

No. 37

2025

ENTHYMEMA

INTERNATIONAL JOURNAL OF LITERARY CRITICISM, LITERARY THEORY,
AND PHILOSOPHY OF LITERATURE



ENΘΥΜΗΜΑ



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI MILANO



Milano University Press



DIRETTRICE

Stefania Irene Sini

COMITATO EDITORIALE

Carlo Caccia (coordinatore), Laura Lucia Rossi (coordinatrice), Antonio Sotgiu (coordinatore), Daria Biagi, Giuseppe Carrara, Gioele Cristofari, Lucia Dell'Aia, Martina Misia, Filippo Pennacchio, Sara Sullam, Roberto Talamo, Sostene Massimo Zangari

REDAZIONE

Erika Bonardi, Alessio Cerreia Varale

COMITATO SCIENTIFICO

Maria Nieves Arribas Esteras, Stefano Ballerio, Romana Bassi, † Andrea Battistini, Giovanni Bottioli, Stefano Calabrese, Riccardo Capoferro, Marco Caracciolo, Anna Maria Carpi, Margherita De Michiel, † Costanzo Di Girolamo, Carlo Donà, Edoardo Esposito, Monika Fludernik, William Franke, Elisa Gambaro, Rahylia Geybullaeva, Paolo Giovannetti, Cristina Iuli, Yulia Ivanova, Martín Ignacio Koval, Karin Kukkonen, Antonio Loreto, Vitaly Machlin, Rosalba Maletta, Matías Martínez, † Bice Mortara Garavelli, Laura Neri, Thomas Pavel, Federico Pianzola, Vincenzo Placella, Sanja Roic, Cinzia Scarpino, Wolf Schmidt, Franca Sinopoli, Donatella Siviero, Ondřej Sládek

FONDATORI

Daniele Borghi, Alessandra Diazzì, Alessandra Ottaviano Quintavalle, Franco Passalacqua, Federico Pianzola, Laura Lucia Rossi, Stefania Irene Sini, Antonio Sotgiu

ISSN 2037-2426

doi: 10.54103/2037-2426/2025/37

Edito in Diamond Open Access dalla Milano University Press
con licenza Creative Commons Attribution (CC BY) 4.0 International
su Riviste Unimi (<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>)

Il logo di Enthymema è stato realizzato da Mauro Sullam



INDICE

SAGGI

The Elephant in the Room: Animal Value(s) within and beyond Necropolitics in <i>The Only Harmless Great Thing</i> Valentina Romanzi	1
Il romanzo di famiglia italiano iper-contemporaneo: Tra <i>autofiction</i> e <i>Bildungsroman</i> Sara Gambella	19
The Derridean Gaze of the “Wholly Other” in Stephen King’s “Rat” Keith Moser	35
Strategie interpretative ed effetti di lettura nell’esperienza didattica. Dissonanze e Stimmungen della narrativa innaturale Erika Bonardi	51
«The villa drifts in darkness»: spazio, identità e scrittura in <i>The English Patient</i> di Michael Ondaatje Nicoletta Brazzelli	91
Aforismi e scritture brevi in una prospettiva stilistico-cognitiva: qualche sondaggio tra poesia e prosa Alberto Casadei	107
Gli ultimi errori di Lacan: l’inesistenza del rapporto sessuale e la donna-eccezione. Una riflessione logico-filosofica Giovanni Bottioli	121
«Il mio problema è far fare le prefazioni dei russi». <i>Italo Calvino e la letteratura russa in Centopagine</i> Andrea Palermitano	151
Qfwfq tra l’isola di Alcina e il palazzo di Atlante. Una lettura intertestuale di <i>L’origine degli uccelli</i> di Italo Calvino. Alberto Sebastiani	167
«La scienza è stata dunque un completo fallimento?» Il mito nell’opera di Elias Canetti Francesco Azzarone	185
«Con quella voce armonica e insinuante»: le conferenze scientifiche di Antonio Stoppani Luca Clerici	201

Going with the flow: materiali per una storia culturale del “flusso”. Il secondo ‘700 e l’intrecciarsi di una metafora al dibattito epistemologico ed estetico <i>Mimmo Cangiano</i>	219
---	-----

RECENSIONI

Review of Richard Ambrosini, <i>La poesia inglese. Proposte di lettura dall’età dei Tudor a oggi</i> (Carocci, 2025) <i>Simona Beccone</i>	247
Recensione di Daniele Maria Pegorari, <i>La conoscenza amministrata: Calvino, Pasolini, Volponi e la cibernetica sociale</i> (Mimesis, 2025) <i>Nico Abene</i>	255

Saggi

THE ELEPHANT IN THE ROOM: ANIMAL VALUE(S) WITHIN AND BEYOND NECROPOLITICS IN *THE ONLY HARMLESS GREAT THING*

Valentina Romanzi

 ORCID: VR 0000-0002-7995-3917

University of Turin (048tbm396)

ABSTRACT

This essay investigates the conflictual and oppressive relationship between humans and animals in the context of late capitalism in Western/ized societies and how speculative fiction can imagine and inspire alternative ways for interspecies coexistence. It focuses especially on the representation of animal labor, i.e., the way animals are involved in the contemporary production system. The essay analyzes Brooke Bolander's 2018 novella *The Only Harmless Great Thing* through the lens of Achille Mbembe's necropolitics, arguing that the author provides an attempt at 'necropolitical and post-necropolitical imagination' that, despite not always being successful, envisions an alternative future without straying too far from the present.

Keywords — Speculative Fiction; Animals; Necropolitics; Capitalism; Animal Labor.

Romanzi, Valentina. "The Elephant in the Room: Animal Value(s) within and beyond Necropolitics in *The Only Harmless Great Thing*". *Enthymema*, No. 37, 2025, pp. 1-17



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 07/08/2025



“[...] people paid to see a human ape.
They frowned to find her happy and alive.”
(Joshua Mehigan, “The Fair”)

1. INTRODUCTION

In the Anthropocene – a moniker that, despite resistance by several geologists (Witze), has taken roots in the collective imagination (de Freitas in Ware) – the anthropogenic, global changes to the environment demand that humanity’s way of being-in-the-world be questioned. Alongside vast research in the hard and social sciences, the humanities have been contributing to the discussion by way of ecocriticism and its many variations and subfields, interrogating the complex relationships between human and nonhuman life forces – zoe-infused beings, in Rosi Braidotti’s formulation¹ – and the way they are narrated. It is in this area of research that I position this essay, following a growing tradition of scholars who have been vocal about the western/ized² world’s need for new stories (e.g., Donly; Mackenthun), narratives that tackle environmental and inter-species concerns head on rather than skirting the issue or limiting their scope to a dirge for the lost present and future. Differently from other cultures, the western/ized one has been struggling with the production of stories that dare to move beyond the heartbreak and bleakness of the current situation (Mackenthun). Frederic Jameson has often been credited with the idea that, in late modernity, it is easier to imagine the end of the world than the end of capitalism. In truth, what he wrote, in a minor 1994 work titled *The Seeds of Time*, was: “It seems to be easier for us today to imagine the thoroughgoing deterioration of the earth and of nature than the breakdown of late capitalism; perhaps that is due to some weakness in our imaginations” (xxi). Although superficially it might seem that Jameson is implying that late modernity cannot imagine past capitalism, what he is arguing instead is that western/ized societies are struggling to conceptualize *how* to do away with capitalism – that is, the steps needed to move beyond it. This, in part, is backed by the plethora of dystopian fiction that western/ized society has been outputting in the last twenty to thirty years (Lepore; Romanzi), intent in imagining scenarios of destruction, oppression, misery, and overall decline, and “possess[ing] little to no utopian potential[, making] their moral mes-

¹ “Zoe as the dynamic, self-organizing structure of life itself [...] stands for generative vitality. It is the transversal force that cuts across and reconnects previously segregated species, categories and domains. Zoe-centred egalitarianism is, for me, the core of the post-anthropocentric turn: it is a materialist, secular, grounded and unsentimental response to the opportunistic trans-species commodification of Life that is the logic of advanced capitalism” (Braidotti 60).

² I borrow the attribute ‘western/ized’ from Tema Milstein, recognizing its effectiveness in describing a socio-cultural reality that is not as clearly defined by geographic boundaries as it once was. Furthermore, I acknowledge that non-western/ized cultures conceptualize and live human/nonhuman relations differently from the mainstream western/ized one. In American indigenous cultures such as the Lakota/Dakota, for instance, humans, animals, and other living and non-living forces are interwoven in a network of equal relationality (see e.g., TallBear); in Aotearoa, specific environments and ecosystems such as the Whanganui River hold legal personhood. These approaches to being-in-the-world offer an alternative to the western/ized relationship between human and nonhuman entities which is under critique here, and should be kept into consideration in sketching potential ways forward.

sages [...] rather inadequate teachers of ecologically and socially sustainable behavior” (Mackenthun 3). Even the few recent texts belonging to the utopian tradition, or expanding it (e.g., those belonging to the recent *solarpunk* subgenre of speculative fiction, best represented by the 2017 anthology *Sunvault*) tend to skirt over the details about the demise of capitalism in order to focus more directly on the alternative, utopian society that awaits in an unspecified future – assuming they do imagine an alternative to capitalism instead of just a greenwashed version of it. Western/ized culture is in dire need of strong-willed stories charting the path to an alternative world both hopeful and hope-inducing without being too lenient; desirable, yet in touch with the present faults of humans. I argue, with many others (e.g., Levitas; Moylan), that, despite its many shortcomings, speculative fiction can play an important role in, at the very least, fostering awareness of the many injustices of the present, real world and, at its highest pinnacles, propose an alternative future that might lead society past its current unsustainable state.

It is in this spirit that, in what follows, I propose a reading of Brooke Bolander’s Nebula-winning novella *The Only Harmless Great Thing* (2018) vis-à-vis Achille Mbembe’s necropolitical theories, detailed later. In her speculative work, Bolander chooses to tackle the current issue of animal labor exploitation head on, imagining two interweaving plotlines that illuminate both the negative aspects of the present and past, and the hopeful, if imperfect, potential for interspecies coexistence in the future. This, I argue, configures as an attempt both at a form of ‘necropolitical’ and ‘post-necropolitical’ imagination. Despite not always being successful at imagining past the trappings of our current socio-political system, as I will show momentarily, Bolander’s novella charts the route for a kind of narrative that is not shying away from reckoning with the present ills of human behavior towards animals³ while trying to imagine beyond it.

2. TOILING ANIMALS IN A NECROPOLITICAL WORLD

Most scholars in the fields of Animal Studies, Critical Animal Studies, and Human-Animal Studies have conceptualized the modern western/ized relationship between humans and nonhuman animals as exploitative, oppressive, and conflictual (e.g., Wadiwel; Porcher and Estebanez 12; Blattner et al. 4). These scholars argue that, particularly since the advent of capitalism, humans have approached animals as a product from which to extract value or as labor force that can and must be abused, bound, processed, and killed to produce profit. This applies also to apparently non-violent human-animal relationships such as that between a human and their pet: value remains central and exchanged as one expects their pets to provide for them – perhaps not in the form of monetary value (although animal pageants and competitions, for instance, still yield a profit) but certainly in the form of emotional value.

³ For brevity, I use “animal” as shorthand for “nonhuman animal” in this essay.

In western/ized culture, the validation for this extractionist practice long precedes capitalism: the hegemony of Man⁴ over animals finds sanctioning in the Christian Bible⁵ and is reinforced by a long philosophical tradition inaugurated by Aristotle ([350 BCE] 1944) and continued, among others, by modern theorists of capital (e.g., Marx), and of liberalism (e.g., Locke) (Blattner, et al. 1-2). Thus, for millennia humans have relied on animals for nourishment, personal gain, entertainment, and companionship. Nevertheless, animal labor and animal value extraction more generally have changed drastically in modern times. As Porcher and Estebanez stress, there are stark differences between traditional animal husbandry and the livestock industry, whose inception in nineteenth-century industrial capitalism makes the pursuit of profit its only goal (11). Similarly, McCullen condemns the current systemic abuse of all kinds of animals and blames capitalism for it (127), suggesting that government intervention is the only means by which it can be curbed. Noticeably, several of these commentators do not advocate for total animal liberation (a position supported by the ‘abolitionist’ faction of Animal rights activism [e.g., Regan]), but for a ‘welfarist’ position that retains a role for animal labor but attempts to improve the living conditions of the laborers (McCullen is a prime example).⁶ In discussing these dichotomic positions, Blattner and colleagues purport that

[t]he debate between welfarists and abolitionists offers animals two options – rights without relationships (as proposed by abolitionists), and relationships without rights (as proposed by welfarists) [...]. Recently, however, a growing number of scholars have tried to find a way beyond this impasse, by identifying forms of interspecies social relationships that are not premised on ‘humane use.’ Theorists have looked for examples of interspecies relations that are based on ideas of shared membership and cooperation, and that are undergirded by rights to protection, provision, and participation (Donaldson and Kymlicka 53). (Blattner et al. 4)

To simplify matters, I will call this third approach the ‘equal relationality’ approach. Interspecies relations so far have been deeply unbalanced in favor of the human; only well after the advent of modernity has the western/ized world started doubting humanity’s hegemonic position within the ecosystem, questioning, however too little and too late, whether human exploitation of animals is rightful and immutable. As a result, activism for animal rights has been growing for the past two centuries,⁷ at times intersecting (or leveraging, and in some cases hurting)

⁴ Here I use Man, capitalized, in the way that Rosi Braidotti and most posthumanist scholars do: as the epitome of the humanist ideal of a superior humanity, best represented by a white, male, heterosexual, Christian person (see e.g., Braidotti). It also mirrors Sylvia Wynter’s Man2 conceptualization.

⁵ As per the first Book of the Bible, “[men] may rule over the fish in the sea and the birds in the sky, over the livestock and all the wild animals, and over all the creatures that move along the ground” (Genesis 1:26, NIV).

⁶ Here, I use ‘animal labor’ loosely and acknowledge the inherent obscurantist practice of referring to, say, animals being birthed, reared, and killed for meat consumption as laborers. Despite this linguistic fallacy, that would rather demand stronger terms such as ‘animal victims’ or ‘animal slaves,’ I use ‘laborers’ because, in this article, I will focus mainly on animals that do participate actively in value production through their work, and not only yield a profit by being completely passive – if struggling for survival – bodies to be consumed.

⁷ The first official association for animal rights was born in England in 1822 under the name Society for the Prevention of Cruelty to Animals; it was followed by other smaller associations in Europe and in the United States, where the American Society for the Prevention of Cruelty to Animals (ASPCA) was funded in 1866.

the movements for the rights of other oppressed communities. For instance, one of the earliest proposals to attribute legal rights to animals in the United States exploited a parallel between African American slaves and animals;⁸ in Britain, the anti-vivisection movement had ties with the feminist movement.⁹ These different forms of activism align in demanding that the present assumptions on the hegemony of Man be questioned and in imagining an alternative way to be-in-the-world, one that rejects conflict and exploitation in favor of a different paradigm. What such paradigm might be is still widely debated, but different schools of thought seem to be converging on an increased role of relationality among equals (Büscher 2)¹⁰: this is the current position of most posthumanists (e.g., Braidotti; Wolfe); care theorists (e.g., Noddings; Gary) also embrace relationality as key, supporting a shift towards a care-driven form of being-in-the-world. Moving in both these areas of research, I align myself with the hope for an alternative world where current arbitrary hierarchies of dominion have been eradicated, while still respecting the differences immanent to each species – and individual, for that matter – and where care has supplanted conflict as the driver of human and more-than-human relationships.

Regardless of the precise shape this alternative way of coexisting might take, arguing for a way out of conflict and exploitation as constitutive of the core of human-animal relationships means arguing in favor of a dismissal of the current structures of (western/ized) human society, i.e., of a shift past the oppressive, necropolitical practices imposed by late capitalism. Resource extraction, capitalism's contemporary obsession, is ontologically tied to violence. As John-Andrew McNeish and Judith Shapiro remark, "the spectrum of violence – from dramatic/direct to slow/hidden – permeates contemporary collective life; [...] the predation of natural resources forms part of a necro-political complex" (2). Necropolitics was first introduced in 2003 by Achille Mbembe to expand on Michel Foucault's notion of biopower – that is, "that domain of life over which power has asserted its control" (Mbembe). Mbembe's focus is on the notion of sovereignty, or "the power and capacity to dictate who is able to live and who must die," with a specific concern for "those figures of sovereignty whose central project is not the struggle for autonomy but the *generalized instrumentalization of human existence and the material destruction of human bodies and populations*" (Mbembe, emphasis added). Within necropolitics, Mbembe singles out specific contexts in which sovereign bodies exercise their power to hand out a collective death sentence to one or more *human* subgroups, selected through the application of racism. In later sections, I will expand Mbembe's necropolitics so

⁸ In 1844, the Citizens of Ashtabula County, Ohio, signed a proposal for an amendment of the Constitution suggesting that "the animal property of the free states be represented as well as the slave property of the slaveholding states" ("Petition from Citizens").

⁹ For Hilda Kean, one of the most impactful early works against vivisection published in England was *The Shambles of Science* (1904) by Louise Hind af Hageby and Lisa Shartau, who also sympathised with the suffragette movement and pitted the (female) "new forces of civilization against [male] age-old brutality" (Kean 143).

¹⁰ Büscher, as a sociologist rather than a philosopher, acknowledges this turn while advocating for a more concrete, practical view that takes into consideration the intrinsic differences between species, in order to avoid the potential pitfall of too much homogenization.

that it will include animals, as Bolander focuses on the sovereign ability to choose who lives and who dies beyond the strictly human sphere.

Bolander's work, which belongs to the speculative subgenre of alternate history,¹¹ draws together two unrelated real events of early 20th-century US history, the Radium Girls case and the elephant Topsy's death by electrocution, which are merged to generate an alternate timeline where a strong association between elephants and radiation exists.

In real history, The Radium Girls were employees of the United States Radium Corporation, a defense contractor that supplied the US army with radioluminescent watches. They were tasked to paint the dials with a highly toxic radium-based paint that they ingested in deadly quantities, as they were instructed to point their brushes with their mouths and were kept in the dark about the risks of contact with radium. Between 1917 and 1927, dozens of employees died of radiation poisoning, leading to a lawsuit against US Radium which set the ground for subsequent labor safety regulations (Moore).

Topsy's case hit the headlines some twenty years before the real Radium Girls scandal. She was an Asian elephant who was electrocuted at Coney Island, New York, in 1903 in front of a large audience of reporters and onlookers, due to her having become too violent to continue performing for the circus (Daly).

Bolander's makes these two events converge by adding to Topsy's real timeline a few months working for US Radium as a substitute for the Radium Girls before being electrocuted. The novella is set at an unspecified moment of global conflict evocative of World War I. At the point the story begins, US Radium has been paying off the surviving Radium Girls and has bought 'rebellious' circus elephants to replace them, since they can better sustain radium damage. In this alternate timeline, despite humans and elephants being able to communicate in a sign language called proboscidian, elephants are still considered "just animals" (Bolander) that can be sold and exploited to their deaths. Regan, the last surviving Radium Girl in US Radium's employ, is tasked to train the elephants, among which is Topsy. The two form an uneasy bond over their impending deaths by radiation poisoning. After killing Regan's supervisor in a fit of rage, Topsy's storyline reprises real history, and she is condemned to die by electrocution in front of a wide audience. However, Regan offers her an explosive suicide pill moments before her public execution, leading to their deaths and those of the executioners and onlookers. This moment marks the beginning of the Radium Elephant Trials, which grant sovereignty to the elephants and cement the link between radioactivity and elephants to the point that, some hundred years into the future, Kat, a human scientist, is tasked to negotiate with the elephant collective, the Many Mothers, to convince them to have their genome modified so that they will glow in the presence of nuclear waste.

¹¹ Alternate histories are described as "a timeline that is different from that of our own world, usually extrapolated from the change of a single event; the genre of fiction set in such a time" (Prucher).

The novella consists of two interwoven plotlines narrated in the third person with shifting internal focalization, featuring Topsy, Regan, and Kat as “reflectors” (James 1907). The first plotline is pseudo-historical, narrating the events leading up to Topsy and Regan’s death, while the second is speculative in the more traditional sense, focusing on the future negotiations between Kat and the Many Mothers. These storylines are interspersed with fragments of elephant tales, narrated by one of the Mothers to one of the calves and detailing their creation myth and the reason why they eventually came to glow.

Despite the many lines of analysis that this novella inspires, (e.g., the narrative choices to express a nonhuman voice, or the strong gender component of the story) what interests me especially here is how Topsy’s whole life has been entangled in human profit-making and the consequences that her death has on the treatment and sovereignty of the elephants. In what follows, I will argue that the pseudo-historical plotline depicts Topsy within the current necropolitical context, extending a racial dimension onto the elephant. Conversely, the second plotline attempts to imagine a post-necropolitical future for human-animal relationships, which nevertheless fails to free itself completely from the logic of capitalism. I will thus conclude that Bolander’s attempt is best aligned with the third, in-between approach of animal rights activism that denounces the current necropolitical treatment of animals and tries to conceptualize past animal labor exploitation toward a form of ‘equal relationality.’

3. THE NECROPOLITICAL VALUE OF ELEPHANT LABOR

As stated earlier, Mbembe’s theory of necropolitics is squarely anthropocentric. Here, I am expanding it through the work of Aph Ko and Syl Ko, who, in their 2017 book *Aphro-ism: Essays on Pop Culture, Feminism, and Black Veganism from Two Sisters*, discuss the fraught ties between racism and speciesism. As Bénédicte Boisseron writes in *Afro-Dog*, “[t]he black-animal subtext is deeply ingrained in the cultural genetics of the global north, an inherited condition informed by a shared history of slavery and colonization” (ix), and one should beware of making too hasty an analogy between race and animality, as it “can be harmful when it is meant to serve one cause over the other; when its sole function is, for example, to serve the animal cause by instrumentalizing the black cause” (xiii). Boisseron lists several examples of animal rights activism that have either trivialized or downright harmed the cause of human minorities, “reinscribing a discriminative approach that one had sought to reject in the first place” and pitting “blackness against animality, forcing black themselves to engage in a battle over spared likability” (xi-xiv). In her view, “[t]he black-animal analogy inherently and inevitably reenacts this interspecies battle, as it perpetuates a rivalry that traps the contenders in a paradigm that precludes any chance for the escape of either from this hierarchical measuring system” (xv). For most afro-pessimist thinkers, the black condition is incomparable to any other in the history of mankind (e.g., Baldwin, of course, but also Hartman and Wilderson). Nevertheless, there are parallels that are acknowledged even by some

of these scholars. “Staying clear of analogizing the black condition is something that Wilderson successfully accomplishes,” writes Boisseron, “except when it comes to the animal. [...] The black condition is without analog, *except for the animal*” (xvii-xviii, italics in the original).

By suggesting that necropolitics should be expanded to include the animal, I am following Boisseron in trying to highlight the *connection* between blackness and animality, rather than drawing a potentially harmful comparison between the two. My point is that a discourse on sovereignty and the ability to decide over the life and death of entire categories of living beings, such as necropolitics, should not leave out *all living beings apart from humans*, despite the undeniable anthropocentric source of such necropolitical practices. Animals have been subjected to species-specific forms of necropolitics for millennia; recognizing that they, too, suffer under the necropolitical oppression of Man should not mean diminishing, trivializing, or straight out eliding the plight of oppressed humans, but acknowledging that they are all *connected* by their status, in western/ized culture, as non-Man.

In the chapter “Notes from the Border of the Human-Animal Divide,” Syl Ko argues that, despite the at times stark differences in the forms of oppression experienced by a given group, a focus on the similarities would help overturn the whole system based on a dichotomy of human-other, where ‘human’ actually means a very limited type of human – western, male, white, heterosexual (essentially, what Braidotti terms ‘Man’). She writes:

When I say our situation – the situation of not-quite-humans – and animal oppression are entangled, I mean [that o]ur position in society – our social, political, and moral status – is rooted in the domain of the Other. [...] When we think about our oppressions with respect to their cause – the propping up of ‘the human’ (the long project of Western colonialism and domination) – then the fine-grained differences between them start to matter less. [...] That means, in spite of our cosmetic differences and situations – our many species, races, genders, belief systems, ways of being, geographic regions of origin – we are kindred spirits in a fight to depose the human. (Ko n.p.)

Aph and Syl Ko essentially argue that the current hegemonic worldview works on a hierarchy of categories, with the human as the most desirable and the animal as the least desirable. Specific human groups are positioned closer to the animal than to the human and should therefore work together to dismantle the whole system, rather than aim at being granted inclusion in the human category.

In Bolander’s work, necropolitics takes on both the human and the animal in the pseudo-historical plotline. Both Regan and Topsy are excluded from ever belonging to the human, with the former being forced into not-quite-human status (what Büscher calls “less-than-human” [3]) due to her belonging to an extremely poor family and thus being unable to leave US Radium for better, non-life-threatening employment. Despite their differences, both ontological and in the treatment they are reserved, they find common ground on which to build an understanding that leads to the death of ‘the human’ – that is, of those that oppressed, exploited, and for all intents and purposes killed them.

In line with Ko's argumentation to take on white supremacy as the source of multi-target oppression – i.e., oppression that reaches more than one non-human subject, in *species-specific* ways – Bolander offers a non-human human and a non-human elephant as victims of the capitalist extractivist machine, underscoring how “recent dynamics in global capitalism are the latest in a long line of historical developments that structurally diminish both humans and nonhumans” (Büscher 3). Thus, Regan and Topsy are not only exploited by the same company, but also abused by the same supervisor. However, while US Radium literally consumes both Regan's and Topsy's bodies, American law only intervenes in the former's case and remains indifferent in the latter's. Their oppression, although similar and coming from the same source, is not identical. Where their experiences of non-humanity truly converge is in the way Regan and Topsy react to being forced into such non-human status: having been isolated from their family and community, they rebuild one together, finding kinship and solidarity across the species boundary in order to exact their vengeance and reclaim their right to full agency and subjectivity.

In choosing similar but non-identical experiences of oppression for a human and an animal, Bolander seems to be heeding the warning about conflating all group-specific forms of oppression into one general category called ‘the oppressed.’ However, concentrating on the American context, which is notoriously prone to deregulated markets (Schiller), has very poor rankings in global indexes on animal welfare,¹² and has a long history of institutionalized racism, Bolander also makes the somewhat sketchy choice to have more than one form of oppression intersect on Topsy, as the elephant feels the consequences of both the animalization and the racialization of bodies chosen to be exploited. This, going back to Boisseron's warning about eliding blackness in favor of the animal, is where Bolander leaves herself open to criticism, as no human character is explicitly racialized in the novella, and the racial Other in Bolander's alternate universe is conflated with the animal to the point of total coincidence. In making the elephant the receptacle of both violence towards animals and violence towards racialized Others, Bolander in a sense removes the need for two separate discourses on the specificities of the oppression of these two categories, falling for the same, decades-long mistake of *comparing* rather than *connecting* the experience of black people and animals.

The most evident nod to the history and narratives of slavery is in Topsy's name itself, the same of a slave character from Harriet Beecher Stowe's 1852 *Uncle Tom's Cabin*. As the Many Mothers tell in their tales:

They named her after a slave in their own Stories, because even humans know Stories are We, and they try, in their so-so-clever way, to drive the Stories down gullies and riverbeds of their own choosing. But chains can be snapped, O best beloved mooncalf. Sticks can be knocked out of a Man's clever

¹² See, by way of example, the Animal Protection Index, where the US is currently rated D, based on 2020 data (<https://api.worldanimalprotection.org/country/usa>), or the 2020 VACI index, where the US places 48th out of 50 sampled nations and is described as a “very poor performer (‘F’)” in producing, consuming, and sanctioning cruelty, the three indicators under evaluation (<https://vaci.voiceless.org.au/countries/united-states/>).

hands. And one chain snapping may cause all the rest to trumpet and stomp and shake the trees like a rain-wind coming down the mountain, washing the gully muddy with bright lightning tusks and thunderous song. (Bolander n.p.)

Song is the other most relevant element connecting Topsy's characterization to that of the real-world African American enslaved people. Considered, in Bolander's fictional world, one of the distinguishing traits of elephant subjectivity, Topsy relies on her memory of tales and songs to retain her connection with the rest of her peers. In a parallel with Black people toiling in the fields,

As she works she sings, tufts of Story-song plucked from memory, faded but firm-rooted beneath the skin. [...] She pauses for a moment in her song. She pauses, but the singing continues, outside her skull, outside her memory, rippling out through the barn's beams. Up and down the dim length of the building, unseen Mothers catch-carry the thrum. They pass it along the line like a Great Mother's thighbone, trunk to trunk, tongue to tongue, mouthing tasting touching smelling *remembering*. Yes. Yes. *I know this one. This is Furmother's Lay. She tricked a bull. She scattered the Stories. This is one of those Stories.*

Her hum rejoins the others. The night ripens with song. (Bolander n.p., italics in the original)

While it cannot be overlooked that Bolander's choice may be detrimental to the black cause, her explicit references to African American slavery certainly help to reinforce the message of the unbearable violence inflicted on Topsy and, synecdochally, to all animals in the current extractionist epoch. Like human slaves, Topsy suffers both the horror of captivity from an extremely young age and the horror of total commodification, being relegated to the economic category of *property* – what Dinesh Wadiwel considers “[t]he chief means whereby the biopolitical war against animals is codified and secured!” (x). She persists till adulthood in a state that Giorgio Agamben would define *sacred*, and Achille Mbembe would call “a form of death-in-life” (n.p.). She is not granted personhood, her subjectivity is actively suppressed, her body is chained, flogged, and slowly consumed in the name of profit. Once she becomes too much of a liability, she is discarded in a most cruel way; even her death is turned into a spectacle to reap every last dollar from her; in line with her non-human, *sacred* status, her executioners would persevere in legal impunity (and did in real history), if it weren't for Topsy and Regan reclaiming their deaths and exacting revenge on their tormenters.

For Topsy, value extraction takes different forms at different moments of her life. First, off-page, she is a source of profit as a circus animal. Value is extracted in increments of ‘activity or passivity’: as a calf, she was exhibited as a marvel from a foreign land, to be observed and admired. As she grew, she was taught “to dance and do tricks and how to be alone in the wide old world” (Bolander n.p.), labor being demanded by way of performance. Laboring animals are none too infrequent in human history – from horses to mules to dogs, other species are entangled in our production systems. The circus is just one of the many ways in which animals can be exploited.

Nevertheless, as if ‘traditional’ animal labor was not enough to highlight its exploitative character – not outrageous enough, given its ubiquity in history – Bolander also makes the labor of the animal coincide with that of a human when Topsy takes over Regan’s old job as a factory worker – the second form of value extraction. Once she arrives at US Radium, she is given the task that used to be the Radium Girls’: holding the brush with her trunk, pointing it with her mouth, and drawing the dials on clocks and instruments. With it comes a daily quota to be reached and a supervisor who physically abuses her. Her body, already a source of profit by way of entertainment, now becomes a means of production in the manufacturing sector. As Bolander recounts:

Every day she eats the reeking, gritty poison. The girl with the rotten bones showed her how, and occasionally Men come by and strike her with words and tiny tickling whip-trunks if she doesn’t work fast enough. She feels neither. She feels neither, but rage buzzes in her ear low and steady and constant, a mosquito she cannot crush. (Bolander n.p.)

Thirdly, once she becomes too unmanageable, and thus revenue cannot be fully guaranteed, Topsy returns to yielding profit through entertainment – just not due to her exotism or performances, but due to her suffering a horrible death in front of an awe-stricken audience.

It is in this moment that Topsy, a besieged body in Mbembe’s terms – a body that has been captured and enslaved for most of its life – reclaims her agency, her sovereignty by reclaiming death itself, with two consequences: on the one hand, suicide liberates Topsy from bondage by escaping her captor’s hold; on the other, Topsy chooses to die in an explosion that destroys the very source of profit – herself – and those who extracted value from it, annihilating the possibility of further exploitation. With this act of martyrdom, to echo Mbembe’s words, “resistance and self-destruction are largely synonymous” (n.p.).

This moment, formally, comes at the end of the novella, closing the narrative. However, Regan and Topsy’s plotline is interwoven with another chain of events, set a century later, which give the reader insights into Topsy’s legacy. Thanks to Topsy, elephants have now acquired personhood and a right to sovereignty. However, as evidenced by the negotiations between the Many Mothers and the human representative, Topsy’s exploitation exceeds her death: she continues to be a site of extraction – in this case, of *symbolic* value. Her death, which linked radioactivity to elephants, prompts the “Atomic Elephant Hypothesis” (Bolander n.p.) – that is, the idea of using elephants as living signifiers of radioactive danger by making the whole species glow in the presence of radiation. This continued exploitation is explicitly acknowledged by the lead scientist working on the Atomic Elephant Project, who, talking to Kat about her proposal to launch a campaign for the correct representation of elephants in human media, remarks: “It’s just... cost aside, have you considered the levels of scrutiny we would be under if such an intensive campaign were launched? [...] That’s not even getting into the emotions surrounding Topsy’s act. Justified, unjustified – she’s at the center of this project, but do you really, truly believe any-

one should know in detail *how the sausage is made?*” (Bolander n.p., emphasis added). Tellingly enough, elephants in general and Topsy in particular continue to be associated with extractionist imaginary: one might not often get to eat elephant sausages, but these fictional pachyderms have certainly been put through the grinder, metaphorically and literally, and continue to be subject to human exploitation even after they have gained sovereignty, something that is abundantly clear to them, as well. As the elephant matriarch tells the human negotiator: “you’re asking us to more or less agree to the perpetuation of this twisted association” (Bolander n.p.). Topsy’s particular brand of symbolic exploitation is thus extended to her whole species, with the caveat that the Many Mothers choose to be subjected to it in exchange for sovereign land in which elephants will be able to live freely.

4. THE POST-NECROPOLITICAL VALUES OF ELEPHANTS

The world in which the Many Mothers can choose freely whether to have their genome modified to become glowing signifiers of radiation danger is, despite its many imperfections, an *attempt* at post-necropolitical imagination. Bolander writes into her alternate history a watershed moment that clearly separates the necropolitical ‘before’ – when elephants were treated as non-humans – from the allegedly post-necropolitical ‘after’ – when elephants have achieved sovereignty and are, at least by law, considered equal to humans, i.e., the dominant human classes. This, in itself, rings an alarm bell, as it contradicts the Ko sisters’ invitation to rethink human-animal relationships past the Human, and rather attempts to carve out a space for elephants within it. Elephants, in fact, despite achieving some form of freedom, remain deeply enmeshed in human affairs, continuously assessed as potential allies whose strengths could be exploited in the fight against – in this specific instance – the passing of time and the short span of human memory for all things dangerous. They do not merely become free individual bodies, but a free *political* body – as in, a sovereign political body, capable of making collective decisions by virtue of the elephants being social animals,¹³ a matriarchal nation whose subjects participate in community-making by way of storytelling and remembering,¹⁴ and whose identity is reinforced by their own well-preserved pachydermic exceptionalist mythos.

Blattner and colleagues argue that Animal Studies is undergoing a political turn “motivated by a desire to reconcile ‘rights’ and ‘relationships,’ but more specifically [insisting] that any such reconciliation requires attending to fundamentally political questions about the representation and participation of animals in our collective decision-making” (9). Bolander’s novella seems to pick up on this, granting its sovereign elephants agency to participate in interspecies politics.

¹³ “We feel,” is what the elephant representative signs during the Radium Elephant Trials, the first expressed acknowledgement of elephant collective emotions (Bolander n.p.).

¹⁴ “We were shackled and splintered and separated; the Many Mothers could not teach their daughters the Stories. Without stories there is no past, no future, no We. There is Death. There is Nothing, a night without moon or stars” (Bolander n.p.).

There is, however, a downside to that, as it ensnares elephants in the same conflict-based form of human politics described by Foucault, who stated that “[l]aw is not pacification, for beneath the law, war continues to rage in all the mechanism of power, even in the most regular. [...] Peace itself is a coded war. We are therefore at war with one another; a battlefield runs through the whole of society, continuously and permanently. [...] We are all inevitably someone’s adversary” (“Society” 50-1). If necropolitics is defined as the practice of sovereign bodies to instrumentalize existence and hand out collective death sentences (Mbembe n.p.), then the elephants might have at least in part moved beyond it, but they have not escaped the clutches of Foucauldian biopolitics, nor of capitalism. Bolander’s elephants might not have an interest in dealing out *death* sentences, but they very much retain a desire to control and extract. No longer enslaved, profit-making property in the capitalist system, elephants now negotiate for what is their due. “What exactly are you offering the Mothers in return if they say yes?”, reports the proboscidian translator to Kat, as she is meeting one of the matriarchs to discuss the Atomic Elephant Hypothesis. Upon hearing Kat’s answer – that the elephants would be doing everyone an incredible favor, for the greater good – the translator asks her incredulously: “Did you seriously just show up to what is basically a diplomatic meeting with no bargaining chips whatsoever?” (Bolander n.p.).

The elephant matriarch, upon deciding to accept in exchange for complete sovereignty over the territory where radioactive waste would be buried, explains:

We are not doing this for you. We are doing it for all the ones that might suffer in the future because of you and your thoughtlessness, your short tempers, your dangerously short memories. [...] If this ... compromise is the only way to make sure the story survives, the real Story ... [...] Please do not misunderstand me. We aren’t protecting your secrets. We are guarding the truth. They [future living beings] will see how we shine, and they will know the truth. (Bolander n.p.)

With such an affirmation, the matriarch is not only rejecting the human interpretation of the power dynamics that would be sealed with such an agreement – whereby the humans would be benefiting from elephant bodies at essentially no cost – but also making the elephants’ moral and intellectual superiority explicit. Her words reek of disdain, the very same that seeps from the creation tales the Mothers tell their calves, referring to humans (“flat-faced pink squeakers with more clever-thinking than sense”; *Poor things, Poor things, Poor prideful, foolish things!* [Bolander n.p., italics in the original]), male elephants (“Then as now We pitied the bulls, our Sons and Fathers and occasional Mates” [Bolander n.p.]), and other species (“a mosquito she cannot crush” [Bolander n.p.]).

Notably, Bolander’s elephants find themselves able to negotiate so fruitfully within a capitalist human system because they, too, exist socially on a conflict-based dynamics – not within the Many Mothers, per se, but in their interactions with what they perceive as the ‘other’ outside of their matriarchal community: by way of example, the creation myth of “Furmother-With-The-Cracked-Tusk, starmaker, tugger of tiger tails and player of games” (Bolander n.p.) retraces the physical and psychological fight between the female mammoth who originated all the stories

and the bull who hoarded them, and sets the tone for the strict belief in elephant matriarchal exceptionalism that pervades the rest of the tales and underscores the gendered dimension of pachydermic prejudice.

Thus, Bolander's attempt to imagine a post-necropolitical society based on equal interspecies relations falls short of truly moving beyond our current biopolitical and capitalist system of being-in-the-world. Rather, it falls into the trap of trying to welcome non-human others into the human – a well-meaning narrative decision that nevertheless does nothing to eradicate the underlying issue of species-related exceptionalism. In truth, by making the elephants able to play the capitalist game – to excel at it, even – Bolander's imagination folds under the pressure of our present reality, whereby one is considered successful only insofar that they can extract more value for themselves than others do. In other words, in trying to free the elephants from the oppression of human exploitation, she has turned them into copycats of their very oppressors. She might have successfully envisaged a stop to the *necropolitical* exploitation of animal bodies, but she has not managed to move beyond a less deadly form of capitalist extractionism.

5. CONCLUSION

Speculative fiction is one of the best sites for experimenting with imagination that dares acknowledge the ills of the present and work towards offering alternatives. Bolander's novella *The Only Harmless Great Thing* is a prime example of the imaginative potential of speculative fiction, and of its limits. It resonates with discourses of agency, sovereignty, extractionism, and exploitation of animal lives – that is, lives that are not human in the very narrow sense illustrated earlier. The pseudo-historical plotline well highlights the evils of the current necropolitical treatment of animals by singling out the case of an individual, Topsy, who stands for every other creature subjected to the abuse of capitalist greed – often in conjunction with a war effort. Bolander's choices for the second, future plotline, however, show that a post-necropolitical, interspecies society might still not be based on interspecies solidarity, as advocated by some scholars (e.g., Coulter), but rather on conflict that moves from the physical to the political plane. Bolander's elephants do not seem to be able – nor want – to be free from the logic of late capitalism. Human-animal relationships, as portrayed by Bolander, land rather in the non-abolitionist, non-welfarist approach described by Blattner and colleagues (4), whereby interspecies decisions are based on equal relationality, mediating between the needs and desires of different species, and do not focus solely on human necessity and demands. Anthropocentrism is not so much abandoned in Bolander's alternate future as it is juxtaposed to other forms of -centrism: different iterations of exceptionalism coexist in Bolander's world, with humans continuing to believe in their superiority over elephants and elephants in their superiority over humans, while nevertheless being able to bargain for solutions that can be mutually beneficial. Species-specific exceptionalism would not necessarily be detrimental to a post-necropolitical, post-capitalist world, as it could be a

means to recognize the intrinsic differences characterizing each species. Rather, it is its use as a justification of oppression and exploitation, as a motive for reclaiming superiority, that is to be condemned and done away with. Bolander's matriarchal elephants show the same hybris that is causing the downfall of Man: they are not dismantling the system in favor of a flat ontology – the purported reason why the Ko sisters believe interspecies solidarity should exist – but are contributing to its persistence, reinforcing hierarchies that are merely overturned, and never destroyed.

In sum, Bolander's may not be the best alternate future for human-animal relationships, nor the most imaginative in terms of interspecies non-conflict-based relationships, but it has the merit of speculating 'close to home,' along the lines of possibility, rather than implausibility. One should not be stopped in their attempts to imagine further, though. Solidarity can be one of the main drivers of interspecies interaction, if only humans and more-than-humans would relinquish conflict as the main driver of sociality.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank my 2023 and 2024 colleagues at the University of Illinois at Urbana-Champaign Animal Studies Summer Institute for their precious insights on an early draft of this paper.

REFERENCES

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford University Press, 1998.
- Aristotle. *Politics, Book One*. 350 BCE. *Aristotle in 23 Volumes*. Vol. 21. Translated by H. Rackham, Harvard University Press, 1944. <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0058%3Abook%3D1>.
- Blattner, Charlotte, et al. *Animal Labour: A New Frontier of Interspecies Justice?* Oxford University Press, 2020.
- Boisseron, Bénédicte. *Afro-Dog: Blackness and the Animal Question*. Columbia University Press, 2018.
- Bolander, Brooke. *The Only Harmless Great Thing*. Tor.com, 2018.
- Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Polity, 2013.
- Büscher, Bram. "The Nonhuman Turn: Critical Reflections on Alienation, Entanglement and Nature under Capitalism." *Dialogues in Human Geography*, vol. 12, no. 1, 2021, pp. 1-20.
- Coulter, Kendra. *Animals, Work, and the Promise of Interspecies Solidarity*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Daly, Michael. *Topsy: The Startling Story of the Crooked-tailed Elephant, P.T. Barnum, and the American Wizard, Thomas Edison*. Atlantic Monthly Press, 2013.

- Donaldson, Sue, and Will Kymlicka. *Zoopolis: A Political Theory of Animal Rights*. Oxford University Press, 2011.
- Donly, Corinne. "Toward the Eco-Narrative: Rethinking the Role of Conflict in Storytelling." *Humanities*, vol. 6, no. 2, 2017, pp. 21-42.
- Foucault, Michel. *Society Must Be Defended*. 1976. Picador, 2003.
- . *The History of Sexuality: The Will to Knowledge*. 1976. Penguin, 2008.
- Gary, Mercer E. "From Care Ethics to Pluralist Care Theory: The State of the field." *Philosophy Compass*, 2022: 17:e12819.
- "Genesis." *The Holy Bible*. New International Version. 2011, <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Genesis%201&version=NIV>. All websites last visited 06/08/2024.
- Hartman, Saidiya. *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*. Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- James, Henry. *The Art of The Novel: Critical Prefaces*. 1907. Charles Scribner's Sons, 1934. <https://archive.org/details/artofthenovelcri027858mbp/page/n3/mode/2up>.
- Jameson, Fredric. *The Seeds of Time*. Columbia University Press, 1994.
- Kean, Hilda. *Animal Rights: Political and Social Change in Britain since 1800*. Reaktion Books, 1998.
- Ko, Aph, and Syl Ko. *Aphro-ism: Essays on Pop Culture, Feminism, and Black Veganism from Two Sisters*. Lantern Books, 2017.
- Lepore, Jill. "A Golden Age for Dystopian Fiction." *The New Yorker*, 29 May 2017. <https://www.newyorker.com/magazine/2017/06/05/a-golden-age-for-dystopian-fiction>.
- Levitas, Ruth. *The Concept of Utopia*. 1990. Peter Lang, 2010.
- Mackenthun, Gesa. "Sustainable Stories: Managing Climate Change with Literature." *Sustainability*, vol. 13, 2021, pp. 4049.
- Mbembe, Achille. *Necropolitics*. Duke University Press, 2019.
- McMullen, Steven. "Is Capitalism to Blame?: Animal Lives in the Marketplace." *Journal of Animal Ethics*, vol. 5, no. 2, Fall 2015, pp. 126-134.
- McNeish, John-Andrew, and Judith Shapiro. *Our Extractive Age: Expressions of Violence and Resistance*. Routledge, 2021.
- Moore, Kate. *The Radium Girls: The Dark Story of America's Shining Women*. Sourcebooks, 2017.
- Moylan, Tom. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Westview Press, 2000.
- Noddings, Nel. *Caring: A Relational Approach to Ethics and Moral Education*. 2nd ed. University of California Press, 2013.

- “Petition from Citizens of Ashtabula County, Ohio for a Constitutional Amendment that Representation in Congress be Uniform throughout the Country.” *National Archives Catalog*. 1844. <https://catalog.archives.gov/id/25466018>.
- Porcher, Jocelyne, and Jean Estebanez, editors. *Animal Labor: A New Perspective on Human-Animal Relations*. Transcript, 2019.
- Prucher, Jeff, editor. *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction*. Oxford University Press, 2007.
- Regan, Tom. *The Case for Animal Rights*. 2nd ed. University of California Press, 2004.
- Romanzi, Valentina. *American Nightmares: Dystopia in Twenty-First-Century US Fiction*. Peter Lang, 2022.
- Schiller, Reuel. “The Ideological Origins of Deregulation.” *The Regulatory Review*, 18 March 2019. <https://www.theregreview.org/2019/03/18/schiller-ideological-origins-deregulation/>.
- TallBear, Kim. “Why Interspecies Thinking Needs Indigenous Standpoints.” *Society for Cultural Anthropology*, 18 November 2011. <https://culanth.org/fieldsights/why-interspecies-thinking-needs-indigenous-standpoints>.
- “United States.” *VACI Index*. voiceless.org.au. 2020. <https://vaci.voiceless.org.au/countries/united-states/>.
- “USA.” *Animal Protection Index*. 2020. <https://api.worldanimalprotection.org/country/usa>.
- Wadiwel, Dinesh Joseph. *The War against Animals*. Brill Rodopi, 2015.
- Ware, Gemma. “The Anthropocene Epoch That Isn’t – What the Decision Not to Label a New Geological Epoch Means for Earth’s Future.” *The Conversation*, 4 April 2024. <https://theconversation.com/the-anthropocene-epoch-that-isnt-what-the-decision-not-to-label-a-new-geological-epoch-means-for-earths-future-227069>.
- Wilderson, Frank B. *Red, White & Black: Cinema and the Structure of U.S. Antagonisms*. Duke University Press, 2010.
- Witze, Alexandra. “It’s Final: the Anthropocene is Not an Epoch, Despite Protest Over Vote.” *Nature*, 20 March 2024. <https://www.nature.com/articles/d41586-024-00868-1>.
- Wolfe, Cary. *What is Posthumanism?* University of Minnesota Press, 2009.
- Wynter, Sylvia. “Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation – An Argument.” *The New Centennial Review*, vol. 3, no. 3, 2003, pp. 257-337.

Saggi**IL ROMANZO DI FAMIGLIA ITALIANO IPER-CONTEMPORANEO:
TRA *AUTOFICTION* E *BILDUNGSROMAN****THE HYPER-CONTEMPORARY ITALIAN FAMILY NOVEL: BETWEEN AUTOFICTION AND BILDUNGSROMAN***Sara Gambella** ORCID: SG 0009-0001-0947-5593

Universidad de Granada (04njy449)

ABSTRACT

Negli ultimi decenni, il romanzo di famiglia ha assunto un ruolo centrale nella narrativa italiana iper-contemporanea, evolvendosi attraverso un costante dialogo con altri generi e modalità narrative. Questo studio si propone di esaminare *La più amata* (2017) di Teresa Ciabatti e *Niente di vero* (2022) di Veronica Raimo, due romanzi rappresentativi di questa trasformazione, soffermandosi sulla loro intersezione con l'*autofiction* e il romanzo di formazione. Attraverso una prospettiva comparatistica, l'articolo esplora le strategie di rappresentazione dell'identità familiare, la tensione tra realtà e finzione, la frammentarietà della narrazione e la sovversione della linearità del percorso di formazione di un personaggio. Il *family novel* italiano iper-contemporaneo si configura così non solo come un luogo di riflessione critica sui legami identitari e genealogici, ma anche come un terreno di sperimentazione letteraria, attraverso il quale indagare la commistione tra i generi e la fluidità dei loro confini.

Parole chiave — Romanzo di famiglia; Autofiction; Romanzo di formazione; *Niente di vero*; *La più amata*.

In recent decades, the family novel has taken on a central role in hyper-contemporary Italian fiction, evolving through a continuous dialogue with other genres and narrative modes. This study aims to examine *La più amata* (2017) by Teresa Ciabatti and *Niente di vero* (2022) by Veronica Raimo, two novels that exemplify this transformation, focusing on their intersection with *autofiction* and the coming-of-age novel. Adopting a comparative perspective, the article explores strategies for representing family identity, the tension between reality and fiction, the fragmentation of narration, and the subversion of the linear trajectory of character development. The hyper-contemporary Italian family novel thus emerges not only as a space for critical reflection on identity and genealogical bonds but also as a terrain for literary experimentation, where the interplay of genres and the fluidity of their boundaries are investigated.

Keywords — Family Novel; Autofiction; Coming-of-age Novel; *Niente di vero*; *La più amata*.

Gambella, Sara. "Il romanzo di famiglia italiano iper-contemporaneo. Tra *autofiction* e *Bildungsroman*".
Enthymema, No. 37, 2025, pp. 19-16



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 07/08/2025



Milano University Press

1. L'EVOLUZIONE DEL *FAMILY NOVEL*: DAL POSTMODERNO ALL'ATTUALITÀ

Il romanzo di famiglia, nelle sue diverse denominazioni e accezioni di *family novel*, *familienroman* o *family saga*, ha registrato negli ultimi decenni un crescente interesse sia in termini di produzione letteraria che di analisi critica, affermandosi come un ambito privilegiato per l'indagine sul romanzo contemporaneo. Gli studi di Ru, Calabrese, Polacco, Dell, Canzaniello e Abignente hanno permesso di identificare le costanti formali, tematiche e narratologiche di un genere che attraversa la letteratura occidentale dal XIX al XXI secolo. Tuttavia, il romanzo di famiglia italiano iper-contemporaneo resta un territorio poco esplorato e, al tempo stesso, fertile per indagarne le trasformazioni recenti e le intersezioni con altri generi letterari, obiettivo a cui è dedicato questo studio.

Prima di procedere con il nucleo centrale della presente indagine, ossia l'analisi di *La più amata* di Teresa Ciabatti e *Niente di vero* di Veronica Raimo, due romanzi di famiglia rappresentativi del genere nell'attuale panorama narrativo italiano, sarà utile ripercorrere i principali contributi relativi al *family novel* postmoderno e ai suoi ultimi sviluppi. Jobst Welge, nell'epilogo del saggio *Genealogical Fictions* (2015), esamina l'evoluzione del romanzo genealogico del secondo dopoguerra attraverso le opere di autori come Claude Simon, Juan Benet, António Lobo Antunes e Thomas Bernhard, evidenziando il loro uso di tecniche moderniste, come la focalizzazione interna, la polifonia e la dissoluzione della linearità temporale. Secondo Welge, rispetto ai romanzi di famiglia ottocenteschi, opere come *La route des Flandres*, *Auto dos danados* e *Saúl ante Samuel* mostrano una tendenza costante nel romanzo europeo di fine secolo: indagare traumi storici e le loro conseguenze attraverso nuclei familiari lacerati (197).

Nel 2017 Elisabetta Abignente ed Emanuele Canzaniello curano un numero speciale della rivista *Enthymema*, *Il romanzo di famiglia oggi*, dedicato all'evoluzione del *family novel* dalla seconda metà del Novecento ai primi anni Duemila. Canzaniello analizza il romanzo di famiglia dagli anni Cinquanta agli anni Dieci, evidenziando il legame tra il *New Realism* e le forme postmoderne del genere, che integrano contenuti innovativi nella rappresentazione di scenari familiari inediti. Osserva come, rispetto alla tradizionale oscillazione tra «un massimo di attendibilità e un massimo di finzione» (89), il *family novel* postmoderno tenda a un'estrema finzionalità, rendendo i dati storici sempre più indistinguibili da quelli inventati. Questo fenomeno è particolarmente evidente nei casi di *autofiction*, dove scompare un punto di vista attendibile nella ricostruzione della storia e dell'identità familiare (100).

Abignente, invece, esplora il sottogenere delle «memorie di famiglia», «testi narrativi nei quali l'autore decide di ricostruire, in forma di romanzo, la storia della propria famiglia» (*Memorie di famiglia* 6), indagando la tensione tra attendibilità e finzione, fonti storiche e memoria familiare, nonché il confine tra cronaca e *memoir*, tra dimensione individuale e collettiva. Questo contributo anticipa il volume *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo* (2021), in cui la stessa autrice approfondisce la tendenza crescente di scrivere genealogie familiari e ricostruire le proprie origini, distinguendo due approcci principali nel romanzo di famiglia con-

temporaneo. Da una parte, testi che ripropongono gli schemi tradizionali del *family novel* con un occhio alla narrativa di successo; dall'altra, opere più sperimentali, come le memorie di famiglia, che rinunciano ad alcune costanti canoniche del genere per integrarsi con le molteplici forme di scrittura dell'io (*Rami nel tempo* 41).

Ritengo che questa distinzione continui a essere cruciale per interpretare il panorama del *family novel* italiano iper-contemporaneo. Da un lato, romanzi come *I leoni di Sicilia* (2019) di Stefania Auci, *Prima di noi* (2020) di Giorgio Fontana, *La casa sull'argine. La saga della famiglia Casadio* (2020) di Daniela Raimondi e *La salita dei giganti* (2022) di Francesco Casolo mantengono una struttura narrativa tradizionale e ripropongono gli stilemi tipici del genere in senso canonico. Dall'altro, testi come *La straniera* (2019) di Claudia Durastanti, *Storia immaginaria della mia famiglia* (2022) di Andrea Vianello e *Da parte di madre* (2024) di Federica De Paolis si orientano verso una narrazione più intima e sperimentale, in dialogo con l'*autofiction* e le diverse e attuali forme di autobiografia. È proprio in questo secondo filone che si inseriscono i due romanzi oggetto di questo studio, *La più amata* di Teresa Ciabatti (2017) e *Niente di vero* di Veronica Raimo (2022).

Delineati i contributi critici da cui prende avvio questo studio, è necessario chiarire perché i due testi qui analizzati possano essere considerati romanzi di famiglia. Proverò dunque a verificare come, da un lato, essi conservino le caratteristiche tradizionali del genere e, dall'altro, introducano elementi che rielaborano alcune delle sue costanti. A tal fine, mi avvalgo del contributo di Canzaniello che, confrontandosi con il modello proposto da Yi-Ling Ru in *The Family Novel. Toward a Generic Definition* (1992), analizza gli elementi imprescindibili del *family novel* – il realismo, la centralità dei rituali familiari, l'importanza dei conflitti familiari e la dimensione temporale che unisce il conflitto inter- e intragenerazionale – e ne traccia l'evoluzione nel contesto postmoderno.

In primo luogo, *La più amata* di Teresa Ciabatti e *Niente di vero* di Veronica Raimo rientrano nella tradizione del realismo, che, come osserva Canzaniello, si manifesta nei *family novel* attraverso un uso preciso della cronologia, che, sia essa sommaria o dettagliata, gioca un ruolo fondamentale nell'articolazione degli eventi narrativi. Questo avverrebbe anche in opere totalmente inventate, dove si realizza «una mimesi elaborata di una cronologia e di una genealogia» (93), come nel caso dei romanzi in esame, che, pur essendo narrati in prima persona e dal carattere autofinzionale, utilizzano l'elemento cronologico per ordinare i fatti del discorso. *La più amata* racconta la ricerca identitaria della protagonista, Teresa Ciabatti, attraverso la rilettura della sua storia familiare, partendo dall'infanzia dei genitori fino alla sua età adulta. L'autrice fa uso di una precisione minuziosa nelle coordinate spazio-temporali della sua genealogia: «Camminando per le strade di Siena, oggi, 9 agosto 1959, Renzo discerne ambizione mondana da forza reale» (Ciabatti 31); «Mio padre e mia madre si sposano il 23 settembre 1970, ore 10.30, cattedrale di San Lorenzo, Grosseto» (62). Inoltre, l'uso degli asterischi nel testo, che rimandano a note a piè di pagina con riferimenti storici, come quello al golpe Borghese, conferisce alla narrazione una

valenza documentaristica, rafforzando così l'effetto di realtà. Anche in *Niente di vero*, la protagonista, Veronica – per la madre Verika, per il padre Oca, Vero per gli amici, Scarafona per il nonno, ma anche Smilzi, V., Veca, Sveka, Onica, ecc. – si confronta con il peso delle proprie origini. Sebbene la cronologia in Raimo sia meno presente e più sommaria rispetto a quella di Ciabatti, essa è comunque un elemento che ordina gli accadimenti occorsi alla famiglia mediante i quali l'io narrante esplora la propria identità e le sue esperienze dall'infanzia all'età adulta: «Negli ultimi vent'anni ho vissuto in maniera schizoide tra Roma e Berlino» (Raimo 40), e più avanti: «Erano passati nove anni da quando era morto e la mia vita non era cambiata molto» (89).

In secondo luogo, sia *La più amata* che *Niente di vero* mostrano un'attenzione tematica e narrativa ai rituali che scandiscono la vita di una comunità familiare, come pranzi, matrimoni e altre cerimonie private. Tuttavia, come osserva Canzaniello, nei *family novel* l'idea di una vita comunitaria tradizionale perde forza quando la rappresentazione familiare si discosta dal modello classico del genere (94). Nei testi analizzati, i rituali familiari non favoriscono l'aggregazione, ma si caricano di una tensione latente. In *La più amata*, le domeniche a casa dello zio Dante mettono in evidenza il disagio familiare: «Io rimango sulla porta, Gianni più indietro. [...] Restiamo in disparte a contare i minuti che ci separano dal congedo, a trattenere il fiato per non respirare morte, fino alla voce di papà: andiamo, ragazzi» (Ciabatti 143). Allo stesso modo, in *Niente di vero*, Veronica rievoca l'esperienza alienante dei pranzi di famiglia, segnati da rigide divisioni di genere, con «le femmine che cucinavano, servivano a tavola e lavavano i piatti e i maschi stravaccati a russare in poltrona» (Raimo 70).

In terzo luogo, i conflitti familiari rappresentano un elemento centrale nella struttura narrativa di entrambi i romanzi, articolandosi su più livelli: le tensioni tra genitori e figli, i contrasti tra fratelli e sorelle e, soprattutto, i conflitti intergenerazionali, che influenzano profondamente il rapporto tra le protagoniste e i genitori nel loro percorso di crescita. Nel testo di Ciabatti, la voce narrativa, arrogante, aggressiva e narcisista, indaga senza remore le debolezze, i litigi e le incomprensioni all'interno di una famiglia segnata da un padre autoritario e manipolatore e da una madre passiva e fragile. Un'impostazione analoga si ritrova nell'opera di Raimo, dove la voce tagliente, ironica e sferzante di Veronica ripercorre le battaglie familiari della sua giovinezza, tra le ansie della madre, le ossessioni igieniche del padre e le manie di protagonismo del fratello.

Infine, se tradizionalmente il *family novel* viene concepito come una narrazione che abbraccia un ampio arco temporale, estendendosi talvolta su più secoli, nei romanzi presi in esame questa caratteristica cronologica si riduce significativamente. Pur continuando a essere, come definito da Marina Polacco, «la narrazione di una storia familiare lungo più generazioni» (96), il romanzo di famiglia italiano iper-contemporaneo si concentra su un orizzonte temporale più ristretto, in linea con quanto osservato da Canzaniello riguardo ai testi degli anni zero o ipermoderni (95). Il fulcro narrativo di *La più amata* e *Niente di vero* è radicato nel presente, nelle relazioni tra figli e genitori, mentre la generazione dei nonni, seppur menzionata, rimane marginale. I romanzi

pongono l'accento sulla ricerca identitaria delle protagoniste, la cui soggettività resta, tuttavia, inscindibile dal nucleo familiare, che agisce come il «protagonista collettivo del racconto» (Polacco 116). La famiglia, infatti, trattiene e coinvolge i singoli, rendendoli parte di un continuo processo di auto-definizione, segnato tanto dall'incontro quanto dallo scontro con le proprie radici. *La più amata* di Ciabatti ne offre un chiaro esempio attraverso una struttura narrativa che riflette il legame indissolubile tra identità individuale e memoria familiare. Il romanzo è articolato in quattro parti: *Il prescelto* esplora l'infanzia del padre, Lorenzo Ciabatti; *La più amata* si concentra sulla protagonista; *La reietta* approfondisce la figura materna, Francesca Fabiani; mentre *I sopravvissuti* vede Teresa adulta riflettere sul proprio passato e sul senso della sua scrittura: «Mi chiamo Teresa Ciabatti, ho quarantaquattro anni e non trovo pace. Voglio scoprire perché sono questo tipo di adulto [...] Cosa ha generato questa donna incompiuta. Scrivo di mio padre e mia madre, ricostruisco la storia della mia famiglia per arrivare a me» (Ciabatti 215). *Niente di vero*, privo di una divisione in capitoli, trova il suo fulcro strutturale e narrativo nella frase d'esergo, che evidenzia fin da subito la forza centripeta della famiglia e il processo stesso di narrarla: «Quando in una famiglia nasce uno scrittore, quella famiglia è finita, si dice. In realtà la famiglia se la caverà alla grande, come è sempre stato dall'alba dei tempi, mentre sarà lo scrittore a fare una brutta fine nel tentativo disperato di uccidere madri, padri e fratelli, per poi ritrovarsi inesorabilmente vivi» (Raimo 3).

2. ROMANZO DI FAMIGLIA E *AUTOFICTION*: UNA GENEALOGIA MANIPOLATA

L'analisi finora condotta ha evidenziato come i testi esaminati possano essere considerati autentici romanzi di famiglia, seppur con alcune modifiche delle caratteristiche tradizionali del genere. L'attenzione si concentrerà ora sull'ibridazione del *family novel* italiano degli ultimi decenni, esplorando la sua intersezione con altre forme o modalità narrative, quali l'*autofiction* e il romanzo di formazione.

Per quanto concerne la relazione tra le scritture dell'io e il romanzo di famiglia, le opere di Ciabatti e Raimo non possono essere ricondotte al genere delle «memorie di famiglia» per due motivi principali. In primo luogo, mentre queste ultime sono «opere autobiografiche in cui l'io si ritrae ponendosi ai margini del tempo e dello spazio narrativi» (Abignente, *Rami* 71), in testi come *La più amata* e *Niente di vero*, l'io si colloca al centro della scena, avviando un percorso di ricerca identitaria attraverso il filtro dei legami familiari. In secondo luogo, sebbene siano narrate da una prospettiva parziale, che oscilla tra un massimo di fedeltà documentaria e un massimo di finzionalità (51), le memorie di famiglia hanno l'obiettivo di raccontare il vero. Un modello in questo senso è *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg. Al contrario, nei romanzi oggetto di questo studio, la veridicità non è un obiettivo primario: l'io narrante adotta strategie tipiche dell'*autofiction*, intesa come un «discorso ibrido (finzionale e insieme, ambigualmente e indicibilmente, fattuale) incentrato sulla persona dell'autore» (Castellana 39).

In questo contesto, la soggettività dell'io si intreccia con il racconto familiare, dando vita a romanzi di famiglia autofinzionali in cui le autrici, attraverso un patto narrativo ambiguo, esibiscono consapevolmente le proprie menzogne e dissolvono il confine tra finzione e realtà. Nel romanzo di Ciabatti, la protagonista dissemina interrogativi, approssimazioni e ripensamenti, dando l'impressione che la storia si costruisca nel momento stesso in cui viene narrata, in un flusso di pensieri che ne accentua la spontaneità e l'oralità. Espressioni come «lo so poco», «Me lo immagino» o «può essere che sbagli» mettono in discussione l'affidabilità della memoria, mentre frasi come «Qualcosa di quegli anni ricordo anche io» (Ciabatti 26) o «(nei miei ricordi c'era un tappeto rosso, ma potrei averlo aggiunto nel tempo)» (151) rafforzano l'idea di un racconto instabile, soggetto a continua revisione e parzialità. Quanto a *Niente di vero*, la protagonista manifesta sin dall'infanzia una naturale inclinazione a manipolare la realtà, come quando si appropria dei disegni di due compagne di scuola spacciandoli per propri o bara al gioco dei dadi con il fratello. Con il tempo, la menzogna diventa per lei una strategia abituale, capace di «generare coerenza, nessi causali, interferenze», al punto che «non è mai importante la credibilità, ma l'autosuggestione» (Raimo 37). Fin da bambina, infatti, il suo rapporto con la realtà è segnato dal desiderio di sovvertire le regole e piegarle alla propria narrazione: «Ogni volta che mi sono sentita chiusa in una cameretta dentro un gioco con delle regole, non ho provato a fuggire ma a inquinare il razicinio della stanza e delle regole. A immaginare cose finte, a dirle, a provarle, fino a crederci» (18).

In entrambi i romanzi, la manipolazione della realtà, caratteristica strutturale dell'*autofiction*, emerge come un tratto distintivo delle dinamiche familiari. Teresa Ciabatti descrive come i suoi genitori alterino continuamente i ricordi, come nel caso del padre che regala alla madre una villa simbolo del loro primo bacio, un episodio che viene «trasformato, riadattato, manipolato» (Ciabatti 72). Analogamente, Veronica riflette su come la falsificazione della verità sia una pratica quotidiana nella sua famiglia, dove «ognuno ha il proprio modo di sabotare la memoria per tornaconto personale» e la manipolazione della realtà diventa «un esercizio di stile, l'espressione più completa della nostra identità» (Raimo 156).

Come osserva Valentina Martemucci, «il romanzo degli ultimi anni non si basa più sulla narrazione lineare di una storia, ma è il frutto di una scrittura franta, spezzettata e interrotta» (196), un aspetto che trova particolare risonanza nelle opere autofinzionali, dove la frammentarietà del racconto si combina con la divagazione e la discontinuità. In *La più amata* e *Niente di vero*, la narrazione segue il flusso di coscienza delle voci narranti, mescolando esclamazioni, riflessioni personali, frammenti di dialoghi familiari e parentesi che accolgono pensieri immediati e osservazioni ironiche sui comportamenti dei propri cari. Gli eventi si sovrappongono costantemente, generando una simultaneità temporale che dissolve la linearità cronologica, tratto distintivo del romanzo genealogico contemporaneo (Welge). Il racconto è costruito su episodi e scene emblematiche della vita familiare, in cui le diverse temporalità si intrecciano attraverso frequenti salti tra passato e

presente, come evidenziato da espressioni come «Ma torniamo all'album di foto su cui è incisa la data 23 settembre 1970» (Ciabatti 67) o «Tornando al dottor Del Bosco» (Raimo 82).

Nonostante l'ambiguità del patto narrativo e l'inattendibilità della narrazione, entrambi i testi riescono a restituire al lettore un effetto di realtà. Questo viene raggiunto principalmente grazie all'impiego di una sintassi essenziale e paratattica, caratterizzata da frasi brevi, ma estremamente incisive, e all'uso di un lessico semplice e colloquiale, arricchito da un'oralità viva. Detti, *refrain* e formule ricorrenti contribuiscono, infatti, a plasmare l'identità dell'io narrante «nel continuo gioco di appartenenza e disappartenenza, distinzione e rispecchiamento, indipendenza della propria personalità e riconoscimento del proprio ruolo all'interno del gruppo di origine» (Abignente, Rami 132). In *La più amata*, le voci dei vari membri della famiglia si sovrappongono e si confondono, producendo la perdita di un punto di vista narrativo stabile e attendibile: «il problema è che sei troppo viziata. Voi non avete cuore. Viziata egoista. Mi odiate. Guarda come ti arriva un ceffone. C'è tanta violenza in questa casa» (Ciabatti 83). La comunicazione familiare appare autentica proprio perché segnata da incomprensioni e fraintendimenti. Come osserva la stessa Ciabatti in un'intervista: «Nei miei libri cerco di rompere la simmetrica botta e risposta. Ciò che del dialogo riporto è l'incomprensione, la risposta che non convince, la domanda che galleggia nel vuoto» (Cerreti 110).

Anche in *Niente di vero*, i dialoghi in famiglia risultano altrettanto realistici, pervasi dalla confusione e dall'ambiguità della comprensione che ne deriva: «Ci parlavamo addosso ai rumori, dentro ai rumori, il che si rivelava sempre utile per sostenere in un secondo momento che era l'altro ad aver capito male» (Raimo 43). Inoltre, la ripetizione incessante di frasi come «C'è Francesca al telefono», riferita alla madre, o «Siamo arrivati al paradosso», tipica del padre, si trasforma in una sorta di *leitmotiv* del lessico familiare, che trascende l'ambito domestico per estendersi anche alle altre relazioni affettive della protagonista.

3. UNA FAMIGLIA TRA VERITÀ E FINZIONE

Le voci narrative dei romanzi di Teresa Ciabatti e Veronica Raimo intraprendono un processo di reinvenzione del sé, attraverso una rilettura della propria storia familiare. Sebbene ammettano di raccontare bugie e di manipolare la realtà, la narrazione sembra essere spinta da un'impellente esigenza di verità, da un desiderio di confrontarsi con il proprio vissuto senza filtri. In *La più amata*, il racconto evolve in modo spasmodico, animato dall'ossessione di comprendere cosa sia realmente accaduto nella sua famiglia e chi fosse veramente suo padre. In *Niente di vero*, la riflessione sulla verità sembra pervadere il romanzo sin dal titolo, caratterizzato da un'ambiguità linguistica: da un lato, il termine *vero* richiama la dimensione della verità; dall'altro, si presta a essere interpretato come un riferimento al nome della protagonista.

Perché manipolare o negare la verità e, al tempo stesso, cercarla? Forse in virtù di quel «meccanismo da coazione nevrotica» descritto da Raffaele Donnarumma, secondo cui, nell'epoca

ipermoderna, «chiediamo la verità proprio là dove sappiamo che c'è finzione; e d'altra parte, c'è l'intuizione che quella che chiamiamo verità non esiste allo stato puro, ma può solo mescolarsi con la sua stessa negazione» (178). Alla luce della tesi di Valentina Martemucci, reinventarsi e creare un alter ego diventa un percorso per giungere alla verità: l'effetto di realtà nell'*autofiction* si costruisce, paradossalmente, attraverso il ricorso al *topos* della finzione letteraria (152). La scrittura del sé si configurerebbe, in questo senso, come un gioco in cui la verità appare più chiaramente quanto meno cerca di imporsi. Per dirla con Philippe Forest, «la realtà è di per sé una finzione. La finzione che riflette la realtà raddoppia una finzione, e tramite questo raddoppio consente un rovesciamento che fa emergere qualcosa che, talvolta, possiamo chiamare verità» (132).

Nei testi analizzati, l'*autofiction* è dunque una modalità narrativa attraverso cui si narra una storia familiare reinventata, ma, paradossalmente, autentica. Ogni romanzo di famiglia è, infatti, un mosaico di racconti, di parole distorte e di episodi filtrati dalla memoria di ciascun membro, che propone una visione personale della medesima vicenda. Così rifletteva Joan Didion sulle divergenze tra i suoi ricordi e quelli dei suoi cari:

[...] invece racconto quelle che qualcuno definirebbe bugie. “Questo, semplicemente, non è vero” mi dicono spesso i membri della mia famiglia quando si confrontano con il mio ricordo di eventi condivisi. “La festa *non* era per te, il ragno *non* era una vedova nera, *non* è andata affatto così.” Con ogni probabilità hanno ragione, perché non solo ho sempre avuto dei problemi a distinguere tra quello che è veramente successo e quello che sarebbe potuto succedere, ma continuo a non essere convinta che la distinzione, ai miei fini, abbia qualche importanza. (Didion 119)

Se il racconto genealogico si fonda su ricordi instabili, influenzati dalla percezione soggettiva e dall'invenzione, allora un romanzo di famiglia non può che abbracciare una dimensione autofinzionale, in cui la separazione tra vero e falso diventa irrilevante, come affermano le stesse Raimo e Ciabatti in alcune interviste: «La verità di *Niente di vero* è una verità romanzesca, che si appoggia sulla convinzione di poter abbracciare l'idea che qualcosa sia vero e non vero allo stesso tempo» (Savoca e Scintu); «La verità è che ho perso completamente il controllo su ciò che è vero e ciò che non lo è e non mi interessa» (Cerreti 108). Entrambe le autrici giocano con l'ambiguità intrinseca del genere autobiografico, mettendo in discussione la concezione tradizionale di *memoir*. Sia *La più amata* che *Niente di vero* suggeriscono che ogni autobiografia, in fondo, è una costruzione del sé, in cui la scrittura non si limita a registrare i fatti, ma diventa uno strumento per rielaborarli, un mezzo per reinventare la propria storia familiare e per esplorare le molteplici possibilità dell'io narrante. Questo processo si compie distaccandosi dalla propria identità, creando un doppio o un alter ego che permetta di osservare il passato da una prospettiva diversa. Raimo lo illustra nel suo romanzo, richiamando gli scambi epistolari con la sua amica Cecilia:

I nomi fittizi che ci eravamo date per renderci irriconoscibili agli occhi altrui avevano già provocato un certo distanziamento da noi stesse, un primo meccanismo di autofiction. Ora quel distanziamento si nutriva di un fenomeno nuovo: potevamo inventarci cazzate. Non so se lei lo facesse, ma io sì.

Esistono almeno due versioni del mio quarto anno di liceo: quella più o meno reale di cui non ricordo quasi nulla, e quella scritta per Cecilia di cui ricordo quasi tutto. In un certo senso è stato il mio primo romanzo. (139-40)

Pertanto, in contrasto con quanto frequentemente asserito dalla critica, l'*autofiction* non implica un'esibizione narcisistica del sé. Secondo Philippe Forest, «l'immagine di sé che si crede debba essere ricostruita in ogni opera autobiografica si dissolve, in realtà, in quell'esperienza di "ritorno" che definisce il "Romanzo dell'io"» (97). Teresa Ciabatti gioca ironicamente con questa concezione nella sua opera: «Teresa Ciabatti, rassegnati, non sei tu la protagonista di questa storia, non sei protagonista di niente» (217).

Sebbene in questi testi si parli spesso di sé, come argomenta Valentina Martemucci, l'io non è altro che «un mezzo per mostrare al pubblico le contraddizioni della società in cui viviamo» (153). Ciò che risulta davvero significativo non è la veridicità del contenuto, ma piuttosto l'ambiguità che scaturisce dall'uso del proprio nome, ambiguità che permette di sollevare riflessioni su questioni più ampie, al di fuori del testo stesso (226). Nel caso del romanzo di famiglia italiano iper-contemporaneo, il sé si configura, in ultima analisi, come uno strumento per una riflessione critica sulle contraddizioni e le ambiguità del nucleo familiare, sul processo di rielaborazione personale delle origini e sull'eredità di narrazioni familiari che contribuiscono a definire l'identità dell'individuo e a forgiarne il rapporto con la propria storia.

4. ROMANZO DI FAMIGLIA E *BILDUNGSROMAN*: UNA FORMAZIONE MANCATA

Oltre all'*autofiction*, il romanzo di famiglia italiano iper-contemporaneo intrattiene un dialogo significativo con il romanzo di formazione. L'intersezione tra il *Bildungsroman* e il «romanzo biografico e autobiografico», in cui «il divenire della vita-destino si fonde col divenire dell'uomo stesso» (209), è già stata teorizzata da Michail Bachtin, che include il romanzo biografico tra le tipologie del romanzo di educazione. Anche Wilhelm Dilthey analizza la commistione tra questi generi, distinguendo però il *Bildungsroman* dalle opere di natura biografica per la sua capacità di rappresentare in modo universale e consapevole il processo di sviluppo individuale, in linea con la psicologia dello sviluppo di Leibniz, le teorie pedagogiche di Rousseau e l'ideale umano di Lessing e Herder (399-400). Negli ultimi decenni, il romanzo di famiglia sembrerebbe configurarsi come un punto di incontro tra queste due forme narrative. Come sottolineato da Elisabetta Abignente, «tracciare la storia della propria famiglia significa scrivere la propria autobiografia attraverso la mediazione dei propri progenitori, ricostruire attraverso di loro la storia della propria personalità e della propria formazione culturale» (*Una storia di ombre* 249-50).

L'ipotesi di Franco Moretti, secondo cui il romanzo di formazione si esaurisce con lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, quando «la gioventù comincia a disprezzare la maturità e ad autodefinirsi in opposizione ad essa» (260), è stata messa in discussione da vari studi che evidenziano come questa forma narrativa non solo persista, ma ritrovi nuova vitalità nel corso del Novecento, pur con

caratteristiche diverse rispetto a quelle della fine del Settecento e dell'Ottocento. In particolare, nel XX secolo si riafferma una specifica sottoclassificazione del genere, il *VerBildungsroman* (Mittner), ovvero un romanzo di «malformazione» o «deformazione» che, come sostiene Mario Domenichelli, si oppone all'idea di un percorso educativo, configurandosi invece come un processo diseducativo (22).¹ Giorgio Nisini interpreta *Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini come un «antiromanzo di formazione» (433), mentre Sara Lorenzetti descrive *Il lanciatore di giavellotto* di Paolo Volponi come un esempio di «mancata formazione» (575). In riferimento alla letteratura italiana del Novecento, Francesca Serra descrive il «romanzo senza midollo», un concetto che non va inteso come un rifiuto della formazione, né come anti-formazione o deformazione, ma piuttosto come «una messa in scena di *non-formazione*, di uno sviluppo mancato in partenza, andato a vuoto» (255). È proprio in questa prospettiva che si colloca il romanzo di famiglia italiano iper-contemporaneo. Le protagoniste dei romanzi di Raimo e Ciabatti raccontano un potenziale processo di crescita in una famiglia, attraversando l'infanzia, i ricordi scolastici, i conflitti adolescenziali, la scoperta della sessualità e il dolore legato alla perdita, fino all'età adulta. Tuttavia, il loro percorso non porta a una riaffermazione del sé, ma piuttosto a una mancata formazione, sia sul piano personale che su quello familiare.

Se nel romanzo di formazione classico l'eroe incarna il processo di crescita attraverso l'ideale della «personalità armoniosa» (Moretti 35), con un tono sarcastico e autoironico, Teresa Ciabatti si descrive come «agitata, sospettosa, inquieta, anaffettiva», «egoista, superficiale, asociale» (207), una donna incapace di stabilire connessioni autentiche e di prendersi cura degli altri. Allo stesso modo, Veronica adotta un meccanismo ironico di deformazione del sé, scegliendo di narrare la propria vita attraverso episodi di vergogna: «I momenti più profondi di solitudine li ho vissuti sulla tazza del cesso [...] È stato il mio apprendistato alla frustrazione» (Raimo 34). È un personaggio che vive la «maledizione perpetua della terra di mezzo» (36), segnata da un'inadeguatezza cronica, da un perenne senso di estraneità, il cui percorso di vita è costellato da storie lasciate a metà, come l'amicizia con Cecilia o la foto che conserva di suo padre.

La loro crescita non si sviluppa attraverso un processo di socializzazione secondo il paradigma «*desidero fare ciò che comunque avrei dovuto fare*» (Moretti 36), ma si configura come un conflitto profondo con il mondo e le figure genitoriali. L'adolescenza, in particolare, è segnata dal desiderio di sovvertire le norme imposte, attraverso tentativi di fuga e atti provocatori.² Teresa

¹ È questo un modello simile alla seconda fase del romanzo di formazione tradizionale descritta da Franco Moretti, che vi include autori come Stendhal, Puškin e Lermontov. Personaggi «cupi e strani» come Sorel, Onegin e Pechorin rifiutano qualsiasi sintesi e si muovono in un costante stato di conflitto (121). Piuttosto che integrarsi nelle convenzioni sociali, cercano di sovvertirle, incarnando un modello in cui «individualizzazione e socializzazione non sono più processi complementari, ma antitetici» (170).

² In ambito italiano, numerosi studi hanno esplorato lo sviluppo del romanzo di formazione nella letteratura del secondo dopoguerra, con un'attenzione specifica alla rappresentazione dell'adolescenza. Elisabetta Mondello osserva che personaggi moraviani come Luca, Agostino e Girolamo ripropongono in chiave novecentesca il tema della *Bildung*, affrontando già nell'adolescenza le difficoltà tipiche del protagonista del romanzo sette-ottocentesco (42). Roberto Carnero individua in *Il sentiero dei nidi di ragno* di Calvino, *L'isola di Arturo* di Morante e *Agostino* di Moravia esempi significativi di *Bildungsroman*, dove l'adolescenza è vista come periodo di disadattamento sociale e ribellione, ma anche di libertà e possibilità (7). Giovanna Rosa, oltre a *Agostino* e *L'isola di Arturo*, analizza anche *Ernesto* di Saba, evidenziando come la «scoperta della gioventù» abbia ceduto il passo a una visione dell'adolescenza segnata da traumi e inquietudine (107).

Ciabatti cerca di allontanarsi da un ambiente familiare che percepisce come oppressivo: «Queste persone che sono i miei genitori mi tengono prigioniera, non si fidano di me, ma sulla base di cosa, dico io, ho mai ucciso qualcuno?» (Ciabatti 101). La giovinezza di Veronica è dominata dalla noia e dall'ansia genitoriale: «Grazie alla ferrea educazione dei miei genitori, né io né mio fratello abbiamo mai imparato a fare quelle cose spericolate come nuotare, andare in bicicletta, pattinare, saltare alla corda [...] Abbiamo passato l'infanzia chiusi dentro casa a romperci le palle» (Raimo 14).

Dunque, a differenza del *Bildungsroman* classico, in cui la famiglia rappresenta il fulcro dell'armonia e il processo di crescita si sviluppa come l'espansione di tale armonia al di fuori del nucleo familiare (Moretti 40-1), nel romanzo di famiglia italiano iper-contemporaneo la famiglia e il matrimonio non sono più una «metafora del contratto sociale» (38), ma diventano il contesto in cui si mette in scena una mancata formazione, sia individuale che familiare. In *La più amata*, la protagonista ridefinisce i suoi legami di sangue attraverso epiteti sarcastici – come «Professore» o «benefattore» per il padre e «La reietta» per la madre – che esprimono una distanza ironica e al contempo avviano un processo di riflessione sui ruoli e gli spazi all'interno della sua famiglia. Teresa rievoca la dissoluzione dell'unità domestica, sancita dalla vendita della casa d'infanzia. La casa, tradizionalmente luogo di radicamento e continuità familiare, si trasforma in un simbolo di frattura e smarrimento: «con la casa si dissolve anche la famiglia» (Ciabatti 172) e ciò che rimane si riduce a «macerie di case, di soldi, di amore» (173). L'insistenza nel telefonare al vecchio numero, ricevendo sempre la risposta «Questa non è più casa Ciabatti», così come la ripetizione ossessiva del nuovo indirizzo romano «Via dei Monti Parioli 49a», diventano il modo attraverso cui la voce narrativa si confronta con un'identità precaria, incapace di trovare un punto di riferimento in una famiglia segnata da distanze e silenzi.

Questo mancato processo di formazione incide profondamente sulla struttura del romanzo, determinando una frattura nell'idea stessa di opera come forma organica e unitaria. Alla frammentarietà e discontinuità tipiche dell'*autofiction*, si aggiunge ora la velocità³ della narrazione, che procede di scatto, come se la protagonista non avesse il tempo di crescere: «Abbiamo sei anni, poi sette, poi otto. Poi tredici» (Ciabatti 14). A questo si affianca una frequenza narrativa di tipo ripetitivo, in cui alcuni eventi – come il matrimonio, la separazione dei genitori o il sequestro del padre – pur accadendo una sola volta nella storia, vengono narrati più volte nel discorso (Genette 157). Le ripetizioni ridondanti, quasi ossessive, assumono un ruolo strutturale nel romanzo: frasi come «Siamo una famiglia» e «Siamo di nuovo una famiglia» si susseguono con insistenza, mentre la frase «Mi chiamo Teresa Ciabatti», ripetuta ben dodici volte dall'inizio alla fine del racconto, si configura come un vero e proprio mantra identitario.

³ Secondo Gianluigi Simonetti, la velocità è una delle categorie più utili per descrivere il tempo del racconto nel romanzo italiano contemporaneo (41).

Anche *Niente di vero*, come definito dalla stessa Raimo, è «un romanzo di formazione dove non si arriva da nessuna parte» (Levorato), una storia in cui non si giunge mai a una risoluzione personale. Il racconto si articola come un confronto tra la dimensione individuale e quella familiare. Veronica ripercorre le sue deludenti esperienze sentimentali, fino alla conclusione della relazione con A., intrecciando la riflessione sulle proprie storie d'amore con il racconto dei modelli affettivi ereditati, dall'assenza di amore tra i nonni paterni al rapporto tra i suoi genitori, «il modello di tutto ciò che non avrei mai voluto nella mia vita: due persone che non si rendevano felici e che sono state insieme fino alla fine» (Raimo 158).

La sua è una storia di formazione costruita sull'uso ricorrente dell'espressione «Non ho mai», un parallelismo sintattico che scandisce gli eventi della narrazione: «Non ho mai ricevuto un'educazione sessuale» (96), «Non ho mai parlato a mia madre dell'aborto» (101), «non ho mai ereditato *a cozy apartment* in Trastevere» (54-5), «Non ho mai amato nonna Muccia» (65), «Non ho mai avuto un'immagine di me nel futuro che non fosse del tutto velleitaria» (151). In questo modo, oltre a delineare una mancata costruzione identitaria, il testo smantella le retoriche della famiglia tradizionale attraverso una feroce ironia, che diventa il principale strumento di decostruzione dei detti, dei vizi e delle ipocrisie dei propri cari. La narrazione oscilla costantemente tra il comico e il grottesco, restituendo un ritratto familiare irriverente nei confronti dell'idea di famiglia come nucleo formativo tradizionale. Veronica e suo fratello rivendicano l'uso delle parolacce come elemento naturale del linguaggio domestico, considerandole «parte del kit base per una comunicazione ordinaria» (121), così come la trasgressione delle regole del *bon ton*: «Se i genitori insegnano ai figli a non parlare mentre mangiano, a casa mia si masticava tranquillamente a bocca aperta, cosa che mia madre continua a fare ancora oggi» (43).

5. UNA STORIA SFUGGENTE

Secondo Franco Moretti, una *Bildung* è tale solo se può dirsi conclusa, ovvero se la giovinezza evolve in maturità e lì si arresta (44). Tuttavia, le protagoniste dei romanzi analizzati non raggiungono mai una piena compiutezza. Teresa Ciabatti, al termine della sua opera, si autodefinisce «una fallita di mezza età», una «donna incompiuta» (209), priva di una realizzazione personale e affettiva. Sul piano professionale, il suo editor critica la sua scrittura per un registro «troppo infantile», carente della maturità attesa da un'autrice adulta (216). Anche Veronica si muove in una condizione di continua indeterminatezza, incapace di ancorarsi a un'identità stabile. Per lei, la scrittura non rappresenta una vocazione o un'aspirazione, bensì il prodotto di una frustrazione infantile e di un lungo confronto con la noia: «Io e mio fratello siamo diventati tutti e due scrittori. Non so cosa risponda lui quando gli chiedono come mai, io dico che è grazie a tutta la noia che ci hanno trasmesso i nostri genitori» (Raimo 13).

Sarebbe dunque possibile valutare se l'ipotesi avanzata da Lorenzo Mecozzi, secondo cui il romanzo di famiglia italiano «sancisce l'impossibilità della *Bildung* all'interno dell'eterno "divenire

del mondo” moderno» (137), possa essere applicata anche al *family novel* iper-contemporaneo. Tuttavia, più che rappresentare il tentativo fallito di preservare l’eredità del *Bildungsroman*, il romanzo di famiglia degli ultimi decenni sembra piuttosto rifiutare la dicotomia tra successo e fallimento, nonché la necessità di una narrazione lineare e binaria. Testi come *La più amata* e *Niente di vero* mettono in discussione l’idea stessa che il personaggio debba compiere un percorso definito. Non si propongono di offrire un senso ultimo, bensì di rappresentare l’instabilità e la mancata formazione personale e familiare come una condizione intrinseca al nostro tempo. A differenza delle «memorie di famiglia», in cui il narratore «sente su di sé il peso di essere l’ultimo erede al quale spetta l’arduo compito di scrivere la parola ‘fine’» (Abignente, *Rami* 65), nel romanzo di famiglia iper-contemporaneo il *topos* della chiusura del libro di famiglia si dissolve, come dimostrano i finali dei testi oggetto di questo studio:

Mi chiamo Teresa Ciabatti, ho sessantun anni, gli anni di mio padre quando è morto, e inseguo la gallina bianca [...] Prendi la gallina bianca, albina, che corre veloce, svolazza, e noi dietro con le mani protese, pronti ad afferrarla, io e mia figlia, i miei amici, i figli, tutti insieme, il pensiero di te, fratello, il ricordo di te, mamma, la paura di te, papà, ora la prendiamo, e invece no, nessuno di noi ce la fa, corre, corre, rumore di ali. S’infila in un cespuglio, ed esce per sempre dalla nostra storia (Ciabatti 217-8).
Ho ripensato alle parole di Rosa: “Una storia è un concetto ambiguo”. Per me scrivere è essenzialmente questo. Scrivo cose ambigue e frustranti. Anche le poche favole che scrivevo da bambina erano così. C’era una spiga che era cresciuta in un bosco. – E com’è successo? – mi chiedeva mio nonno. – Non ne ho idea. La storia finiva lì. A mio nonno stava bene. A me pure (Raimo 163).

Entrambi i romanzi si chiudono con una dissolvenza che elude ogni forma di conclusione definitiva.⁴ Non si avverte il senso di essere gli ultimi custodi di una memoria da tramandare, ma di essere degli eredi di una storia sfuggente, di una realtà personale e familiare che non giunge mai a un’essenza ultima delle cose. Se, come afferma Clelia Martignoni, la formazione è un processo sempre provvisorio, che non può non ammettere conclusioni sospese (68), questa condizione appare ancor più rilevante in un genere incentrato sui legami familiari, relazioni per loro natura fluide, ambigue e soggette a una continua ridefinizione.

In contrasto con il *Bildungsroman* classico, dove la lettura stessa si configura come un percorso formativo che incoraggia la *Bildung* del lettore (Moretti 92), quella di Raimo e di Ciabatti non è una parabola edificante e neppure una traiettoria lineare di rivendicazione del sé femminile.⁵ Veronica abbraccia la propria invisibilità, sottraendosi alle aspettative sociali e trasformando questa condizione in un atto di libertà. Allo stesso modo, Teresa si descrive come la figlia di un piduista senza prenderne distanze, senza scuse né chiavi di lettura morali. Le protagoniste non

⁴ È questo un dato che Clelia Martignoni osserva in molti romanzi di formazione novecenteschi, come *Le novelle* di Tozzi, *Il Quartiere* o *Via de’ Magazzini* di Pratolini, *L’isola di Arturo* di Morante, che si chiudono in modi ambigui, su differimenti e sospensioni.

⁵ Come sostiene Carla Carotenuto, il romanzo di formazione femminile si configura frequentemente come una narrazione di riscatto, in cui l’introspezione psicologica dell’io narrante avviene attraverso «il confronto-scontro con la cultura patriarcale dominante [...] nel tentativo di superare le difficoltà e ritrovare la propria identità, inizialmente subordinata, e spesso in modo inconsapevole, alla presenza maschile» (591).

promuovono una *Bildung* armoniosa nel lettore; al contrario, lo invitano a vivere nelle proprie contraddizioni irrisolte, in quella tensione tra passato e presente, tra ciò che è stato e ciò che continua a sfuggire.

6. CONCLUSIONI

Alla luce delle analisi condotte e della bibliografia esaminata, il romanzo di famiglia italiano iper-contemporaneo si conferma come un genere ibrido e «costituzionalmente “ambiguo”» (Polacco 115), come un fertile terreno di sperimentazione letteraria, capace di rielaborare e mettere in dialogo diverse forme narrative, tra cui l'*autofiction* e il romanzo di formazione.

L'analisi dei romanzi *La più amata* di Teresa Ciabatti e *Niente di vero* di Veronica Raimo ha evidenziato non solo l'evoluzione in chiave iper-contemporanea di alcune caratteristiche canoniche del *family novel*, ma anche una riflessione sulla natura stessa del racconto autobiografico familiare e sulla rappresentazione del processo di formazione di un individuo all'interno di una famiglia. Ciò che emerge, in definitiva, non è la ricerca di una verità univoca né di un percorso di formazione lineare o binario, bensì l'affermazione della contraddittorietà e dell'ambiguità come principi costitutivi, sia tematici che formali, di questa specifica forma narrativa.

Nella tensione tra quello che è stato e quello che è, tra ciò che è falso e vero insieme, tra identità in divenire e ruoli mai del tutto definiti, si colloca il romanzo di famiglia italiano degli ultimi decenni, uno degli strumenti privilegiati per esplorare la complessità di quei *legami familiari* descritti da Clarice Lispector, di quella «prigione d'amore» (87) da cui è impossibile sottrarsi e che, pertanto, ha bisogno di essere raccontata.

BIBLIOGRAFIA

Abignente, Elisabetta. "Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo." *Enthymema*, n. 20, dicembre 2017, pp. 6-17.

—. "Una storia di ombre. Immaginazione delle origini e indagine genealogica nel romanzo contemporaneo." *"Non poteva staccarsene senza lacerarsi": per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a cura di Filippo Gobbo, Ilaria Muoio e Gloria Scarfone, Pisa University Press, 2020, pp. 243-263.

—. *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*. Carocci, 2021.

Bachtin, Michail. *L'autore e l'eroe: teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovič, Einaudi, 1988.

Calabrese, Stefano. "Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo." *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, vol. IV, Einaudi, 2003, pp. 611-40.

- Canzaniello, Emanuele. "Il Romanzo Familiare. Tassonomia E New Realism." *Enthymema*, n. 20, dicembre 2017, pp. 88-111.
- Carnero, Roberto. *Under 40. I giovani nella nuova narrativa italiana*. Pearson, 2010.
- Carotenuto, Carla. "Formazione e identità in 'Effetti personali' di Francesca Duranti." *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di Maria Carla Papini, Daniele Fioretti e Teresa Spignoli, Edizioni ETS, 2007, pp. 591-599.
- Castellana, Riccardo. *Finzioni biografiche: teoria e storia di un genere ibrido*. Carocci, 2019.
- Cerreti, Marta. "Interview with Teresa Ciabatti: The Least Beloved, The Most Free." *Invited Perspectives. Gender/sexuality/Italy*, n. 9, 2022.
- Ciabatti, Teresa. *La più amata*. Mondadori, 2017.
- Dell, Kerstin. *The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millennium. A Study in Genre*. VDM Verlag, 2007.
- Didion, Joan. "Sul tenere un taccuino." *Verso Betlemme Scritti 1961-1968*, traduzione di Delfina Vezzoli, Il Saggiatore, 2008, pp. 117-124.
- Dilthey, Wilhelm. *Esperienza vissuta e poesia*, a cura di Nicola Accolti Gil Vitale, Istituto editoriale italiano, 1947.
- Domenichelli, Mario. "Il romanzo di formazione nella tradizione europea." *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di Maria Carla Papini, Daniele Fioretti e Teresa Spignoli, Edizioni ETS, 2007, pp. 11-37.
- Donnarumma, Raffaele. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Il mulino, 2014.
- Forest, Philippe. *Il romanzo, il reale e altri saggi*, traduzione di Gabriella Bosco, Rosenberg & Sellier, 2024.
- Genette, Gérard. *Figure III. Discorso del racconto*, traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, 1976.
- Levorato, Chiara. "Niente di vero, tutto autentico. Intervista a Veronica Raimo." *QdiCopertina*, 2021, www.qdicopertina.it/niente-di-vero-tutto-autentico-intervista-veronica-raimo/
- Lispector, Clarice. *Legami familiari*, traduzione di Adelina Aletti, Feltrinelli, 1999.
- Martemucci, Valentina. *Galassia nonfiction: l'autofiction e il romanzo reportage nella nuova narrativa italiana*. Università degli studi dell'Aquila, 2011.
- Martignoni, Clelia. "Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano: linee, orientamenti, sviluppi." *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di Maria Carla Papini, Daniele Fioretti e Teresa Spignoli, Edizioni ETS, 2007, pp. 57-92.

- Mecozzi, Lorenzo. "Il genere cadetto. Il romanzo di famiglia come forma simbolica." *"Non poteva staccarsene senza lacerarsi": per una genealogia del romanzo familiare italiano*, Pisa University Press, 2020, pp. 121-140.
- Mittner, Ladislao. *Storia della letteratura tedesca. II. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, vol. II, Einaudi, 2002.
- Mondello, Elisabetta. *L'età difficile. Immagini di adolescenti nella narrativa italiana contemporanea*. Giulio Perrone Editore, 2016.
- Moretti, Franco. *Il romanzo di formazione*. Garzanti, 1986.
- . "'Un inutile nostalgia di me stesso'. La crisi del romanzo di formazione europeo, 1898-1914." *Il romanzo di formazione*. Einaudi, 1999, pp. 257-273.
- Nisini, Giorgio. "Da Luciano al Ricetto: Storie di un romanzo senza formazione." *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di Maria Carla Papini, Daniele Fioretti e Teresa Spignoli, Edizioni ETS, 2007, pp. 433-440.
- Polacco, Marina. "Romanzi di famiglia, per una definizione di genere." *Comparatistica*, n. 13, 2004, pp. 95-125.
- Raimo, Veronica. *Niente di vero*. Einaudi, 2022.
- Rosa, Giovanna. "Tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto." *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di Maria Carla Papini, Daniele Fioretti e Teresa Spignoli, Edizioni ETS, 2007, pp. 105-121.
- Ru, Yi-Ling. *The Family Novel: Toward a Generic Definition*. Peter Lang, 1992.
- Savoca, Sebastiana, e Gaia Scintu. "EFFETTO STREGA – Intervista a Veronica Raimo (Niente di vero – Einaudi)." *Scuola del libro*, 30 giugno 2022, <https://www.scuoladellibro.it/effetto-strega-intervista-a-veronica-raimo-niente-di-vero-einaudi/>
- Serra, Francesca. "Romanzo senza midollo." *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di Maria Carla Papini, Daniele Fioretti e Teresa Spignoli, Edizioni ETS, 2007, pp. 253-257.
- Simonetti, Gianluigi. *La letteratura circostante: narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*. Il Mulino, 2018.
- Welge, Jobst. *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*. Johns Hopkins University Press, 2015.

Saggi

THE DERRIDEAN GAZE OF THE “WHOLLY OTHER” IN STEPHEN KING’S “RAT”

Keith Moser

 ORCID: KM 0000-0003-3824-1021

Mississippi State University (0432jq872)

ABSTRACT

Building upon the theoretical framework that Derrida conceives in his posthumous environmental reflections and the interdiscipline of biosemiotics, this essay delves into the ethical questions posed by Stephen King related to other-than-human sentience, suffering, and subjecthood in “Rat.” Derrida and King generate thought-provoking portrayals of what happens when we are confronted with the gaze of the “wholly other.” When the other-than-human gaze falls upon us, Derrida and King insist that we cannot disregard the ethical summons that accompanies it. This transformative gaze compels us to think and live otherwise. The limitrophic reflection actuated by the other-than-human gaze eliminates the sharp ontological gap between humans and other animals. Owing to the strength of these encounters with other-than-human alterity, species boundaries erected on the shaky foundation of binary logic become unclear and unstable.

Keywords — Stephen King; Jacques Derrida; Non-human Sentience; Environmental Ethics; Biosemiotics.

Moser, Keith. “The Derridean Gaze of the
“Wholly Other” in Stephen King’s Rat”.
Entnymema, No. 37, 2025, pp. 35-16



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 07/08/2025



INTRODUCTION

Although Stephen King is often “misinterpreted by both the popular press and academicians,” or relegated to the status of a “trashy” horror writer, this essay demonstrates how the so-called master of the macabre poses ethical questions about other-than-human sentience and subjecthood in his short story “Rat” that recall Jacques Derrida’s “reinterpretation of the living creature called ‘animal’” in his posthumous ecological thought (Smith 336; Derrida, *The Animal* 76). Specifically, the protagonist Drew Larson’s transformative encounter with what he perceives to be a badly injured Norwegian rat during an unforgiving storm in rural Maine in “Rat” is reminiscent of “what happens when, naked, one’s gaze meets that of what they call an animal” vividly and sometimes comically depicted by Derrida in *The Animal That Therefore I Am* and *The Beast and the Sovereign* series (Derrida, *The Animal* 29). It may initially seem strange to discuss environmental ethics in King’s fictional universe in which the author has found a plethora of creative ways to torture, maim, and kill humans and other animals, but “Rat” illustrates that King is above all a humanist who decries real-life violence and injustice in its myriad forms. Despite his evident faults, the character Drew Larson reflects King’s conviction that “most people are good” and are capable of making a moral “stand,” as evidenced in the aptly named *The Stand* (King qtd. in Brooks n.p.). For this reason, when a seemingly dying rat shows up on his welcome mat and their eyes meet, Drew cannot turn away from the moral summons extended by the gaze of what Derrida refers to as the “wholly other” (Derrida, *The Animal* 11).

Similarly to how Derrida first recognizes what it means to see and to *be seen* by other sentient beings through the destabilizing “experience of coming out of the shower and being looked at naked by his household cat” recounted in *The Animal That Therefore I am*, the visibly suffering rat becomes a catalyst for philosophical reflection for the protagonist in “Rat” (Naas 225). Before the story takes a supernatural and dark turn, the experience described by the narrator in “Rat” closely parallels Derrida’s revelations about how “[t]he animal looks at us, and we are naked before it [...] (and) Thinking perhaps begins there” (Derrida, *The Animal* 29, my insertion). As a decent human being with a conscience, Drew is transfixed by the gaze of the wholly other that compels him to act in order to end or at least minimize the anguish of another organism that does not even bare a vague resemblance to the Cartesian caricature of the animal-machine. In the moments before this rat that appears to be ordinary on the surface is revealed to be a djinn endowed with magical powers, Drew starts to engage in what Derrida calls “limitrophy.” Caught under the spell of the “bulging black eyes” of the rat, Drew is struck by the epiphany that the dichotomous boundaries between humans and other animals, which we have partly inherited from Judeo-Christian ideology, Renaissance Humanism, and Cartesian philosophy, are in reality extremely porous (King 399). Instead of being a robotic automaton that is “merely obeying the fixity of a program” deprived of any capacity to experience pleasure, pain, anxiety, and fear, Drew finds himself face to face with a fellow subject that bleeds, suffers, and dies just like us (Derrida,

The Animal 117). Moreover, the rat is a semiotic agent that can communicate its suffering during its time of need from a biosemiotic¹ perspective.

1. CONTEXTUALIZATION OF “RAT”

This universal suffering of the living is one of the recurring themes throughout the collection *If It Bleeds* in which “Rat” was published in 2020 and in King’s *œuvre* in general. Caitlin Duffy and Neil McRobert note how King covers some familiar ground in “Rat” that will remind readers of seminal works such as *The Shining*, *Misery*, *Salem’s Lot*, and *The Dark Half*. Drew Larson is a professor and a creative writer who has written several well-received short stories but has never been able to realize his dream of composing a full-length novel. Before retreating to his family’s isolated cabin after having an idea for a novel, Drew’s wife is apprehensive because “earlier attempts have driven him close to madness” (McRobert n.p.). In this vein, “Rat” is another King narrative that “explores the dark side of the artistic and creative process” (Books n.p.). Nonetheless, “Rat” adds a new wrinkle to King’s prolific and diverse body of work by underscoring the searing pain that other animals experience during their ephemeral time on earth as well. Coming from a writer whose protagonist Greg Stillson in *The Dead Zone* brutally kicks a dog to death, or whose first main character Carrie is doused in the blood of a butchered pig in *Carrie*, the poignant depictions of other-than-human anguish in “Rat” even attack the sensibilities of seasoned King readers or fans. Although Drew soon makes a Faustian bargain with this supernatural rat capable of granting one wish that he will forever regret leading to the death of his department head Al Stamper who dies in a car accident after fully recovering from pancreatic cancer, this price that he pays for finally writing a successful novel takes a backseat to the *ordinary* characteristics that the rat shares with all animals. King’s contestation of the human-animal divide and the faulty mechanistic, anthropocentric logic upon which it is predicated are what remains with the reader.

2. BRIEF OVERVIEW OF DERRIDA’S POSTHUMOUS THOUGHT

Compared to pioneers of the environmental movement in the Francophone world like Michel Serres and Edgar Morin, “Derrida seemed to come late to the animal question” (Wood 319). However, Derrida’s lectures and seminars published after his death as *The Animal That Therefore I Am* and *The Beast and the Sovereign* series have “become the touchstone for anyone working in critical animal studies” (Westling 198). Derrida forces us to confront the “bottomless gaze” of the wholly other, as he takes the “grand mechanistic tradition back to the drawing board” (Derrida, *The Animal* 12; 76). It is this “gaze called animal” portrayed by King in “Rat” that enables Derrida to outline his “most crucial theoretical propositions regarding the limit between man and

¹ The basic tenets of biosemiotics will be highlighted in greater detail in the final section of the essay.

animal" in which the "full extent of Derridean inquiry as it reproblematises everything we think we know about the animal" manifests itself (Derrida, *The Animal* 17; Michaud 41). Derrida's project of "producing a full-length text addressing the many questions of animality [...] never came to fruition," but the Franco-Algerian philosopher systematically dissects "the binary discourse of species that puts man in the center and at the top" imploring us to think harder about the actual similarities and differences between the human animal and other species in *The Animal That Therefore I am* and *The Beast and the Sovereign* based on empirical evidence and sound logic (Congdon 191; Kleinhans 2).

3. THE ETHICAL SUMMONS EXTENDED BY THE DERRIDEAN GAZE

After "he is exposed naked to the gaze of his cat," Derrida becomes aware that his feline companion possesses "its (own) point of view [...] the point of view of the absolute other" (Harding and Martin 2; Derrida, *The Animal* 11, my insertion). This unsettling experience makes the philosopher ponder what it means to be seen through "the eyes of a non-human being," or "the vantage of the animal" (Sikka 84; Derrida, *The Animal* 21). Even if we will never be able to comprehend the "secret inner stirrings of animals" from the outside looking in fully, Derrida avers that scientific discoveries, quotidian encounters with our other-than-human family members, and common sense support the conclusion that all other species have their own subjective inner world or frame of reference (Derrida, *The Animal* 6). Unable to turn away from his cat's stare, Derrida confesses, "The animal is there before me [...] it can look at me [...] nothing will have ever given me more food for thinking that this absolute alterity of the neighbor or of the next (-door) than these moments when I see myself naked under the gaze of the cat" (*The Animal* 11). Catching a glimpse of "the looking glass [...] from the point of view of the animal," "the refusal of alterity through non-recognition is no longer possible" for Derrida (Derrida, *The Animal* 9, Wadiwel 15).

Derrida begins to rework Levinasian ethics by undercutting the notion that "the face-to-face encounter that commands us to be ethical" is "uniquely human" (Oliver 65). In response to Levinas who "does not really think that animals have faces" (Bruns 409), Derrida muses,

Ok, the snake has eyes, it has a tongue, it has a head to some extent, does it have the face? What about the snake's face? [...] Does an ethics or a moral prescription obligate us only to those like us-you remember the question of the semblable [...] i.e. man, or does it obligate us with respect to anyone at all, any living being at all, and therefore with respect to the animal? (*The Beast and the Sovereign*, vol. 1 237-244).

Like many other "pet" owners, Derrida observes that his cat has a face that is capable of expressing many different emotions including happiness, sorrow, fear, and anger in *The Animal That Therefore I am*. Derrida deduces that if we were to spend a lot of time with other non-domesticated animals, including reptiles, we would be able to interpret some of these facial expressions in *The*

Beast and the Sovereign. When our faces meet those of other-than-human entities, they emerge from the shadow of non-recognition and are placed into the light of moral consideration. In simple terms, the ethical imperative to be compassionate towards the Other mediated through the gaze is now applicable to other animals. Derrida thus concludes, "If I am responsible for the other [...] isn't the animal more other still [...] than the other in whom I recognize my brother, than the other in whom I identify my fellow or my neighbor. If I have a duty [...] wouldn't it then also be toward the animal" (*The Animal* 107).

Not only does King laud "the everyday courage and morality of everyday people" who are subjected to this Levinasian gaze in their daily lives, but he also implies that this recognition "translates into a sort of duty" like Derrida (Diaz n.p.; Tozzi 225). Given the many horrific ways in which humans and other animals die in King's narratives, some critics have overlooked the highly developed ethical strand in the author's fiction that "constantly raises the question of morality" opining that "each must make a stand, make a commitment to either good or evil" (Nash 168; Egan 219). Despite the fact that Drew's wife "Lucy hated rodents" and "Drew didn't care much for rodents himself, and understood that they carried diseases" in "Rat," the protagonist cannot ignore the Derridean ethical summons that is extended by the animal gaze on the welcome mat of his front porch (King 399). Like many people in Western society, Drew considers rats to be disease-ridden, filthy, and inferior creatures. Nevertheless, the force of the gaze is so strong when his eyes meet those of the rat that he is obligated to act. As the narrator elucidates, "*The rat on the mat needs help stat*" (King 400, italics in original). Before this face-to-face encounter that forever changes how Drew perceives rodents, there would have been no reason for him to help an animal that is widely conceived to be an unwanted, dangerous pest in our society.

When Drew answers the door after hearing the rat intentionally scratching seeking shelter from the storm and a place to stay warm, or to die more comfortably, Drew sees, "Its brown-black fur [...] littered with tiny bits of leaf, twig, and beads of blood. Its bulging black eyes were looking up at him. Its side heaved [...] It lay there panting and looking up at him with blood on its fur and in its whiskers. Broken up inside and probably dying" (King 399). Owing to its apparent physical condition, Drew's first thought is to end the suffering of this rat communicated to him via the other-than-human gaze through a *coup de grâce*. The protagonist cannot deliver this "one hard hit" with a shovel "to put it out of its misery," because the black eyes implore him to act differently (King 400). Drew ultimately decides to pick up the rat and place it in front of the fireplace so it can die more peacefully away from the furor of the elements. Faced with a dilemma of how to treat a fellow sentient being with dignity, Drew's actions are emblematic of a "response to the injunction, the interpellation, of the other's face" to which he cannot turn a blind eye (Benaroyo 327). A gaze from a member of a species that Drew has always loathed changes everything, as he treats the rat with the same neighborly courtesy to which Derrida refers that Levinas reserves exclusively for humans.

4. DECONSTRUCTION OF THE HUMAN-ANIMAL BINARY AND THE PHILOSOPHICAL EXERCISE OF LIMITROPHY

In this regard, the ethical imperative emanating from the other-than-human gaze in Derrida's philosophy and in King's "rat" interrogates the human-animal binary and investigates the fluid boundaries between *Homo sapiens* and other animals. For Derrida, the human-animal dichotomy is fraught with peril, because it obfuscates the scientific reality that humans are mammals-primates, even if there are many significant differences between humans and other organisms. Hence, the philosopher calls into question "the autobiography of the human species, the whole history of the self that man recounts to himself, that is to say the thesis of a limit as rupture or abyss between those who say 'we men,' 'I, a human,' and what this man among men who say 'we,' what he *calls* the animal or animals" (Derrida, *The Animal* 29-30, italics in original). Derrida takes aim at "this dogmatic and for the most part uncritical and unjustified division between the human animal and all other animals" through the creation of the neologism *animot* and what he calls "limitrophy" (Naas 222). Transcending "the seduction of cheap verbal play," "Derrida makes incisive inroads in effacing the unfairness of the category 'animal' in which animals constitute a homogeneous set in fundamental opposition with the human [...] To that end, Derrida proposes the concept *animot/animaux*, a neologism that is pronounced identically in both the singular and plural forms in French, so that the plural for *animals* resonates in the singular form" (Garnier 27; Slater 687, italics in original). Derrida scoffs at the reductionistic, catch-all word-concept of the "animal" pitted against the "human." In the words of the philosopher, "The confusion of all nonhuman living creatures within the general and common category of the animal is not simply a sin against rigorous thinking, vigilance, lucidity, or empirical authority, it is also a crime" (Derrida, *The Animal* 47-48). A fortuitous and embarrassing experience connected to the other-than-human gaze is what leads Derrida to challenge "the very category of 'the animal' itself" (Oliver 54).

Derrida endeavors to redraw the borders between humans and other species in non-oppositional terms without effacing them entirely. Gerard Bruns explains that "Derrida's idea is not to erase the line that separates us from other living things [...] but rather to multiply its dimensions" (Bruns 415). Derrida's deconstructive approach is "a matter of taking into account a multiplicity of heterogenous structures and limits" (Derrida, *The Animal* 48). The philosopher offers this operational definition of his theory of "limitrophy:"

Limitrophy is therefore my subject. Not just because it will concern what sprouts or grows at the limit, around the limit, by maintaining the limit, but also what *feeds the limit*, generates it, raises it, and complicates it. Everything I'll say will consist, certainly not in effacing the limit, but in multiplying its figures, in complicating, thickening, delinearizing, folding, and dividing the line precisely by making it increase and multiply. (*The Animal* 29, italics in original).

Without reducing difference to sameness or replacing one reductionistic theoretical framework with another, Derrida reexamines and multiplies the limits between *Homo sapiens* and other

animals. Derrida provides a preliminary blueprint for (re-) envisioning the actual differences and similarities between humans and other organisms with whom we share the earth outside of simplistic, binary structures through the philosophical exercise of limitrophy.

Several passages from “Rat” concretize limitrophy in action presented in an accessible form for a large public. As opposed to describing the rat as a thing, or a robotic entity that operates according to an internal machinery, the protagonist is taken aback by how “human” that this tiny creature seems to be. In addition to the power of the other-than-human gaze itself that opens the door to the possibility of moral consideration, the rat has other characteristics that resemble humans and other animals. As the narrator explains, “It was lying on the threadbare welcome mat, one of its paws-pink, strangely human, like a baby’s hand-outstretched and still scratching at the air” (King 399). Before Drew lets the rat inside, the narrator adds, “the rat was still on the mat. Sleet had begun crusting on its fur. That one pink paw (so human, so human) continued to paw at the air, although now it was slowing down” (King 400). Drew cannot prematurely end the life of the rat, because it reminds him of a vulnerable baby or an injured person. The Derridean moral imperative beckons him to offer hospitality and compassion to another sentient being, as Drew starts to reconsider traditional conceptions of humanity revolving around dichotomous thought paradigms. The scratching at the door is eerily similar to a person knocking or a dog clawing to come inside or go outside.

The repetition of the word human in the above passages is also revealing from a scientific angle. King’s reappraisal of what it means to be human outside of dominant anthropocentric fallacies is supported by empirical data. Specifically, genome research initiatives have discovered that we share a lot of DNA sequences in common with many other animals, including rodents. Summarizing the results of an international rat genome sequencing project that studied a species of Norwegian rat (*Rattus norvegicus*), Geoff Spencer reveals, “humans have 23 pairs of chromosomes, while rats have 21 and mice have 20. However, the new analysis found chromosomes from all three organisms to be related to each other by about 280 large regions of sequence similarity - called ‘syntenic blocks’” (Spencer n.p.). The scientist Eric Lander notes that “about 99 percent of genes in humans have counterparts in the mouse” (Lander qtd. in Walton n.p.). Due to these striking genetic similarities, it is not surprising that different species of rats are exploited as guinea pigs in controversial research studies designed to improve human health. The rodent in “Rat” appears to be “so human,” given that it is not that dissimilar from us at all. King points out our inescapable animality in “Rat” as part of a *limitrophic* reflection that decenters the narrative around the essence of humanity.

5. THE RECOGNITION OF OTHER-THAN-HUMAN SUFFERING AND OUR SHARED MORTALITY

Putting the supernatural elements of the narrative aside, “Rat” is first and foremost a story highlighting the reality of other-than-human suffering. Derrida and King’s ethical projects coalesce

around this focus on this shared genetic makeup as fellow animals (*animots*). Derrida laments how “the animal is reduced to the status of a machine without reason” in much of the Western philosophical tradition (*The Animal* 111). With a heavy dose of scientific realism alluding to empirical studies and encouraging us to learn from our daily encounters with other-than-human alterity, Derrida puts the final nail in the proverbial coffin of the animal-machine hypothesis or the “claim that animals are ‘literally and simply machines’” (Castricano 17). When evidence, common sense, and experience are factored into the equation, Derrida demonstrates that “what becomes undeniable as we move forward is that animals suffer” (Lawlor 45). In a passage that resonates with many readers who have seen an animal suffer from physical pain, anxiety, stress, and fear firsthand, Derrida contends, “No one can deny the suffering, fear, or panic, the terror or fright that can seize certain animals and that we humans can witness” (*The Animal* 28). Owing to this “shared vulnerability,” Derrida argues that “we owe to animals the debts of pity and compassion” (Egerer 443; Nash 65). When we observe “the sharing of this suffering among the living” on an other-than-human face, this gaze forces us to be ethical for this reason (Derrida, *The Animal* 26). Furthermore, Derrida affirms that the fact that *all* animals try to stave off the internal and external forces of death for as long as possible during our “finite, precarious lives” fosters a type of moral solidarity with “the *other-living-mortal*” (Reszitaryk 154; Derrida, *The Beast and the Sovereign*, vol. 1 126, italics in original). According to Derrida, it is our “shared bodily mortal existence” that “complexifies the limit between the animal and the human” (Oliver 67; Slater 691).

Derrida theorizes that the realization of this universal suffering and unavoidable mortality filtered through the other-than-human gaze revolutionizes our ethical systems entirely. The philosopher opines that the anguish communicated through a face-to-face encounter with the “wholly other” serves to “awaken us to our responsibilities and our obligations vis-à-vis the living in general, and precisely to this fundamental compassion that, were we to take it seriously, would have to change the very cornerstone [...] of the philosophical problematic of the animal” (Derrida, *The Animal* 27). Whereas anything is permissible in the ethical and philosophical sense if we are referring to a mindless machine, Derrida illustrates that at least a degree of moral consideration must be conferred upon another sentient organism that lives, suffers, and dies just like us. Derrida asserts that a much-needed point of departure for modifying our obsolete, anthropocentric ethical systems is to recognize “the *other-living-mortal*” as a “fellow.” Since “The worst, the cruelest, the most human violence has been unleashed against living beings, beasts [...] who precisely were not accorded the dignity of being fellows,” Derrida declares, “I am surreptitiously extending the similar, the fellow, to all forms of life, to all species. All animals qua living beings are my fellows” (*The Beast and the Sovereign*, vol. 1 108; 109).

Since the rodent in "Rat" is clearly identified as what Derrida terms a "fellow," Drew's ethical duty cannot be swept under the rug or the welcome mat. Even if Drew does not think that he can save the rat's life, he has a moral obligation to ease the pain of another sentient being to the greatest extent possible. Swayed by the summons transmitted through the rat's "bulging black eyes," Drew's actions are fueled by a deep sense of compassion. Abandoning the rat in the cold to experience more pain and discomfort before succumbing to death is not an option, so "He had to close the door and he wasn't going to leave the rat to die slowly in the dark. And on a fucking welcome mat, to boot" (King 401). Drew chooses what he perceives to be the most humane course of action possible uttering "'Go ahead and die now' [...] 'At least you're out of the weather and can do it where you're warm'" (King 401). Scientific studies by researchers such as Karim Aysha et al., Gin C. Hsieh et al., and Howard Curzer et al. lend credence to Derrida's philosophical theories and King's literary representations of other-than-human suffering. Although millions of rodent "pests" are exterminated across the globe every year without a passing thought, "rats are sentient animals (capable of experiencing negative and positive feelings" (Belmain n.p.). Additionally, some of the common methods for killing rats like "glue traps and anticoagulants can lead to extreme suffering" (Belmain n.p.). This lack of understanding and compassion, which epitomizes the relationship between humans and rodents in Western civilization, is why the rat "rewards" Drew with a wish. As the rat explains, "'You were going to kill me with a shovel, and why not? I'm just a lowly rat, after all. But you took me in instead. You saved me'" (King 404). King rehabilitates the image of rats that are often conceived of as "rapacious, beady-eyed vectors of filth and disease" in the pages that precede the dirty bargain itself that allows Drew to become a novelist (Keim n.p.).

The debilitating cold that the protagonist assumes that he catches from a local store owner named Roy DeWitt while he is attempting to write his first novel appears to make Drew even more sensitive to the plight of the rat. Drew's physical ailment is not a death sentence compared to the rat, yet their shared suffering creates an emotional bond and a sense of brotherhood. In fact, Drew candidly admits that he is full of compassion for this other-than-human fellow whose anguish seems to be more pronounced than his own. The narrator provides this synopsis of Drew's compassionate stance:

A tree had crashed the rat's home and crushed him [...] he had somehow managed to drag himself to the cabin. God knew how much effort it had taken, and was this to be his reward? Another crushing, this one final? Drew was feeling rather crushed himself these days and, ridiculous or not (probably it was), he felt a degree of empathy. (King 400-1)

It is the force of the other-than-human gaze that places the rat into the light of moral consideration as a fellow, but Drew's illness intensifies the feelings of compassion that he experiences. Drew may not be afflicted by a life-threatening health condition, yet he can relate to the extreme vulnerability of the dying rat on a deeper level because of his intense cold.

6. THE EXISTENCE OF OTHER FORMS OF SEMIOSIS AND THE DOCTRINE OF UNIVERSAL SUBJECTHOOD

The compassion that Drew feels for the rat is also connected to the realization that this creature is a semiotic agent that knows how to communicate purposefully and strategically. Even before the rat begins to speak to the protagonist in English in a fantastical scene, this rodent had already been conveying its needs, fears, and desires effectively through paralinguistic means. Albeit in vastly different mediums, Derrida and King contest the traditional logic that creates a sharp divide between “semiotically active humans and a semiotically inactive nature” (Maran 142). Whereas mainstream philosophical and linguistic paradigms still mostly adhere to the disproven notion that communication is a singular attribute of the human species, King and Derrida push back on the thesis of “animal linguistic poverty” that does not hold up to any kind of scrutiny (Peterson 90). Building upon recent scientific discoveries and the interdiscipline of biosemiotics, Derrida underscores how *all* organisms conceive, exchange, and interpret signs in the semiotic sense that are laden with context-dependent meaning. Even if *Homo sapiens* are hardwired with the most sophisticated semiotic system that biosemioticians refer to as “language,” scientists like the founding father of biosemiotics Jakob von Uexküll emphasize “the communicative nature of all living organisms” (Wheeler 140). Intentional and meaningful semiosis “is a community shared by all living beings” (Iveson 103). Moreover, two semiotic agents that are endowed with different primary modeling devices (PMD) find a way to negotiate meaning and space *together* when they are in close proximity. This is exactly what happens in our daily encounters with domesticated animals, as Derrida maintains, or even when we are thrust into direct contact with other “wild” animals like the rodent in “Rat.” The other-than-human gaze is both a summons and a sign-message that we can decode. Other-than-human agents also take advantage of various types of body language like gestures, scratching, howling, barking, purring, and whining to create signs that we can successfully interpret.

In the second volume of *The Beast and the Sovereign* and throughout his posthumous environmental thought, “Derrida criticises the philosophical tradition for precisely the claim that animals cannot communicate” (Hurst 124). Derrida pokes fun at other thinkers who are stuck in outmoded, dichotomous thought structures and fail to realize that “Mark, gramma, trace, and différance refer differentially to all living things, all the relations between living and non-living” (*The Animal* 104, italics in original). After providing concrete examples that discredit the lingering theory that other animals are entirely deprived of communicative faculties, Derrida proclaims, “The assertion that the animal is a stranger to learning technical conventions and to any technical artifice in language is an idea that is quite crude and primitive, not to say stupid [...] The idea that the animal has only an innate and natural language, although quite widespread in the philosophical tradition and elsewhere, is nonetheless crude and primitive” (*The Beast and the Sovereign*, vol. 2 222). When our primitive thinking about other-than-

human semiosis, one of the “many *asinanities* concerning the so-called animal” that has yet to be fully dislodged in our anthropocentric imagination, is reexamined on the basis of evidence, the biosemiotic recognition of the “degree of semiotic freedom” that all living things possess paves the way for universal subjecthood (Derrida, *The Animal* 63, italics in original; Sharov, Maran, and Tønnessen 2). Instead of being the only species that can communicate anything significant at all surrounded by animal-machines, Derrida elucidates that we are immersed in a sea of meaningful semiosis at all biological levels of organization. The biosemiotic insight confirmed by scientific data that the universe is teeming with communication means that a level of subjecthood must be conferred upon other semiotic agents. Regarding what Thomas Sebeok calls a “semiotic self” (Kull 59), Derrida concludes, “Let me repeat it, every living creature, and thus every animal to the extent that it is living, has recognized in it this power to move spontaneously, to feel itself and to relate to itself. However, problematic it be, that is even the characteristic of what lives” (*The Animal* 94).

The first image of the rat conjured up by King is in keeping with Derrida’s reworking of other-than-human semiosis and subjecthood. Even before the force of its gaze communicates its suffering, the rat proves to be adept at conceiving signs. During the storm, the rodent incessantly scratches at the cabin door despondently hoping that someone will open it. Leaving little room for doubt that the signs transmitted by the rat are indicative of the deliberate actions of an autonomous, semiotic agent, the narrator reveals, That was when he heard a scratching at the door. *A branch*, he told himself, *Blown there by the wind and caught somehow, maybe on the welcome mat. It’s nothing. Go to bed.* The scratching came again, so soft he never would have heard it if the wind hadn’t chosen those few moments to lull. It didn’t sound like a branch; it sounded like a person. Like some orphan of the storm too weak or badly hurt to even knock and could only scratch. (King 399, italics in original).

The personification in this passage is a classic literary device that King utilizes to pose questions about the porous boundaries between human and other-than-human subjects. In the same vein as a human “orphan” or storm victim who is crying out for help, the rat is able to capture Drew’s attention. The rat’s biosemiotic behavior also reminds readers of how their canine or feline family members communicate with them on a regular basis. Without sharing the same semiotic system, researchers have discovered that “Dogs show a flexible behavioural repertoire when communicating with humans [...] They use their whole body to communicate, conveying information intentionally” (Siniscalchi et al. 1). This research from veterinary science applies to the signs emitted by many other animals. Manon Schweinfurth in an article entitled “The Social Life of Norway Rats (*Rattus Norvegicus*)” discusses “the intentional transfer of information between two individuals” within rodent societies (12). When rats and humans are in close association with each other, as many gerbil owners can attest, they can relate to each through the exchange of signs.

In addition to highlighting how semiotic interactions frequently occur between two different species or semiotic agents, King plays with pronouns to broach the topic of other-than-human subjecthood. Drew oscillates between the pronouns typically reserved for humans ("he-him") and the ones that refer to other animals or objects ("it-its"). The protagonist cannot definitively decide which pronoun is appropriate, for he realizes that the borders between humans and other organisms are malleable or fuzzy at best. Assuming that the rat is a male, Drew contemplates, "*Here is something interesting*, he thought. *When I first saw it, I thought 'he.'* Now that I've decided to kill the damn thing, it's it" before waffling back and forth again moments later and reverting "*back to him now*" (King 400; 400, italics in original). When we are seen through the eyes of another agent with a semiotic self, the question of subjecthood cannot be avoided for either Derrida or King. The author does not provide a clear-cut conclusion to the question of how much agency should be granted to other species in "Rat," but rather he is engaging in limitrophy. King leaves the question open to haunt the reader in a universe in which semiosis is everywhere.

CONCLUSION

In conclusion, the father of deconstruction Jacques Derrida and the master of horror Stephen King generate thought-provoking portrayals of what happens when we are confronted with the gaze of the "wholly other." When the other-than-human gaze falls upon us, Derrida and King insist that we cannot disregard the ethical summons that accompanies it. This transformative gaze compels us to think and live otherwise. As the suffering of another sentient, mortal being becomes apparent, the *animot* reveals itself to be much more like us than we would like to admit. The *limitrophic* reflection actuated by the other-than-human gaze eliminates the sharp ontological gap between humans and other animals. Owing to the strength of these encounters with other-than-human alterity, species boundaries erected on the shaky foundation of binary logic become unclear and unstable. The epiphany that the biosphere is replete with other semiotic agents that are capable of conceiving, transmitting, and decoding signs further erodes the pervasive doctrine of human exceptionalism. Trapped under the other-than-human gaze, we become astutely aware that the problematic expression the "human condition" is really the universal story of existence. At the dawn of the Anthropocene-Technocene, this fundamental compassion for our "fellow" *animots* could be a starting point for (re-) envisioning a more sustainable roadmap for the future.

REFERENCES

- Aysha, Karim. "Ethical Considerations Regarding Animal Experimentation." *Journal of Preventive Medicine and Hygiene*, vol. 63, no. 2, 2022, pp. E255-E256.
- Belmain, Steven. "Rats Have Feelings Too." *NRI*, 11 February 2022, <https://www.nri.org/latest/news/2022/rats-have-feelings-too>. Accessed 1 May 2024.

- Benaroyo, Lazare. "The Significance of Emmanuel Levinas' Ethics of Responsibility for Medical Judgment." *Medical Health Care Philosophy*, vol. 25, no. 3, 2022, pp. 327-332.
- Books, Raven. "Only True Stephen King Fans Understand the Mastery of 'If it Bleeds.'" *Medium*, 11 July 2021, <https://ravenbooks.medium.com/the-human-condition-as-observed-in-stephen-kings-if-it-bleeds-c66aaaeda7ff>. Accessed 1 May 2024.
- Brooks, Xan. "Stephen King: 'I Have Outlived Most of My Critics. It Gives me Great Pleasure.'" *The Guardian*, 7 September 2019, <https://www.theguardian.com/books/2019/sep/07/stephen-king-interview-the-institute>. Accessed 1 July 2024.
- Bruns, Gerard. "Derrida's Cat (Who Am I?)." *Research in Phenomenology*, vol. 38, 2008, pp. 404-423.
- Castricano, Jodey. *Animal Subjects: An Ethical Reader in a Posthuman World*. Wilfrid Laurier University Press, 2008.
- Congdon, Matthew. "Derrida and Other Animals." *Telos: A Quarterly Journal of Politics, Philosophy, Critical Theory, Culture, and the Arts*, vol. 148, 2009, pp. 185-191.
- Curzer, Howard, et al. "The Three Rs of Animal Research: What They Mean for the Institutional Animal Care and use Committee and Why." *Science and Engineering Ethics*, vol. 22, no. 2, 2016, pp. 549-565.
- Derrida, Jacques. *The Animal That Therefore I Am*. Translated by David Wills, Fordham University Press, 2008.
- . *The Beast and the Sovereign*. Translated by Geoffrey Bennington, vol. 1, Chicago University Press, 2009.
- . *The Beast and the Sovereign*. Translated by Geoffrey Bennington, vol. 2, Chicago University Press, 2011.
- Diaz, Junot. "The Terrifying Prescience of Stephen King's *The Dead Zone*." *Substack*, 15 July 2024, <https://junot.substack.com/p/the-terrifying-prescience-of-stephen>. Accessed 16 July 2024.
- Duffy, Caitlin. "If It Bleeds by Stephen King Review-A Return to Vintage King?" *Sublime Horror*, 6 January 2020, <https://sublimehorror.com/books/if-it-bleeds-by-stephen-king-review/>.
- Egan, James. "Apocalypticism in the Fiction of Stephen King." *Extrapolation*, vol. 25, no. 3, 1984, pp. 214-227.
- Egerer, Claudia. "The Speaking Animal Speaking the Animal: Three Turning Points in Thinking the Animal." *Turning Points: Concepts and Narratives of Change in Literature and Other Media*, edited by Ansgar Nünning and Kai Marcel Sicks. De Gruyter, 2012, pp. 437-452.

- Garnier, Marie-Dominique. "Animal Writes: Derrida's Que Donc and Other Tails." *Demnenageries*, 35, 2011, pp. 23-40.
- Harding, Wendy, and Jacky Martin. "Oscar, Derrida's Cat, and Other Knowing Animals." *Transatlantica*, vol. 2, 2011, pp. 1-17.
- Hsieh, Gin C. et al. "H₄ Receptor Antagonism Exhibits Anti-nociceptive Effects in Inflammatory and Neuropathic Pain Models in Rats." *Pharmacology Biochemistry and Behavior*, vol. 95, no. 1, 2010, pp. 41-50.
- Hurst, Andrea. "This Auto-bio-graphical Animal That I Am." *Journal of Literary Studies*, vol. 23, no. 2, 2007, pp. 118-147.
- Iveson, Richard. *Zoogenesis: Thinking Encounter with Animals*. Pavement Books, 2014.
- Keim, Brandon. "The Intriguing New Science That Could Change Your Mind About Rats." *Wired*, 28 January 2015, <https://www.wired.com/2015/01/reconsider-the-rat>. Accessed 1 May 2024.
- King, Stephen. *If it Bleeds*. Scribner, 2020.
- Kleinhans, Belinda. "Posthuman Ethics, Violence, Creaturely Suffering and the (Other) Animal: Schnurre's Postwar Animal Stories." *Humanities*, vol. 5, 2016, pp. 1-19.
- Kull, Kalevi. "Chapter 7: Biosemiotics and Biophysics-The Fundamental Approaches to the Study of Life." *Introduction to Biosemiotics: The New Biological Synthesis*, edited by Marcello Barbieri. Springer, 2007, pp. 167-177.
- Lawlor, Leonard. "Animals Have No Hand." *The New Centennial Review*, vol. 7, no. 2, 2007, pp. 43-69.
- Maran, Timo. "Semiotization of Matter: A Hybrid Zone between Biosemiotics and Material Ecocriticism." *Material Ecocriticism*, edited by Serenella Iovino and Serpil Oppermann, Indiana University Press, 2014, pp. 141-154.
- McRobert, Neil. "For Stephen King, As Well as His Fans, If it Bleeds is a Coming Home." *Slant*, 18 May 2020, <https://www.slantmagazine.com/books/review-for-stephen-king-and-readers-if-it-bleeds-is-a-coming-home/>. Accessed 10 July 2024.
- Michaud, Ginette. "On a Serpentine Note." *Critical Studies*, no. 35, 2011, pp. 41-72.
- Naas, Michael. "Derrida's Flair (For the Animals to Follow...)." *Research in Phenomenology*, vol. 40, 2010, pp. 219-242.
- Nash, Richard. "Joy and Pity: Reading Animal Bodies in Late Eighteenth-Century Culture." *The Eighteenth Century*, vol. 52, no.1, 2011, pp. 47-67.

- Oliver, Kelly. "Sexual Difference, Animal Difference: Derrida and Difference 'Worthy of Its Name.'" *Hypatia*, vol. 24, no. 2, 2009, pp. 54-76.
- Peterson, Christopher. "The Monolingualism of the Human." *SubStance* vol. 43, no. 2, 2014, pp. 83-99.
- Reszitaryk, Andrew. "Eyes Through Oil: Witnessing the Nonhuman Victims of the Deepwater Horizon Oil Spill." *Environmental Philosophy*, vol. 9, no.2, 2012, pp. 143-157.
- Schweinfurth, Manon. "The Social Life of Norway Rats (*Rattus Norvegicus*)." *ELife*, vol. 9, 2020, pp. 1-26.
- Sharov, Alexei, Timo Maran, and Morten Tønnessen. "Comprehending the Semiosis of Evolution." *Biosemiotics*, vol. 9, no. 1, 2016, pp. 1-6.
- Simma, Claudia. "Ver(s): Toward a Spirituality of One's Own." *Demenageries*, vol. 35, 2011, pp. 73-96.
- Siniscalchi, Marcello, et al. "Communication in Dogs." *Animals*, vol. 8, no. 8, 2018, pp. 1-20.
- Slater, Michelle. "Rethinking Human-Animal Ontological Differences: Derrida's 'Animot' and Cixous' 'FIPS.'" *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 16, no. 5, 2012, pp. 685-693.
- Smith, Greg. "The Literary Equivalent of a Big Mac and Fries?: Academics, Moralists, and the Stephen King Phenomenon." *Midwest Quarterly*, vol. 43, no. 4, 2002, pp. 329-345.
- Spencer, Geoff. "Scientists Compare Rat Genome with Human, Mouse." *NIH News Release*, 31 March 2004, <https://www.genome.gov/11511308/2004-release-scientists-compare-rat-Genome>. Accessed 1 May 2024.
- Tozzi, Chiara. "From Horror to Ethical Responsibility: Carl Gustav Jung and Stephen King Encounter the Dark Half Within Us and in the World." *Journal of Analytical Psychology*, vol. 65, no. 1, 2020, pp. 219-234.
- Wadiwel, Dinesh. "The Will for Self-Preservation: Locke and Derrida on Dominion, Property and Animals." *SubStance*, vol. 43, no. 2, 2014, pp. 148-161.
- Walton, Marsha. "Mice, Men Share 99 Percent of Genes." *CNN*, 4 December 2022, <https://edition.cnn.com/2002/TECH/science/12/04/coolsc.coolsc.mousegenome/#:~:text=%22About%2099%20percent%20of%20genes,whose%20genome%20has%20been%20sequenced>. Accessed 1 May 2024.

Wrestling, Louise. " 'Still Anthropocentric'. Rev. of Berger, Anne Emmanuelle, and Marta Segarra (eds.). *Demenageries: Thinking (of) Animals after Derrida*, Rodopi, 2011." *New Formations*, vol. 78, 2013, pp. 198-201.

Wheeler, Wendy. "Postscript on Biosemiotics: Reading Beyond Words-And Ecocriticism." *New Formations*, vol. 64, 2008, pp. 137-154.

Wood, David. "Derrida Vert?" *The Oxford Literary Review*, vol. 36, no. 2, 2014, pp. 319-322.

Saggi

STRATEGIE INTERPRETATIVE ED EFFETTI DI LETTURA NELL'ESPERIENZA DIDATTICA. DISSONANZE E STIMMUNGEN DELLA NARRATIVA INNATURALE

*INTERPRETATIVE STRATEGIES AND READING EFFECTS IN THE EDUCATIONAL EXPERIENCE.
DISSONANCES AND STIMMUNGEN OF UNNATURAL NARRATIVE*

Erika Bonardi

 ORCID: EB 0009-0008-0948-7763

Università del Piemonte Orientale (04387x656)

ABSTRACT

Questo contributo intende esplorare la dimensione esperienziale dell'atto di lettura all'interno del paradigma innaturale, al fine di un confronto tra critica letteraria e didattica della letteratura. Considerando la potenzialità immaginativa e cognitiva di trame dall'alto grado di dissonanza, si propone di verificare, da una prospettiva teorica ed applicativa, le strategie ermeneutiche adottate dai lettori di fronte alle incongruenze anti-mimetiche a livello di forma e contenuto. Sarà necessario dapprima individuare gli attributi del racconto innaturale e le principali modalità di lettura che esso innesca secondo i teorici che se ne sono occupati. In un secondo momento, si delineerà un percorso didattico-sperimentale volto a valutare, in un contesto educativo, l'efficacia di una narrazione innaturale. Le risposte dei lettori verranno analizzate ed interpretate considerando specifiche categorie cognitive. In ultimo, si tenterà di operationalizzare i processi diretti ed indiretti di immedesimazione al fine di vagliare il grado di coincidenza – o, eventualmente, di discordanza – rispetto alle ipotesi sostenute.

Parole chiave — Narratologia innaturale; Dissonanza cognitiva; Didattica della letteratura; *Stimmungen*; Effetti di lettura.

This contribution aims to explore the experiential dimension of reading within the *Unnatural* paradigm, in order to compare literary criticism and literature education. Considering the imaginative and cognitive potential of highly dissonant plots, the objective is to verify, from a theoretical and application point of view, the hermeneutic strategies readers in the face of anti-mimetic inconsistencies in form and content. It will first be necessary to identify the main features of the *Unnatural* narrative and the main modes of reading it triggers according to theorists have deal with it. Subsequently, a didactic experiment will be designed to evaluate the effectiveness of an *Unnatural* narrative in educational settings. Readers' responses will be recorded for analysis and interpretation by considering specific cognitive categories. Finally, the study aims to operationalise both direct and indirect identification processes, in order to assess the extent of alignment – or divergence – with initial theoretical assumptions.

Keywords — *Unnatural* Narratology; Cognitive Dissonance; Literature Education; *Stimmungen*; Reading Effects.

Bonardi, Erika. "Strategie interpretative ed effetti di lettura nell'esperienza didattica. Dissonanze e *Stimmungen* della narrativa innaturale". *Entnymema*, No. 37, 2025, pp. 51-40



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 07/08/2025



1. INTRODUZIONE: VARCANDO LE SOGLIE DELL'IMMAGINAZIONE

Punto di partenza del presente lavoro di ricerca è una riflessione sull'immaginario nella letteratura e nella didattica della letteratura, considerando il paradigma innaturale come categoria narrativa e narratologica. Cosa succede quando l'immaginazione incontra contenuti letterari evanescenti, incoerenti ed *anti-mimetici*?

La narrativa innaturale offre la possibilità di varcare le soglie dell'immaginazione, dilatando ed oltrepassando i piani della realtà. Le trame che sfidano i limiti del fisicamente e logicamente possibile, la trasgressione e l'elusione delle convenzioni mimetiche configurano una geografia immaginativa che avvolge il lettore in precise tonalità emotive.

Le motivazioni che ci hanno indotto ad approfondire tali dinamiche risiedono nella volontà di tentare di cogliere le sfumature e le risonanze percettive, emotive e psicologiche generate dalle letture di testi caratterizzati da contraddizioni ed illogicità. Lo studio del concetto di *dissonanza cognitiva* teorizzato da Leon Festinger nel 1957 ha attivato ed alimentato l'interesse per questo fenomeno, il cui approfondimento ha comportato due riflessioni: la prima intorno al carattere conflittuale insito in ogni narrazione; la seconda invece sulle risposte e le strategie ermeneutiche suscitate da testi anti-mimetici. In questo senso, gli studi proposti da Marco Caracciolo – “Patterns of cognitive dissonance in readers' engagement with characters” (2013), *Experientiality of Narrative* (2014) e *Strange Narrators in Contemporary Fiction* (2016) – hanno consentito di ragionare sugli atteggiamenti assunti tipicamente dai lettori e sulle tipologie di esperienze che si costituiscono durante l'incontro-scontro tra immaginazione, orizzonti d'attesa e contraddizioni. In particolare, l'articolo relativo alla dissonanza cognitiva, tradotto in lingua italiana ed inserito nella raccolta *Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive* (2014), ha permesso di focalizzarci, da un punto di vista teorico e critico, sulla dimensione del conflitto, ingrediente essenziale alla base di ogni contenuto narrativo. L'individuazione della tensione provocata dal contrasto all'interno di – e tra – mondi, menti ed atti enunciativi ha determinato la traiettoria di indagine della ricerca. Il conflitto, elemento tematico e stilistico fondamentale per quanto concerne il concetto di narratività e di dissonanza, è stato l'“attivatore” che ha consentito di circoscrivere l'attenzione al paradigma innaturale.

Si è supposto che il disequilibrio generato dal divario «tra agire e riflettere, volere e non volere, percepire e immaginare» (“Forme di dissonanza cognitiva” 49) potesse risaltare attraverso la lettura di particolari testi che al proprio interno presentassero tali tipologie di divario e che, nella stessa misura, fossero in grado di provocarlo. La narrativa innaturale è così risultata humus potenzialmente feconda per queste ipotesi di studio.¹

¹ Si segnala che tutti i materiali consultati sull'*Unnatural Studies* sono in lingua inglese, ad eccezione del saggio “Narrativa innaturale, narratologia innaturale” (Pasetti et al.), composto da una parte introduttiva seguita dalla traduzione in lingua italiana del saggio-manifesto “Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models”.

Da un punto di vista applicativo, invece, le riflessioni circa le attitudini *naturali* degli esseri umani a tentare di risolvere e «ridurre le incoerenze – locali e globali – che tendono a sorgere mentre affrontano il *naturale* mondo socio-culturale» (54; corsivo mio) ci hanno stimolato a ragionare sulla dimensione del *reader-response* nell'ambito di un contesto educativo. Per questo motivo si è deciso di esplorare le fenditure tra il reale e il fantastico, l'illogico e il contraddittorio, per dilatarne lo spazio d'indagine nonché per valutare che tipo di esperienze potessero costituirsi attraverso l'innaturalità e la dissonanza di certi racconti proposti come lettura in classe. Questa operazione ha implicato lo studio dapprima delle peculiarità intrinseche della poetica innaturale, quindi l'analisi delle strategie interpretative e degli effetti di lettura generate nei giovani lettori sulla base dell'incontro-scontro di elementi cognitivi verbali, di stati mentali in opposizione.

Qui sono sorti alcuni interrogativi: è giusto risolvere, annullare la conflittualità alla base di un contenuto narrativo? Il mantenimento e la gestione degli elementi che provocano dissonanza sarebbero condizioni presupposte dalla narrativa innaturale? Queste sollecitazioni hanno attivato inevitabili considerazioni di carattere metodologico-pedagogico. Ci si è domandati che ruolo potrebbe rivestire all'interno della pratica didattica e della conseguente esperienza letteraria la narrativa innaturale. Queste ipotesi di studio sono state funzionali all'impostazione e definizione del presente lavoro di ricerca, pensato innanzitutto per osservare e far risaltare nella misura massima le potenzialità del testo letterario all'interno dell'esperienza estetica ed etica di lettura. Date tali premesse si è deciso di condurre una breve ricerca empirica di accezione qualitativa e non quantitativa, all'interno di una classe del primo anno di una scuola Secondaria di Secondo Grado. Si è predisposto un percorso esplorativo atto ad approfondire le dinamiche di ricezione e di interpretazione di testi letterari innaturali, che si è presentato a un gruppo classe iscritto all'indirizzo liceale di Scienze Umane.

Una volta acquisiti i dati, si è proceduto con l'analisi valutativa e con il successivo commento critico dei campioni estratti, considerando precisi parametri. Il fine è stato quello di vagliare potenziali conferme alle ipotesi teoriche individuate nel lavoro di ricerca, strutturando dei percorsi didattici applicativi sulla base sia dei contributi offerti dalla ricerca scientifica, sia dei riscontri avuti dalle risposte della classe. Si sono infatti individuate alcune prospettive pedagogiche (attingendo ai campi della filosofia della letteratura e dell'estetica fenomenologica) potenzialmente congeniali con le ricerche sull'*Unnatural*. Così facendo si è tentato di far dialogare diversi orizzonti di studi in direzione di un'area di indagine nuova tra la critica letteraria e la didattica della letteratura.²

2. CONSIDERAZIONI PRELIMINARI: *UNNATURAL*, DISSONANZA E *STIMMUNGEN*

Per poter procedere con l'osservazione delle strategie ermeneutiche messe in atto dagli studenti dinnanzi a trame inconsuete, è necessario chiarire sinteticamente cosa si intenda per *Unnatural Narratology*, osservando i legami intrattenuti con i concetti di dissonanza cognitiva e *Stimmungen*.

² Traduzione mia, d'ora in avanti, salvo diversamente indicato.

Lo studio della narrativa innaturale rappresenta uno dei più brillanti ed innovativi paradigmi di ricerca della narratologia contemporanea, occupando all'interno dei dibattiti accademici sempre più spazio ed acquisendo un proprio status epistemologico grazie ai contributi di un consistente numero di studiosi che, in costante dialogo, stanno offrendo stimolanti proposte e prospettive. Pur non esistendo un'univoca definizione, con l'aggettivo *innaturale* si designano tutte quelle narrazioni che violano le convenzioni mimetiche ed i criteri del tradizionale realismo, presentando trame con narratori, personaggi (e di conseguenza menti) radicalmente decostruiti. Essi si muovono, pensano, parlano, agiscono in dimensioni in cui le nozioni di spazio e tempo del mondo reale possono venire trascese, conducendo il lettore «verso le più remote possibilità concettuali» (Alber et al., «Narrativa innaturale, narratologia innaturale» 239).

All'interno del panorama degli studi letterari, Jan Alber, Stefan Iversen, Maria Mäkelä, Henrik Skov Nielsen e Brian Richardson possono essere annoverati tra le principali figure che hanno teorizzato, definito e (ri)-scritto confini, estensioni dei campi di indagine nonché gli approcci metodologici della *narratologia innaturale*. Per quanto concerne l'intelaiatura bibliografica, sono numerosi i contributi che si registrano dai primi anni Duemila ad oggi e che ritraggono fedelmente l'evoluzione e la genealogia del presente oggetto d'indagine.³

Innanzitutto, risulta doveroso menzionare l'articolo «Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models», considerato il primo manifesto del modello preso in esame, nel quale viene sottolineato il progressivo e costante interesse verso l'analisi di testi innaturali, «molti dei quali, nei paradigmi narratologici esistenti, sono stati tipicamente trascurati o marginalizzati» (Alber et al. 238). L'area di ricerca della *Unnatural Narratology*, in continuo divenire, trae origine da una premessa comune e necessaria, concepita come vera e propria antitesi, fondata sulla critica al pregiudizio mimetico della cosiddetta narrativa 'naturale' (Fludernik). Da tale considerazione prendono avvio gli *Unnatural Narratology Studies*, configurabili come insieme di approcci teorici che esplorano le modalità attraverso le quali certi testi sfidano o sovvertono la comprensione mimetica, discostandosi dalle strutturazioni ordinarie della narrazione. Pur condividendo le premesse critiche e gli intenti, i teorici dell'innaturale applicano ed elaborano il concetto di *unnatural* in maniere difforni. Le loro interpretazioni possono iscriversi all'interno di due differenti approcci teorici – estrinseci ed intrinseci – che vagliano rispettivamente le funzioni cognitive (sottese ad eventi innaturali) e le dimensioni ontologiche relative a forme di trasgressione narrativa. Entrambi gli orientamenti, pur avendo criteri ed aree di indagine diverse, condividono la medesima attenzione verso le strategie stilistiche che violano le convenzioni mimetiche.

Si possono individuare strumenti 'naturali', adottati però innaturalmente o naturalmente ma con esiti innaturali e strumenti riconosciuti dalla comunità scientifica come propri dell'*Unnatural*.

³ Per una sintetica ricognizione sullo stato dell'arte cfr. Richardson, *Unnatural Voices*; Alber e Heinze; Alber, Nielsen e Richardson; Alber e Richardson.

In particolare è opportuno distinguere dispositivi innaturali (metalessi,⁴ e parallissi paradossali⁵), focalizzazioni atipiche (pseudo-focalizzazioni⁶) e forme di narrazione innaturali (narrazioni impersonali,⁷ casi di *denarration*,⁸ esempi di *you/we/they narration* e di *permeable narrator*⁹). Per quanto concerne le tecniche non ufficialmente iscritte all'interno del perimetro dell'*Unnatural*, si segnalano invece paralessi,¹⁰ modalità discorsive di indiretto libero, focalizzazioni atmosferiche¹¹ e relative alla prima impressione,¹² forme di *débrayage enunciativo*¹³ e *psico-narrazioni*.¹⁴ Non potendo approfondire e presentare nel dettaglio ogni fenomeno,¹⁵ nelle successive pagine si tenterà di commentare la *riso-*
nanza che alcune delle principali tecniche innaturali menzionate esercitano sui lettori.

Come accennato, per quanto riguarda le metodologie, Brian Richardson in *Unnatural Narrative: Theory, History and Practice* (2015) propone una categorizzazione binaria sulla base di metodi ed approcci. Il campo di studi può dunque essere suddiviso in due macro-categorie: l'area dell'approccio *intrinseco*, che, evidenziando «il primato della violazione delle convenzioni mimetiche» (cit. in Pasetti et al. 232) considera l'ontologia della trasgressione narrativa; la dimensione dell'approccio *estrinseco*, nella quale si tenta di spiegare «la funzione cognitiva di eventi innaturali e determinarne il significato» (Alber, *Unnatural Narrative* 14). Al primo orientamento si annoverano gli studi dello stesso Richardson, di Henrik Skov Nielsen e Stefan Iversen mentre al secondo quelli di Jan Alber.

In merito a quest'ultimo è opportuno evidenziare innanzitutto l'assoluta simmetria e corrispondenza da lui postulata tra la sfera dell'innaturale e quella dell'impossibile. A proposito della

⁴ Sulla metalessi innaturale, cfr. Bell e Alber, "Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology"; Bell e Alber, "Interactional Metalepsis and Unnatural Narratology"; Punday. Altri studi sulla metalessi cfr. Pagliuca.

⁵ «[...] cambiamento mimeticamente immotivato nella conoscenza e nella sensibilità di un narratore». (Alber et al., *Dictionary of Unnatural Narratology*). Cfr. Phelan, *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*.

⁶ «Fenomeno che si verifica quando le percezioni dalla prospettiva di un personaggio, normalmente fornite da un narratore eterodiegetico, risultano essere ricostruzioni speculative, poiché un personaggio immagina semplicemente i pensieri di un altro come se fosse un narratore onnisciente» (Alber et al., *Dictionary of Unnatural Narratology*).

⁷ Questo concetto proposto da Nielsen «designa una voce che non appartiene né all'io narrante né all'io narrato» ("The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction" 139).

⁸ «La *denarration* si verifica quando eventi o aspetti di un mondo immaginario vengono negati o cancellati. Si tratta di un'alterazione ontologica piuttosto che epistemologica: il narratore non si limita a correggere un fatto ricordato male o a rivedere un giudizio errato, piuttosto modifica una parte del mondo immaginario» (Alber et al., *Dictionary of Unnatural Narratology*). Cfr. McHale.

⁹ Strategia stilistico-espressiva molto simile, a tratti addirittura aderente alla forma di narrazione impersonale. Richardson, con tale concetto, designa «un parlante che dice "io" ma la cui narrazione trasgredisce i limiti naturali dei contenuti e delle percezioni di una singola coscienza» (*Unnatural Voices* 79).

¹⁰ Cfr. Pennacchio, "... And now I have to enter Father Mike's head, I'm afraid".

¹¹ Tipologia di focalizzazione «non puramente antropomorfa» (Milić 42). In essa l'informazione viene filtrata – esaltata o deformata – attraverso l'atmosfera, non solo *ambient* ma *'dispositivo obliquo'* interposto tra soggetto e oggetto. All'interno di tale dinamica dialogica la sfera sensoriale del lettore riveste altresì un ruolo centrale, concorrendo a definire un'interpretazione, una coloritura ai fatti presentati.

¹² In "Notions of Atmosphere" (2020) la focalizzazione della prima impressione viene illustrata come «sottotipo» della focalizzazione atmosferica. Scrive Milić: «Questo tipo di focalizzazione è presente durante la prima introduzione dello spazio nella narrazione, spesso nella cornice introduttiva, al fine di fornire una descrizione enfatica» (42).

¹³ Fenomeno che prevede un «passaggio puntuale dalla prospettiva dell'istanza del narratore a quella del personaggio» (cit. in Baroni 72), esso lo si può inscrivere nelle strategie stilistiche della poetica innaturale per le simultanee (con)fusioni prospettiche, realizzate senza esplicitazioni dirette.

¹⁴ Cfr. Cohn; Bortolussi e Dixon.

¹⁵ Cfr. Alber et al. *Dictionary of Unnatural Narratology*.

definizione, lo studioso specifica infatti che con *unnatural* si fa riferimento ad un sottoinsieme di narrazioni di fantasia contraddistinte da «scenari ed eventi umanamente impossibili (indipendentemente dal fatto che li troviamo stranianti o meno)» (14), chiarendo e richiamando fin da subito la correlazione con la posizione assunta da Richardson e, un secolo prima, da Viktor Šklovskij in “L’arte come procedimento” (1917). Benché il perimetro di ricerca di Alber ne sia distante, egli evidenzia la connessione tra l’accezione di innaturale adottata da Richardson, dalle venature fortemente anti-mimetiche (e non *non mimetiche*), e la nozione di *straniamento*.

Se il criterio di innaturalità si realizza entro il grado o la *soglia* della reale attuabilità, ci si domanda che peso possa assumere la percezione sperimentata dal lettore, conseguente a tale ipotesi. A questo proposito Brian Richardson sposta lo *sguardo* sull’effetto *straniante* di certi intrecci, propendendo piuttosto per una categorizzazione dell’innaturale sulla base del senso di disorientamento o defamiliarizzazione. In questa intercapedine si inserisce la nostra ricerca finalizzata ad individuare i differenti gradi di *sorpresa* e *dissonanza* che la narrativa innaturale può produrre. Questo tipo di trame, a differenze dei racconti mimetici e realistici, inducono il lettore a decodificare tali impossibilità in senso possibile, autorevole, affidabile, alterando le singole strategie di interpretazione.

A tal proposito, Nielsen in “Naturalizing and Un-naturalizing Reading Strategies” sostiene due tipologie ermeneutiche di lettura: la prima concerne la possibilità di *naturalizzare* trame innaturali, la seconda invece comporta l’adozione di strategie di lettura *non naturalizzanti*, resistenti a qualsiasi tipo di vincolo mimetico. Proprio in tale seconda opzione si cela l’intento ultimo della narratologia innaturale: ricercare i cortocircuiti interpretativi che si innescano grazie a strategie e tecniche innaturali, distinguendosi così dai circoli interpretativi messi in atto dalle narrazioni naturali. Gradi di lettura non naturalizzanti infatti permetterebbero di varcare quelle soglie dell’immaginario delimitate da labili confini, entro le quali la poetica innaturale produrrebbe stati emotivi, percettivi e comprensivi difficilmente spiegabili dal principio di realtà. Questi stati (mentali e non) illeggibili richiamano inevitabilmente il concetto di *unreadable minds* di H. Porter Abbott espresso in “Unreadable Minds and the Captive Reader” (2008), concetto a sua volta semi-speculare alla definizione di Stefan Iversen relativa alle *unnatural minds* (“In Flaming Flames” 89-90). Con quest’ultima espressione si fa riferimento a quella «coscienza presentata» che nelle proprie realizzazioni o funzioni «viola le regole che governano il mondo possibile di cui fa parte» (97). In che modo? Resistendo alle convenzionalizzazioni, o meglio, alle naturalizzazioni. La sensazione che si può generare da questo processo è una sorta di «combinazione di ansia e meraviglia [...] suscitata quando una mente illeggibile viene accettata come illeggibile» (Abbott 448). Il pensiero di Abbott viene rielaborato e condiviso ampiamente dai teorici dell’innaturale in diversi lavori. Iversen, Nielsen e Richardson sono d’accordo con l’idea secondo la quale sia fondamentale non «consentire a delle risposte predefinite di sovrascrivere l’esperienza immediata di una mente finzionale illeggibile» (cit. in Alber et al. 244). Questo perché implicherebbe il

rischio di un'interpretazione fondata su stereotipi rigidi ed imprecisi che limiterebbero – in modo paradossale – la possibilità tipica della narrativa di rappresentare anche le trame più incoerenti del mondo reale.

Seppur non esplicitamente, il pensiero di Iversen legato all'innaturale si identifica in tutti quei casi in cui il senso di disorientamento del lettore lo conduce a non poter naturalizzare un'impossibilità. È evidente altresì una inevitabile discordanza con le nove *Reading Strategies* di Alber presentate nel contributo "What Is Unnatural Narrative Theory?".

Queste riflessioni consentono di valutare la dimensione esperienziale come ulteriore criterio di attuabilità dell'*Unnatural*. La categoria modale dell'innaturale può essere considerato tale (anche) sulla base delle impressioni (dissonanti) che produce, proprio come postulato ad esempio da Lovecraft per quanto riguarda il genere fantastico:

L'atmosfera è la cosa più importante, poiché il criterio definitivo di autenticità non è la struttura dell'intreccio, ma la creazione di un'impressione specifica. [...] Dobbiamo quindi giudicare un racconto strano non tanto dalle intenzioni dell'autore e dai meri meccanismi dell'intreccio; bensì dall'intensità emozionale che raggiunge nel suo punto meno ordinario. (Supernatural Horror in Literature 3; corsivo mio)

Si giunge così ad una inevitabile presa in carico della componente esperienziale, atmosferica ed emozionale relativa all'atto di lettura. Al centro della nostra indagine poniamo il concetto di dissonanza cognitiva, vocabolo introdotto nel campo della psicologia sociale da Leon Festinger per designare quel «disagio» che si prova quando le «idee vengono messe in discussione», le «azioni non coincidono con le [...] convinzioni» oppure quando viene richiesto «di fare qualcosa con cui non siete d'accordo: questa è la dissonanza cognitiva» (Festinger 85). Si tratta dunque, secondo lo studioso, di una condizione di disequilibrio o squilibrio prodotta dallo scontro di stati mentali, emotivi e percettivi in contrasto fra loro. Il focus delle sue ricerche verte su quegli stati mentali invisibili (aspettative, desideri, disposizioni) interpretati non tanto in quanto tali bensì tradotti in archetipici comportamenti sociali. Secondo Festinger, essi risultano essere nient'altro che conseguenze, o meglio, prodotti inevitabili, di azioni compiute per tentare di conferire un ordine al mondo circostante.

Per Marco Caracciolo, tale visione consente di accostare e far aderire l'aggettivo «cognitivo» agli studi letterari, insiti nel macro-sistema delle scienze umanistiche. Lo studio sperimentale di Festinger nel corso degli anni ha infatti generato nuove aree di ricerca, i cui margini si sono sempre più congiunti al campo degli studi letterari. Ne sono derivati nuovi strumenti per interpretare l'atto della narrazione e la ricezione di un testo. Sono due gli elementi su cui è possibile insistere e lavorare: il primo riguarda la natura costitutivamente conflittuale di script che ricalcano in misura più o meno (anti)-mimetica la realtà, a propria volta caratterizzata da contraddizioni e conflitti; il secondo invece inerente a quella tensione dinamica più o meno empatico-simpatetica che il lettore instaura con un personaggio.

È proprio questo secondo elemento che ha suscitato un particolare interesse, richiedendo un riscontro pratico-applicativo. La narrativa innaturale, pur senza mai definire la dissonanza elemento distintivo e caratterizzante, presuppone la trasgressione delle nozioni di mimetismo, rendendo difficoltosa (implicitamente e non) quella possibile condizione che Theodor Lipps definisce «oggettivazione di me stesso in un oggetto diverso da me» (Lipps 47).

Per quanto concerne la comprensione delle dinamiche relative agli *unnatural storyworld*, *unnatural acts* e *unnatural minds*, il lettore per riuscire a seguire la narrazione istituisce un rapporto ambiguo con la sospensione dell'incredulità. Eventi, personaggi, modalità di comunicazione anti-mimetiche infrangono le sue aspettative e soprattutto ne impediscono logicamente la realizzazione. Ed è proprio in tale intercapedine che si può osservare quanto l'*unnatural* sia una categoria narrativa e narratologica che si distingue dai domini del fantastico e dell'irrealistico pur intessendone un fitto dialogo. Benché possa comprendere (in senso todoroviano) stati di *esitazione* tra il reale e il soprannaturale, oppure, possa includere universi dotati di leggi proprie, il dispositivo innaturale viola deliberatamente le convenzioni ontologiche, logiche e mimetiche.

Il fruitore dell'opera, leggendo una trama innaturale decide di seguire coerentemente le incoerenze. Può tradurle o gestirle. Prima di arrivare a questo procedimento interpretativo di ricostruzione del percorso di lettura, deve negoziare il significato di quegli eventi che risultano logicamente, fisicamente e psicologicamente impossibili. Ciò può innescare processi di *immedesimazione* e non legami *strictu sensu* empatici, proprio per l'impossibilità che riscontra di sovrapporsi e fondersi con script inattualizzabili. Occorre che si distanzi, pur sperimentando comunque dei sentimenti, inevitabili in qualsiasi caso di narrazione. Il racconto, essendo 'filtrato' dalla categoria modale innaturale (che può contaminare l'intero storyworld oppure una minima parte di esso) può dunque indurre il fruitore dell'opera ad essere coinvolto da un generale punto di vista tonale emotivo, legato ad una determinata *Stimmung*¹⁶ dell'opera. Ecco dunque che si giunge ai concetti di atmosfere e tonalità emotive.

In campo narratologico per gli studi sulle atmosfere – Mieke Bal, Gerald Prince, Marie-Laure Ryan, H. Porter Abbott, Marco Caracciolo, Peter Stockwell e Marko Juvan – per quello relativo le *Stimmungen* – Michail Bachtin, Stefania Sini, Hans Ulrich Gumbrecht – hanno ragionato in campo narrativo teorico e critico sui presenti concetti. In particolare, la narratologia post-classica considera, alla luce del carattere immersivo dell'esperienza di lettura, risonanze affettive e marcatori extralinguistici. Nella dinamica ricettiva tra lettore e testo si pone la dimensione atmosferica tra i due 'soggetti' agenti, considerando la fruizione di un'opera come un atto esperienziale dall'alto

¹⁶ Come ricordato da Daniele Bruzzone – curatore e traduttore di *Le tonalità emotive* (2009), edizione italiana del fondamentale saggio di Otto Friedrich Bollnow *Das Wesen der Stimmungen* (1943) – la parola tedesca *Stimmung* «deriva dalla stessa radice di *Stimme* (voce) ed è riconducibile al verbo *stimmen* (accordare, temperare), in uso fin dal XVI secolo per indicare l'accordatura degli strumenti» (Bollnow XXIV). Il filosofo tedesco, riflettendo da un punto di vista etimologico sul nesso musica-*Stimmung*, nota l'originaria «applicazione metaforica di un concetto musicale all'anima umana» (31). Gli stati d'animo che vengono evocati da tale vocabolo sono dunque «musicali» (cit. in 32), e «parlare di tonalità emotive equivale a elaborare una sorta di "acustica dell'anima"» (XXIV). Si veda anche Spitzer.

grado performativo. Tra semantizzazioni di spazi e voci lo *storyworld* acquisisce un ruolo centrale nella «disposizione ricettiva del lettore verso la categoria dell'esperienza» (Milić 36).

Se con Abbott l'esperire diviene strumento funzionale ad innescare dei veri e propri cortocircuiti interpretativi ed affettivi, la svolta atmosferica in ambito narratologico si attua con i contributi dei cognitivisti che propongono un approccio narratologico-affettivo secondo cui, come ad esempio specificato da Ryan, la percezione atmosferica e la sua gittata spaziale implementano il processo di simulazione mentale, rallentando talvolta il ritmo di lettura. In parte tale approccio viene condiviso da esponenti della narratologia enattivista come Marco Caracciolo, secondo cui l'esperienzialità è un'interazione fortemente 'impattante' tra il lettore e la coinvolgente esperienza di lettura che il testo offre.

La teoria dell'immersione sostenuta dai cognitivisti pone l'accento altresì sulla verbalizzazione della componente sonora, o meglio, tonale, della scrittura che, combinata con il mondo atmosferico costruisce quello che Peter Stockwell, definisce appunto "atmosfera" ("Atmosphere and tone" 360). A tal proposito è impossibile non fare riferimento alle nuove modalità transmediali di fruizione degli oggetti letterari: le audionarrazioni offrono infatti ulteriori stimoli alla discussione sulle implicazioni "atmosferiche" all'interno del discorso narratologico. Sebbene nel corso degli ultimi dieci anni il progresso tecnologico abbia indotto la comunità scientifica ad interrogarsi sulle possibili implicazioni e sugli innesti potenziali della transmedialità all'interno dell'esperienza letteraria, il contributo più rilevante e «complessivo all'approccio di questo tema negli studi letterari» è, come evidenziato da Milić (46), lo studio di Hans Ulrich Gumbrecht *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature* (2011). Il lavoro di Gumbrecht mira a recuperare da una parte quella «vitalità» ed «immediatezza estetica che, per la maggior parte, sono scomparse» (Gumbrecht 11) dall'attenzione degli studiosi, tentando, «attraverso la pratica della lettura fondata sulle *Stimmungen*» di «sottrarre la teoria letteraria alle secche dell'alternativa fra *Cultural Studies* e decostruzione» (Sini, "L'attiva passività e la passiva attività del silenzio" 232).

Con uno sguardo attento alla realtà letteraria contemporanea, Gumbrecht propone interpretazioni testuali che considerino l'umore, il tono ed in senso lato l'atmosfera. Si tratta di dispositivi che consentono al lettore di orientare la lettura verso gli 'stati d'animo delle opere letterarie', vettori non solo di significato ma dimensioni che rappresentano realtà extralinguistiche – e dunque caratterizzate da una ontologia e una semantica specifiche –, ¹⁷ componenti testuali presenti nella dinamica *armonica* ed *intonata* dell'esperienza letteraria.

¹⁷ In particolare sarebbe opportuno distinguere le concezioni delle *Stimmungen* come: 1) dimensioni descrittivo-spaziali aventi una collocazione o agency fisica (ma non una superficie); 2) dimensioni spaziali emozionali-esperienziali, dotate di stabilità e performatività; 3) dimensioni spaziali sonore dotate di proprie acustiche (d'anima e non), costruite sulle frequenze vocali intonate di autori, personaggi, lettori e/o ascoltatori.

3. PER UNA DIDATTICA DELLA NARRATIVA INNATURALE. L'ESPERIENZA DI *CENTURIA*

Nel precedente paragrafo sono stati sinteticamente mostrati i possibili tipi di rapporti che intercorrono tra il paradigma innaturale, il concetto di dissonanza cognitiva e quello di tonalità emotiva, e sono state avanzate delle ipotesi intorno alla qualità della dimensione esperienziale di lettura dell'*Unnatural narrative* che affronta le componenti anti-mimetiche. Presentiamo ora una ricerca empirica finalizzata a descrivere, valutandone le possibili implicazioni etiche ed estetiche, le dinamiche di ricezione e di interpretazione in un contesto didattico di tre racconti di Giorgio Manganelli ascrivibili a questa tipologia narrativa.

La scelta dei testi è stata guidata dai seguenti criteri: (1) presentare tratti ed elementi innaturali a livello diegetico e stilistico, considerando, in particolare, le tecniche narrative summenzionate; (2) essere facilmente fruibili, per favorire una lettura agile e scorrevole, considerando le tempistiche degli incontri e l'età degli studenti. La brevità delle cento micro-narrazioni, la densità diluita in poco più che una pagina, la sistematica infrazione delle aspettative mimetiche, il forte tasso di visionarietà hanno consentito dunque di restringere l'attenzione sull'opera manganelliana *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume* (1979). Si è ritenuto che la struttura della raccolta (100 micro-narrazioni da due pagine l'una, prive di titolo) potesse ben prestarsi a letture flessibili e scorrevoli da svolgere all'interno di una classe.

Una volta individuato il materiale, si è attinto alla categorizzazione offerta da Silvia Zangrandi per estrarre tre racconti aderenti il più possibile alle forme dell'innaturale: «L'inventario degli esseri proposti da *Centuria* si compone, a nostro avviso, di quattro categorie: creature improbabili; creature del fantastico tradizionale; creature del fantastico-mitologico; esseri immaginati» (Zangrandi 183). Il nostro focus si è ristretto sulla prima categoria, includente narrazioni distorte, paradossali, disorientanti ed assurde, all'interno delle quali la percezione della realtà si infrange. Il criterio di verità si dissolve, i contenuti assurdi ne neutralizzano i parametri. Il lettore si trova incapace di sciogliere e risolvere le «incompatibilità tra reale e irreale» (186), perché le modalità espressive e le tematiche trattate presuppongono una «rottura del senso, della percezione del reale, una fuoriuscita del naturale» (186). Tali dinamiche si sviluppano all'interno di coordinate spazio-temporali dalle venature *weird* ed *eerie*.¹⁸

Per tali motivazioni la scelta è ricaduta sulle seguenti centurie: "Cinquantuno", "Sessantadue" e "Novantasei".¹⁹ I tre micro-romanzi presentano trame anti-mimetiche e logicamente impossibili nelle quali il protagonista del racconto – un *non* personaggio – è una figura *concava*, accogliente ed attraente tutto ciò che si «estende fuori dai suoi confini» (Testa 31). Il *character*

¹⁸ «[...] il weird è costituito da una presenza – la presenza di *qualcosa che non è al suo posto*. In alcuni esempi (quelli da cui Lovecraft era ossessionato), esso è marcato da una presenza eccessiva, da un brulicare che supera la nostra capacità di rappresentarlo. L'eerie per contrasto, è costituito da un *fallimento di assenza* o *fallimento di presenza*. La sensazione di eerie si verifica quando c'è qualcosa dove non dovrebbe esserci niente, o quando non c'è niente dove invece dovrebbe esserci qualcosa» (Fisher 72).

¹⁹ Per l'analisi e lo studio delle summenzionate centurie, cfr. Corti; Menechella; Gialloredo; Caritto.

manganelliano, nella sua «passività creatrice [...] fa echeggiare in sé come [...] in una cassa di risonanza» (31) tutta la materia esterna ai propri mondi interiori. La relatività e soprattutto la sua ambigua dualità mostrano l'esigenza di porsi in relazione con l'esterno, relazione che si alimenta solamente attraverso l'indefinizione. Nelle descrizioni «per difetto si insinuano dettagli *incongrui* che in circostanze normali dovrebbero caratterizzare degli individui ma, posti così, quali meri contrassegni, intensificano l'effetto derealizzante» (Gialloredo 63; corsivo mio). Proprio per tale motivo si può parlare di *non personaggi*, menti atipiche e ipotetiche che rimangono sospese nelle loro indefinizioni, restando dunque intrappolate «nell'ipotesi di storia» (Menechella 214). Ciò crea confusione e ambiguità, le categorie narratologiche diventano indefinite proprio come le forme del discorso, all'interno delle quali, secondo l'assunto barthesiano, i personaggi ne sono dei tipi e «inversamente il discorso è un personaggio come gli altri» (cit. in Gialloredo 61).

Per avviare la ricerca è stato poi necessario mettere a fuoco le peculiarità e le caratteristiche della poetica innaturale individuate nei testi, dotati di trame autonome e non connesse tra loro da un punto di vista diegetico. Se la prima centuria pone il lettore dinnanzi alla storia di un insolito inquilino, ontologicamente inesistente ma residente al terzo piano di un palazzo ("Cinquantuno"), il secondo romanzo tratta la cronaca di un (logicamente impossibile) furto dell'Universo ("Sessantadue") mentre il terzo racconto illustra i disturbi *da sonno* di un signore ingordo di sogni ("Novantasei"). Tuttavia, la geometria testuale ed i ricorrenti attributi stilistici – istanze narrative congetturali, frammentazione del periodo, *débrayage enunciativo*, forme discorsive impersonali, giochi fonici, pseudo focalizzazioni e focalizzazioni atmosferiche – congiungono saldamente una centuria dall'altra.

Una volta identificati tutti i tratti rilevanti, si è potuto procedere con la circoscrizione delle strategie di lettura potenziali, considerando il concetto di dissonanza cognitiva. Tale fattore ha consentito di spostare l'attenzione sulle risposte dei lettori e sulle dinamiche interpretative innescate quando si colgono, nell'atto della lettura, contraddizioni ed incoerenze sia a livello di forma sia a livello di contenuto.

Paradossi, incoerenze, contraddizioni, rappresentati da *non personaggi* sono stati illustrati alla classe quali coordinate per orientarla all'interno di questo particolare *bosco narrativo*. Per una migliore 'immersione' nelle atmosfere dei micro-romanzi si è proposto alla classe di concepire le attività di lettura, analisi e riscrittura come delle 'passeggiate' allegoriche entro ed oltre le soglie dell'immaginazione.

Per quanto riguarda la classe scelta per l'esperimento, gli incontri si sono realizzati con un gruppo di studenti della scuola secondaria di secondo grado iscritti al primo anno dell'indirizzo liceale di scienze umane. In accordo con i docenti che hanno supervisionato il progetto, nonché con l'insegnante referente delle attività svolte nelle aule del Liceo, si è stabilito di proporre le sperimentazioni agli studenti del primo anno in virtù della loro giovane età. I racconti di *Centuria* presentano astrazioni e fantasticherie visionarie caratteristiche del genere del fantastico, dimen-

sione narrativa particolarmente adatta in termini di sperimentazioni didattiche per la stimolazione e l'innescio dell'immaginazione. Fasce d'età più alte avrebbero potuto in qualche modo limitare e condizionare maggiormente le risposte dei lettori, probabilmente influenzabili da background esperienziali o concettualizzazioni precostituite e limitanti. Infine, per quanto concerne l'indirizzo di studio, rivolgendosi a studenti iscritti ad un percorso che contempla materie in prevalenza umanistiche, ci si attendeva una buona sensibilità nei confronti delle dinamiche emotive, percettive e psicologiche alla base di alcuni processi narratologici di identificazione, immedesimazione e caratterizzazione.

Una volta individuati i racconti ed i successivi campione di dati da estrarre dalla ricerca, è stato possibile pianificare nel dettaglio il percorso di fruizione letteraria finalizzato a condurre una riflessione sulla qualità dell'esperienza di lettura generata dai tre piccoli «romanzi fiume».

Il percorso didattico dal titolo "*Centuria: fantasticherie innaturali nella didattica. Effetti di lettura e strategie di gestione di stati dissonanti nell'esperienza letteraria*" si è strutturato in quattro incontri. La classe coinvolta nell'indagine risultava composta da 22 studenti. Le attività hanno previsto letture silenziose e ad alta voce, esercizi di riscrittura, progettazione di albi illustrati *divergenti*²⁰ e verbalizzazioni emotive.

Gli stati contraddittori vengono giustificati e razionalizzati (strategie di lettura naturalizzanti) oppure interiorizzati senza necessità di spiegazioni logiche (strategie di lettura innaturali)? Per rispondere a tali interrogativi sono stati programmati quattro incontri da due ore ciascuno.

Le metodologie didattiche adottate per le diverse tipologie di attività hanno presupposto momenti di *Action-Research*, di *Cooperative Learning*, di *Problem Based Learning* e di *Role Playing*. Per quanto concerne invece l'attività di lettura delle tre centurie si è tratto spunto dal modello teorico proposto da Aidan Chambers nel volume *Il lettore infinito* (2015) e definito *Reading Circle*, modalità circolare di esperienza letteraria che prevede l'innescio di un 'circolo virtuoso' di lettura, potenzialmente percorribile all'infinito. Secondo il diagramma proposto dal teorico, l'educatore, posto al centro della dinamica circolare, coordina i tre momenti dell'attività, presupponenti: (1) la selezione dei materiali e la disponibilità di accesso alle risorse; (2) la predisposizione di un ambiente favorevole di lettura, che tenga conto del tempo e delle tipologie di fruizione del testo; (3) la risposta del lettore, strutturata attraverso una conversazione di carattere formale ed informale.

Durante i quattro incontri si è tentato di porre in atto tale modello, in primis per attivare negli studenti curiosità ed interesse verso le esperienze di lettura. Da questo punto di vista si è perseguito infatti l'obiettivo di offrire al gruppo classe le condizioni di tradurre le conoscenze in competenze, promuovendo lo sviluppo dello spirito critico, della capacità di osservazione e

²⁰ Si fa riferimento ad una tipologia di *picturebook* in cui la commistione tra testo ed immagini risulta incoerente. La divergenza si può manifestare a livello stilistico e diegetico, provocando nel lettore effetti di sorpresa e spaesamento. Per lo studio e la progettazione del materiale, adattato conseguentemente ad una centuria, si è consultato Fornara, il quale ha descritto gli albi illustrati divergenti come «storie che sorprendono, che spiazzano il lettore [...] il quale si trova di fronte a una narrazione imprevista e imprevedibile» (Fornara 73).

indagine del testo letterario e dei suoi effetti di lettura. Inoltre, al termine di ciascun incontro è stato sempre proposto un momento di discussione riflessiva affinché gli studenti sviluppassero curiosità nei confronti dei meccanismi di lettura ed elaborassero, in questo modo, un approccio al testo più maturo, consapevole e critico. Il *Reading Circle*, con il suo carattere bidirezionale, ha consentito di instaurare dialoghi profondi e allo stesso tempo estremamente analitici, spontanei e *naturali*. Dopo le attività di ascolto delle letture ad alta voce,²¹ le tre trame dissonanti sono state esaminate partendo un semplice innesco e spunto di riflessione basato sull'approccio del «*tell me*». Questo approccio «nasce dal desiderio di aiutare i bambini e i ragazzi ad esprimersi sui testi che leggono e ad ascoltare quello che viene letto in modo competente» (Chambers 108-9).²² Tale metodologia didattica è divenuta particolarmente rilevante per la nostra analisi in quanto sembra aver dilatato la dimensione esperienziale dell'atto di lettura di trame incoerenti, promuovendo l'adozione di strategie narrative di simulazione e *Role Playing*.

Si è notato come l'approccio «*tell me*» abbia permesso la condivisione e la contaminazione di pensieri e plurime interpretazioni degli *open world* delle centurie, ri-creando i significati. Da tale punto di vista, dopo ogni lettura si è tentato di negoziare il significato, mantenendo, purtroppo, inalterate forme e contenuti innaturali dei racconti. Sorprendentemente si è notato quanto gli studenti abbiano assimilato ed introiettato gli elementi contraddittori, adottando delle strategie di lettura innaturali che mantenessero e conservassero l'eccezionalità ed il carattere innaturale dei testi somministrati. In un secondo momento si è posto l'accento sulla ricostruzione del processo di lettura, invitando la classe a verbalizzare le proprie percezioni di lettura.

L'analisi delle risposte, raccolte in forma scritta o attraverso registrazioni audio, ha permesso di individuare delle costanti che si sono identificate quali elementi ricorrenti trasversali, correlati fra di loro sulla base di rapporti gerarchici e subordinativi di causa-effetto. In particolare si fa riferimento al grado di *immedesimazione* (aspetto trasversale di primo grado), alla semantizzazione/intonazione di spazi, menti ed atti innaturali (aspetto trasversale di primo grado), alla disconnessione tra *mood* e voce²³ (aspetto trasversale di secondo grado) ed alle modalità olistiche di *Reading for Stimmung* (aspetto trasversale di secondo grado). Entrambe le coppie di aspetti di primo e secondo grado pertengono a modalità operative adottate dagli studenti sulla base di condizionamenti esterni proposti per innescare precise risposte, atte ad esaltare i meccanismi di fruizione e gestione degli elementi narrativi dissonanti.

²¹ Si è deciso di favorire percorsi di lettura a volume aumentato per studiare i gradi di incidenza delle componenti sonore nell'atto immaginativo di fruizione delle centurie.

²² Benché sia presentata da Chambers in una chiave prettamente operativa, la metodologia non è priva di solide basi teoriche. Afferma infatti lo studioso: «Il nostro approccio nasce dallo studio della fenomenologia della lettura e della teoria della risposta estetica elaborata da Wolfgang Iser, oltre che dagli approfondimenti della critica femminista e dagli scritti di numerosi pensatori, tra i quali Roland Barthes, Jonathan Culler, Jerome Bruner, Margaret Meek e Wayne C. Booth» (Chambers 110).

²³ Si fa riferimento alla separazione che si può operare tra il *mood* di colui che vede, percepisce e sente e tra la scelta verbale del narratore di restringere o meno l'accesso di tali stati percettivi. Per quanto riguarda la concezione e traduzione di *mood* si propone di considerare un'esplicita tematizzazione, collocando semanticamente l'espressione e riferendola al *modo* piuttosto che all'*umore*.

I condizionamenti esterni sono stati concepiti da un punto di vista strumentale: la lettura ad alta voce, l'istanza mediale dell'ascolto e la mediazione del materiale visivo si sono rivelati essere modalità di fruizione dall'alto grado performativo, atti a definire *mood*, atmosfere, stati d'animo e predisposizioni interiori dei lettori. La lettura a volume aumentato è stata uno strumento essenziale inizialmente per amplificare e dilatare le incoerenze, successivamente per gestirle ed assimilarle. Questo meccanismo di fruizione del testo ha altresì permesso di innescare discussioni fondamentali per la verbalizzazione di sensazioni e la ricostruzione dei processi ermeneutici. Allo stesso tempo, in ogni attività il gruppo classe è stato supportato da *images agentes* che hanno rivestito un ruolo centrale nelle dinamiche di negoziazione del significato delle centurie.²⁴ Tale fattore ha consentito di lavorare sugli spazi atmosferici dei brani sottoposti ad analisi.

Di seguito si descrivono sinteticamente gli elementi trasversali di primo e secondo livello identificati:

1. grado di immedesimazione: benché i contenuti fossero anti-mimetici ed alcuni logicamente impossibili,²⁵ gli alunni sono stati in grado di immedesimarsi nelle centurie servendosi delle tonalità emotive e della combinazione di immagini e suoni. Da un punto di vista narratologico le dinamiche di immedesimazione sono state favorite dalle focalizzazioni atmosferiche, dalla caratterizzazione emotiva dei personaggi e dalla ricchezza, nonché granularità degli elementi discorsivi, 'disciolti' in non più di un metro cubo d'aria.²⁶ Inoltre, le sovrapposizioni di centri deittici, spesso includenti la «fusione/confusione tra lo spazio-tempo del narratore con lo spazio-tempo del personaggio» (Giovannetti, *Il racconto* 116) tipiche del discorso indiretto libero hanno talvolta amplificato l'immersione nella situazione narrativa, caratterizzata da un rapporto simpatetico, quasi osmotico tra narratore e *non* personaggio;
2. semantizzazione ed intonazione di spazi, menti ed atti innaturali: gli studenti hanno attribuito valori, stati d'animo e significati agli spazi incoerenti, alle ontologie ibride dei personaggi ed alle ambiguità delle voci narranti. Tale procedimento cognitivo è stato agevolato dai differenti esercizi di riscrittura (trasformazioni di tipologia di narratore, costruzione di albi illustrati, produzione di nuove sequenze narrative attraverso processi abduktiv-creativi) e dalle modalità di lettura per tonalità emotive. Attraverso tali proiezioni di assetti valoriali la dissonanza non è stata né alimentata né annullata bensì assimilata;

²⁴ Durante ogni incontro si è ricorso a presentazioni PowerPoint, finalizzate a supportare gli studenti nel percorso di fruizione narrativa.

²⁵ Nello specifico si fa riferimento all'inesistenza dell'abitante ("Cinquantuno"), alla cronaca del furto del proprio spazio vitale ("Sessantadue") e ai disturbi da sogno dell'uomo che ruba dimensioni oniriche altrui ("Novantasei").

²⁶ Espressione che riprende la definizione attribuita da Manganelli alle centurie: «Ho l'impressione che i raccontini di *Centuria* siano un po' come romanzi cui sia stata tolta tutta l'aria. Ecco: vuole una mia definizione del romanzo? *Quaranta righe più due metri cubi di aria*» (Manganelli 303; corsivo mio).

3. disconnessione tra *mood* e voce: considerando gli studi di Nielsen – secondo cui, riprendendo Genette, le categorie di voce e focalizzazione risultano essere l'una indipendente dall'altra – ²⁷ una modalità di *Unnatural Reading Strategies* sembra poter presupporre che la voce narrante sia disconnessa dallo stato d'animo di colui che vede, o meglio percepisce.²⁸ In questo modo le interpretazioni personali di lettura non sarebbero limitate alla sfera di quanto potrebbe essere possibile bensì includerebbero una innaturale ma 'lecita' trasgressione. Gli studenti, per interpretare e gestire le anomalie delle centurie hanno mostrato un'inconsapevole ed indiretta disconnessione tra stati locutori e percettivi, presupposti grazie all'intersezione dei meccanismi di immedesimazione e semantizzazione/intonazione;
4. *Reading for Stimmungen* (atmosfera del testo e del lettore): gli studenti hanno dialogato fittamente con le sfere percettive e emotivo-volitivo, definendo tipologie di letture non per trama bensì per tonalità emotive. È stata rilevata un'assoluta centralità delle dimensioni sonore e cromatiche nell'atto immaginativo di ri-costruzione, negoziazione e gestione dei contenuti dissonanti. Come nel caso precedente, tali modalità di lettura sono state possibili grazie alla confluenza nonché convergente consonanza dei differenti elementi ricorsivi operativi di primo e secondo livello.

Una volta individuate le costanti si è proceduto con la tabulazione e lo studio analitico dei meccanismi alla base delle strategie di lettura adottate dagli studenti. Si è potuto apprezzare come le incoerenze e dissonanze, emerse a livello di forma e contenuto, non siano state razionalizzate o spiegate bensì assimilate ed interiorizzate. Questo ha determinato una ricaduta anche sulla dimensione esperienziale vissuta durante l'atto ermeneutico di lettura innaturale. La componente disorientante, anomala è stata mantenuta, conservata. Risulta interessante osservare le modalità con cui meccanismi di immedesimazione ed intonazione sono stati combinati permettendo il verificarsi di tale anomala ed innaturale condizione di fruizione narrativa. Le risposte fornite dai lettori hanno consentito di individuare delle occorrenze,²⁹ evidenze empiriche osservabili e commentabili. In particolare l'aspetto che maggiormente è risaltato in ciascuna tipologia di incontro è riferibile alle differenti gradazioni di immedesimazione. Per questo motivo si è deciso di condurre un'analisi più approfondita con il proposito di operationalizzare (attraverso l'uso di indicatori e categorie narratologiche specifiche) i meccanismi alla base dei procedimenti

²⁷ «La separazione di Genette tra voce e mood (chi parla e chi percepisce) e la sua comprensione della focalizzazione come restrizione dell'accesso al punto di vista sono proposte più radicali di quanto i narratologi precedenti abbiano riconosciuto – e risultano essere in linea con principi della narratologia innaturalie, consentendo strategie di lettura innaturalizzanti» (Nielsen, "Naturalizing and Un-naturalizing Reading Strategies" 67).

²⁸ Si fa riferimento al personaggio. Allo stesso tempo, tuttavia, si potrebbe avanzare l'ipotesi che tale disconnessione possa essere estesa anche alla figura del lettore, considerando i procedimenti empatico-simpatetici di attuazione ed attribuzione di coscienza, attivati durante determinati momenti di lettura ed interpretazione delle centurie.

²⁹ Con tale espressione si fa riferimento a tutti quegli elementi ricorrenti, individuati nelle elaborazioni scritte prodotte dagli studenti oppure nelle loro riflessioni condivise oralmente. Si è posta l'attenzione ai vocaboli maggiormente adottati ed alle modalità operative messe in atto per circoscrivere e gestire le incongruenze ed anomalie di determinati passaggi testuali.

di gestione e assimilazione dei contenuti dissonanti. Tale analisi ha permesso di indagare, non più solo a livello teorico, il complesso rapporto tra immedesimazione ed anti-mimetismo in riferimento alla poetica innaturale.

4. CATEGORIE CONCETTUALI DI ANALISI

Per procedere con il commento dei risultati del processo di analisi occorre porre l'accento sulla concettualizzazione (innaturale) del processo di immedesimazione. Le riflessioni illustrate sino ad ora consentono di circoscrivere l'attenzione su alcune proposte avanzate da Marco Caracciolo (*The Experientiality of Narrative*).³⁰ Il parametro attraverso il quale sono stati valutati i presenti dati empirici attinge alle categorie cognitive e strategie narrative di *consciousness-attribution* e *consciousness-enactment*. Nel capitolo "Fictional Consciousnesses: From Attribution to Enactment" Caracciolo esplora la performatività e lo spessore della dimensione esperienziale della narratività, dilatando le giunture delle attribuzioni ed attuazioni di coscienza. In particolare, discute criticamente quell'architettura relazionale che, secondo le posizioni teoriche di Dorrit Cohn (*Transparent Minds*), analoghe alle successive intuizioni di Alan Palmer (*Fictional Minds*) e Lisa Zunshine (*Why we read fiction*), leggherebbe, da un punto di vista meramente rappresentazionale, il lettore/ascoltatore al personaggio. In base a tali posizioni, i rapporti intrattenuti su un piano semantico determinerebbero dei processi immedesimativi di carattere rappresentazionale: il fruitore dell'opera entrerebbe in relazione con i personaggi sulla base di esclusivi processi di attribuzione qualitative di significato, emozioni e *Stimmungen*. Invece, secondo la prospettiva enattivistica sostenuta da Caracciolo, avente come punto focale la relazione 'dialettica' tra le sfere esperienziali di coscienza di lettori e personaggi,

l'esperienza narrativa del lettore non è da concepirsi in termini rappresentazionali – poiché gli stati mentali dei personaggi non sono riconosciuti come entità discorsive mediante le quali operare un riferimento semantico a un soggetto esterno (il personaggio) – bensì in termini performativi, ovvero come fenomeni da incarnare e che intrattengono un rapporto esperienzialmente denso con i lettori. (Passalacqua 45)

Riguardo ai processi immedesimativi Caracciolo individua due procedimenti mentali di carattere simulativo che, secondo la tesi che si intende sostenere in questo paragrafo, si strutturano sul valore performativo della *partecipe distanza* (e non della completa fusione empatica). Solitamente il testo fornisce delle 'spie' espressive che consentono al lettore di attribuire coscienze ed esperienze al personaggio. Il principio che regola tale meccanismo viene identificato da Caracciolo con il sintagma «consciousness-attribution». «In circostanze particolari, però, i lettori possono avvicinarsi ai personaggi, attribuendo loro aspetti o parti della propria

³⁰ Desidero ringraziare Franco Passalacqua per il prezioso suggerimento.

esperienza basata sulla storia» (*The Experientiality of Narrative* 25). Tale dimensione esperienziale, sovrascrivendosi sull'attribuzione di coscienza, costituisce il meccanismo di «consciousness-enactment» (25). Traducibile come «messa in atto di coscienza», essa può essere attivata sulla base di *trigger* (punteggiatura, verbi, pronomi propri, focalizzazioni) innescanti circuiti performativi immersivi che consentono di simulare mentalmente l'esperienza che il lettore attribuisce ad un personaggio immaginario. Prima di vagliare i «fattori scatenanti» (125) delle centurie, funzionali alla costruzione di determinate immersioni, occorre offrire un paio di precisazioni preliminari di carattere definitorio. Vediamo ora cosa si intenda con i concetti di *consciousness-attribution* e *consciousness-enactment*.

Come accennato, il primo concetto definisce l'attribuzione di coscienza, meccanismo mentale che consiste nel riconoscimento da parte del lettore di espressioni non tanto rappresentazionali ma intrinsecamente esperienziali attinenti al personaggio (di qualsiasi tipo di entità purché in grado di esperire). Questo procedimento, inevitabile «conseguenza della nostra tendenza a interpretare alcuni segni corporei e verbali come espressivi della coscienza» (117) si articola non su «un'inferenza ragionata da parte del lettore rispetto alla presenza di stati di coscienza nelle entità/personaggi di un racconto» bensì individuando «espressioni riferibili alla coscienza» (Passalacqua 46). Se «l'esperienza originaria – quella del personaggio – è creata dai lettori nella loro interazione con il testo» (Caracciolo, *The Experientiality of Narrative* 117), ciò significa che il processo di attribuzione include 'innesti' definiti non solo dalla decodifica linguistica e semiotica ma dall'interiorizzazione dei segmenti discorsivi «relativi soprattutto ad azioni e percezioni di natura corporea e psicologica» (Passalacqua 46). Questa operazione può configurarsi come il «risultato di uno stato mentale o di un processo intenzionale» (46). In questo modo si giunge a quel limine poroso, che definisce la *soglia* dell'esperienzialità, all'interno della quale «il progetto del produttore della storia può far leva su tracce esperienziali appartenenti al background dei destinatari, invitandoli a rispondere in determinati modi» (Caracciolo, *The Experientiality of Narrative* 117). Si intrattiene così un *dialogo sulla soglia* con «un essere immaginario [...]; questo [processo] fornisce la base per la tensione tra attribuzione della coscienza ed attuazione» (117).

È possibile ora esplorare l'altra strategia, complementare alla *consciousness-attribution*. L'attuazione di coscienza (*consciousness-enactment*) implica sempre i processi di attribuzione: questo perché tale attuazione presuppone «una tensione tra il vivere un'esperienza da parte dei lettori (l'esperienza guidata dalla storia) e la loro attribuzione di quell'esperienza a un personaggio immaginario» (122). Le strategie discorsive della trama inducono i lettori a costituire e poi fruire di una certa esperienza che si sovrascrive su quella «attribuita al personaggio. La sovrapposizione tra queste esperienze è, in senso stretto, l'esperienza messa in atto dai lettori» (123). Vediamo ora a cosa si riferisce la dimensione esperienziale del lettore. In questo caso non sono solo da considerare gli script di coscienza ed i background esperienziali

pregressi di cui ogni lettore dispone. L'esperienza cui si fa riferimento principalmente nasce come risposta ed interazione rispetto alle strategie discorsive messe in atto dal testo. «Il meccanismo alla base della relazione tra personaggi e lettore è definito nei termini del processo di simulazione incarnata, ovvero a partire dall'esperienza percettiva e corporea del lettore che ripercorre quella del personaggio a livello percettivo e sensomotorio» (Passalacqua 47). Caracciolo specifica come tale procedimento di attuazione, e dunque, innanzitutto, di riconoscimento, proceda per gradi, variando sensibilmente in base ai background esperienziali e alle differenti progettazioni testuali. Viene evidenziato quanto, in tale frangente, agiscano due fattori: il primo è relativo al grado di *consonanza* «tra la nostra esperienza guidata dalla storia e l'esperienza che attribuiamo al personaggio»; il secondo fattore che condiziona l'intensità dell'attuazione è riferibile invece al «livello di dettaglio (o granularità – vedi Herman [...]) dei segnali testuali» (*The Experientiality of Narrative* 124). È interessante domandarsi se il grado di dissonanza possa essere in qualche modo sostenuto ed implementato da una certa lettura per *Stimmung*. Per quanto concerne invece il concetto di *granularità* occorre considerare le gradazioni e la 'densità' di dettagli delle rappresentazioni. Caracciolo, riprendendo Herman, ribadisce il carattere concreto dell'esperienza, costituita da sensazioni percettive, emotive e corporee. Benché «i sistemi semiotici abbiano la tendenza ad astrarre la vividezza dell'esperienza» (125) il grado di immaginazione del lettore unito al livello di dettagli dei segni testuali può conferire una certa tridimensionalità nonché profondità alla dimensione dell'esperire. In tal senso la densità figurale sorregge e compensa la tipica astrazione rappresentazionale del linguaggio, favorendo la messa in atto della coscienza. In questo modo si acuisce «nei lettori la sensazione di condividere l'esperienza peculiare di un essere immaginario – un'esperienza che, di fatto viene allo stesso tempo attuata ed attribuita» (125).

È così possibile notare dei rapporti di interdipendenza nonché di diretta proporzionalità, da un lato, tra l'immaginazione dei lettori e la granularità degli scenari descritti, dall'altro, tra la sovrapposizione di attribuzione ed attuazione di coscienza. Un'analisi accurata consente altresì di circoscrivere i fenomeni narratologici che caratterizzano tali relazioni, i cui termini, ricordiamo, sono posti sempre in maniera complementare, mai alternativa o antitetica. Nell'architettura relazionale tra personaggio e lettore, le strategie di *consciousness-attribution* e *consciousness-enactment* sono da concepirsi sulla base di due grandi macro-fattori che ne condizionano l'intensità; essi sono riferibili a due differenti piani, costituiti da margini porosi e convergenti. Da una parte si individua il livello discorsivo, relativo alle dinamiche stilistiche testuali, dall'altra parte invece il livello interattivo esperienziale del lettore. A proposito del primo piano, Caracciolo, come accennavamo sopra, identifica dei *trigger*, elementi testuali che innescano i meccanismi di attuazione della coscienza e, dunque, anche quelli di attribuzione. Per chiarire tali processi operativo-simulativi Caracciolo si serve di un diagramma a forma di triangolo (Figura 1).

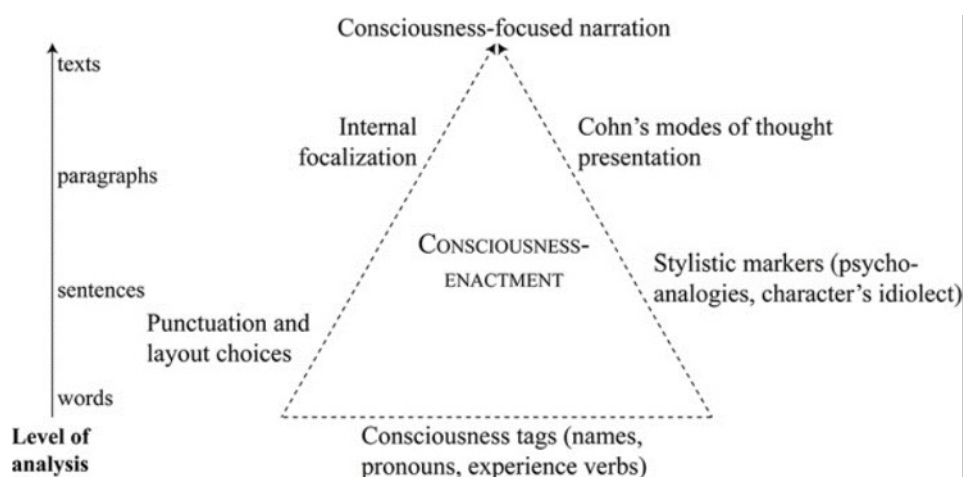


Figura 1 *Triggers of consciousness-enactment at different levels of analysis* (126)

Come mostra la figura, a seconda dei diversi livelli di analisi (parole, frasi, paragrafi, testi) si individuano dei dispositivi espressivi che, se combinati insieme, possono innescare ‘cortocircuiti’ attuativi di coscienza. I «fattori scatenanti» si distinguono sulla base della granularità o dettaglio di analisi testuale. A livello micro-testuale si contano i *tag di coscienza* composti dall’insieme di nomi, pronomi e verbi di percezione. L’accumulo dei *trigger* di basso livello costituisce man mano *trigger* di livello superiore (punteggiatura, *markers* stilistici, focalizzazioni) «invitando gli interpreti a mettere in atto la coscienza di un personaggio attraverso un’unità testuale più ampia» (125).

È doveroso sottolineare come ciascun *trigger* sia riferibile a stati emotivi, percettivi e psicologici in maniera più o meno diretta. Se, per quanto concerne nomi, aggettivi e verbi la semantica rimanda direttamente a tali stati mentali, allo stesso modo, seppur implicitamente, gli usi, abusi o assenze di punteggiatura «possono essere considerate marche espressive di una coscienza» (125). Similmente, l’adozione di un linguaggio figurato, i gradi di focalizzazione (solitamente interna), «la presenza di un idioletto fortemente caratterizzante lo stile comunicativo di un personaggio» o la semplice «configurazione temporale del racconto» (Passalacqua 48) sono da annoverarsi come *trigger* percettivi di secondo livello capaci di attivare processi immedesimativi di grado attributivo ed attuativo. Tale procedimento culmina con quello che Caracciolo definisce *consciousness-focused narration*, strategia di narrazione complessiva costituita dalle complementarità di *consciousness-attribution* e *consciousness-enactment*.

Ai fini della presente analisi questi studi risultano particolarmente rilevanti in quanto sostengono la nostra idea, basata sui risultati empirici registrati, di una immedesimazione ‘innaturale’ che non coincide con una totale fusione empatica tra lettore e personaggio. La teoria della simulazione incarnata che presiede ai due meccanismi illustrati è fondata su una specifica declinazione del concetto di empatia. Benché Caracciolo la concepisca «come un meccanismo simulativo, che ci permette di comprendere gli stati mentali degli altri “mettendoci nei loro panni” – immagi-

nando come reagiremmo se ci trovassimo nella loro situazione» (*The Experientiality of Narrative* 130), tali dinamiche empatiche nei procedimenti di *consciousness-focused narration* sembrano comportare il mantenimento di una certa distanza. Questo perché i meccanismi immedesimativi presuppongono anche il concetto di simpatia, implicante il «prendersi cura di un altro individuo in modo esterno, in terza persona» (130). Scrive Caracciolo:

L'attuazione della coscienza sfrutta le capacità empatiche che le persone usano nel loro impegno quotidiano con altre menti, con l'ovvia differenza che il metro di paragone per le simulazioni dei lettori non è il reale stato mentale di un'altra persona, ma il testo stesso. Inoltre, poiché l'attuazione della coscienza è sempre aspettuale, il coinvolgimento empatico dei lettori con i personaggi può essere integrato da altri atteggiamenti non empatici, ad esempio la simpatia: la mia comprensione empatica del dilemma in cui un personaggio è intrappolato può fornire la base per la mia sensazione. (130)

Il coinvolgimento emotivo e percettivo con le storie risulta in questo modo in equilibrio tensivo tra forze centripete (empatia/attuazione) e centrifughe (simpatia/attribuzione). Compenetrantisi e complementari, queste forze «possono funzionare in tandem» dal momento «che il primo [l'empatia] è un fenomeno non totalizzante: pur essendo simulato in prima persona» (130).

[...] anche l'esperienza dell'altro viene riconosciuta come quella di un altro (nel nostro caso, quella di un personaggio immaginario), lasciando così spazio alle proprie risposte non empatiche. In altre parole: la "differenziazione sé-altro" (Coplan 2004, 150) è preservata perché l'empatia, come meccanismo alla base dell'attuazione della coscienza, è sempre accompagnata dall'attribuzione della coscienza. (130)

La tensione, la distanza partecipante sono così mantenute, alimentate, preservate. In questo modo i meccanismi di *consciousness-focused narration* non prevedono la completa e totale adesione o fusione tra lettore e personaggio. Piuttosto implicano «un movimento di andata e ritorno», consonante ed aggregante (Bachtin; Sini, *Michail Bachtin* 77). Ma pur sempre divergente, e dunque dissonante. Questa visione enfatizza il carattere conflittuale alla base di ogni narrazione, altamente «raccontabile», fondata «sui conflitti tra e all'interno dei personaggi» (Caracciolo, «Forme di dissonanza cognitiva» 76).

Alla luce di tali riflessioni, nel nostro esame del paradigma innaturale si intercettano quattro nuclei 'confinanti' e concentrici: il primo riguarda il grado di dissonanza; il secondo invece si riferisce al valore performativo della distanza; il terzo concerne il concetto di anti-mimetismo, mentre il quarto ed ultimo aspetto attiene all'innaturalità insita all'interno delle strategie di lettura. Per quanto concerne la dissonanza, è stato osservato come la strategia narrativa di *consciousness-focused narration* sia costituita da meccanismi complementari che però implicano la coesistenza di empatia e simpatia, procedimenti innescenti immedesimazioni che implicano distanza

In queste righe si intende avanzare l'ipotesi che il processo di immedesimazione sperimentato dagli studenti contempli i meccanismi di *consciousness-attribution* e *consciousness-enactment*. Esso, riferendosi a trame considerate *innaturali*, è sia strategia che effetto di lettura innaturalizzante.

te. Come evidenziato dai dati empirici, l'immedesimazione ha sostenuto dei procedimenti ermeneutici che di fatto non tentano di razionalizzare, giustificare o spiegare l'elemento contraddittorio. Piuttosto, esso viene gestito, assimilato ed interiorizzato nella mente esperiente del lettore. È interessante notare, a questo proposito, quanto tali dinamiche si verifichino in spazi narrativi potenzialmente *anti-mimetici*³¹ (e non *non* mimetici). La violazione delle aspettative mimetiche da parte di abitanti ontologicamente inesistenti e di furti illogicamente plausibili viene sorretta dalla possibile immedesimazione che non naturalizza la mente, l'atto, lo storyworld innaturale. Le percezioni di lettura sperimentate ripercorrendo a livello sensomotorio ed emotivo le sensazioni provate dal personaggio, proiettando e mettendo in atto le sfere di coscienza, delimitano esperienze di lettura di carattere innaturale. In questo caso le strategie di interpretazione innaturalizzanti coincidono con gli effetti percettivi, emotivi, e volitivi di lettura, anch'essi innaturali. Le modalità di *Reading for Stimmung* rivestono un ruolo cardinale nell'architettura relazionale che lega lettore e personaggio. In particolare si fa riferimento al secondo aspetto trasversale (di primo livello) individuato come costante delle differenti risposte offerte dagli studenti. Il processo di semantizzazione ed intonazione di spazi, menti ed atti innaturali in questo senso avviene in maniera complementare ai meccanismi di attribuzione e messa in atto di coscienza. L'attribuzione di valori, stati d'animo, i dialoghi tra le sfere volitivo-emotive di lettori e personaggi sorreggono le modalità di gestione delle incoerenze. Da un punto di vista operativo tali meccanismi abducativo-cognitivi si sono configurati attraverso gli esercizi di riscrittura delle sequenze narrative (composizione di albi illustrati, trasformazione di incipit, attività riscrittura poetica artistica tipica dal *caviardage*³²), funzionali all'assimilazione e al non annullamento dello stato di dissonanza.

5. ESITI DELLA RICERCA

Di seguito si propone una tabella, costruita per inserire ed ordinare i dati raccolti. Per questioni di spazio, e a titolo esemplificativo, si condividono solamente alcuni campioni particolarmente significativi.

Attraverso i risultati dell'analisi riportati nelle tabelle precedenti si intendono descrivere alcune evidenze riscontrate durante la conduzione delle sperimentazioni didattiche rispetto alle strategie ed agli effetti di lettura caratteristici del paradigma innaturale. I differenti percorsi di analisi testuale hanno messo in luce dei meccanismi operativi che meritano di essere discussi, alla luce dei nuclei teorici presentati nei capitoli precedenti.

³¹ L'agentività dell'abitante inesistente, i furti di spazi vitali e di dimensioni oniriche sembrano sfidare le «convenzioni della rappresentazione mimetica» (*anti-mimetismo*) al contrario di un contenuto *non* mimetico che «impiega un mondo narrativo coerente e parallelo e segue convenzioni consolidate» (Richardson, "A Theory of Unnatural Narratives" 4).

³² Questa tecnica, inscrivibile nel perimetro della pratica di 'founded poetry', si è mostrata strategia di lettura per *Stimmungen*. Il prodotto artistico che ne è derivato è al contempo "poesia" visiva che metodologia di lettura per tonalità emotive. L'obiettivo che si è tentato di perseguire è stato quello di riscontrare se, attraverso un «esercizio materico ed insieme epistemico, metodo a-metodico» (Scardicchio e Marseglia 157), fosse possibile leggere la censure "Novantasei" attingendo dalle tonalità emotive.

Gradi di immedesimazione				
Tipologia attività	Campioni dati empirici	Passaggi testuali	Triggers	Interpretazione dati
Lettura ad alta voce da parte degli studenti del brano "Sessantadue": alla classe viene richiesto di suddividere il testo in quattro sequenze per riflettere sugli stati d'animo e sulle contraddizioni ad essi correlate. Caratterizzazione emotiva del personaggio. Brainstorming e riflessione orale condivisa.	"Come può un signore derubato mostrarsi sereno e tranquillo? Come può pensare razionalmente di non «fare una scenata»? Se mi rubassero qualcosa non agirei in questo modo." (A) "La descrizione emotiva del protagonista stona rispetto alle azioni che subisce e compie. Le sue emozioni e percezioni non coincidono con le aspettative che la storia produce.	«Il signore era di natura calma, e non trovò fosse il caso di fare una scenata; era accaduto un furto, un furto più grande del consueto, ma pur sempre un furto. [...] Malgrado la sua severità con se stesso, egli non si sentiva colpevole di scarsa vigilanza, di incautezza; [...] Il signore calmo si voltò, e come prevedeva, anche il negozio era scomparso. Dunque, non era improbabile che i ladri fossero ancora non troppo lontani. Tuttavia egli si sentiva impotente e lievemente seccato;» (Centuria, "Sessantadue" 139-140)	<i>Caratterizzazione psicologica.</i> <i>Tag di coscienza</i> Aggettivi: «calmo», «colpevole», «impotente», «seccato». Sostantivi: «severità», «incautezza». Verbi di percezione: «sentiva».	L'analisi della caratterizzazione emotiva del protagonista consente di costituire la formazione di un legame immedesimativo. Gli studenti individuano i passaggi nei quali vengono descritte le disposizioni calme, serie e tranquille di un uomo che, in quanto derubato, non dovrebbe reagire pacatamente in quel modo. L'incoerenza e l'anomalia di comportamento induce, ad esempio, lo studente (A) ad ipotizzare, in uno scenario anti-mimetico, la condotta che terrebbe ("Se mi rubassero qualcosa non agirei in questo modo"). Così facendo, indirettamente, attiva dei meccanismi di immedesimazione attuativa. Questo comportamento si verifica perché il lettore ripercorre l'esperienza percettiva e sensoriale del personaggio. Lo studente (B) invece riflette sulle contraddizioni interne, notando stonature e dissonanze. La frase "Ho provato una sensazione di impotenza proprio come il signore" indica che l'alunno immagina se stesso in quel preciso frame narrativo, facendo coincidere le proprie aspettative e percezioni con quelle del protagonista, sovrascrivendone l'esperienza.

Gradi di immedesimazione				
Tipologia attività	Campioni dati empirici	Passaggi testuali	Triggers	Interpretazione dati
	Il suo comportamento è insensato e strano. Ho provato una sensazione di impotenza proprio come il signore". (B)			Gli elementi discorsivi o "fattori scatenanti" che innescano tali meccanismi pertengono, a livello macro-testuale, al grado di caratterizzazione emotiva, mentre a livello micro-testuale, ai tag di coscienza (sostantivi, aggettivi, verbi).
Progettazione albo illustrato divergente, riscrivendo la centuria "Cinquantuno". Gli studenti si sono dovuti attenere a precise indicazioni, trasformando il piccolo romanzo fiume in un albo illustrato divergente.	• Albo illustrato: <i>Esiste non</i> . Rivolto a: scuola Secondaria di primo grado. Fase metacognitiva: "all'inizio abbiamo riscontrato alcune difficoltà.	Sequenze riscritte dagli alunni: (1) Una volta c'era una persona inesistente, che, in un appartamento esistente, abitava. (2) NIENTE, la persona inesistente fa!	<i>Tag di coscienza</i> Aggettivi: «inesistente», «tranquilli», «dignitosi».	Questo gruppo ha proceduto adottando la dissonanza come elemento creativo di riscrittura. Interessante notare: le modalità di composizione dell'albo (l'ordine delle sequenze narrative risulta alterato), il titolo scelto (anch'esso con un ordine di parole anomalo) ed infine l'immedesimazione nelle figure dei vicini di casa. Si nota il mantenimento di focalizzazioni, punti di vista ed accesso alle informazioni. A differenza del gruppo precedente, i trigger testuali sono stati individuati nella sequenza finale. Tale sezione ha consentito di poter accedere all'anti-mimetico mondo della storia, in particolare assumendo la prospettiva del vicinato. In esso i due studenti hanno riconosciuto

Gradi di immedesimazione				
Tipologia attività	Campioni dati empirici	Passaggi testuali	Triggers	Interpretazione dati
Obiettivo: verificare in quale modo la combinazione di immagini e parole potesse rivestire un ruolo nelle dinamiche di immaginazione e fruizione di una trama anti-mimetica. Inoltre ci si è interrogati sulla possibilità di costruire meccanismi di immedesimazione nonostante le illogicità di certi scenari.	Abbiamo deciso di partire dalle parole chiave per poi sviluppare un discorso più ampio. Ci siamo rese conto che fosse necessario invertire le sequenze narrative del racconto per lavorare. La dissonanza ci ha condotto a procedere in questo modo. Inoltre abbiamo pensato che si potesse leggere la storia dalla fine. Il finale ci ha consentito di entrare nella mente dei vicini di casa. Anche noi abbiamo lavorato considerando nella stessa misura immagini e testo.”	Come un libro che hai, ma che non leggi mai (3) (4) Prima, lì, qualcuno veramente abitava. Amorosio lo chiamavano perché pure le vecchie gli piacevan. (4) (5) Dopodiché l'amoroso sparito era come un mobile vecchio che vien buttato alla sera. (5) (6) La gente parla, parla, MA niente alla fine non sa. (6) (3) Inesistente, ignorato, ormai, era, ma faceva proprio niente, nemmeno la famiglia aveva. (7) E dopo la gente, che gli affari suoi mai si fa, pure in disagio si senti! (8) Invidia hanno provato, neanche il perfetto nulla apprezzar hanno saputo.	Sostantivi: «disagio», «cruccio», «serenità», «reprimenda», «perfezione» «nulla». Verbi di percezione: «sentono», «avvertono». Concetto di <i>dissonanza</i> .	ed attribuito una coscienza, innescando conseguentemente dei meccanismi <i>consciousness-enactment</i> . Ripercorrendo e sovrapponendo la propria esperienza percettiva su quella del personaggio inesistente, gli studenti hanno dilatato la granularità discorsiva attribuita dalla caratterizzazione emotiva del vicinato, figura dotata di coscienza, percezioni e consapevolezza vivide. L'inversione dell'ordine delle sequenze sembra aver rispettato l'incoerenza della coerente coscienza riconosciuta ed attribuita alla mente dei coinquilini. In questo senso il procedimento immedesimativo di <i>consciousness-enactment</i> si è verificato, seppur indirettamente, anche con la mente dell'inesistente.

Gradi di immedesimazione				
Tipologia attività	Campioni dati empirici	Passaggi testuali	Triggers	Interpretazione dati
Trasformazioni ed esercizio di riscrittura incipit brano "Cinquantuno"; domande a risposta aperta. L'esercizio richiesto presuppone una coincidenza tra io narrante e personaggio inesistente. L'immedesimazione diviene dunque requisito imprescindibile e non solo ipotesi modale.	1. Incipit riscritto: <i>Abitavo lì, al terzo piano, che non esiste. Non sto dicendo che il mio appartamento è inesistente, sono io a non esistere. Per un certo verso è facile confrontarsi, io, non esisto, non ho problemi sociali, non devo affrontare conversazioni con i vicini, non sono offensivo o maleducato, per esempio, prima di me, qui....</i>	«La persona che abita lì, al terzo piano, non esiste. Non intendo dire che l'appartamento è sfitto, o inabitato: intendo dire che la persona che lo abita è inesistente. La situazione per un certo verso è semplice: una persona che non esiste non ha problemi sociali, non deve affrontare la minuta fatica della conversazione con i coquilini. Se non saluta nessuno, è anche vero che non offende nessuno, e non ha questioni di sorta con alcuno». (<i>Centuria</i> , "Cinquantuno" 117)	<i>Focalizzazione atmosferica e focalizzazione della prima impressione: individuabile nell'incipit.</i> <i>Tag di coscienza</i> Aggettivi: «inesistente» Sostantivi: «persona».	I due campioni proposti mostrano quanto l'esercizio di riscrittura richiesto implichi una modalità di immedesimazione che presuppone una tipologia narrativa propria della poetica innaturale: la denarrazione. Procedimento che esprime la massima efficacia attraverso le forme di narrazione in prima persona, nel caso degli esempi proposti definisce un'immedesimazione anomala e contraddittoria. In entrambi i casi infatti le descrizioni dei personaggi in quanto esistenti vengono subito annullate, negate, cancellate sulla base della dichiarata inesistenza. In questo senso gli studenti sono nelle condizioni di costituire degli

Gradi di immedesimazione				
Tipologia attività	Campioni dati empirici	Passaggi testuali	Triggers	Interpretazione dati
Domanda: “Quali sensazioni avete provato durante l’esercizio di riscrittura?”	2. Incipit riscritto: Io abito al terzo piano, <i>ma non esisto</i> . Mi spiego meglio: l’appartamento in cui vivo, esiste, <i>ma io no</i> . Almeno, diversamente dalle altre persone, <i>non ho</i> problemi sociali se non saluto, non offendo nessuno. “Confusione e spasamento nel raccontare la mia non esistenza. Mi sono sentito <i>distante</i> da me”.			inevitabili meccanismi immedesimativi, stabiliti attraverso il procedimento di <i>consciousness-enactment</i> . La coincidenza tra io narrante e personaggio inesistente presuppone una sovrapposizione di coscienza che, purtuttavia, esula dalle percezioni sperimentabili durante l’atto di lettura. Piuttosto lo studente è invitato a far aderire anti-mimeticamente il suo punto di vista con quello, percettivo ed emotivo, del personaggio non esistente. Come si legge dal commento, si nota quanto l’illogicità dello scenario provochi nello studente un disturbo, una confusione, una dissonanza. La sovrapposizione di coscienze tra essere (lo studente) e non essere (l’inesistente) costituisce un’impressione di distacco, non di completa fusione, mantenuto sul valore della partecipe distanza.

Come già accennato, sono stati estratti alcuni dati per vagliare i meccanismi ermeneutici messi in atto dai lettori dinnanzi a trame “innaturali”. L’analisi dei materiali ha permesso di circoscrivere ed individuare le modalità attraverso le quali si sono verificati procedimenti immedesimativi dall’alto grado performativo.

Gli strumenti che hanno consentito di operationalizzare tali procedure pertengono alla strategia di *consciousness-focused narration* teorizzata da Marco Caracciolo. I dispositivi di *consciousness-attribution* e *consciousness-enactment* costituiscono le categorie interpretative attraverso le quali sono state analizzate le differenti gradazioni di immedesimazione, le *forme di dissonanza* e *dissonanze difforme* dell’esperienza emotiva e percettiva sperimentata dagli lettori. Si è pertanto tentato di categorizzare la tipologia di immedesimazione sulla base delle risposte fornite dai studenti. Per meglio identificare ed interpretare le loro riflessioni si è deciso di impostare la tabella strutturandola in cinque sezioni. Nella prima e nella seconda colonna sono state inserite rispettivamente le definizioni di tipologia di attività svolte durante i quattro incontri e le evidenze empiriche estratte dai verbali degli stessi. Ogni attività è stata registrata e trascritta per una migliore analisi. Si è deciso di individuare dei campioni di dati per ogni attività. Il materiale estratto include sia riflessioni condivise dagli studenti oralmente, sia loro verbalizzazioni scritte. Nella terza colonna sono stati riportati invece i passi testuali tratti dai tre racconti analizzati, riferibili ai commenti degli studenti; la quarta colonna include gli elementi testuali ed esterni al testo che hanno attivato i meccanismi di *consciousness-attribution* e *consciousness-enactment*. A tal proposito si è attinto al diagramma proposto da Caracciolo.

A livello micro-testuale, sono stati identificati *trigger* di coscienza includenti aggettivi, sostantivi e verbi di percezione. A livello macro-testuale invece si sono considerate caratterizzazioni psicologiche e focalizzazioni atmosferiche. Si specifica che si è deciso di inserire tali *trigger* benché non fossero presenti nell’originale diagramma di Caracciolo. Non solo, attraverso l’espressione *tag di coscienza esterni* si sono registrati anche gli elementi esterni al testo che hanno contribuito ad innescare i procedimenti di immedesimazione. In particolare si fa riferimento alle (1) immagini proiettate in classe sulla lavagna interattiva multimediale, alle (2) voci esterne che hanno letto i testi ed in ultimo alle (3) tonalità emotive. La funzionalità di tali ‘attivatori’, la loro centralità e rilevanza assunta all’interno delle analisi e riflessioni proposte stimola alcuni interrogativi relativamente alla possibilità di considerare, nella dinamica interattiva lettore-personaggio, anche elementi esterni al testo. Infine, nella quinta ed ultima colonna si è tentato di illustrare a livello operativo uno dei due meccanismi immedesimativi attuatosi sulla base delle diverse combinazioni di tipologie di attività, di dati empirici, di passaggi testuali ed in ultimo di *triggers*.

Benché le trame delle centurie manganelliane “Cinquantuno” e “Sessantadue” sottoposte all’attenzione degli studenti presentassero mondi, menti ed atti innaturali, logicamente e psicologicamente impossibili, si è osservato come gli alunni siano stati in grado di immedesimarsi nelle centurie mantenendo ed alimentando una partecipe distanza, funzionale alla conservazione

della contraddizione, e dunque della dissonanza. La *consciousness-focus narration* innervatasi nelle diverse strategie innaturali di lettura ha infatti presupposto un'esperienza narrativa implicante non un'operatività di carattere rappresentazionale bensì di natura performativa. L'attribuzione e l'attuazione di coscienza si sono strutturate sulla base di una simulazione incarnata che non ha mai comportato una totale fusione tra lettore e personaggio. In tal senso non si sono registrati tentativi di razionalizzazione delle incoerenze anche nelle modalità di riconoscimento e poi messa in atto di coscienze irrazionali, anomale, contraddittorie e dunque innaturali.

Da un punto di vista narratologico le duplici dinamiche di immedesimazione sono state favorite dalle focalizzazioni atmosferiche, dalla caratterizzazione emotiva ed estetica dei personaggi e dalle sovrapposizioni esperienziali generate a propria volta dalle sovrapposizioni dei centri deittici, spesso contraddistinte dalla compenetrazione tra piani spazio-temporali di narratore e personaggio, propria del discorso indiretto libero. Quest'ultimo dispositivo stilistico ha sostenuto meccanismi di identificazione proprio in virtù della sua ibrida forma costitutiva, acuendo – da un lato – la percezione di disorientamento ed intensificando – dall'altro versante – i legami empatico-simpatetici.

Le centurie "Cinquantuno" e "Sessantadue" hanno offerto ai lettori la possibilità di sperimentare stati di dissonanza sulla base di anomale ma possibili immedesimazioni. Le modalità attraverso le quali si sono verificati tali meccanismi hanno comportato particolari fruizioni dell'opera. Le attività di ascolto (non lettura) e riscrittura sono le dimensioni operative all'interno delle quali si sono verificati i processi di immedesimazione. Gli studenti numerose volte hanno menzionato i termini "immedesimazione" ed "identificazione" per segnalare il loro coinvolgimento emotivo ed il loro riconoscimento di una dimensione altra, anti-mimetica, fuori dal proprio sé. Questi meccanismi sembrano essersi costituiti innanzitutto in relazione all'analisi della caratterizzazione psicologica del personaggio protagonista delle centurie. I processi di identificazione sono stati accresciuti dalle rappresentazioni di coscienza filtrate da una particolare «mediazione tra autore e persona», come suggerito da Suzanne Keen (93). Le focalizzazioni atmosferiche e quelle relative alla prima impressione hanno definito precise *situazioni narrative* all'interno delle quali è stato possibile immedesimarsi nonostante l'infrazione e la violazione di aspettative mimetiche. L'impossibilità di attribuire un'agency all'abitante inesistente, l'illogica condotta del signore derubato hanno opposto una certa resistenza ai processi simulativi. Eppure lo stimolo visivo di una pagina bianca definita da una polverina – configuratasi essere sia *trigger percettivo* sia *tag di coscienza esterno* – ³³ unito alla performatività dell'istanza mediale dell'ascolto di una voce narrante hanno consentito agli studenti di costituire un meccanismo immedesimativo. Gli

³³ Il sostantivo «polverina», considerato attivatore percettivo per la personificazione sottesa, sembra costruire un *frame* nella mente del lettore, orientando la sua immaginazione ed avvolgendola in precise tonalità emotive. Per tale carica evocativa e performativa, si è deciso di utilizzare l'immagine di una nebulosa come supporto nonché *tag di coscienza esterno*, al fine di favorire l'innesco di processi immedesimativi.

esercizi di riscrittura hanno altresì permesso la rielaborazione degli elementi dissonanti, gestiti e tradotti, non ridotti o annullati. Così facendo è stato possibile 'entrare' nelle cornici anti-mimetiche nonostante gli 'impossibili' accessi. Come evidenziato nella tabella, solitamente tale meccanismo converge verso il polo della strategia di *consciousness-enactment*.

Infine, le trasformazioni degli incipit includenti forme di denarrazione, la riscrittura delle sequenze narrative (anche in ordine sparso) composte attingendo dalle tonalità emotive interne ed esterne (al testo) hanno definito le dinamiche di immedesimazione ed identificazione, innervatesi sulla forza tensiva della distanza, alimentata e mantenuta dallo scontro di atteggiamenti empatici e simpatetici.

Benché gli alunni non abbiano mai posto l'accento propriamente sulla forma discorsiva dell'indiretto libero, tale tecnica stilistica, provocando disorientamento e dissonanza, ha inevitabilmente rivestito un ruolo centrale nelle dinamiche (innaturali) di identificazione. L'innesto del «discorso mentale del personaggio nel tempo grammaticale e nella persona del discorso del narratore» (Keen 96) riscontrato nelle tre centurie ha accresciuto il grado di fusione/confusione delle percezioni del lettore, enfatizzando i processi immedesimativi, in sospeso tra incredulità ed illusione. Come precedentemente chiarito, la percezione di spaesamento sembra divenire paradossalmente condizione preliminare per la costituzione di dinamiche immersive, nelle quali si instaurano rapporti empatico-simpatetici tra lettore e *non personaggi*.

In questo senso, risulta opportuno porre attenzione ai binomi empatia-identificazione ed immedesimazione-innaturale. Rispetto alla prima coppia concettuale, è doveroso ricordare la non coincidenza dei termini. L'identificazione presuppone «un senso di condivisione» (Felski 80), ma non una completa fusione e dunque cancellazione delle distanze. Secondo Rita Felski, infatti, l'identificazione non prevede una totale *consonanza* o aderenza tra personaggio e lettore. Piuttosto, risulta opportuno considerare la distanza partecipe da intendersi in senso bachtiniano, fortemente contaminata dalle sfere tonali emotive-volitive. In questo senso risultano convergenti le considerazioni di Caracciolo secondo cui il procedimento complessivo di *consciousness-focused narration* accoglie meccanismi empatici che sottendono il mantenimento di distanza, in virtù dello stretto legame con i procedimenti attributivi (simpatia). Come si è visto, il coinvolgimento empatico dell'attuazione di coscienza, nonostante ci consenta di 'metterci nei panni del personaggio', e sia dunque simulato in prima persona, non è un fenomeno totalizzante. Esso prevede sempre l'integrazione di atteggiamenti simpatetici nei quali le percezioni soggettive vengono mantenute proprio per comprendere e distinguere l'esperienza dell'altro.

L'identificazione e l'immedesimazione divengono processi possibili nel paradigma innaturale, traducendosi in strategie ermeneutiche di gestione degli stati di dissonanza. Esse possono definirsi 'innaturali' e non 'naturalizzanti' dal momento che presuppongono la non coincidenza speculare tra lettore e personaggio. In quest'ottica, è da segnalare tuttavia che le presenti evidenze hanno registrato dei condizionamenti dovuti agli stimoli visivi e sonori proposti. Le attivi-

tà di lettura tradizionali ad alta voce o a volume ridotto non avrebbero probabilmente prodotto i presenti risultati. Tale dato risulta piuttosto significativo e rilevante. Sarebbe interessante verificare se altre centurie potrebbero condurre ai medesimi scenari senza le stimolazioni sensoriali adottate in tali sperimentazioni empiriche.

In ultima analisi è opportuno segnalare quanto, da un punto di vista esperienziale, i meccanismi che sovrintendono alle attribuzioni ed attuazioni di coscienza siano indissolubilmente legati ai procedimenti di semantizzazione ed intonazione di spazi, menti ed atti innaturali. Identificati categoricamente come meccanismi trasversali di primo grado insieme alle varie gradazioni di immedesimazione, essi, combinandosi insieme, sia divengono strategie ermeneutiche ed effetti di lettura, sia, a loro volta innescano altri meccanismi interpretativi trasversali, di secondo grado. In questo modo è possibile istituire dei rapporti gerarchici tra aspetti: i procedimenti operativi di primo grado attivano e provocano degli effetti che si manifestano attraverso i processi interpretativi di secondo grado.

Ancora una volta, tali aspetti risultano essere vere e proprie costanti individuabili trasversalmente in tutte le risposte registrate durante i quattro incontri didattici proposti. In particolare, si allude a due costanti operative di diverso carattere, entrambe appartenenti alla sfera delle *Unnatural Reading Strategies*. Nello specifico viene fatto riferimento al riconoscimento della disconnessione tra *mood* e voce, sistema che, come evidenziato da Henrik Skov Nielsen consente strategie di lettura innaturali.

I meccanismi attributivi ed attuativi di coscienza hanno permesso agli studenti di disconnettere, discernere, dividere (seppur inconsapevolmente) le sfere esperienziali, percettive ed emotive di colui che parla e di colui che percepisce. Infine, il concetto di innaturalità narrativa, manifestato a livello strutturale e contenutistico, ha indotto il gruppo classe ad interpretare i tre racconti analizzati iscrivendoli all'interno della cornice del genere fantastico.

Il secondo aspetto trasversale di secondo livello intimamente correlato al procedimento di disconnessione tra pronomi e percezioni pertiene alla sfera percettiva ed emotivo-volitiva. Sulla base degli strumenti e degli stimoli forniti gli studenti hanno saputo dialogare con le tonalità emotive interne ed esterne al testo. La verbalizzazione delle loro sensazioni, la considerazione dell'atmosfera come mezzo percettivo ed esperienziale, la performatività delle focalizzazioni atmosferiche e di quelle relative alla prima impressione, le intuizioni e le supposizioni ma soprattutto la consapevolezza di non dover rimanere imbrigliati e trattenuti entro la soglia del possibile rientrano all'interno delle strategie di *Reading for Stimmung*.

Come intuito da Caracciolo, gli studenti hanno messo in atto tali procedimenti ermeneutici grazie al grado di *consonanza* che congiunge l'esperienza attribuibile al personaggio con l'esperienza individuale guidata dalla storia. La complessiva strategia di *consciousness-focused narration*, sorretta dalla semantizzazione ed intonazione delle sfere innaturali è resa altresì possibile non solo dagli aspetti trasversali fino ad ora menzionati bensì anche dalla granularità e densità

dei segnali discorsivi. Le strategie di lettura per tonalità emotive hanno implementato ed acuito le sensibilità nei confronti dei dettagli fini e sottili celati all'interno della trama. Gli studenti hanno saputo leggere in controluce, in filigrana, notando particolari marginali che hanno amplificato la risonanza delle loro esperienze di lettura. In questo senso le modalità di fruizione dei racconti hanno rivestito un ruolo preminente nella configurazione di tali tipologie di 'esperire'. La centralità della lettura a volume aumentato, l'istanza mediale dell'ascolto sono divenuti dispositivi che hanno dilatato i riverberi delle incoerenze. La mediazione del materiale visivo, presente in ogni attività, ha infine stimolato l'immaginazione, consentendo di trasgredire i limiti della *mimesis*. Si avanza l'ipotesi che nella mente del lettore si siano così costituite delle *images agentes* che hanno permesso di accedere in spazi atmosferici illogici, anti-mimetici, rendendo possibili meccanismi di immedesimazione innaturali ma dissonantemente possibili. Tali campioni di dati, seppur limitati offrono la possibilità di riflettere attorno al difficile rapporto tra anti-mimetismo ed immedesimazione. Le categorizzazioni offerte da Marco Caracciolo hanno consentito di operationalizzare i meccanismi *diretti* ed *indiretti* messi in atto dagli studenti, processi che si sono poi tradotti in vere e proprie strategie di lettura *innaturali*.

Dalla breve analisi effettuata risulta quanto la fusione tra i domini di coscienza di lettore e personaggi, tipica dei procedimenti empatici non sia contemplata; è opportuno piuttosto evidenziare la tensione dinamica e lo stato di condivisione reso possibile dall'immedesimazione, determinata dalla distanza partecipe. In virtù della innaturale non coincidenza assoluta tra «io» e «tu», l'*innaturale* processo di identificazione sperimentato dagli studenti con i *non personaggi* delle centurie conferma e amplifica la relazione identità-alterità teorizzata da Michail Bachtin (Sini, *Michail Bachtin*).

In conclusione, il dialogo intessuto all'interno dell'architettura della relazione definisce l'immedesimazione come una potenziale strategia innaturale di lettura, alimentata dalla distanza che non allontana ma congiunge, dissonantemente «un dentro dal fuori», inglobato in un «fuori del proprio dentro», tra attribuzioni e attuazioni di coscienza, tra proiezioni di valori e di tonalità emotive.

6. CONCLUSIONE: ENTRO ED OLTRE LE SOGLIE DELL'IMMAGINAZIONE

Attraverso la narrativa innaturale si varca la soglia dell'immaginazione, infrangendo le barriere del mimetismo, in dinamico equilibrio tra stati di «sospensione» ed «esitazione, tra dissonanze e *Stimmungen*. La letteratura scientifica prodotta fino ad ora ha permesso di poter distinguere diversi fuochi ermeneutici sui quali alimentare interrogativi, ed ipotesi, che in questa sede hanno potuto muovere da alcune evidenze empiriche riscontrate durante le sperimentazioni svolte nel contesto scolastico.

Le ricerche future sulla narrativa innaturale potrebbero individuare nuovi criteri definitivi considerando maggiormente gli effetti di lettura – di natura percettiva, psicologica e sensomo-

toria – esaminando dunque le risposte dei lettori. L'analisi dei meccanismi operativi alla base dei procedimenti di ricezione potrebbe offrire nuovi elementi per valutare i punti critici di un paradigma particolarmente complesso ed articolato. Sebbene in questa ricerca si sia tentato di offrire una riflessione sintetica ma coesa ed organica, sono molte le intercapedini inesplorate nelle quali si celano diversi nodi problematici. La maggior parte si riferiscono appunto alle modalità di ricezione di un testo innaturale ed alle inevitabili risonanze nelle *Stimmungen* di un lettore.

In questa nostra indagine si è tentato di dedicare spazio ed attenzione alle dinamiche relative al *reader-response*. Per realizzare ciò, è stato imprescindibile vagliare ed osservare gli attributi principali e caratterizzanti dei testi anti-mimetici. Le peculiarità intrinseche identificate osservando semmai il duplice approccio teorico, sia quello intrinseco, sia quello estrinseco, hanno enfatizzato la plasticità del concetto di innaturale, la sua adattabilità a varie 'gradazioni' e 'tonalità' narrative. Non sono solo i meccanismi, in questo caso (anti-mimetici) dell'intreccio, i perimetri immaginifici, i gradi di defamiliarizzazione o le impossibilità di attingere agli archetipi di realtà a definire l'innaturalità dei racconti. Le costituzioni di impressioni specifiche – per l'appunto di *dissonanza* – dall'alta intensità emozionale sono da considerarsi elementi di differenziazione rispetto agli effetti di lettura provocati dai contenuti narrativi 'naturali'. Questa nuova prospettiva di osservazione sembra consentire di valicare quei *margini* che delimitano le convenzioni del reale e dell'immaginario, delimitando un'area di indagine di 'confine'.

L'esame delle strategie e degli effetti di lettura implicati dalla narrativa innaturale mostra come il fenomeno della dissonanza costituisca un dispositivo stilistico 'obliquo',³⁴ contemporaneamente meccanismo di disequilibrio percettivo, generatore di un'atmosfera e di un'esperienza estetica. L'impatto emozionale e l'agentività di tali dimensioni esperienziali provocano nel lettore l'innescare di una serie di strategie atte ad affrontare e a gestire le contraddizioni. In questo senso si possono osservare dei rapporti di complementarità ed interdipendenza che alimentano stimolanti cortocircuiti: la categoria trasversale dell'innaturale determina i fenomeni di dissonanza nella stessa misura in cui la dissonanza definisce l'essenza dell'innaturalità. Da un punto di vista stilistico-espressivo tale relazione di diretta proporzionalità viene esaltata attraverso dispositivi ricorrenti quali metalessi, paralessi e parallissi paradossali, focalizzazioni atipiche (pseudo-focalizzazioni o focalizzazioni atmosferiche), forme di discorso indiretto libero, narrazioni impersonali, psico e de-narrazioni.

Tali strategie inducono il lettore a venire a patti con le forme di dissonanza. In questo senso, le ricerche di matrice enattivista sommate alle riflessioni di carattere filosofico ed estetico-fenomenologico sono state particolarmente rilevanti nella disamina delle dinamiche di ricezione. I meccanismi percettivi e conoscitivi innescati dall'interazione del lettore con mondi, menti ed atti

³⁴ Per una concettualizzazione su tale attributo cfr. Wu Ming; Rosso; Lazzarin.

innaturali hanno consentito di riflettere – considerando prima le applicazioni teoriche e successivamente i riscontri applicativi – intorno ai concetti bachtiniani di dialogismo ed extralocalità. Il movimento tensivo di andata e ritorno che comporta la non fusione dell'«io» nel «tu» si è rivelato come una delle modalità principali attraverso le quali è possibile mantenere, coerentemente, l'incoerenza narrativa.

Ecco che dunque ci si è interrogati sulla gestione e non riduzione di un contenuto contraddittorio, considerando le potenzialità dell'utilizzo della dissonanza cognitiva come strumento didattico. La tensione dinamica teorizzata da Michail Bachtin, fondata sull'istanza della partecipe distanza è stata estesa ed estroflessa, con le adeguate attenzioni e prudenze, ai meccanismi che sovrintendono alle interazioni tra i fruitori di un'opera anti-mimetica e dei relativi contenuti dissonanti. All'interno di un'innaturale architettura dell'alterità il principio di immedesimazione è stato osservato considerando la possibile autodeterminazione resa attraverso i procedimenti simulativi alla base della *consciousness-focused narration*.

Si è altresì deciso di verificare, da un punto di vista empirico, le possibili implicazioni di tale meccanismo narrativo nei confronti degli atteggiamenti empatico-simpatetici. Questo fattore ha comportato la messa a fuoco di due tipologie distinte di strategie di lettura, antitetiche e non complementari: da una parte le tattiche di neutralizzazione e poi naturalizzazione degli scenari contraddittori (Alber); dall'altra parte gli atteggiamenti di mantenimento delle incongruenze di forma e contenuto (Abbott, Iversen, Nielsen, Mäkelä e Richardson).

Possiamo affermare che l'allentamento delle tensioni contraddittorie, la convenzionalizzazione di fenomeni anticonvenzionali e la spiegazione di scenari illogici siano meccanismi altamente limitanti, sia in termini di funzionalità e fruibilità, sia in termini di risonanza affettiva narrativa. Questi procedimenti rischiano di diventare 'contenzioni' che imbrigliano il lettore in rigidi script della realtà, impedendo all'oggetto letterario di attivare fantasticherie, *rêverie* ed inneschi di immaginazione. In opposizione, le strategie di lettura innaturali sono strumenti atti ad esaltare contenuti che oltrepassano la realtà. Di conseguenza si condivide il modello interpretativo di *Unnaturalizing Reading Strategies* proposto da Henrik Skov Nielsen.

Gli itinerari ed i circoli interpretativi attivati da modalità di *Reading for Stimmung* sembrano sorreggere nuovi approcci testuali di carattere innaturale, capaci di mettere in luce dispositivi stilistico-espressivi e tecniche proprie dell'*Unnatural narrative*. In particolare si fa riferimento alla focalizzazione atmosferica ed a quella relativa alla prima impressione. L'atmosfera diviene mezzo percettivo sinestetico oltre che strumento in grado di favorire i meccanismi di immedesimazione attraverso le caratterizzazioni emotive di spazi e personaggi. Le tipologie di focalizzazioni relative all'atmosfera sembrano inoltre poter supportare una fruizione testuale per *Stimmung*. Questo comporta lo sviluppo di una certa sensibilità nei confronti della dimensione ambientale, interna ed esterna al testo. Da questo punto di vista risulta significativo soffermarsi sulle costituzioni di dimensioni atmosferiche sonore performative.

Nella dinamica di ricezione, il coinvolgimento emotivo e la risonanza affettiva potrebbero sensibilmente aumentare di intensità sulla base dell'aumento del volume della voce. Considerando la dissonanza di una trama anti-mimetica a livello di forma e/o contenuto, l'esperienza di lettura attiva (a voce alta) o passiva (attraverso l'ascolto) – e non il mero atto eseguito a volume ridotto – potrebbe rappresentare una valida possibilità di fruibilità non naturalizzante. La spazializzazione del suono e le conseguenti 'ossigenazione' e 'risonanza' consentirebbero una miglior semantizzazione ed intonazione di *unnatural acts, mind e storyworld*. In particolare la pratica dell'*écoute* supporterebbe la gestione affettivo-emotiva delle contraddizioni narrative all'interno delle dinamiche di *Reading for Stimmung*. In questo modo l'atmosfera diviene altresì filtro che si interpone obliquamente tra «quel dentro del fuori» e «fuori del dentro» alla base della dimensione dialogica tra l'«io» ed il «tu» (Bachtin; Sini, "L'attiva passività e la passiva attività del silenzio" 229-32). La distanza partecipe alimentata dalle proiezioni di valori e stati d'animo diverrebbe in questo senso particolarmente evidente nell'ambito delle strategie di lettura (intonate ed innaturali) di testi anti-mimetici. In conclusione, si propone di considerare le *Stimmungen* dei dispositivi (di risonanza) trasversali, adottati per gestire infrazioni e dissonanze nella narrativa.

Queste riflessioni di carattere estetico-fenomenologico sono risultate funzionali alla strutturazione dei percorsi didattici finalizzati allo studio delle esperienze psicologiche, percettive e sensomotorie dei lettori, che consentisse infine di verificare se le implicazioni teoriche ritrovasero dei riscontri di carattere empirico. Il presupposto di tale esercizio di verifica è stata l'analisi testuale di *Centuria*. Gli stimoli offerti dalle ricerche attorno all'*Unnatural*, sostenuti dall'integrazione e convergenza di contributi di impostazione non solo narratologica ma altresì fenomenologica sono stati essenziali per l'esame delle due opere letterarie. Le centurie manganelliane investono il lettore con l'impetuosità vorticoso di una corrente che cela dei vuoti, dentro l'(in)naturalità di una prosa 'a cascata'. In questo senso gli espedienti stilistici della narrazione in forma impersonale e delle focalizzazioni atmosferiche sembrano intensificare il grado di immersione in un *fuori posto*, dissonantemente anti-mimetico ma consonantemente performativo.

L'esperimento didattico ha dunque permesso di verificare se effettivamente si potessero intercettare delle convergenze tra le formulazioni teoriche e le risposte dei partecipanti. I risultati registrati hanno attestato una certa consonanza rispetto alle riflessioni ed ipotesi proposte. Gli studenti hanno messo in atto strategie interpretative di gestione, assimilazione e conservazione dell'elemento conflittuale. Non si sono registrati tentativi di naturalizzazione, razionalizzazione o giustificazione delle anomalie narrative affiorate a livello di forma e contenuto.

La messa a fuoco di procedimenti trasversali di primo grado di immedesimazione, semantizzazione ed intonazione, innescanti meccanismi secondari di disconnessione ed in senso lato, di letture per *Stimmungen*, ha permesso di valutare l'esperienza vissuta dal lettore durante l'atto ermeneutico innaturale. In particolare si è posto maggiormente l'accento sui meccanismi immedesimativi.

Attingendo alle categorie cognitive di *consciousness-attribution* e *consciousness-enactment* si sono operazionalizzate le procedure di gestione di componenti narrative incoerenti ed anomale. I campioni estratti, individuati considerando precisi attivatori di coscienza (*triggers*), hanno mostrato l'effettiva possibilità di sperimentare meccanismi simulativi ed immedesimativi nonostante le differenti gradazioni narrative anti-mimetiche. Questi procedimenti cognitivi 'ossimorici', al contempo strategie ed effetti di lettura innaturali, sembrano, non solo avere esaltato quel pensiero divergente, laterale o «controintuitivo» alla base della modalità di *Reading for Stimmung*, bensì anche acuito la sensibilità e risonanza dell'esperienza estetica ed etica di lettura. Attraverso l'infrazione degli immaginari fisicamente, logicamente e psicologicamente (im)possibili, la narrativa innaturale sembra dunque presupporre una architettura dialogica dall'alto grado performativo. Grazie al mantenimento di una partecipe e non fratturante distanza, la *tensione* provocata dalle dissonanze si combina con la *distensione* e la «attiva passività e passiva attività» presupposta dalle *Stimmungen* (Sini, "L'attiva passività e la passiva attività del silenzio" 233), veri e propri *triggers* narrativi, inneschi di fantasticherie, *rêverie*.

Interpretando le *Stimmungen* attraverso tale chiasmo ossimorico, si individua inoltre una loro agentività. Esse si collocano entro quella soglia tra lettore e personaggi letterari, alimentata e non limitata da un continuo movimento di andata e ritorno, presupponente un'immedesimazione partecipe piuttosto che una dissoluzione escludente.

In questo senso le potenziali ricerche future sull'*Unnatural* potrebbero dilatare ulteriormente l'area delle sfere anti-mimetiche, sondando in profondità – a livello teorico – ed in orizzontalità – a livello empirico – la categoria narrativa posta in esame. Gli interrogativi e le stimolanti riflessioni che questo lavoro di ricerca ha innescato riguardano potenziali ed alternativi percorsi ermeneutici innaturali – di impianto sia critico-letterario che teorico-didattico – da intraprendere per acuire, sviluppare ed esercitare il senso critico di consonanti ed intonate sintesi immaginative.

BIBLIOGRAFIA

- Alber, Jan, e Rüdiger Heinze, a cura di. *Unnatural Narratives-Unnatural Narratology*. De Gruyter, 2011.
- Alber, Jan, e Brian Richardson. *Unnatural narratology: Extensions, Revisions, and Challenges*. Ohio State University Press, 2020.
- Alber, Jan, et al. "Narrativa innaturale, narratologia innaturale. Oltre i modelli mimetici." *Enthymema*, n. 24, 2009, pp. 238–258.
- Alber, Jan, et al. "Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models." *Narrative*, vol. 18, n. 2, 2010, pp. 113–136.
- Alber, Jan, et al. *Dictionary of Unnatural Narratology*, projects.au.dk/narrativeresearchlab/unnatural/undictionary. Ultimo accesso 18 Apr. 2025.

Alber, Jan, Henrik Skov Nielsen, e Brian Richardson, a cura di. *A Poetics of Unnatural Narrative*. Ohio State University Press, 2013.

Alber, Jan. "What Is Unnatural Narrative Theory?" *Narrative*, vol. 29, n. 3, 2021, pp. 239-256.

—. *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*. University of Nebraska Press, 2016.

Bachtin, Michail. *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janović, Einaudi, 1988.

Baroni, Raphaël. *I meccanismi dell'intreccio. Introduzione alla narratologia funzionale*. C&P Adver Effigi, 2020.

Bell, Alice, e Jan Alber. "Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology." *Journal of Narrative Theory*, vol. 42, n. 2, 2012, pp. 166-192.

—. "Interactional Metalepsis and Unnatural Narratology." *Narrative*, vol. 24, n. 3, 2016, pp. 294-310.

Bollnow, Otto Friedrich. *Le tonalità emotive* [Das Wesen der Stimmungen]. 1943. A cura di Daniele Bruzzone, prefazione all'edizione italiana di Eugenio Borgna, Vita e Pensiero, 2009.

Bortolussi, Marisa, e Peter Dixon. *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study Of Literary Response*. Cambridge University Press, 2003.

Caritto, Manuel. "Il mito dell'enciclopedia aperta: *Centuria*, un (meta)romanzo 'a orologeria'." *Enthymema*, n. 34, 2023, pp. 192-213.

Caracciolo, Marco. "Patterns of Cognitive Dissonance in Readers' Engagement with Characters." *Enthymema*, n. 8, 2013, pp. 21-37.

—. "Forme di dissonanza cognitiva nella relazione tra lettori e personaggi." *Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive*, a cura di Stefano Calabrese e Stefano Ballerio, Ledizioni, 2014, pp. 47-82.

—. *Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach*. De Gruyter, 2014.

—. *Strange Narrators in Contemporary Fiction: Explorations in Readers' Engagement With Characters*. University of Nebraska Press, 2016.

Chambers, Aidan. *Il lettore infinito: educare alla lettura tra ragioni ed emozioni*. Equilibri, 2015.

Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University Press, 1978.

- Coplan, Amy. "Empathic Engagement with Narrative Fictions." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 62, n. 2, 2004, pp. 141-152.
- Corti, Maria. "Gli infiniti possibili di Manganelli." *Alfabeta*, n. 1, 1979, p. 14.
- Felski, Rita. "Identifying with characters." *Character: Three Inquiries in Literary Studies* di Amanda Anderson, Rita Felski, e Toril Moi, University of Chicago Press, 2019, pp. 77-126.
- Festinger, Leon. *A Theory Of Cognitive Dissonance*. Stanford University Press, 1957.
- Fisher, Mark. *The Weird and the Eerie: lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*. 2016. Minimum fax, 2018.
- Fludernik, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. Routledge, 1996.
- Fornara, Simone. "Viaggi di immagini e parole: la didattica dell'italiano nella scuola primaria con gli albi illustrati e i silent books." *Italica Wratislaviensia*, vol. 8, n. 1, 2017, pp. 65-83.
- Gialloredo, Andrea. "'Ma io non so raccontare storie': esseri fantastici e personaggi non antropomorfi in *Centuria* di Giorgio Manganelli." *Rossocorpolingua*, vol. 4, n. 3, 2021, pp. 59-67.
- Giovannetti, Paolo. *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*. Carocci, 2012
- . «The Lunatic is in my Head». *L'ascolto come istanza letteraria e mediale*. Biblion, 2021.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Atmosphere, Mood, Stimmung: on a Hidden Potential of Literature*. Stanford University Press, 2012.
- Iversen, Stefan. "In Flaming Flames: Crises of Experientiality in Non-Fictional Narratives." *Unnatural Narratives-Unnatural Narratology*, a cura di Jan Alber e Rüdiger Heinze, De Gruyter, 2011, pp. 89-103.
- Keen, Suzanne. *Empathy and the Novel*. Oxford University Press, 2007.
- Lazzarin, Stefano. "Weird, fantastico, New Italian Weird. Qualche osservazione su un recente dibattito critico." *Quaderni del PENS*, n. 5, 2022, pp. 211-226.
- Lipps, Theodor. "Fonti della conoscenza: empatia." *Discipline filosofiche: XII, 2. Una scienza pura della coscienza: l'ideale della psicologia in Theodor Lipps*, a cura di Stefano Besoli, Marina Mannoia e Riccardo Martinelli, Quodlibet, 2002, pp. 47-62.
- Lovecraft, Howard Phillips. *Supernatural Horror in Literature*. 1927-1945. Dover Publications, 1973.
- Manganelli, Giorgio. *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*. 1979. Adelphi, 2016.

- Marseglia, Irene, e Antonia Chiara Scardicchio. "Didattiche estetiche e giochi come abduzioni. Arte-bio-grafia nell'interstizio tra creatività e complessità." *Quale creatività?*, a cura di Vito M. Dipinto e Antonia Chiara Scardicchio, Pensa MultiMedia, 2020, pp. 105-119.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. Methuen, 1987.
- Menechella, Grazia. "Centuria: Manganelli aspirante sonettiere." *MLN*, vol. 117, n. 1, 2002, pp. 207-226.
- Milić, Snežana Milosavljević. "Notions of Atmosphere: Toward the Limits of Narrative Understanding." *Primerjalna književnost*, vol. 43, n. 1, 2020, pp. 31-50.
- Montes, Stefano. "I corpi nel testo e l'indeterminazione della cultura: un romanzo fiume di Manganelli come campo." *Testo e Metodo: Prospettive teoriche sulla letteratura italiana*, a cura di Daniele Monticelli e Licia Taverna, Tallinn University Press, 2011, pp. 281-344.
- Nielsen, Henrik Skov. "The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction." *Narrative*, vol. 12, n. 2, 2004, pp. 133-150.
- . "Unnatural Narratology, Impersonal Voices, Real Authors, and Non-Communicative Narration." *Unnatural Narratives-Unnatural Narratology*, a cura di Jan Alber e Rüdiger Heinze, De Gruyter, 2011, pp. 71-88.
- . "Naturalizing and Un-naturalizing Reading Strategies: focalization Revisited." *A Poetics of Unnatural Narrative*, a cura di Jan Alber, Henrik Skov Nielsen e Brian Richardson, Ohio State University Press, 2013, pp. 67-93.
- Pagliuca, Concetta Maria. "Note per una teoria della metalessi". *Status Quaestionis*, n. 26, 2024, pp. 277-306.
- Palmer, Alan. *Fictional Minds*. University of Nebraska Press, 2004.
- Pasetti, Roberta, et al. "J. Alber, S. Iversen, H. S. Nielsen E B. Richardson, Narrativa e narratologia Innaturale: oltre i modelli mimetici." *Enthymema*, n. 24, 2019, pp. 229-258.
- Passalacqua, Franco. "Scrittura narrativa e simulazione: dal pensiero dei personaggi al pensiero degli insegnanti." *Scrittura narrativa e progettazione didattica. Il ruolo dell'insegnante nel rendere accessibile la conoscenza*, Edizioni Junior-Bambini Srl, 2019, pp. 21-48.
- Pennacchio Filippo. "«... And now I have to enter Father Mike's head, I'm afraid» Paralleli, onniscienza omodiegetica e "io" autoriali nella narrativa contemporanea (I)." *Enthymema*, n. 10, 2014, pp. 94-124.
- Phelan, James. *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Ohio State University Press, 1996.

- Punday, Daniel. "Metalepsis and Emotion in Unnatural Stories." *Unnatural Narratology: Extensions, Revisions, and Challenges*, a cura di Jan Alber e Brian Richardson, Ohio State University Press, 2020, pp. 99-110.
- Richardson, Brian. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Ohio State University Press, 2006.
- . "A Theory of Unnatural Narrative." *A Theory of Unnatural Narrative*, a cura di Jan Alber, Henrik Skov Nielsen, and Brian Richardson, University of Nebraska Press, 2013, pp. 3-4.
- . *Unnatural Narrative: Theory, History and Practice*. Ohio State University Press, 2015.
- Rosso, Marta. "La costellazione del 'new Italian weird' tra letteratura estrema e ipermodernità." *Enthymema*, n. 28, 2022, pp. 204-30.
- Sini, Stefania. *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*. Carocci, 2011.
- . "L'attiva passività e la passiva attività del silenzio: *Stimmungen* del testo e parlare indiretto nel pensiero di Michail Bachtin." *Latenza. Preterizioni, reticenze e silenzi del testo. Atti del XLIII Convegno Interuniversitario*, Esedra Editrice, 2016, pp. 221-233.
- . "L'esperienza della letteratura. Sintesi dell'immaginario." *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, a cura di Stefania Sini e Franca Sinopoli, Pearson, 2021, pp. 4-22.
- Šklovskij, Viktor. "L'arte come procedimento." [Iskusstvo kak priëm]. 1917. *I formalisti russi: teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, Einaudi, 1968, pp. 73-94.
- Spitzer, Leo. *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*. Trad. di Valentina Poggi, Il Mulino, 2006.
- Stockwell, Peter. "Atmosphere and tone." *The Cambridge Handbook of Stylistics*, a cura di Peter Stockwell e Sara Whiteley, Cambridge University Press, 2014, pp. 360-374.
- Testa, Enrico. *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*. Einaudi, 2009.
- Zangrandi, Silvia. "La fantasticheria visionaria di Giorgio Manganelli in *Centuria*. Cento piccoli romanzi fiume." *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 15, 2008, pp. 181-197.
- Zunshine, Lisa. *Why we read fiction: Theory of mind and the novel*. Ohio State University Press, 2006.
- Wu Ming. *New Italian Epic: Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Einaudi, 2009.

Saggi

«THE VILLA DRIFTS IN DARKNESS»: SPAZIO, IDENTITÀ E SCRITTURA IN *THE ENGLISH PATIENT* DI MICHAEL ONDAATJE

«*THE VILLA DRIFTS IN DARKNESS*»: SPACE, IDENTITY AND WRITING IN *THE ENGLISH PATIENT*
BY MICHAEL ONDAATJE

Nicoletta Brazzelli

 ORCID: NB 0000-0003-4652-665X

Università degli Studi di Milano (00wjc7c48)

ABSTRACT

L'articolo si concentra sulla rappresentazione della villa nei dintorni di Firenze in *The English Patient* (1992) di Michael Ondaatje, dove quattro personaggi provenienti da paesi diversi si ritrovano a convivere per un breve periodo sul finire della seconda guerra mondiale. Si tratta di uno spazio precario di riconfigurazione delle identità traumatizzate dal conflitto, splendidamente affrescato ma semidistrutto, disseminato di mine inesplose. La fragile comunità multiculturale che si raccoglie attorno al paziente inglese si disperde dopo il bombardamento di Hiroshima e Nagasaki. La dimensione storica e intertestuale si sviluppa geograficamente: lo spazio della villa si sovrappone a quello del deserto nordafricano cui è legato il passato del protagonista. L'analisi dell'edificio, che funge da luogo transitorio di cura e di guarigione, che è un paradiso, ma anche un inferno di devastazione e di morte, permette di indagare alcune questioni cruciali della contemporaneità postcoloniale e transnazionale.

Parole chiave — Intertestualità; Michael Ondaatje; Postcolonialismo; Spazio in letteratura; *The English Patient*.

The article focuses on the representation of the villa in the surroundings of Florence in *The English Patient* (1992) by Michael Ondaatje, where four characters from different countries find themselves living together for a brief period at the end of World War II. It is a precarious space of reconfiguration of identities traumatized by the conflict, beautifully frescoed yet half-destroyed, strewn with unexploded mines. The fragile community that gathers around the English patient is finally scattered after the bombing of Hiroshima and Nagasaki. The historical and intertextual quality of the text develops geographically: the space of the villa overlaps with the North African desert, to which the protagonist's past is linked. The analysis of the building, which functions as a transitional place of healing and recovery, as a paradise, but also a hell of desolation and death, allows us to investigate some crucial questions of the postcolonial and transnational contemporary world.

Keywords — Intertextuality; Michael Ondaatje; Postcolonialism; Space in Literature; *The English Patient*.

Nicoletta, Brazzelli. ««The villa drifts in darkness»:
spazio, identità e scrittura in *The English
Patient* di Michael Ondaatje».
Enthymema, No. 37, 2025, pp. 91-15



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 07/08/2025



Milano University Press

1. UN MONDO IN ROVINE

In *The English Patient* (1992), il romanzo più noto di Michael Ondaatje, vincitore del Booker Prize nel 1992 e del Golden Booker Prize nel 2018, il cui adattamento cinematografico diretto da Anthony Minghella nel 1996 è stato premiato con nove Oscar, storia e geografia ‘implodono’, si moltiplicano e si frammentano (Cook). I personaggi si muovono ai margini del secondo conflitto mondiale: le loro esistenze sono segnate da traumi personali ma è soprattutto la catastrofe della guerra a configurare le loro identità instabili e precarie. Lo scrittore canadese, nato in Sri Lanka e cresciuto in Gran Bretagna, unisce l’interesse autobiografico riguardante la condizione dell’esiliato con l’indagine storica, che costituisce il centro della sua produzione narrativa.¹ Mentre *Running in the Family* (1997) ricostruisce il passato familiare nell’isola natia, *Anil’s Ghost* (2000) è ambientato durante la guerra civile in Sri Lanka: al di là del tema prescelto, Ondaatje elabora un’estetica del frammento, rifuggendo da rappresentazioni sia slegate dall’esperienza soggettiva che estese globalmente, e pone una particolare attenzione al tema della memoria, capace di plasmare gli individui e le loro relazioni, come accade nel recente *Warlights* (2018).

In *The English Patient* la prospettiva cronologica e spaziale è caratterizzata dalla molteplicità dei luoghi e dei tempi, configurando una struttura palinsestica (Brazzelli e Modenesi I) che invita a cogliere non solo il parallelismo fra situazioni diverse ma anche la loro sovrapposizione e stratificazione. Il romanzo pone in primo piano la villa in rovina nei dintorni di Firenze che costituisce il cronotopo centrale della narrazione, e definisce la circolarità dell’andamento testuale: si apre con la descrizione della dimora storica in cui vivono l’infermiera Hana e il paziente inglese, cui si aggiungono Caravaggio e Kip, e si conclude con l’abbandono dell’edificio da parte dei personaggi e la scomparsa dalla scena del paziente senza nome. Un paesaggio spettrale rivela gli orrori della seconda guerra mondiale (Novak 211). L’epilogo vero e proprio, tuttavia, si proietta verso le esistenze future di Hana e Kip, che vivono ormai in continenti differenti, ma mantengono una connessione quasi telepatica.

Dunque, quattro figure di diversa provenienza si ritrovano fortuitamente ad abitare insieme in una villa italiana. *The English Patient* esplora gli effetti del conflitto su di loro e sulle loro storie che si intrecciano per poi sfaldarsi. Il romanzo segue il modo con cui i personaggi cominciano a formare una comunità, e delinea il processo di superamento del trauma, che gradualmente sembra consolidarsi. Con la notizia del bombardamento di Hiroshima e Nagasaki, tuttavia, il fragile gruppo si scompone inesorabilmente.

¹ Michael Ondaatje non è solo un romanziere che ha al suo attivo sette romanzi, è anche un poeta; ha pubblicato narrazioni in versi e raccolte di poesie, ed è profondamente interessato al teatro e al cinema, per cui ha lavorato in molte occasioni. È possibile fare riferimento a testi biografici e critici che prendono in considerazione la totalità delle sue attività (Spinx), mentre sono utili per approfondire la posizione dello scrittore nella letteratura contemporanea in lingua inglese (Marinkova; Mahmutović).

Attorno allo spazio della villa ruota l'intera trama. Sebbene il romanzo abbia come protagonista una villa italiana e non una casa di campagna inglese, si possono individuare relazioni tematiche e simboliche che collegano la 'country house' all'edificio danneggiato che ospita i personaggi. Non si tratta tanto di un legame architettonico o storico diretto, quanto piuttosto del fatto che la villa funge da contrappunto o da riflesso distorto di alcuni ideali associati alla residenza di campagna inglese. Ondaatje dialoga con la tradizione britannica, ne eredita alcuni stilemi rivisitandoli e sovvertendoli,² e opera una interessante ibridazione con la rappresentazione della villa italiana, che storicamente raggiunge il suo splendore nel Rinascimento.

Villa San Girolamo, una antica abitazione toscana, in origine un convento, ha rivestito, nel tempo, varie funzioni, fra cui quella di ospedale di guerra, e nel romanzo costituisce sia un luogo privato che uno spazio 'pubblico', appare un sito chiuso, delimitato da confini, ma anche aperto, fluido, fondamentalmente precario. Tale ambientazione, appunto, svolge un ruolo cruciale nella narrazione, pur rispecchiandosi in altri luoghi, principalmente il deserto nordafricano, attraverso le memorie del paziente costretto all'immobilità: mentre il suo corpo giace disteso in una stanza della villa, la sua mente vaga nell'immenso deserto sahariano.

Se la casa come spazio privato, degli affetti e della cura, sulla scia della teorizzazione di Bachelard (1957), trova una significativa risonanza nella rappresentazione fornita dal romanzo di Ondaatje, il contesto bellico e postbellico, e la dimensione postcoloniale in cui la narrazione è concepita, rendono il concetto di 'home' molto più complicato. Infatti questa prospettiva comporta una sorta di moltiplicazione di tale categoria spaziale, che comprende il motivo della memoria e della ricostruzione identitaria. Inoltre, le dimore 'vivono' nella dialettica fra spazi chiusi e aperti, personali e globali, rivelando topografie instabili (Brazzelli e Cattaneo 13). È difficile definire una separazione netta fra interno ed esterno, specialmente nel caso di un'ampia villa fatiscente circondata da un giardino, che 'si apre' attraverso porte, finestre e vari altri elementi di passaggio.

Il presupposto di questi discorsi riguardanti la rappresentazione dello spazio, fra letteratura, geografia e storia, si colloca nella multiforme produzione ispirata dallo 'Spatial Turn'.³ Lo spazio domestico si configura come privato, ma ha anche una dimensione sociale e pubblica. La casa, in particolare, si può ricollegare proficuamente alla nozione di 'topophilia' diffusa da Tuan (*Topophilia*), in quanto costituisce un ambiente intimo e protettivo, profondamente legato alle emozioni;⁴ la trasformazione da rifugio in prigione tuttavia è una possibilità tutt'altro che remota. La 'topophobia', ugualmente teorizzata da Tuan (*Landscapes of Fear*), è un altro concetto-chiave, e riguarda il senso di oppressione e di insicurezza generati dai luoghi vissuti.

² Topolovská offre alcuni spunti importanti su un tema peraltro molto studiato.

³ È senz'altro utile, per una sintesi, Tally (*Spatiality*), ma la produzione critica è costante e crescente anche in anni più recenti. Cfr. Nieuwenhuis e Crouch; Acharya e Panda.

⁴ Il termine è apparso dapprima in Bachelard come 'topophilie' (26), lo 'spazio felice' secondo il filosofo francese, con una connotazione piuttosto simile a quella sviluppata in seguito dal geografo Tuan.

Le dimore, a lungo caposaldo delle strutture sociali patriarcali nella tradizione occidentale, sono anche emblematiche delle origini e dell'identità nel contesto contemporaneo: in questo senso, la casa diventa sempre più una struttura immateriale, che prende forma grazie ai legami affettivi e si colloca potenzialmente ovunque. Tuttavia, anche l'identificazione della dimora con la nazione (di origine, di passaggio, di residenza) è frequente nelle rappresentazioni postcoloniali e diasporiche. Il pubblico e il privato comunque si intersecano inestricabilmente, nel passato e nel presente, in quanto nel tempo le istituzioni e i meccanismi del potere ridefiniscono il familiare e creano contesti ibridi (Pagetti 21).

Del resto, come ci insegnano gli studi recenti in ambito interdisciplinare riguardanti lo spazio di cui Tally (*The Routledge Handbook*) è un esponente significativo, ogni luogo si configura come un insieme denso e stratificato di relazioni, sia personali che collettive, che emergono nelle esperienze così come nelle emozioni e nelle memorie degli individui che lo abitano. Per quanto riguarda il romanzo di Ondaatje, occorre sottolineare l'ambiguità dello spazio raffigurato e la sua dimensione simbolica: la villa costituisce un emblema del mondo postbellico in rovina. Per quanto si tratti di un sito per molti aspetti idilliaco, uno scenario adibito alla ricostruzione fisica e spirituale, l'ambiente richiama l'apocalisse piuttosto che il paradiso. Mentre l'apocalisse biblica segnala la predestinazione divina, quella raffigurata da Ondaatje è, come sostiene Joseph Pesch, «a secular apocalypse», che «has not revealed a new heaven or a new earth to them, but destroyed their worlds and identities» (122). L'intersezione fra paradiso e inferno è il perno del racconto. Inoltre, il ruolo simbolico dell'edificio si affianca alla questione identitaria, in quanto le rovine implicano il superamento della nostalgia per una identità unica in nome della disintegrazione e della successiva ricostruzione del sé in relazione all'altro.

Il motivo dell'apocalisse della civiltà, intesa come espressione del mondo occidentale (Mahmutović 65), viene esplorato attraverso diversi punti di vista: non è solo la bomba atomica, che pone fine al conflitto mondiale in Oriente, a rappresentare il culmine di tale processo, anche le risonanze bibliche contribuiscono a definire l'atmosfera; tuttavia, la civiltà che muore è quella occidentale, ossia quella che annienta l'Oriente (nello specifico, il Giappone). La barbarie e l'ingiustizia vengono messe in evidenza dal personaggio di Kip, il rappresentante della condizione del subalterno, che alla notizia dell'attacco atomico chiude gli occhi, immagina le strade dell'Asia in fiamme e afferma: «When you start bombing the brown races of the world, you're an Englishman» (*English Patient* 286), ribadendo il suo astio, in quanto indiano, nei confronti della colonizzazione inglese (Bowers 189).

Fin dall'inizio della narrazione sappiamo che Hana, l'unica presenza femminile, la cui funzione è sia materna che erotica, rifiuta di lasciare la villa bombardata, pericolante, con alcuni muri mancanti, altri semidistrutti, priva di elettricità, in cui vive con il suo assistito: «Some rooms could not be entered because of rubble. One bomb crater allowed moon and rain into the library downstairs – where there was in one corner a permanently soaked armchair» (*English Patient* 7).

Le sue giornate sono scandite dalle cure prestate all'uomo senza nome che giace immobile nel letto di una stanza finemente affrescata. L'arte riveste un ruolo centrale nel romanzo e a sua volta viene percepita in maniera ambivalente. La villa infatti, pur diroccata, conserva straordinarie decorazioni rinascimentali, e in particolare la stanza del paziente, grazie agli elementi vegetali dipinti sulle pareti e sul soffitto, richiama il giardino circostante.

Hana si muove da una stanza all'altra, e preferisce un'esistenza nomadica (il nomadismo tra l'altro è una delle pratiche di vita del deserto), ossia dorme in parti diverse della casa a seconda dell'umore o della stagione: «She herself preferred to be nomadic in the house with her pallet or hammock, sleeping sometimes in the English patient's room, sometimes in the hall, depending on temperature or wind or light» (14).

La struttura in cui vivono Hana e il paziente, non trasportabile altrove, come invece gli altri pazienti alla fine della guerra, trasferiti dalla villa, accoglie poi anche Caravaggio, un ladro (e spia) italo-canadese, e Kip, un artificiere indiano. Le rovine, le bombe inesplose, i danni fisici ma anche emotivi conseguenti alle violenze della seconda guerra mondiale che i personaggi di Ondaatje incarnano ritraggono il mondo alla fine del conflitto. L'edificio è un tesoro di arte rinascimentale, ridotto in frantumi dalla barbarie, a dimostrazione della inconsistenza dell'umanesimo occidentale, ma anche ultimo rifugio edenico e dunque emblema potente dell'arte e dei valori che essa rappresenta (Sfinx 73).

Le mura diroccate della villa permettono ai diversi personaggi di entrare in una sorta di santuario; ma rispecchiano anche lo stato dell'umanità ridotta in brandelli, la fragilità dell'ideologia bellica, la distruzione dissennata di vite umane. Il sito sembra un'estensione delle 'avventure letterarie' di Hana: l'infermiera utilizza i libri per assemblare una scala e conferisce alla letteratura una funzione ricostruttiva e terapeutica. Il suo sfogo emotivo contro la guerra si accompagna alla condanna della retorica che giustifica la violenza militare e rivela un'acuta consapevolezza degli eventi che si verificano intorno al rifugio toscano (Marinkova 114).

La villa era stata in origine un convento e poi era diventata un ospedale. Come roccaforte tedesca, quasi completamente rasa al suolo durante la guerra, era stata minata insieme al giardino durante la ritirata. Infatti, molte delle stanze sono sbarrate e risulta impossibile accedervi. Altre mancano di alcune pareti o dei soffitti, e permettono agli elementi naturali di contaminarne lo spazio. La distruzione della villa rispecchia quella dei suoi abitanti, ciascuno dei quali soffre di disturbi post-traumatici. Se da una parte l'antica dimora simboleggia la sofferenza individuale dei personaggi causata dal conflitto, dall'altra favorisce anche la loro guarigione collettiva, perché insieme i quattro diventano una comunità e, attraverso le relazioni affettive di diversa natura che stabiliscono fra loro (Hana con il paziente, Hana con Kip, Hana con Caravaggio), le ferite si rimarginano. Questo accade prima che l'oscurità discenda di nuovo sulla casa e sul mondo. Infatti, il lancio delle bombe atomiche che di fatto conclude le ostilità riporta alla distruzione cosmica.

La villa toscana riecheggia indubbiamente il giardino dell'Eden, e una serie di riferimenti intertestuali corroborano la connessione fra il romanzo e la Genesi biblica (Kluvick). La villa e il suo giardino sono posti a una certa distanza dalla cittadina più vicina; circondato dalla 'holy forest', il luogo appare in tal modo isolato. Il giardino inoltre contiene la sola fonte d'acqua ancora intatta, che richiama i quattro fiumi che sgorgano nel paradiso. È significativo che i confini fra il giardino e la villa siano instabili; non soltanto la villa è in parte distrutta e il giardino invade la casa, ma le stanze stesse sono come giardini, decorate con rigogliose piante rampicanti; l'effetto *trompe-l'oeil* crea l'illusione della moltiplicazione degli spazi: «She turns into the room which is another garden – this one made up of trees and bowers painted over its walls and ceiling» (*English Patient* 3).

La villa e i personaggi che la abitano rappresentano il deterioramento fisico ed emotivo ma anche il graduale processo della guarigione postbellica, essendo un rifugio dove perseguire il rinnovamento e la rinascita, ribilanciare il rapporto fra sé e altro, raggiungere una faticosa riconciliazione e riconnessione con il mondo esterno. La presenza effettiva e metaforica dell'acqua nel romanzo riflette il desiderio dei personaggi di trovare un riparo dalla violenza e dagli orrori della guerra, così come di ottenere una sorta di purificazione. L'acqua infatti raffigura il desiderio dei personaggi di sopravvivere; manifesta i loro sforzi di ripulirsi dei mali della civilizzazione e dei loro fallimenti privati. Nel santuario della villa e nel suo giardino si celebrano, infatti, frequenti rituali di pulizia. Kip si lava costantemente le mani, e questo atto lo ricollega alle sue origini. Tuttavia, il gesto più simbolico e significativo all'interno del romanzo è il lavaggio del paziente da parte dell'infermiera, un rito che la giovane ripete ogni quattro giorni e a cui il lettore assiste in varie occasioni.

La villa, però, è anche un inferno, un luogo minato che da un momento all'altro può esplodere e sterminare coloro che vi risiedono. Tutti soffrono per i traumi bellici. *In primis*, il paziente inglese, l'esploratore del deserto (e spia) identificato con l'ungherese Lázsló Almásy, irriconoscibile per le ustioni riportate in seguito a un grave incidente aereo, si rifugia nel passato, rivive nella memoria le spedizioni nel cuore del Sahara e la storia d'amore con la moglie di un altro esploratore. Hana, che durante la guerra aveva assistito a infinite scene di sofferenza e di morte, ha perso il padre, l'innamorato, il bambino che aspettava da lui, e si è ritirata nella villa, incapace di occuparsi di altri all'infuori dello sconosciuto sfigurato. Caravaggio, divenuto un agente segreto, mutilato dai tedeschi nella fase finale della guerra, è dipendente dalla morfina e prigioniero dei ricordi della tortura subita. Infine Kip, originario del Punjab e formato nell'esercito inglese, è in lotta con la sua condizione ambivalente e con la costante minaccia della morte a causa dell'attività di sminatore, soffre per la perdita del suo mentore, ucciso nel tentativo di far esplodere una bomba tedesca. Attraverso la loro separazione volontaria dalla civiltà, i personaggi cercano rifugio dalle loro esperienze dolorose in uno spazio separato dalle regole sociali e istituzionali (Novak 207).

In *The English Patient* la compressione spazio-temporale è la strategia caratterizzante. Le distinzioni spaziali e temporali svaniscono; il presente è raffigurato attraverso la lente del passato: per esempio, la campagna degli alleati in Italia è assimilata alle Crociate contro i Saraceni, il Sahara è ritratto in relazione al mare interno che un tempo remotissimo ospitava. Il romanzo comprende ‘anacronismi’ continui, Stendhal viene accostato a Plinio, vi sono riferimenti a Ulisse e a Enea, che non appaiono concepiti solo per scardinare il senso dell’integrità storica e della continuità, ma anche per condensare il tempo, comprimere il passato nel presente, creare una stratificazione storica e culturale e dare l’impressione della simultaneità. Se da una parte prevale la discontinuità narrativa, dall’altra vengono anche enfatizzate le connessioni, impiegando tecniche volte a riempire i vuoti testuali.

2. CORRISPONDENZE

La villa simboleggia la devastazione della guerra, incarna il contrasto tra bellezza e distruzione ed emblemizza anche l’intersezione tra passato e presente. Ondaatje utilizza la villa come punto focale in cui figure provenienti da contesti diversi si confrontano con i ricordi e con le questioni cruciali dell’identità. In *The English Patient* la villa permette di esplorare la natura frammentata della memoria e l’impatto dei racconti sull’identità individuale.

Di tutti i passi in cui episodi separati vengono uniti o sovrapposti, il più efficace è quello che si trova alla fine del romanzo. Nell’epilogo, infatti, Hana lascia cadere un bicchiere dalla credenza della sua cucina in Canada e la mano di Kip in India afferra repentinamente una forchetta lasciata cadere dalla figlia a tavola. I mesi trascorsi con Hana e gli altri nella villa in Italia vengono rievocati attraverso questa corrispondenza. Quando Kip afferra la forchetta, è la geografia a ‘implo-dere’; due luoghi separati e lontani sono improvvisamente rispecchiati uno nell’altro. Al termine delle sue variegata sequenze narrative il romanzo propone l’idea che gli esseri umani sono storie plurali, che lasciano tracce molteplici: «We die containing a richness of lovers and tribes, tastes we have swallowed, bodies we have plunged into and swum up as if rivers of wisdom, characters we have climbed into as if trees» (*English Patient* 261).

Quando giunge sul punto di morire, il paziente vorrebbe che tutto quello di cui ha avuto esperienza fosse segnato sul suo corpo: «I believe in such cartography – to be marked by nature, not just to label ourselves on a map like the names of rich men and women on buildings» (261). La questione del corpo è fondamentale: l’uomo senza nome non controlla i confini del suo corpo, poiché, come la stanza nella quale giace e come il deserto che ricorda, non ha demarcazioni. Il deserto, resistente alla comprensione e al possesso, ha ceduto alla cartografia e all’ossessione per i nomi di cui Almásy e i suoi compagni di esplorazione sono rappresentanti. L’anonimato del paziente risuona come la precisa richiesta di un’esistenza non identitaria, al di là della famiglia e della nazione.

L’idea che l’identità sia composita e molteplice, il prodotto di una sedimentazione, informa praticamente ogni aspetto di *The English Patient*, e riecheggia attraverso l’esperienza di tutti i

personaggi. Quando, di notte, si distende per dormire, Hana ha la sensazione che stia portando a letto ogni istante della giornata con lei come un bambino fa con i libri di scuola e le matite; è convinta che in quei momenti il suo corpo sia pieno di storie. Quando comincia a leggere un nuovo romanzo, ella ha la sensazione di essere immersa nella vita degli altri, che conosce ascoltando le esperienze di Caravaggio o del paziente, così come le pare di aver viaggiato con il Kim di Rudyard Kipling o con il Fabrizio de *La Chartreuse de Parme* di Stendhal. *Kim*, uno degli intertesti più significativi in *The English Patient*, è un romanzo sull'India coloniale in cui la cartografia è vista come essenziale per il controllo britannico del subcontinente. Kip sembra emergere proprio da questa narrazione coloniale. Altri testi, per quanto intessuti meno fittamente nella trama, giocano un ruolo cruciale in particolari momenti: da *The Last of the Mohicans* di James Fenimore Cooper a *Peter Pan* di J.M. Barrie a *Rebecca* di Daphne du Maurier: tutte queste opere comprendono questioni di identità e di travestimenti, confronto e fusione di culture, ma anche conflitti, tradimenti, morte.

La narrazione non è lineare, segue il presente e i ricordi del passato dei personaggi, offrendo un effetto simile a un palinsesto, con la presenza simultanea di più temporalità e spazialità, di attualità e virtualità, di storia pubblica e storie private. Destabilizzando la dimensione monolitica della storia, i residenti nella villa riconoscono il loro ruolo nel grande *récit* del loro tempo; sullo sfondo delle più grandi catastrofi storiche, collocano le loro crisi personali.

In *The English Patient* la frammentazione è visibile in forme diverse e complementari (Hilger), dalle rovine al corpo del paziente, al libro che Hana legge ad alta voce per lui, aprendolo a caso. Insieme alle pareti semidistrutte della casa, queste storie lette da Hana rappresentano una metafora ricorrente per il loro stile frammentato e discontinuo, per gli improvvisi passaggi da un tempo all'altro, e ugualmente per i repentini cambiamenti del punto di vista. Il montaggio di scene ed eventi paralleli, il mescolarsi apparentemente incongruo di diversi ambienti geografici e culturali contribuiscono a illustrare la strategia della condensazione spazio-temporale, che sembra funzionare a più livelli.⁵

Dall'interno della stanza del paziente, il lettore segue il gruppo degli esploratori che solcano i deserti della Libia settentrionale e dell'Egitto, imparando a diventare senza nazione dal territorio mobile e senza confini che attraversano. In questo paesaggio fluido, gli avventurieri trasformano le loro topografie interiori in base alle alterazioni continue del deserto:

Sandford called it geomorphology. The place they had chosen to come to, to be their best selves, to be unconscious of ancestry. Here, apart from the sun compass and the odometer mileage and the book, he was alone, his own invention. (*English Patient* 246)

Il deserto è un luogo in cui le distinzioni spaziali sono estremamente mutevoli, come un pezzo di stoffa trascinato dai venti: «A piece of cloth carried by winds, never held down by stones, and

⁵ Anche l'adattamento cinematografico merita di essere menzionato, poiché costituisce un ulteriore livello di rappresentazione. Sul film di Anthony Minghella si è concentrata una notevole attenzione critica, di cui Morgan è solo un esempio.

given a hundred shifting names long before Canterbury existed» (138-9). Il senso di demarcazione è messo in discussione dal deserto in molti modi: quello cruciale, per il paziente inglese, riguarda l'attacco all'integrità del sé, all'identità culturale, etnica e familiare. Tutti i componenti del gruppo degli esploratori del Sahara sono ossessionati dal desiderio «to remove the clothing of our countries. [...] We disappeared into landscape» (139), mentre il paziente stesso è determinato «to erase my name and the place I had come from» (138).

Sia il paziente che la sua infermiera, a Villa San Girolamo, mettono in pratica la lezione del deserto, reinventano la propria identità al di là dei nomi e delle appartenenze politiche e sociali: «Erase the family name! Erase nations! I was taught such things by the desert» (139), esclama Almásy. La villa, un sito privilegiato della civiltà occidentale, tanto che vi avrebbero potuto soggiornare «Pico and Lorenzo and Poliziano and the young Michelangelo» (57), dà rifugio a un gruppo di 'outsiders' (Higgins e Leps 163). Condividendo le loro storie, i personaggi mettono in moto un processo che permette lo sviluppo di diversi tipi di relazione, anche se improbabili e complicate: l'amicizia fra spie di parti opposte (Caravaggio e Almásy), l'«Englishman» e l'indiano «get on so well together» (*English Patient* 177); Hana e Kip intrecciano un legame affettivo ed erotico che va al di là delle etnie e delle culture.

Come il deserto, la villa è uno spazio eterotopico;⁶ le storie che emergono al suo interno, grazie al paziente, seducono Hana e il lettore con dettagli paesaggistici (descrizioni sensuali del vento, dell'acqua, della sabbia e del fuoco), culturali (racconti ammaliati di usi e costumi tribali) e sentimentali (vicende tragiche di passioni e tradimenti). Il paziente inglese rifiuta la concezione della storia come un'unica narrazione lineare, a favore del riconoscimento dei molteplici strati del passato che si possono trovare in un unico luogo (Sadashige). Alla ricerca di Zerzura negli anni Trenta, Almásy è a conoscenza di spedizioni precedenti. Analogamente, Villa San Girolamo era in origine Villa Bruscoli, il centro di una straordinaria cultura rinascimentale espressa da artisti, filosofi e cartografi. La rievocazione di Savonarola che distrugge questa ricca civiltà con il fuoco comporta un'analogia con la narrazione della seconda guerra mondiale: la stessa civiltà dell'Occidente culmina in un olocausto nucleare che consuma tutto.

3. DISLOCAZIONE E TRANSITI IDENTITARI

L'impiego da parte di Ondaatje di paesaggi simbolici, come il mondo «half-invented» (150) del deserto rievocato dalla memoria da Almásy, è una strategia ricorrente: lo stesso avviene per il West americano in *Billy the Kid* (1970) e per i luoghi sacri cerimoniali dello Sri Lanka: è un modo per esplorare i discorsi del mito, che aiutano a definire la nazione, ma in Ondaatje permettono di andare oltre lo spazio 'confortevole' della tradizione verso la rete globale. Tobias Döring ha

⁶ Il riferimento è a Michel Foucault e alla sua teorizzazione delle eterotopie.

mostrato come nel romanzo i concetti di nazione e appartenenza nazionale sono complicate e sovvertite; il ritiro dalla civiltà dei personaggi costituisce un tentativo di distanziarsi dall'idea di nazione che si è dimostrata distruttiva durante la guerra. Incapaci di fronteggiare, o anche solo di parlare, delle loro ferite, perdite e desideri, i personaggi sono simbolicamente incapsulati in gusci che li proteggono dal contatto con l'ambiente circostante.

Quando giunge notizia che le bombe atomiche sono state sganciate su Hiroshima e Nagasaki, la questione della razza riacquista il centro della narrazione e viene identificata come la ragione decisiva degli attacchi: «They would never have dropped such a bomb on a white nation» (286). Mentre per il paziente inglese la notizia del bombardamento completa il suo ritiro dal mondo, per Kip e per Hana non significa solo la distruzione della loro comunità provvisoria ma segna anche la riacquisita volontà di connettersi con il passato. Di fronte alla distruzione senza precedenti di esseri umani da parte di altri esseri umani, le questioni dell'appartenenza riprendono il sopravvento e i personaggi si rimettono in contatto con la loro casa (e patria).

Il momento in cui la comunità all'interno della villa va irrevocabilmente in frantumi è espresso attraverso la furia di Kip, che minaccia di sparare al paziente inglese in quanto rappresentante della civiltà occidentale, mentre poi punta all'improvviso il fucile contro la fontana in giardino. Kip esprime il suo orrore per la distruzione dell'Asia, ma sparando alla fontana segna anche la fine del potere dell'acqua come simbolo di riconciliazione. Attraverso la disintegrazione della comunità il romanzo mette in scena la distruzione del paradiso e la nuova caduta. Eppure la narrazione non rinuncia alla possibilità di redenzione.

Se da una parte vi è una analogia fra lo stato precario della villa e lo stile frammentato dell'intero romanzo, dall'altra tutti i personaggi sono toccati da eventi traumatici e memorie che li ossessionano e li rendono fragili. Il paziente inglese, per esempio, ha perso il suo migliore amico Madox, che si è suicidato, e la sua amante Katharine. Il dolore gli crea una profonda confusione spazio-temporale:

Because of the grief he feels for Katharine and Maddox, for his betrayals of friendship and love, he is determined to collapse all distinctions of time and space and personal identity, to dissolve present totally in the past. (Cook 114)

Il deserto del Sahara, come la villa italiana, non costituisce un mero sfondo della narrazione. Nel deserto è chiaro che tutti gli esploratori perdono la propria identità nazionale: «All of us, even those with European homes and children in the distance, wished to remove the clothing of our countries» (*English Patient* 148). Il deserto rappresenta così la frammentazione dell'identità e della nazionalità che i personaggi esperiscono in maniere diverse. Appare significativo che il paziente esprima un vero e proprio odio contro le nazioni, e sostenga che Madox è morto proprio a causa delle nazioni: «I came to hate nations. We are deformed by nation-states. Madox died because of nations» (147). Nella villa, ugualmente, le nazioni divengono irrilevanti, visto che la casa funziona come rifugio e transito identitario per i personaggi. Nello stesso tempo, lo spazio

del deserto diventa un limbo dove gli esploratori sprofondano nella storia antica: «We sailed into the past. We were young. We knew power and great finance were temporary things» (142). Ma è anche un luogo che cancella la storia, dove i viaggiatori perdono la loro razionalità e devono fare i conti con la loro 'condizione nervosa', che viene associata ai venti caldi che soffiano nel deserto, come il ghibli. La dimensione razionale subisce un tracollo e si dissolve in una sorta di psicosi che spinge il paziente inglese ad affermare che c'è dio solo nel deserto. Al di fuori, ci sono esclusivamente commercio e potere, denaro e guerra.

Ancora a proposito della contrapposizione e delle analogie fra i due ambienti narrativi, si può osservare che anche la villa è un'oasi nel panorama desolato dell'Europa alla fine della guerra: c'è la natura, per quanto stravolta, visto che le bombe la sventrano, c'è l'acqua il cui recupero è difficoltoso ma gratificante, c'è la protezione e una comunità simile a quella familiare, con la condivisione dei pasti, il ritmo della vita quotidiana, la cura del malato. In questo contesto, l'Europa rappresenta il deserto dopo la guerra. Il deserto nordafricano, a sua volta, lungi dall'essere un vuoto, è pieno di storia e di immaginazione, è una frontiera mentale oltre che fisica. Fin dall'epigrafe, è evidente l'interesse per la rivisitazione delle spedizioni nel Sahara, specialmente promosse dalla Royal Geographical Society. Lo spazio sconfinato del deserto è abitato da una comunità immaginaria di europei senza nazione la cui identità si dissolve nella sabbia (Capeloa Gil 68). Questo spazio ingloba gli aspetti del desiderio coloniale e la multiculturalità postcoloniale. Da una parte, ci sono le esplorazioni degli anni Trenta nel Gilf Kebir, alla ricerca dell'oasi di Zerzura, come le *Storie* erodotee e antichi testi arabi attestano, un sito magico e leggendario, che reca tracce del passato sulle pareti istoriate delle sue caverne. Dall'altra, il deserto permette l'incontro e la formazione di una comunità transnazionale.

Il senso del possesso territoriale dei cartografi europei, evidente nella loro ossessione per i nomi, trova una controparte nell'appropriazione imperiale. Fin dagli esordi del colonialismo inglese, la scoperta e il possesso sessuale e territoriale risultano associati, proprio come i nomi sulle mappe conferiscono la proprietà esclusiva della terra.⁷ Al contrario, Almásy odia i nomi, vedendo nell'atto di nominare una strategia con cui le nazioni incorporano gli individui nelle griglie identitarie che ne fissano la posizione. Nel romanzo, comunque, il *topos* della mappa fa parte di un interesse più ampio per l'organizzazione dello spazio, che può essere collegato alla critica delle strutture di potere coloniali. L'ambientazione del romanzo decostituisce i modi in cui le società impongono convenzionalmente forme e significati allo spazio.

È particolarmente rilevante che il discorso dell'artificialità dei confini spaziali venga messo in evidenza dalla villa stessa: «There seemed little demarcation between house and landscape, between damaged building and the burned and shelled remnants of the earth. To Hana the

⁷ Sull'ideologia coloniale e le sue pratiche discorsive, che includono la componente della sessualizzazione e dell'erotizzazione del territorio conquistato, cfr. Spurr.

wild gardens were little further rooms (*English Patient* 43). Lo stesso concetto viene espresso in questa descrizione: «Some rooms faced onto the valley with no walls at all. She would open a door and see just a sodden bed huddled against a corner, covered with leaves» (13). Le stanze si aprono non su altre stanze ma direttamente sul paesaggio. In questi passaggi viene evidenziato il superamento delle gerarchie e delle divisioni convenzionali, come quella tra esterno e interno, tra camera da letto e biblioteca, e interrompono la relazione tra forma architettonica e funzione, come dimostra l'abitudine di Hana di convertire gli spazi domestici in camera da letto fissando l'amaca alle pareti. La concezione imperiale dello spazio presuppone la prospettiva di uno sguardo la cui superiorità conferisce significato, ordine, comprensione, ma, come suggerisce Mark Simpson (217), Villa San Girolamo è caratterizzata da elementi di illeggibilità. I libri che Hana legge al paziente inglese presentano lacune nella trama e la villa in cui vivono appare caratterizzata dalla medesima precarietà.

Le *Storie* di Erodoto rivestono un ruolo unificante nel romanzo (Friedman 50-5). Almásy porta con sé quel «thick-leaved, sea-book of maps and texts» (*English Patient* 97-8) ovunque vada, incorpora mappe o elementi vegetali fra le pagine. Oltre agli intertesti che contribuiscono alla struttura portante dell'opera, numerosi riferimenti forniscono spunti interpretativi: vengono citati *Paradise Lost* di Milton, *The Tempest* di Shakespeare, *Anna Karenina* di Tolstoj; particolarmente rilevante, inoltre, risulta la leggenda del Graal. *The English Patient* trasmette il senso apocalittico della fine della storia e della civiltà, a diversi livelli: attraverso la disgregazione degli individui, visto che Hana è «shell-shocked» (28), Caravaggio prende «regular doses of morphine» (27); attraverso la rappresentazione di un paesaggio in rovina o in procinto di esplodere o prendere fuoco; e attraverso il motivo ricorrente della fine del mondo: «It feels like the end of the world» (292).

I motivi del fuoco e dell'esplosione sono chiaramente legati al tema apocalittico del romanzo e concorrono a evocare un paesaggio di desolazione causato dall'ossessione della civiltà occidentale per il potere. *The English Patient* si rifà a modelli mitici di sterilità e morte seguiti da rinnovamento e rinascita, e la prevalenza del fuoco nel romanzo è controbilanciata da frequenti richiami all'acqua. I riferimenti al fuoco permettono anche di mettere in relazione il romanzo con *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley: l'uomo in fiamme che cade dal cielo è insieme un Satana infernale e una figura prometeica, sulla falsariga di Icaro, ma soprattutto il corpo inerte dalle fattezze brune assomiglia a una creatura mostruosa, la cui umanità si rivela attraverso il racconto.

«Kip and I are international bastards» (176), sostiene Almásy. Dislocazione ed esilio sono i motivi centrali del romanzo: tutti i personaggi che si riuniscono a Villa San Girolamo sono esiliati, rappresentanti della ibridità culturale che rifiuta i confini nazionali. Le comunità che si formano sono precarie e infine si estinguono. Da un lato, c'è il privilegio degli emarginati, dei 'bastardi internazionali', che trova la sua controparte formale nelle strategie postmoderniste che mettono in crisi le strutture cognitive fisse e la nozione di centro. Dall'altro, il romanzo esprime una

chiara simpatia per le rivolte anti-britanniche che ambiscono alla creazione di nuove nazioni indipendenti. Nel suo tentativo di rappresentare il senso di dislocazione e di ibridazione dell'esule, e anche di rendere conto della resistenza anticoloniale, Ondaatje cerca di mostrare la doppia prospettiva del migrante. Kip torna a casa contraddicendo il suo destino di individuo senza patria, radicandosi in un territorio 'black' che si contrappone all'ambiente senza demarcazioni del deserto. Un mondo senza confini sembra non esistere: è solo un sogno che svanisce. Si torna alle nazioni, alle tradizioni, alle famiglie. Anche Hana infine esprime il suo desiderio di un 'homecoming', un vero e proprio 'longing for roots', come quello esperito da Kip (Friedman 50): «I am sick of Europe, Clara», scrive alla sua matrigna, «I want to come home» (*English Patient* 296). Una nuova vita attende i personaggi, e l'abbandono della villa all'oscurità – «The villa drifts in darkness» (297) – sembra il solo modo con cui un nuovo mondo può nascere, fuori dall'Europa, dalla sua storia, dai suoi orrori.

BIBLIOGRAFIA

- Acharya, Indranil, and Kumar Ujjwal Panda. *Geographical Imaginations. Literature and the 'Spatial Turn'*. Oxford University Press, 2022.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. 1957. Presses universitaires de France, 1961.
- Bowers, Maggie Ann. "Asia's Europes: Anti-colonial Attitudes in the Novels of Ondaatje and Shamsie." *Journal of Postcolonial Writing*, vol. 51, n. 2, 2015, pp. 184-195.
- Brazzelli, Nicoletta, e Simone Cattaneo. "Topografie instabili: tra spazi chiusi e aperti." *Voci oltre la soglia. Cartografie degli spazi chiusi tra memoria, letterature e culture*, a cura di Nicoletta Brazzelli e Simone Cattaneo, Ledizioni, 2023, pp. 11-17.
- Brazzelli, Nicoletta, e Marco Modenesi. "Paesaggi, memoria, palinsesti." *Echo*, n. 5, 2023, pp. I-III.
- Capeloa Gil, Isabel. "A Question of Scale? László Almásy's Desert Mapping and its Postcolonial Rewriting." *Journal of Romance Studies*, vol. 11, n. 1, 2011, pp. 63-77.
- Cook, Rufus. "'Imploding Time and Geography': Narrative Compressions in Michael Ondaatje's *The English Patient*." *Journal of Commonwealth Literature*, vol. 33, n. 2, 1998, pp. 109-125.
- Döring, Tobias. "Michael Ondaatje: *The English Patient*: A Family of International Bastards." *A History of Postcolonial Literature in 12½ Books*, a cura di Tobias Döring, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007, pp. 195-213.
- Foucault, Michel. *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di Salvo Vaccaro, Mimesis, 2011.
- Friedman, Rachel D. "Deserts and Gardens: Herodotus and 'The English Patient'." *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 15, n. 3, 2008, pp. 47-84.

- Higgins, Lesley, e Marie-Christine Leps. *Heterotopic World Fiction: Thinking Beyond Biopolitics with Woolf, Foucault, Ondaatje*. Academic Studies Press, 2022.
- Hilger, Stephanie H. "Ondaatje's *The English Patient* and Rewriting History." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 6, n. 3, 2004, <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol6/iss3/5>. Ultimo accesso: 01/05/2024.
- Kluevick, Ursula. "Waters of Paradise: *The English Patient*." *Projections of Paradise. Ideal Elsewheres in Postcolonial Migrant Literature*, a cura di Helga Ramsey-Kurz e Geetha Ganapathy-Doré, Rodopi, 2012, pp. 183-198.
- Mahmutović, Adnan. *Ways of Being Free: Authenticity and Community in Selected Works of Rushdie, Ondaatje, and Okri*. Rodopi, 2012.
- Marinkova, Milena. *Michael Ondaatje: Haptic Aesthetics and Micropolitical Writing*. Continuum, 2011.
- Morgan, Maggie M. "The *English Patient*: From Fiction to Reel." *Alif: Journal of Comparative Poetics*, n. 18, 1998, pp. 159-173.
- Nieuwenhuis, Marijn, e David Crouch, a cura di. *The Question of Space: Interrogating the Spatial Turn between Disciplines*. Rowman Littlefield, 2017.
- Novak, Amy. "Textual Hauntings: Narrative History, Memory, and Silence in *The English Patient*." *Studies in the Novel*, vol. 36, n. 2, 2004, pp. 206-231.
- Ondaatje, Michael. *Anil's Ghost*. 2000. Vintage, 2011.
- . *Running in the Family*. 1997. Vintage, 2022.
- . *The Collected Works of Billy the Kid*. 1970. Vintage, 2008.
- . *The English Patient*. 1992. Picador, 1993.
- . *Warlights*. Vintage, 2018.
- Pagetti, Carlo. "La casa dell'immaginario narrativo." *Dimore narrate. Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo. Letterature anglofone*, a cura di Carlo Pagetti e Gianfranco Rubino, Bulzoni, 1988, pp. 11-28.
- Pesch, Josef. "Post-Apocalyptic War Histories: Michael Ondaatje's *The English Patient*." *ARIEL: A Review of International English Literature*, vol. 28, n. 2, 1997, pp. 117-139.
- Sadashige, Jacqui. "Sweeping the Sands: Geographies of Desire in *The English Patient*." *Literature/Film Quarterly*, vol. 26, n. 4, 1998, pp. 242-254.

- Simpson, Mark. "Minefield Readings: The Postcolonial English Patient." *Essays on Canadian Writing*, n. 53, 1994, pp. 216-237.
- Spinx, Lee. *Michael Ondaatje*. Manchester University Press, 2009.
- Spurr, David. *The Rhetoric of Empire. Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing and Imperial Administration*. Duke University Press, 1993.
- Tally, Robert Jr. *Spatiality*. Routledge, 2013.
- , a cura di. *The Routledge Handbook of Literature and Space*. Routledge, 2017.
- Topolovská, Tereza. *The Country House Revisited: Variations on a Theme from Forster to Hollinghurst*. Karolinum Press, 2017.
- Tötösy de Zepetnek, Steven. "The English Patient: 'Truth is stranger than fiction'." *Essays on Canadian Writing*, n. 53, 1994, pp. 141-153.
- Tuan, Yi-Fu. *Landscapes of Fear*. Blackwell, 1979.
- . *Topophilia: a Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*. Prentice Hall, 1974.

Saggi

AFORISMI E SCRITTURE BREVI IN UNA PROSPETTIVA STILISTICO-COGNITIVA: QUALCHE SONDAGGIO TRA POESIA E PROSA

*APHORISMS AND SHORT LITERARY WORKS IN A STYLISTIC-COGNITIVE PERSPECTIVE:
SOME SURVEYS BETWEEN POETRY AND PROSE*

Alberto Casadei

 ORCID: AC 0000-0003-1654-9711

Università degli Studi di Pisa (03ad39j10)

ABSTRACT

In questo articolo vengono esaminate le caratteristiche stilistiche delle scritture brevi di tipo aforistico, tenendo conto delle acquisizioni della poetica cognitiva. Si riflette sui motivi per cui la comunicazione breve ha preso ormai una piena autonomia, specie nei social, rispetto a quella elaborata, letteraria o anche saggistico-giornalistica. Vengono poi forniti alcuni esempi di analisi, sia in poesia (Valentino Zeichen), sia in prosa (Carla Vasio).

Parole chiave — Aforisma; *Brevitas*; Poetica cognitiva; Valentino Zeichen; Carla Vasio.

This article examines the stylistic characteristics of short aphoristic writings, taking into account the acquisitions of cognitive poetics. We reflect on the reasons why short communication has now taken full autonomy, especially in social media, compared to elaborate, literary or even essayistic or journalistic communication. Some examples of analysis are then provided, both in poetry (Valentino Zeichen) and in prose (Carla Vasio).

Keywords — Aphorism; *Brevitas*; Cognitive Poetics; Valentino Zeichen; Carla Vasio.

Casadei, Alberto. "Aforismi e scritture brevi in una prospettiva stilistico-cognitiva: qualche sondaggio tra poesia e prosa". *Enthymema*, No. 37, 2025, pp. 107-14



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 07/08/2025



Milano University Press

1.

Il filo che lega i vari tipi di forme letterarie costitutivamente brevi¹ è la non necessità di argomentare la propria affermazione: si possono cogliere, *a posteriori*, motivazioni implicite, ma il carattere del testo breve nella sua più specifica *facies* è quello della capacità di veicolare un ‘nucleo di senso’ di per sé evidente e quindi capace di attrarre l’attenzione e fondare la convinzione, o minare le certezze, o rompere gli schemi ecc. senza bisogno di verifica logico-aletica. Un’esecuzione paradigmatica si trova nel celebre *veni vidi vici*, che esemplifica la perfetta sinergia di forma del contenuto e forma dell’espressione: la perentorietà dell’azione di Cesare è tramessa dalla sequenza di tre verbi isosillabici, allitteranti e quasi paronomastici, in implicita *climax*. Le formule sentenziose o i comandamenti hanno sfruttato una ritmicità di tipo (proto)poetico o una configurazione retorica, magari basilare, per riuscire a essere non solo degni d’attenzione ma anche impressivi e memorabili.

Nel corso dei secoli, le rielaborazioni nell’uso della forma breve sono state molteplici, ma uno snodo si è avuto quando hanno cominciato a prevalere, su massime e proverbi di *communis opinio*, riflessioni personali e autonome, i ‘pensieri’ alla Pascal, per citare uno fra gli esempi canonici, il che consentiva di unire una formulazione già stilisticamente stabile (quella appunto delle affermazioni di tipo etico-sapientiale) a una elaborazione soggettiva e non comune, sulla scorta del modello degli *Essais* di Montaigne. Si avvia di qui il percorso che conduce alle massime sempre meno perentorie o asseverative e anzi comiche-ironiche, poi addirittura disincantate o dissacranti come spesso in La Rochefoucauld. E si giunge in seguito agli aforismi che non possono essere in alcun modo ridotti a una sentenza consueta e invece producono o dovrebbero produrre sconcerto, tra oscurità (specie in ambito romantico) e nuovo pensiero filosofico (nelle opere di Nietzsche *in primis*).

Un’espansione sempre più notevole di forme brevi a carattere aforistico, quindi di nuove e paradossali affermazioni su ogni ambito dell’esistenza umana, si registra com’è noto fra Otto e Novecento, con autori che perseguono un posizionamento controcorrente, specie contro la *doxa* delle società borghesi: molti diventano, nel XX secolo, addirittura *pop* come è accaduto a Wilde, Kraus e numerosi altri, ma sono citati più per la loro capacità di creare slogan e battute che non per le effettive implicazioni del loro pensiero.² La tendenza attuale è quella a impiegare sempre più frasi brevi ad effetto, con intenti per lo più comici, per esempio nei ‘meme’ che diventano virali nei *social*, e tuttavia restano ancora da sondare le motivazioni stilistiche, con i loro effetti emotivo-cognitivi che spingono ad adottare questo tipo di comunicazione nel web, a volte intro-

¹ Nel corso di questo lavoro verranno impiegati numerosi contributi, dei quali si segnalano già qui quelli più rilevanti: Eco 152-66; Helmich 19-49; Grant, *The Aphorism and Other Short Forms*; Hui, *A Theory of the Aphorism. From Confucius to Twitter*. Per un’ampia antologia dell’aforistica italiana cfr. Ruozzi, *Scrittori Italiani*, con ampia bibliografia, da coniugarsi con Ruozzi, *Forme brevi* 289-331.

² Aspetto, questo, che può essere vagliato a parte, come ha fatto Eco (156 ss.), riguardo alla reversibilità di molti aforismi ‘cancrizzabili’ di Wilde.

ducendo sfumature ulteriori, per esempio sentimentali o elegiache, sfruttando la componente *haiku* delle forme brevi poetiche.³

A questo proposito, possono ancora essere utili alcune riflessioni di Franco Fortini, proposte in un articolo del 1992,⁴ dove si sottolineava la forte somiglianza fra aforismi e poesia breve concettosa, ipotizzando una motivazione riguardo al loro effetto: «È come se il lettore venisse sottratto bruscamente al fiume della norma quotidiana per esservi subito rituffato». In altri termini, varie forme brevi, come di certo le *agudezas*, costringono a uscire dal flusso del sempre uguale per un momento, e poi subito vi fanno ritornare, però non senza aver spostato i confini attenzionali e cognitivi: questo tipo di forma letteraria (nel senso ampio del termine) risveglia un'attenzione alta, grazie alla sua fulmineità, e induce poi a riposizionare le convinzioni etiche e/o concettuali, almeno per il periodo della sua efficacia, ma possibilmente anche oltre. In effetti l'aforisma moderno, comunque si manifesti (quindi, per esempio, anche in poesia), punta a costruire una verità sul mondo che, in virtù della sua breve perentorietà, suscita una risposta forte benché non necessariamente duratura, come invece doveva essere quella ai comandamenti o alle sentenze di vario tipo. In particolare, con questo tipo di risposta si ottiene un valore aggiunto nel fluire continuo delle 'informazioni web-cloud', che riempiono ormai ogni istante delle vite e che s'interrompono solo grazie a un elemento attrattore.⁵ La strategia che un tempo era limitata allo spazio pubblicitario, adesso è diventata dominante a ogni livello della semiosfera internet, e la forma breve 'attrattiva' risulta indispensabile per veicolare nuclei di senso sempre più stringati. Attualmente, per lo più si fuoriesce tramite testi scritti o memi di tipo comico, con le ovvie implicazioni aggressive e autograticanti a ciò connesse; a volte si veicolano straniamenti più decisivi, non tanto nell'ambito della lotta politica classica, quanto in quella per l'affermazione di diritti ancora da conquistare.⁶

Sarebbe a questo punto opportuno specificare il rapporto di queste varie forme brevi largamente attestate con le cosiddette 'forme semplici' (*Einfache Formen*) di André Jolles, il cui statuto ermeneutico è stato più volte sottoposto a indagine.⁷ In effetti, le forme 'semplici' sono rappresen-

³ Sulle forme brevi specificamente pensate per il contesto comunicativo tra XX e XXI secolo si veda innanzitutto Pezzini. Sulle differenze tra l'uso della brevità 'comica' nel web e aforismi, si veda soprattutto l'*Epilogue* in Hui. I memi in internet, composti in genere di una frase di apertura+una foto+una frase di chiusura, puntano in grande maggioranza alla comicità, grazie all'evidente contrasto che si instaura quasi sempre fra la premessa, l'immagine e la conclusione sorprendente (una rielaborazione della canonica *pointe*): cfr. Bown e Bristow; Tanni, con importanti riflessioni.

⁴ Cfr. Fortini, "Il Pianto e il Riso di un Epigramma", riprodotto in Ruozzi 1091.

⁵ Sui concetti di attrattore e di nucleo di senso mi permetto di rinviare al mio *Biologia della Letteratura* 39-96. Non va però evocato il problema dell'eclissi dell'esperienza: checché se ne dica, si tratta comunque di esperienze che influiscono sul sistema percettivo-elaborativo degli individui. Ormai superate (e già discutibili all'epoca della prima pubblicazione) le opinioni di Scurati, *La letteratura dell'inesperienza*.

⁶ Si può per esempio considerare il caso di Greta Thunberg, i cui video su youtube non sono mai stati molto visualizzati, sebbene la sua risonanza, massima tra il 2019 e il 2020, fosse legata ai massmedia tradizionali, a cominciare dai servizi televisivi, che rilanciavano appunto spezzoni dei video. Ma lo slogan-aforisma "Our house is on fire", il più famoso di quelli pre-pandemia, risulta invece virale, a riprova che un'intera argomentazione, per quanto già ridotta all'essenziale (come nei discorsi pubblici di Greta), non penetra nello spazio comunicativo web-cloud senza un 'attrattore' immediato. Sulle implicazioni politiche e culturali di un discorso ecologico ma insieme filosofico, cfr. Benedetti, *La Letteratura Ci Salverà dall'Estinzione*, con ampia bibliografia.

⁷ Cfr. Jolles, *I Travestimenti*, 253-451. Sui limiti delle categorie di Jolles si veda Fonio.

tate spesso da generi testuali che possono diventare piuttosto complessi nella loro organizzazione (per esempio nel caso delle leggende o delle fiabe), e comunque in queste forme si cristallizza un sistema comunicativo-letterario già elaborato. Invece, quando il nucleo di senso è basilico, e l'elaborazione stilistica riguarda il modo di renderlo attrattivo (per esempio nel caso della notizia importante, dell'evento straordinario ecc.), allora la brevità può risultare anche semplice, ma supera il proprio 'grado zero' solo nel caso in cui risulti marcata e veicolabile. Inoltre, a seconda del contesto storico l'esito dell'elaborazione potrà assumere una valenza diversa: una sentenza giocata su una (falsa) figura etimologica, come quella attribuita a Leonardo «salvatico è chi si salva», può assumere il valore di una contestazione se viene ripresa da chi combatte la deforestazione in Amazzonia. In altri termini, quando una forma breve e stilizzata risulta 'semplice' da decodificare, allora risulta pure riadattabile, condizione necessaria per la viralità nel web. Più in generale, la comunicazione breve, con finalità artistica o meno, ha preso ormai una piena autonomia, specie nei *social*, rispetto a quella elaborata, letteraria o anche saggistico-giornalistica.

2.

Nel circuito comunicativo-interpretativo attuale, la tensione della poesia alla condensazione oscura o difficile è meno apprezzata di quella che tende alla fulmineità, a volte a caratura aforistica.⁸ E quindi, la combinazione di rapidità versale e tendenza a una configurazione o chiusura sentenziosa garantisce un riscontro presso un pubblico ben più ampio rispetto a quello della lirica contemporanea *tout court*. Il valore sociale (non quello estetico, com'è ovvio) di forme brevi poetico-aforistiche è massimo all'interno di un sistema di comunicazione social-culturale che certifica l'indistinzione (ogni vita equivale a ogni altra) e fa ottenere i 'quindici minuti di gloria' solo nel caso in cui si sia prodotto un elaborato virale, ossia un meme-slogan o, appunto, testo aforistico (e semmai poetico) che conquisti un suo successo largo e, nell'obiettivo da *influencer*, in crescita esponenziale.

Tornando però dal contesto sociologico agli aspetti stilistico-cognitivi, di sicuro le forme aforistiche possono essere graduate su vari assi, per esempio da un minimo a un massimo di paradossalità e di moralità non ortodossa o addirittura alternativa. Si distinguono invece da altre forme brevi che implicano un aspetto narrativo spesso (pseudo)biografico, magari di taglio satirico, come negli epigrammi, oppure sintesi di varie tonalità (le epigrafi alla *Spoon River*, i micro-racconti nei tweet ecc.). Naturalmente possono esistere sistemi ibridi (Fortini, Bufalino...), ma le forme davvero aforistiche moderne sono, tendenzialmente, a-narrative e a-argomentative.

Si possono quindi organizzare specifiche scalarità di forme brevi non narrative, fra le quali si collocano quelle definibili come 'aforistiche', considerando innanzitutto la presenza di vincoli,

⁸ Sarebbero da esaminare in dettaglio, per esempio, i caratteri dei componimenti di Wislawa Szymborska, Patrizia Cavalli, Vivian Lamarque. Si veda almeno Bremer e Tomassucci.

per esempio in forme poetiche come gli *haiku* o in testi isosillabici, rimati, anaforici ecc. Nel caso di assenza di vincoli, occorre evidenziare la presenza o meno di effetti ricercati, da quello di comicità (nelle sue varie forme), a quello di spiazzamento (rovesciando un pensiero, una norma o un'opinione condivisi), a quello di provocazione (quest'ultimo soprattutto ricollegabile all'ambito politico o di battaglia sociale). Questi caratteri risultano trasversali fra i tipi di aforismi in rapporto a procedimenti 'ingegnosi' (*wit, witz, agudeza...*), concretizzati poi in specifici generi.⁹ In ogni caso, da questo modo di impiegare le forme brevi si giunge spesso a una critica delle condizioni socio-culturali esistenti, per stigmatizzare comportamenti diffusi ma non perenni, quindi modificabili grazie a un improvviso spostamento del punto di vista. Quando l'aforisma si fonda su un andamento poetico, o emerge in un componimento, non è detto che ottenga un valore aggiunto per la sua finalità (il nucleo di senso da veicolare nel miglior modo stilistico-attrattore). Tuttavia, questa intersezione poetico-aforistica, come si è detto (cfr. n. 8) esiste e sembra in crescita, grazie anche ai buoni riscontri di pubblico, specie in rapporto a quello limitatissimo della poesia nelle sue forme più canoniche o sperimentali.¹⁰

Da questa rapida sintesi si può evincere che, nel caso di aforismi 'orientati' (non pensieri autonomi, riflessioni libere ecc.), è possibile individuare una maggiore o minore riuscita in base all'obiettivo sotteso al testo, che deve essere definibile proprio per poter cogliere la finalità. In altri termini, gli aforismi *devono* essere valutati anche nella loro realizzazione, perché essa è una componente decisiva per l'esito della ricezione: se consideriamo perfetta l'ideazione e l'esecuzione di «veni vidi vici», anche piccoli distanziamenti, come la traduzione in italiano 'venni, vidi, vinsi', risultano parecchio divergenti dal prototipo di questa frase breve. Si può affermare che, negli aforismi, deve trovare un esito positivo la sinergia di intuizione-espressione, intesa non in senso astratto ma, appunto, in rapporto alle capacità ricettive dell'attenzione e della memorabilità.

3.

Verifichiamo questi assunti su un campione presentato dall'autore in una compagine da 'libro', ossia di un organismo in qualche modo completo e autonomo: gli *Aforismi d'autunno* di Valentino Zeichen.¹¹ Se si considerano le sue poesie almeno sino al 2010-2011 (poco numerose le successive), è evidente che la vocazione di Zeichen è quella di osservare i costumi sociali coevi e ragionare sulle stranezze dei singoli individui e delle varie categorie degli umani. Sono fre-

⁹ A integrazione della bibliografia già indicata, si vedano: Montandon; Borgogni et al.; Pradel e Tirinanzi De Medici, specie per l'Introduzione.

¹⁰ Su questi aspetti, si rinvia a Murari. Va tenuta distinta l'analisi della brevità in narrativa, per i suoi caratteri sostanzialmente diversi: cfr. Casadei, *La Brevità nella Narrativa Italiana Contemporanea*, 201-12, anche per ampia bibliografia. Ma si veda qui il § 4 per una ricognizione specifica.

¹¹ Si cita dall'edizione originale (Fazi, 2010). Le poesie sono citate dall'edizione in ebook *Poesie (1963-2014)*, con ampia bibliografia, da integrare ora con Bonavita. Per un inquadramento, si veda il diffuso e partecipe saggio di Giulio Ferroni premesso all'edizione delle *Poesie*.

quenti, in questa cospicua produzione, le sezioni dedicate a un intero ambito dello scibile, come per esempio liriche ‘metafisiche’, ‘teologiche’, ‘economiche’, ‘ecologiche’, ‘quotidiane’ oppure su ‘donne e sguardi’, ‘arte e artisti’ ecc. Risultano poi interessanti alcune caratterizzazioni precise, per esempio quella di poesia come “metafisica tascabile” o quella, assai rilanciata, di testi da «Neomarziale» (etichetta suggerita da Alberto Moravia), a indicare soprattutto la vocazione di censore-epigrammista: proprio il suo ruolo di *outsider* nell’ambiente romano gli ha garantito simpatie (o ostracismi), e comunque, in ossequio a questo ruolo, Zeichen ha raccontato molti retroscena ed episodi personali senza reticenze. In questo ampio campionario, non mancano testi che sono definiti ‘aforismi’, ‘haiku’ ecc., ma in effetti la componente della brevità è accessoria, mentre sono molto più forti la narratività aneddotica (per gli epigrammi) e il ragionamento o l’analisi magari capziosi (per i testi più filosofico-esistenziali).

Quando pubblica *Aforismi d’autunno*, Zeichen dichiara di aver aperto una stagione diversa della sua scrittura poetica per intercettare sempre più intensamente il carattere della velocità, che gli sembra ormai imprescindibile; associa inoltre a questa componente quella dell’“intelligenza”.¹² Intento precipuo dovrebbe essere quello di coniare testi brevi in versi liberi, ma soprattutto i primi della raccolta, nella sezione *Giovanilismi*, propongono strutture che alludono agli *haiku*, come già il n. 1: «Naviga l’acqua / e asseconda la corrente / ufficiale di rotta». Non si riconosce una struttura complessiva del libro, benché siano impiegate, come di consueto, alcune categorie generali per separare le sezioni: dopo quella iniziale, seguono *Il tempo*, *Donne*, *Artisti*, *Intelligenti*, quest’ultima assai cospicua (una novantina di testi, alcuni dei quali prosastici). Si passa da coppie di versi a 3-6 (le misure più impiegate), a 7 e oltre (piuttosto rare). Pochissime le rime difficili, frequenti quelle grammaticali o le assonanze, rare ma non eccezionali quelle equivoche («...la tua mira mi schiva / forse perché t’appaio schiva», n. 110).

Più specificamente, in un testo di poetica si allude al proprio posizionamento nel campo di forze letterario coevo: «Chiunque cavalchi la stravaganza in arte, / non si aspetti discernimenti, neanche stima, / ma solo risentita acredine» (n. 87). Il probabile autoriferimento alla propria poesia come ‘stravaganza’, con gli esiti indicati, non costituisce peraltro un aforisma ‘cognitivo’, ma una massima sentenziosa, alla maniera di altri testi di tenore analogo, come il precedente: «I poeti subacquei s’immergono / nel torbido dell’interiorità / mentre la profondità galleggia / sulla superficie del linguaggio» (n. 86). Il *topos* del rovesciamento tra superficie e profondità, di ascendenza nietzschiana, viene qui impiegato per un’implicita difesa della propria poesia ‘superficiale’, ma non si può considerare sviluppato in maniera autenticamente aforistica: l’unico tentativo di elaborazione paradossale sta nell’immaginare una “profondità” che “galleggia”, metafora che resta però ben lontana dalla memorabilità.

¹² Interessanti le dichiarazioni di Zeichen relative fra l’altro alla brevità ormai indispensabile nella condizione socio-culturale e comunicativa del XXI secolo, cfr. “«Aforismi d’autunno» di Valentino Zeichen”.

Spesso Zeichen punta semmai a sorprendere con immagini ironico-surrealiste, come le «torte Millefoglie» che «sono diventate calve / sfogliate dal vento / che disperde i compleanni» (n. 23); o «La mano dalle dita discosta / le coprì la vista come la gelosia. / “Toglimela, sono già persiana”» (n. 122, con freddura sulla valenza generica e tecnica di ‘gelosia’ in rapporto a una ‘persiana’); o «Gli alberi spogli / in tenuta ginnica / fanno esercizi nel vento» (n. 137). Anche in questo ambito specifico gli orientamenti stilistici non hanno alcuna ricaduta cognitiva e si collocano fra impressionismo e fantasticheria, senza sconvolgimenti o riposizionamenti gnoseologici.

Possono risultare più vicine alla concezione degli aforismi in senso proprio riflessioni di tipo sapienziale, come nei seguenti casi: «L’autobiografia s’aggiusta con parole, / non essendo riusciti a imprimere / le proprie gesta nella vita» (n. 136); «Le teorie sull’universo sono come astronavi lanciate nello spazio alla ricerca di scoperte di principi in altre legislature della materia» (n. 139). Nell’insieme, comunque, Zeichen segue una *verve* tutta estemporanea e sulfurea, tratto assai apprezzato nelle sue poesie, tuttavia insufficiente per arrivare a una compiutezza davvero aforistica. In altri termini, si nota in un caso come questo la differenza tra un’elaborazione che mira, come tipico della poesia moderna, a una forma e a uno stile del tutto propri e riconoscibili, al limite nell’ambito della stravaganza verso cui Zeichen si è sempre indirizzato; e una che mira a un’effettiva e non solo presupposta identità di intuizione ed espressione, tale da rendere inequivocabile la perentorietà del dettato, al di là dell’effettiva novità-eversione di quanto affermato. Persino quando Zeichen più si avvicina ai parametri sopra indicati («All’irreversibilità / contrapponiamo solo empi / e vani contrattempi», n. 17), concettualmente non si distanzia dalla gnome e dall’*agudeza* non troppo trasgressive.

In effetti, questa vocazione aforistica non brillava nella produzione poetica, sebbene in quel caso fosse stata scelta la forma della sentenza in prosa. Le riflessioni argute («Appare come sostanza immota quella che forma il tempo dei presunti moti dei tempi», n. 10; ed. *Poesie*, pos. 2399) si mescolavano con le punzecchiature letterarie («Una volta c’erano i golosi di caramelle allo strutturalismo», n. 17, pos. 2410) e con i consueti affondi epigrammatico-satirici, però qui senza riferimenti *ad personam* (e quindi meno incisivi, benché a volte inquietanti: «Il sangue del tuo mancato suicidio ti cola lungo i polsi, sull’insalata», n. 52, pos. 2450),¹³ ma anche con aperture personali esibite: «A metà della Seconda guerra mondiale, per me ebbe inizio il secondo tempo della più bella partita di calcio che abbia mai ascoltato alla radio, finì che avevo sei anni. Fu così che persi la mia mamma» (n. 44, pos. 2438). In effetti, anche questi ‘aforismi’ alludono al genere o meglio al modo di scrittura sopra indicato, ma seguendo uno stile non delineato e sterzando bruscamente tra ambiti diversi. Anche qui, insomma, la componente aforistica non va al di là dell’etichetta-*portmanteau*. Più rigoroso sembra l’uso della categoria degli *haiku*, che

¹³ Ben più affilate, ma non brevi, le successive *Dediche*, specie quella *Per Alfonso Berardinelli*, pos. 2462.

peraltro costituiscono un gruppetto di una dozzina di testi con tre versi (perlopiù lungo-breve-lungo), spesso ricollegabili a pure impressioni, come negli originali giapponesi, ma a volte a carica satirica: «Dai poeti evadono i pensieri / dai pubblicitari / accorrono tutte le idee», pos. 2312).

Gli esempi si potrebbero moltiplicare e si potrebbe allargare la ricognizione nelle opere di poeti, spesso *outsider*, che hanno impiegato forme brevi o specificamente aforistiche in modi elaborati e coerenti. A parte casi ben esaminati, come le raccolte dell'ultimo Caproni, e a parte autori che hanno mostrato consonanze con Zeichen, per esempio Valerio Magrelli (attentissimo all'aspetto della chiusura formale), sarebbe per esempio molto opportuno un tentativo di definire la componente aforistico-sapientziale nei testi di Michele Ranchetti, specie in *Verbale* (2001: «Vivo in una cassa / da vivo: morto / sarò risorto»), ma anche in *La mente musicale* (1988) e in molte delle *Poesie ultime e prime* (2008).¹⁴ Il rapporto tra forme poetiche e aforistiche, insomma, andrebbe studiato sistematicamente, partendo da casi come quello qui esaminato. Al di là del valore assoluto della produzione di Zeichen, l'elaborazione in senso aforistico dei temi a lui consueti costituiva e costituisce una sfida degna di interesse.

4.

Si potrebbero ancora aggiungere alcune considerazioni su una componente aforistica riconoscibile anche in strutture narrative brevi in prosa. Esistono in effetti testi che, pur sviluppandosi con le caratteristiche di un microracconto, non pongono il loro focus sulla costruzione dei personaggi o sullo sviluppo della trama, bensì sull'allusione a un senso ricavabile dalla parabola esposta. Non si tratta quindi di una narrativa breve in senso generico (cfr. n. 10), bensì di casi specifici, che potrebbero trovare innanzitutto un modello nei *Sillabari* di Goffredo Parise (1972 e 1982, poi 1984).¹⁵ In quasi tutte queste 'voci di sillabario' vengono esposti degli *exempla* riguardo a temi di grande portata, da *Amore* a *Solitudine*: di solito mancano le consuete indicazioni dei racconti di tipo realistico (tempi e luoghi determinati; nomi, cognomi e ruoli sociali; ecc.), mentre ci si concentra sul (non)senso di un'azione o di una predilezione dei personaggi. Di solito, le singole voci sono definite come «romanzi in miniatura» o addirittura «romanzi virtuali», oppure «poemi in prosa»; invece, ciascuno di questi testi sembra prima di tutto la versione narrativa di un aforisma. «Un giorno un uomo conobbe una giovane signora...» è un incipit da narrazione antica, resoconto di un evento che potrebbe accadere ad ognuno di noi. E l'evento non rimane nell'ambito delle occasioni o delle epifanie (di cui Montale ha dato non solo la versione poetica, ma anche quella in prosa altamente stilizzata con la *Farfalla di Dinard*), perché diventa motivo di riflessione etica. Gli episodi o le piccole storie (queste ultime prevalgono nella seconda serie) non hanno dunque un valore salvifico, da spiegare metaforicamente, bensì uno morale, da comprendere

¹⁴ Si veda almeno Lenzini 109-20. Qualche aggiornamento si ricava dall'intervento di Pacioni.

¹⁵ Si cita da Parise, *Sillabari*. Per una bibliografia specifica, La Capria e Perrella.

razionalmente anche quando – cioè quasi sempre – si tratta di sentimenti: in ogni caso, il tutto avviene per esemplificazioni, come nelle parabole, e non per via argomentativa.

Prendiamo uno dei vertici della raccolta, *Poesia*: la stupidità del poeta, pronto ormai a ridere di tutto, sembra raggiungere il colmo di fronte a una banale foto di pubblicità; ma proprio allora egli riesce a rivelare qualcosa di inconsueto, «un chiarore di pelle come di chi, dopo averlo usato sempre, al sole e al mare, si è tolto l'orologio: chissà perché, parve al giovane ospite e alla sua compagna, la vita, la bellezza della vita» (298). Non è un'epifania, questa; si tratta invece di cogliere, nel flusso dell'esistenza, ciò che può servire a spiegare i nostri sentimenti, ultimo e più importante quello della bellezza della vita. E col «chissà perché», piuttosto che a riconoscere le tracce di un simbolo, veniamo chiamati a riflettere su un avvenimento che ha assunto il valore di un aforisma.

Ma un caso forse ancora più emblematico è quello di *Piccoli impedimenti alla felicità* di Carla Vasio.¹⁶ Vasio ha attraversato varie stagioni della letteratura italiana, ma certo la sua formazione nel periodo neoavanguardistico, in stretto contatto con il Gruppo 63, l'ha spinta verso una scrittura in cui il descrivere sopravanza il narrare, e addirittura nel suo testo più celebre degli anni Sessanta, *L'orizzonte*, la 'situazione' in cui si trova la protagonista, tempestata da ricordi mentre sembra intenta a lavorare a maglia nel corso di una giornata, è decisiva rispetto all'effettivo sviluppo della narrazione. Il modello della Mrs Ramsay di *To the Lighthouse* sembra evidente e non a caso, molti anni dopo, un altro personaggio di Vasio, la signorina Gendell di *Tuono di mezzanotte*, rifletterà sul perché della morte della sua protagonista Virginia Woolf dia solo una notizia rapida e incidentale. Ma in questo caso si tratta di una microstoria, inserita in un raffinato mosaico di altre, fotografate all'interno di un caseggiato poco prima o poco dopo lo scoppio terribile e imprevisto di un tuono in un cielo notturno sereno a fine inverno. La connessione di vicende, che può ricordare fra gli altri testi di Raymond Carver, Georges Perec o Italo Calvino, spinge comunque a esplicitare gli elementi che indicano giunzioni, sia sul versante psicologico sia su quello compositivo, dalla fuga di un piccolo immigrato vista da molti coinquilini, alla percezione del tuono imprevedibile nel pieno della notte. E la sintesi, in una pagina conclusiva dedicata proprio a *Il Tuono*, porta a ipotizzare che si sia trattato di «un sogno dentro un sonno profondo, tanto che la voce di un 'io' autoriale prospetta una soluzione che, ovviamente, nulla toglie alla significati-

¹⁶ Di Carla Vasio, sono stati considerati soprattutto *L'orizzonte* (con un'importante quarta di copertina), *Spazi oscuri* (con implicazioni gotico-alchemiche soffuse di ironia), *Come la luna dietro le nuvole*, *Laguna*, *Vita privata di una cultura* (vivace raccolta di ricordi e appunti), *Piccoli impedimenti alla felicità*, *Tuono di mezzanotte* (in versione ebook); altri contributi saranno indicati più avanti. Una segnalazione a parte merita l'opera più nota di Carla Vasio, quel *Romanzo storico* uscito per Edizioni Milano Libri nel 1974, con un progetto originale d'impaginazione (formato 49x16 cm) a cura di Enzo Mari, srotolabile come un catalogo di Leporello (ma Vasio ha ricordato il giapponese *kakemono*: cfr. *Vita privata* 79-84, specie 82): un tuttora originalissimo modo di ridurre le narrazioni di centinaia di personaggi e delle loro famiglie a una sorta di grafico sinottico, da considerare un albero genealogico orizzontale in versione strutturalista. A livello interpretativo, vari spunti si ricavano dall'intervista di Antonio Gnoli su "Repubblica" dell'1 giugno 2014 (incentrata sul libro del 2013; cfr. Gnoli), e dall'intervento filmato per Rai Cultura ("Carla Vasio, Tuono di mezzanotte"), incentrato su *Tuono di mezzanotte*, su cui si veda anche l'analisi di Fiorletta. Fra i contributi critici, acuto quello di Francesco Muzzioli dedicato soprattutto a *L'orizzonte*, cfr. Muzzioli.

vità dell'intero mosaico: «E ora ti dico: Dimentica, dimentica... perché il tuono era un sogno, e il resto non conta» (pos. 627).

Ma dal nostro punto di vista, ancora più vicina a una composizione di testi a forte caratura aforistica è la raccolta dei *Piccoli impedimenti alla felicità*. In questo caso, il modello dei *Sillabari* di Parise risulta fondamentale, dato che le micro-situazioni rappresentate si svolgono spesso in non-luoghi (uffici, stanze, piazze, autobus, treni o altri ancora) e riguardano personaggi menzionati solo per categorie (una cuoca e la sua giovane sguattera, fratelli, amici, addirittura un uomo e una donna o puri pronomi...). In questo modo, persino i pochi riferimenti più specifici, per esempio a Roma, oppure le allusioni, come quella a Éric Rohmer nel racconto dedicato a *Il raggio verde* (che peraltro può costituire un effettivo modello), si acclimatano senza residui in questa atmosfera rarefatta. Ma in che senso si può parlare di scrittura narrativa a tensione aforistica?

Qui è importante ricordare l'importanza della cultura e della letteratura giapponese nell'opera di Vasio soprattutto a partire dagli anni Ottanta, dopo il suo distacco dall'ambiente romano nel 1979. I frutti più evidenti si colgono nel romanzo-biografia dedicato a Higuchi Ichiyō *Come la luna dietro le nuvole* del 1996, oppure la dotta introduzione a *Onnazaka. Il sentiero nell'ombra* di Fumiko Enchi per la riedizione di Giunti Barbera (1987). Ma in effetti uno spunto molto rilevante si coglie nella premessa agli haiku di Jolanda Quinti (*Non sono in casa*), dove si legge:

Molto più dura la fatica degli autentici haijin [poeti di haiku], che devono scegliere un kigo [riferimento stagionale] adatto a fare da perno dell'intera composizione e a rivelarne l'emozione segreta. Che possono affiancarlo o sostituirlo con una parola chiave, non la più appariscente bensì quella portatrice dell'intenzione nascosta. Che devono disporre il moto del discorso in due direzioni a contrasto, dal cui scontro zampilli in un baleno il senso ultimo della situazione. E così via, così via, in una ricerca che non si appoggia tanto su regole metriche quanto su una disciplina interiore, su un modo particolare di porsi rimettendosi sempre in discussione. (5-6)

In queste righe si condensano i possibili legami profondi tra forme di haiku, nella loro finalità etico-conoscitiva, e quelle di micro-narrazioni dei *Piccoli impedimenti alla felicità*, che riguardano appunto emozioni segrete, intenzioni nascoste, direzioni a contrasto in 'situazioni' che potrebbero accadere a chiunque. Ma è la disciplina del narratore-autore, combinata con la disposizione a interpretare del 'lettore previsto', che mantiene entro i limiti giusti i vari ingredienti, costruendo appunto una sorta di aforisma in parole e azioni, riportando le vicende al loro etimo, al loro puro 'accadere', da cui si deve estrarre non una morale precostituita bensì un'intuizione per una più profonda analisi interiore.

Vediamo più da vicino uno dei vertici della raccolta, *Cada sol* (69 ss.) All'inizio compare un personaggio, che non verrà mai nominato, seduto su una panchina sotto un albero: è intento a imparare a memoria e interpretare (anche nel senso di recitare ad alta voce) un celebre sonetto di Góngora, *De la brevedad engañosa de la vida*, trionfo retorico e metaforico del *topos* già classico circa la brevità della vita. Costui si trova evidentemente (ma non viene specificato) in un parco vicino a un pendio erboso e si avvicinano dei ragazzini che giocano a lanciarsi una palla rumo-

reggiando. S'intrecciano così la vicenda del lettore-interprete, che se ne sta seduto e prova a vocalizzare i versi, e quella dei bambini, specie di uno che rimane un po' in disparte e non spera di riuscire a «lanciarsi in cielo appeso alla palla» (71). All'improvviso la palla arriva vicino a questo bimbo che la trattiene per farla sua, però cade restando poi disteso e deluso. Non molto tempo dopo comincia, come già nel primo 'romanzo' *Orizzonte*, a calare la luce; una foglia si posa sulla mano del lettore e lui la chiude fra le pagine del libro, mentre i bambini scoprono qualcosa di strano, forse un animale tramortito, e chiamano anche il compagno isolato, che alla fine li raggiunge zoppicando. L'ombra dell'albero ormai impedisce una buona lettura, e il personaggio innominato "richiude il libro e si allontana nell'oscurità del viale ormai deserto gridando con voce perfettamente impostata: - ...*cada sol repetido es un cometa!*" (75).

Si tratta di una perfetta integrazione di due o meglio tre piani che si vengono a incontrare nella casualità di una 'situazione' del tutto contingente. In sostanza: il lettore-interprete vorrebbe far suo il senso più profondo di un sonetto complesso e retoricamente elaborato, che però sembra sfuggire ai suoi tentativi di recitazione; i bambini sono immersi nel loro gioco, ma uno ne percepisce l'assurdità e ne rimane quasi confuso, tanto da rimanere inerte, sino a quando non arriva un altro gioco o motivo di interesse; il sonetto di Góngora, attante inanimato, non viene recitato per intero, ma scomposto in versi o sintagmi, che non sembrano produrre alcun senso plausibile. Il segreto non è ovviamente quello di andare a leggere per intero quel testo, come in una banale opera di decifrazione di tipo intertestuale. Si tratta invece di comprendere sino in fondo il senso di quello come di tanti altri testi dedicati all'elemento forse più rilevante, per un essere umano, riguardo alla propria vita, ossia la sua brevità. Ed ecco che si compongono, come in un aforisma-haiku espanso in un'intera 'situazione', le traiettorie fondamentali dei destini: i bambini che s'illudono di rimanere nel loro non-tempo, ma almeno uno comincia a percepire la crudeltà anche dei giochi (un po' come accade in *Flussi* di Montale); questa microvicenda riguarda anche il personaggio-lettore, che si è sforzato di immergersi nel testo, però non ha potuto far a meno di guardare cosa accadeva in particolare a quel bambino, intrecciando quindi i loro destini, almeno in quel momento. Ma intanto il kigo è quasi inavvertitamente cambiato, le vicende devono proseguire mentre cala il sole e dell'intero sonetto è stato memorizzato adeguatamente solo l'ottavo verso, quello che equipara il sole che si ripresenta ogni giorno a una cometa: ovvero, equipara metaforicamente la ripetizione più consueta e l'apparizione più rara e fugace di astri, portatori di tempi e simboli tra loro ben diversi.

Vasio evita di 'spiegare' il significato etico-gnoseologico del suo haiku in forma di breve prosa: ed è appunto questo il senso più intimo e l'elemento attrattore della sua scrittura, che si atteggia a racconto senza raccontare niente di specifico, e però costringe il lettore a interrogarsi sulla sua *inventio*, sul motivo per cui i vari elementi sono stati disposti così e su quale componente ancora non indagata del nostro vivere siamo stati invitati a soffermarci, senza 'argomentazioni' ma con sorprendente evidenza. Occorreva una disciplina forte, di tipo appunto aforistico, per coniuga-

re questa assoluta brevità con un'inappagata tensione al significato. E anche in questo caso, come già in quelli sopra esaminati, l'applicazione di criteri stilistico-cognitivi potrà favorire una più precisa mappatura, con gradazioni e scalarità esplicite e duttili, di cui si sente ormai la necessità.

BIBLIOGRAFIA

“Carla Vasio, Tuono di mezzanotte. Quattordici spaccati di vita.” *Rai cultura*, 2018, raicultura.it/letteratura/articoli/2018/12/Carla-Vasio-leco-del-tuono-801e7a5b-4ef4-4e90-8282-53c3ef4bf930.html.

“«Aforismi d'autunno» di Valentino Zeichen.” *YouTube*, caricato da Fazi Editore, 12 ottobre 2011, youtu.be/zNeDAySx7_E?si=PVOrQmoSVeU7Av70.

Benedetti, Carla. *La Letteratura Ci Salverà dall'Estinzione*. Einaudi, 2021.

Bonavita, Lucilla. *Valentino Zeichen: un Uomo, un Poeta*. La Scuola di Pitagora, 2023.

Borgognoni, Daniele, et al., a cura di. *Forma Breve*. Accademia University Press, 2016.

Bremer, Donatella e Tomassucci, Giovanna. *Szyborska, la Gioia di Leggere*. Pisa University Press, 2016.

Brown, Alfie, e Dan Bristow, a cura di. *Post Memes*. Punctum Books, 2019.

Casadei, Alberto. *Biologia della Letteratura*. Il Saggiatore, 2018.

—. “La Brevità nella Narrativa Italiana Contemporanea: Qualche Riflessione Teorica e Qualche Analisi.” *Narrativa*, n. 46, 2024, pp. 201-212.

Eco, Umberto. “Note sull'Aforisma: Statuto Aletico e Poetico del Detto Breve.” *Teoria e Storia dell'Aforisma*, a cura di Gino Ruozi, Mondadori, 2004, pp. 152-166.

Fiorletta, Francesca. “Vasio di mezzanotte.” *Nazione indiana*, 19 giugno 2017, nazioneindiana.com/2017/06/19/carla-vasio/.

Fonio, Filippo. “Le *Einfache Formen* di André Jolles: Struttura, Problematicità, Applicabilità della «Forma» della Leggenda ».” *Cahiers d'études italiennes*, 23, 2016, <https://doi.org/10.4000/cei.3217>.

Fortini, Franco. “Il Pianto e il Riso di un Epigramma.” *Domenicale-Il Sole 24 Ore*, 9 agosto 1992.

Fumiko, Enchi. *Onnazaka. Il sentiero nell'ombra*. Giunti Barbera, 1987.

Gnoli, Antonio. “Intervista a Carla Vasio”. *Repubblica*, 1° giugno 2014.

- Grant, Ben. *The Aphorism and Other Short Forms*. Routledge, 2016.
- Helmich, Werner. "L'Aforisma come Genere Letterario." *La Brevità Felice. Contributi alla Teoria e alla Storia dell'Aforisma*, a cura di Mario Andrea Rigoni, Marsilio, 2007, pp. 19-49.
- Hui, Andrew. *A Theory of the Aphorism: From Confucius to Twitter*. Princeton University Press, 2019.
- Jolles, André. *Einfache Formen*. Max Neimeyer, 1930.
- . "Forme Brevi." *I Travestimenti della Letteratura: Saggi Critici e Teorici (1897-1932)*, a cura di Silvia Contarini, Mondadori, 2003, pp. 253-451.
- La Capria, Raffaele, e Silvio Perrella, a cura di. *I Sillabari di Goffredo Parise, Atti del Convegno di Studi. (Napoli, 4-5 novembre 1992)*. Guida, 1994.
- Lenzini, Luca. "Un Assalto ai Confini: Osservazioni sulla Poesia di Ranchetti." *Moderna*, n. 1, 2003, pp. 109-120.
- Montandon, Alain. *Le Forme Brevi*. Armando, 2001.
- Murari, Davide. *Le Forme della Contemporaneità: Metro, Lingua e Stile nella Poesia dal 1980 a Oggi*. Tesi di dottorato, Università di Pisa, 2019-2020.
- Muzzioli, Francesco. "Carla Vasio. L'orizzonte del presente." *Critica integrale*, francescomuzzioli.com/carla-vasio.
- Parise, Goffredo. *Sillabari*. Rizzoli, 1997.
- Pezzini, Isabella, a cura di. *Trailer, Spot, Clip, Siti, Banner: le Forme Brevi della Comunicazione Audiovisiva*. Booklet, 2006.
- Pacioni, Marco. "Mistica senza mistificazioni. L'ultima raccolta poetica di Michele Ranchetti." *L'ospite ingrato*, 29 maggio 2008, hospiteingrato.unisi.it/mistica-senza-mistificazioni-ultima-raccolta-poetica-di-michele-ranchetti/.
- Pradel, Stefano e Carlo Tirinanzi De Medici, a cura di. *Brevitas: Percorsi tra Forma Breve e Frammento nelle Letterature Occidentali*. Università degli studi di Trento, 2018.
- Quinti, Jolanda. *Non sono in casa*. Officina, 1999.
- Ranchetti, Michele. *La Mente Musicale*. Garzanti, 1988.
- . *Verbale*. Garzanti, 2001.
- . *Poesie Ultime e Prime*, Quodlibet, 2008.
- Ruozzi, Gino, a cura di. *Scrittori Italiani di Aforismi*. 2 voll., Mondadori, 1994-1996.

Ruozzi, Gino. *Forme brevi: Pensieri, Massime e Aforismi nel Novecento Italiano*. Edizioni Libreria Goliardica, 1992.

Scurati, Antonio. *La Letteratura dell'Inesperienza: Scrivere Romanzi al Tempo della Televisione*. Bompiani, 2006.

Tanni, Valentina. *Memestetica*. Nero, 2023.

Vasio, Carla. *Come la Luna dietro le Nuvole*. Einaudi, 1996.

———. *L'Orizzonte*. Feltrinelli, 1966.

———. *Laguna*. Einaudi, 1998.

———. *Piccoli Impedimenti alla Felicità*. Nottetempo, 2015.

———. *Romanzo Storico*. Edizioni Milano Libri, 1974.

———. *Spazi Oscuri*. Empiria, 1988.

———. *Tuono di Mezzanotte*. Nottetempo, 2017.

———. *Vita Privata di una Cultura*. Nottetempo, 2013.

Zeichen, Valentino. *Aforismi d'Autunno*. Fazi, 2010.

———. *Poesie (1963-2014)*. Mondadori, 2014.

Saggi

GLI ULTIMI ERRORI DI LACAN: L'INESISTENZA DEL RAPPORTO SESSUALE E LA DONNA-ECCEZIONE. UNA RIFLESSIONE LOGICO-FILOSOFICA

*LACAN'S LAST MISTAKES: THE NON-EXISTENCE OF THE SEXUAL RELATION AND THE WOMAN AS EXCEPTION.
A LOGICAL AND PHILOSOPHICAL INQUIRY*

Giovanni Bottirolì

 ORCID: GB 0000-0002-5168-8007

Università degli Studi di Bergamo (02mbd5571)

ABSTRACT

Ci sono due tesi che hanno reso celebre il *Seminario XX* di Lacan: l'inesistenza/impossibilità del rapporto sessuale ('*il n'y a pas de rapport sexuel*') e l'inesistenza di 'LA donna'. Dunque, dal punto di vista concettuale, è nella negazione che dobbiamo riconoscere il protagonista di questo *Seminario*. Tuttavia, la negazione è un *connettivo logico polisemico*, e la scolastica lacaniana lo ignora. Il 'non' del rapporto sessuale viene ormai menzionato come una verità evidente: il suo carattere paradossale è stato quasi completamente smarrito e '*il n'y a pas de rapport sexuel*' risulta molto simile a 'non esiste Babbo Natale'. Il primo responsabile di questo inevitabile degrado è però lo stesso Lacan, per due motivi: anzitutto, perché le sue argomentazioni, se esaminate con attenzione, appaiono inconsistenti, e sconfinano nel ridicolo. Ma, soprattutto, perché esse si fondano sulla fallacia per cui esisterebbe 'LA logica'. Il grande errore di Lacan consiste nell'aver creduto che la logica di Frege e di Russell fosse l'unica logica possibile: in realtà, essa corrisponde a uno stile di pensiero *separativo*, e produce distorsioni e falsità quando viene applicata alle relazioni *coniuntive* e *flessibili*, a cui non possono rinunciare gli esseri umani. Esiste un altro significato della negazione: il 'non' oltrepassante, che possiede una forza di *nientificazione* – quella che la femminilità (liberata del mantra dell'alterità) mostra nel suo potere, così affine a quello della psicoanalisi.

Parole chiave — Jacques Lacan; Seminario XX; Rapporto sessuale; Femminilità; Nientificazione.

Bottirolì, Giovanni. "Gli ultimi errori di Lacan:
l'inesistenza del rapporto sessuale e la donna-eccezione.
Una riflessione logico-filosofica".
Enthymema, No. 37, 2025, pp. 121-30



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 07/08/2025



Milano University Press

Two theses have made Lacan's *Seminar XX* famous: the non-existence/impossibility of the sexual relation ('*il n'y a pas de rapport sexuel*') and the non-existence of 'THE Woman.' Conceptually speaking, then, it is negation that must be recognized as the true protagonist of this *Seminar*. Yet negation is a *polysemic logical connective*, and Lacanian scholasticism tends to ignore this. The 'not' of the sexual relation is now cited as a self-evident truth: its paradoxical nature has been almost entirely lost, and '*il n'y a pas de rapport sexuel*' ends up sounding very much like 'Santa Claus does not exist.' The first and foremost culprit of this inevitable degradation is Lacan himself, for two reasons: first, because his arguments, if examined carefully, appear inconsistent and verge on the ridiculous; and more importantly, because they are based on the fallacy that 'THE Logic' exists. Lacan's major error was to believe that the logic of Frege and Russell was the only possible one. In reality, it corresponds to a *separative* style of thought, which produces distortions and falsehoods when applied to conjunctive and *flexible* relationships – relationships that human beings cannot renounce. There is another meaning of negation: an overcoming 'not', endowed with a force of *nihilation* – the very force that femininity (once freed from the mantra of alterity) reveals in its power, so closely akin to that of psychoanalysis.

Keywords — Jacques Lacan; Seminar XX; Sexual Relation; Femininity; Nihilation.

1. DUBBI SULLA 'SINGOLARITÀ' NEL SEMINARIO XX

Le formule della sessuazione, esposte nel *Seminario XX*, si offrono a una duplice lettura: la prima è particolarmente attenta alla scrittura logica, la seconda tende a concentrarsi sul significato concettuale. Vi sono autori che preferiscono soffermarsi sul secondo aspetto, che senza dubbio è decisivo, e senza il quale le formule rimarrebbero poco comprensibili; anzi, susciterebbero forti perplessità.

Vorrei comunque iniziare dalla scrittura logica, per mettere subito in discussione la sua presunta neutralità, e il consenso generalizzato a cui ambisce. Ho criticato e respinto questi aspetti nei miei precedenti lavori, di cui riprenderò le tesi, senza poter riesporre la prospettiva e le argomentazioni (che dunque darò per conosciute).

La logica di cui Lacan si serve nelle tavole è quella inaugurata da Frege nella seconda metà del XIX secolo, e la cui novità merita di venir valutata da due diversi punti di vista: rispetto alla tradizione logica, rimasta sostanzialmente immutata per molti secoli (come osserva Kant nella prima *Critica*), la moderna logica formale (o simbolica) presenta innovazioni straordinarie; invece, se la si considera in quanto *stile di pensiero*, la novità è quasi inesistente. La logica di Frege, di Russell, ecc., è ancora una logica della rigidità, che Hegel aveva circoscritto al campo dell'Intelletto (*Verstand*) indicando un altro spazio, quello della *Vernunft*, la ragione dialettica. Il punto fondamentale dove avviene la divaricazione è la teoria degli opposti: la logica dell'Intelletto si fonda sulle relazioni disgiuntive, quella della Ragione privilegia le relazioni congiuntive. A partire da Hegel, l'esigenza di una logica non unilaterale e non rigida verrà affermata da molti autori 'continentali': in modi diversi, certamente. Non verranno mai delineate con precisione proposte alternative. Tuttavia le virgolette che Heidegger pone intorno a 'logica' ("Che cos'è metafisica" 63) confermano la radicalità del dissenso.

Pur confrontandosi con alcuni classici della filosofia, tra cui Hegel, Lacan non ha mai mostrato interesse per tale dissenso, e ha sempre fatto riferimento alla logica rinnovata da Frege. Se ne è servito nelle tavole della sessuazione per differenziare il versante maschile da quello femminile. Parliamo di *versante* o *posizione*, il che non implica la corrispondenza immediata con gli uomini e le donne. Come sappiamo, le due formule sul versante di sinistra affermano che tutti gli uomini sono sottomessi al principio di castrazione, tranne uno. Da un lato una proprietà, un predicato (non sembra che lo si possa definire diversamente), dall'altro un'eccezione.

Già a questo punto ci si dovrebbe fermare a riflettere: che cosa significa *eccezione*? Questo termine è più polisemico di quanto si potrebbe credere a prima vista. Sono possibili eccezioni *semplici*, cioè quelle che falsificano una generalità: per esempio, il cigno nero di Popper che smentisce la validità dell'enunciato 'tutti i cigni sono bianchi'. La si può definire un'eccezione *disgiuntiva*, in quanto estranea all'insieme di cui 'dovrebbe' far parte (un cigno nero ha il collo di cigno, le zampe di cigno, è fatto come un cigno, tranne che per il colore). Questo tipo di eccezione trova uno spazio legittimo nella 'logica', e viene rappresentato tramite il quantificatore esistenziale. Ma sono possibili anche eccezioni *complesse*, in cui un elemento appartiene e nello stesso tempo non appartiene a un insieme; così accade nella tragedia greca, dove il protagonista occupa una posizione paradossale: è necessario alla *polis*, e tuttavia la *polis* lo scaccia come un nemico, come un'alterità non integrabile, talvolta addirittura sacrilega. L'esempio più celebre è Edipo, espulso come una causa di impurità, un *miasma*, una macchia che ha sconvolto la vita normale della città (nell'*Edipo re*);¹ e che tuttavia, in seguito, Tebe vorrebbe richiamare perché è stata predetta la buona sorte alla *polis* che ospiterà le sue spoglie (così nell'*Edipo a Colono*). Qui l'eccezione occupa una posizione di 'estimità'.

Tornando a Lacan, consideriamo ora l'eccezione nell'insieme maschile, cioè il padre dell'orda, nel mito freudiano di *Totem e tabù*. «Il padre dell'orda prima di essere ucciso dai suoi figli ha il potere illimitato e totalmente arbitrario di godere di tutte le donne» e dunque «è in una posizione di chiara eccezione rispetto all'insieme. È l'almeno-Uno che sfugge all'applicazione universale della Legge di castrazione ma che proprio in questo movimento di sottrazione alla Legge fonda la possibilità stessa della Legge» (Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento, soggettivazione* 533). Evidentemente il padre dell'orda non equivale al cigno nero di Popper. Non è un'eccezione semplice, non è semplicemente un'eccezione *numerica* (un 'almeno-Uno' che nega 'tutti').

Ha il carattere del paradosso, osserva Recalcati (533). Ma è plausibile l'analogia con Dio, che «emana il comandamento ma non è sottoposto al comandamento» (533)? Qui nascono questioni teologiche: soltanto un Dio definito dalla volontà, più che dalla razionalità, sarebbe superi-

¹ A causa di Edipo, «Tebe soffre di un *loimós* che si manifesta con un isterilimento delle fonti della fecondità: la terra, gli armenti, le donne, non procreano più, mentre una pestilenza decima i viventi» (Vernant 105).

ore ai suoi comandamenti. E comunque Dio non è vulnerabile alla ribellione, come lo è il padre dell'orda. Dio è esterno e non 'estimo' rispetto all'uomo – ma su ciò alcuni mistici sarebbero in disaccordo.² Potremmo tentare un'analogia con l'eroe tragico, sacrificato dalla *polis*, ma che la *polis* deve tornare a includere: come la memoria dell'inevitabilità delle eccezioni? Occorre riflettere: l'identità dell'eroe tragico è definita dalla correlazione tra due estremi (un vertice superiore, per Edipo la sua intelligenza, grazie a cui ha salvato Tebe dalla Sfinge, e un vertice inferiore: è un parricida e un incestuoso) (cfr. Bottirolì, *La prova non-ontologica* 155-7). E il padre dell'orda? occupa il vertice superiore grazie alla sua autorità, e anche quello inferiore, per la sua libidine sfrenata. Ma l'autorità è forse paragonabile a quella *nobiltà* grazie a cui, per Aristotele, il personaggio tragico è un eroe, benché responsabile di una *amartía*?³

Non è facile giungere a una conclusione precisa. Tuttavia abbiamo ottenuto un risultato importante, evidenziando l'inadeguatezza di una logica imperniata sui quantificatori (e sulla relazione di contraddittorietà tra 'tutti' e 'non-tutti') per una definizione soddisfacente della posizione maschile. Non ci siamo accontentati del carattere *descrittivo* (e meramente numerico) offerto dalle formule sul lato sinistro.

Naturalmente i problemi si complicano quando si passa sul versante femminile. Non esiste un universale femminile, perciò ogni donna è 'una': non esiste La Donna – questo il significato da attribuire alla barra in 'S (A barrato)'. Le donne vanno prese «una per una, questo è l'essenziale», dice Lacan (*Il Seminario. Libro XX* 11). Purtroppo l'essenziale non è affatto chiaro. Rimane sconcertante che Lacan si riferisca al mito di Don Giovanni, nel passo appena citato e che sarà bene leggere per intero:

Non vedete forse che l'essenziale nel mito femminile di Don Giovanni è che egli le possiede a una a una?

Ecco cos'è l'altro sesso, il sesso maschile, per le donne. In questo l'immagine di Don Giovanni è fondamentale.

Delle donne, a partire dal momento in cui ci sono i nomi, si può fare una lista, e contarle. Se ce ne sono *mille e tre*, è appunto perché le si può prendere una per una, e questo è l'essenziale. Ed è tutt'altra cosa dall'Uno della fusione universale. (11)

² «Io so che Dio non può vivere neppure un istante senza di me: se io diventassi nulla, Dio cesserebbe con me» (Sile-sius 66-7; la traduzione è stata modificata).

³ Un primo chiarimento, sul significato di *paradosso*. Possiamo lasciare sullo sfondo l'accezione etimologica, per cui paradosso è 'ciò che va contro la *doxa*', e dunque sorprende l'intelletto comune. Nell'ambito della logica disgiuntiva, un paradosso nasce dal legame tra due opposti, tra due concetti che dovrebbero restare ben separati: così nel paradosso del Mentitore, dove vero e falso si implicano a vicenda. *Si implicano* – altra espressione equivoca, senza ulteriori precisazioni. Dovremmo dire: si implicano rigidamente, e *rigidamente* significa 'nella cornice della logica disgiuntiva', che prende in esame solo relazioni tra *contraddittori* e tra *contrari* per quanto riguarda la dimensione degli opposti. Invece una logica congiuntiva ammette anche la relazione tra *correlativi*, a cui assegna il ruolo più importante in quanto essa permette di cogliere i limiti della tradizione 'logica'. I correlativi esistono nella realtà (diversamente dai contraddittori) e non sono sintetizzabili (a differenza dei contrari). Come risulta dalla definizione di Aristotele, i correlativi sono opposti che si implicano reciprocamente, sia per l'esistenza sia per la definizione. Dunque stabiliscono una relazione paradossale, se *paradosso* vuol dire 'legame costitutivo e irriducibile tra gli opposti'. Tuttavia non sono opposti 'incatenati' e che si paralizzano a vicenda. Si tenga conto di questa duplice accezione di 'paradosso'. A scanso di equivoci: la *simultaneità* dei correlativi non viola il principio di non contraddizione, tant'è vero che i correlativi (non aporetici) esistono nella realtà effettuale.

Che cosa sta affermando Lacan? Sta esaltando la singolarità del femminile in contrapposizione all'uniformità maschile? Apparentemente sì. Ma quale sarà il destino di questa 'molteplicità di singolarità'? C'è un'obiezione formulata da Silvia Lippi che merita di essere presa sul serio, diversamente da altre critiche provenienti dal femminismo: Lacan mostrerebbe che le donne «non possono essere veramente donne se non isolandosi da ogni legame sociale: si è donna solo “una per una”, mai insieme» (Lippi 30). Lippi aggiunge: «Quindi, se la posizione d'eccezione in cui Lacan colloca il femminile è certamente eminente [...], la voce delle donne non può essere presa in considerazione: queste donne sparse, molecolari, singolari, non fanno rumore, né nella comunità analitica, né altrove – tacciono» (30).

Forse la polemica sale troppo di tono, e tuttavia appare difficile negare che il richiamo al mito di Don Giovanni, da parte di Lacan, sia decisamente poco felice. Riferendosi al catalogo delle donne, srotolato da Leporello – letteralmente, lungo la scalinata di una villa veneta, in una bellissima scena del film di Joseph Losey (1979) –, Lacan sostiene che «delle donne si può fare una lista, e contarle» (*Il seminario. Libro XX* 11). Perciò è del tutto legittima la replica di Lippi: «Ricordiamo l'imperativo della conquista di Don Giovanni: il seduttore, alias l'uomo, si interessa alla femminilità in ogni donna, ma precisamente a una femminilità senza qualità, quindi ridotta a pura quantità. Ogni altra donna è semplicemente *una in più*» (Lippi 70).

Il mito di Don Giovanni meriterebbe una riflessione assai più ampia: anzitutto, è un mito nel senso definito da Lévi-Strauss, cioè una pluralità di versioni, che non si equivalgono; il Don Giovanni di Molière, per esempio, non deve far dimenticare quello di Mozart, e il mirabile commento di Kierkegaard: soltanto nella musica il mito della seduzione trova il suo vero linguaggio (“Gli stadi erotici immediati”). Ci sarebbe dunque qualcosa di vero nell'accento di Lacan, ‘Don Giovanni è un mito femminile’, se con ciò si intende che una donna desidera la seduzione nel suo statuto ‘musicale’, ineffabile e sempre più che verbale (non le menzognere promesse di matrimonio, come accade in Molière).⁴ Purtroppo Lacan sottolinea unicamente l'aspetto contabile, e su questo Lippi ha ragione. È tutta da discutere, invece, la tesi per cui le donne ‘sparse, molecolari, singolari’, in base alle tavole della sessuazione, potrebbero trovare un legame soltanto nella *sorellanza* intesa come un sintomo collettivo. *En passant*, va rilevato che ancora una volta il femminismo si autodefinisce tramite una *forclusione* del maschile.

Facciamo il punto. Forse l'espressione ‘una per una’ è stata assunta dalle scuole lacaniane con un entusiasmo eccessivo e un po' ingenuo: è stata interpretata nella maniera più favorevole alla singolarità. Ma che cosa significa *singolarità*? Questo termine, una volta sottratto a una pigr retorica, non rivelerà una polisemia pari a quella di *eccezione*? La Donna non esiste, ovvero: *donna* significa ‘non-universale’. Quale è il significato logico di questo ‘non’?

⁴ Per questa interpretazione rinvio alla prima parte di Bottirolì, *Le incertezze del desiderio*.

Prima di affrontare questi interrogativi completiamo la presentazione delle tavole, in cui è inserita un'altra negazione, orientata in una direzione diversa. Come sappiamo, *donna* significa anche 'non-tutta fallica': *non-tutta* sottomessa alla legge del godimento fallico. I due significati sono certamente connessi, e però non sovrapponibili. In 'La Donna non esiste' il *non* nega l'universalità; in 'la donna è non-tutta' il *non* nega la completezza.

Sembra che sia la seconda negazione (il *pas-toute*) – o meglio quella che si presenta per seconda – a rendere possibile la prima (LA Donna non esiste). È quanto osserva per esempio Recalcati: «Lacan ci invita anche a porre l'esistenza singolare dell'«una per una» in rapporto all'essere «non-tutta» (*pas-toute*) della donna perché è solo nella misura in cui una donna è non-tutta che può esigere di essere una» (*Jacques Lacan. Desiderio, godimento, soggettivazione* 493). Dunque, è la parte *non-fallica*, non sottomessa al fallo, che permette alla donna di essere singolare. In effetti le donne, in quanto sottoposte anch'esse al principio di castrazione, sarebbero ancora potenzialmente riunibili nell'universale: è l'Altro godimento che le differenzia. In quanto *non-tutta*, la donna è altra. «In questo senso il femminile è il luogo dell'*heteros*» (493).

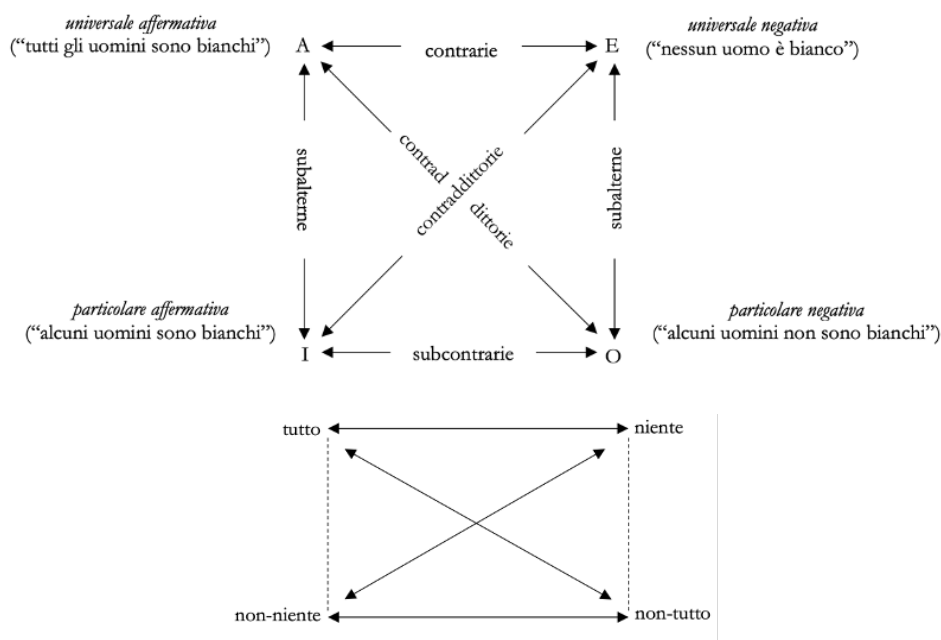
2. 'NON TUTTI' E 'NON-TUTTA' – LA FALLACIA DI SEPARATEZZA – POSSIBILITÀ 'CONGIUNTIVE' NEL QUADRATO DELLE MODALITÀ

È questo che dicono le tavole? Se lo dicono, ciò avviene in modo poco chiaro, anzi confuso. Vi è certamente una forzatura nel modo in cui Lacan scrive le formule della sessuazione sul versante femminile. Riprendiamo il commento di Jacques-Alain Miller:

Per quanto riguarda le donne, [Lacan] non ha scritto “per tutti gli x , non Φx ”, che vorrebbe dire: *ogni donna sfugge alla castrazione*. La questione è molto più sottile: egli pone la negazione sopra il quantificatore *tutto*, che vuol dire: *non-tutta* donna sfugge alla castrazione, ossia c'è qualcosa nella donna che non è compreso nella castrazione. Se scrivessimo semplicemente il contrario, saremmo in una logica puramente binaria. La donna sarebbe ancora complementare all'uomo, in quanto sarebbe la sua immagine capovolta. Qui la dissimmetrizzazione è radicale, perché la formula afferma che qualcosa nelle donne non rientra nella castrazione. E per questo che Lacan poteva dire e scrivere, non senza provocare qualche stupore, che è da questa parte che si situa il mistero del godimento femminile. Lacan si avvale dell'uso che Aristotele fa del termine $\pi\alpha\varsigma$, tradotto in francese con *tout*. Ora, il termine *tout* e la sua negazione *pas tout* non hanno la stessa valenza sui due versanti della sessuazione, come si vede nel Seminario: *Ancora* a p. 73. In italiano, come del resto in latino, il termine $\pi\alpha\varsigma$, e quindi *tout*, vale per 'ogni', e la sua negazione per 'non ogni' sul versante maschile. Invece, sul versante femminile, vale per 'tutta' e 'non tutta'. (*L'Uno-tutto-solo* 74-5)

Una volta acquisite queste spiegazioni, rimangono delle forti perplessità. Dal punto di vista della logica simbolica, negare il quantificatore universale significa affermare quello esistenziale: 'non-tutti, dunque almeno uno no'. Un diverso uso di questo simbolo richiederebbe delle giustificazioni, come quelle presentate da Miller. Non so se ci siano studiosi disposti a concedere questa forzatura; ma, anche se così fosse, le perplessità rimarrebbero. Sembra evidente che nel-

le formule della sessuazione Lacan abbia fatto ricorso a due diverse versioni del quadrato logico, quella ‘proposizionale’ e quella ‘terministica’. Le rammento, con esempi tradizionali per quanto riguarda le proposizioni:



La prima versione prevede delle proposizioni ai quattro vertici, dunque si serve dei quantificatori; invece la seconda versione – si pensi al quadrato delle modalità (necessario, impossibile, possibile, contingente) – prevede singole nozioni, e nessun quantificatore. Ne risulta almeno una differenza, a cui ‘la logica’ (disgiuntiva) non ha mai prestato attenzione, ma che è invece fondamentale per un altro stile di pensiero, a cui la psicoanalisi è legata per molti aspetti, forse i più importanti. Possiamo indicarlo in vari modi: logica congiuntiva oppure *pensiero dei legami*.

Mentre la logica disgiuntiva rifiuta la possibilità di un legame tra le proposizioni contraddittorie, e tra quelle contrarie, ed estende tale rifiuto alle nozioni nel quadrato terministico, la logica congiuntiva (in cui confluiscono prospettive molto diverse) ammette possibili legami tra i termini contrari, e anche tra i contraddittori. Com’è noto, nella prima triade della logica hegeliana l’essere e il *nulla* trovano una sintesi nel *divenire*. Il *carré sémiotique* di Greimas rende ancora più esplicita l’elasticità semantica a cui possono pervenire le relazioni tra gli opposti, se vengono ‘liberate’ dalla gabbia dei quantificatori.⁵ Indicheremo tra poco una possibilità ulteriore, non contemplata neanche in ambito semiotico, cioè il rapporto tra correlativi.

Torniamo adesso al quadrato delle modalità nel *Seminario XX*, e all’interpretazione che ne dà Lacan. Tra il *necessario* (ciò che non cessa di scriversi) e il *contingente* (ciò che cessa di non scriversi) vi è una relazione di contraddittorietà, cioè di totale incompatibilità. Egualmente con-

⁵ Esempi: data l’isotopia della sessualità, e il relativo quadrato, Greimas indica il semema ‘androgino’ come sintesi di maschile e femminile (contrari) e ‘angelo’ come sintesi tra non-maschile e non-femminile (subcontrari). Cfr. anche il quadrato della veridizione in Greimas (50).

traddittoria è la relazione tra l'*impossibile* (ciò che non cessa di non scriversi) e il possibile. Lacan non offre una definizione esplicita del possibile. Come mai? Poco importa, perché il possibile è 'ciò che potrebbe scriversi ma non si scrive'. Nella lezione del 26 giugno 1973 l'accento cade sul passaggio dalla contingenza alla necessità, esemplificato dall'amore (*Il Seminario. Libro XX* 139). Una definizione accettabile, senza dubbio, ma anche povera – e che si presta a enfattizzazioni alquanto sterili. Lacan si richiama poi rapidamente all'inesistenza del rapporto sessuale, in quanto esemplificazione dell'impossibile (139).

Non c'è dubbio che il discorso di Lacan si fondi sulla logica disgiuntiva: con quali conseguenze? Se la logica disgiuntiva è soltanto *una* logica – perché La Logica non esiste –, non sarà opportuno riflettere sui condizionamenti che questo stile di pensiero ha esercitato sul problema della sessualità? Tutte le argomentazioni di Lacan convergono nell'indicare gli ostacoli al rapporto sessuale – ma bisognerebbe precisare: al *rapporto sessuale come sintesi*. Non è la stessa cosa.

L'inesistenza (o impossibilità) del rapporto sessuale 'come sintesi' non equivale alla tesi della completa inesistenza. Il *non* di 'non esiste' ha un significato letterale e trasparente in enunciati come 'non esiste l'ippogrifo', 'non esiste Babbo Natale'. Qui non ci sono sottintesi da esplicitare. Normalmente gli adulti accettano enunciati come questi in assenza non solo di prove contrarie, ma anche di *apparenze contrarie*. Nel caso della sessualità, però, le apparenze esistono – tant'è vero che, rivolgendosi a un interlocutore ignaro della tesi di Lacan, qualunque psicoanalista si affrettarebbe ad aggiungere che con ciò non si nega che, in qualche modo, gli esseri umani 'fanno sesso'.

La tesi di Lacan vorrebbe trarre la sua plausibilità da quella che viene presentata come un'evidenza inconfutabile: «Il godere ha questa proprietà fondamentale, che insomma è il corpo dell'uno a godere di una parte del corpo dell'Altro [*Jouir a cette propriété fondamentale que c'est en somme le corps de l'un qui jouit d'une part du corps de l'Autre*]» (*Il Seminario. Libro XX* 23). Il piacere sessuale è solo un piacere d'organo. Questa argomentazione, a cui le scuole lacaniane attribuiscono una grande sottigliezza, suscita di nuovo molte perplessità. Anzi, sorge il sospetto che si tratti di un'argomentazione sofistica, che potremmo chiamare la *fallacia della sineddoche* (la figura della *pars pro toto*). Se fosse vero che nel rapporto sessuale «è il corpo dell'uno a godere di una parte del corpo dell'Altro», insomma che si gode solo di una parte (*d'une part*) del corpo dell'altro, allora si potrebbe dire che, quando mangio, è solo una parte del mio corpo (la bocca, lo stomaco) che assume il cibo, mentre io non mangio. Soltanto alcuni organi mangiano, io no. Argomentazione bizzarra, se ne converrà. Si potrebbe variarla in molti modi, ma il carattere sofistico resterebbe immutato: esso nasce dal pensare una parte come *nettamente separata* dalla totalità di cui fa parte – il che vale certamente in molti casi, ma non per quelli che stiamo considerando. Qui la fallacia riguarda il corpo dell'Altro, e non il proprio, ma concettualmente è un argomento di *separatezza rigida*: «È per questo che ci si trova costretti semplicemente a una piccola stretta, ad afferrare un avambraccio per esempio, o qualsiasi altra cosa – ahiahi!» (23).

Che la fallacia nasca dall'intento di negare a ogni costo la possibilità della sintesi, della fusione, è dimostrato dall'argomentazione che precede di poche righe il passo citato. Scrive Lacan: «Come sottolinea mirabilmente quella specie di kantiano che era Sade, si può godere soltanto di una parte del corpo dell'Altro, per il semplice motivo che non si è mai visto un corpo avvolgersi completamente, fino a includerlo e fagocitarlo, attorno al corpo dell'Altro [*s'enrouler complètement, jusqu'à l'inclure et le phagocyter, autour du corps de l'Autre*]» (23). C'è da restare stupefatti. Esiste forse un solo teorico del rapporto sessuale "come sintesi" che abbia immaginato un avvolgimento e una fagocitazione come vengono qui descritti?

Non ho ancora terminato di mostrare le debolezze dell'enunciato '*il n'y a pas de rapport sexuel*'. Vorrei comunque ribadire che esso appare fortemente suggestivo in virtù della sua incompletezza, cioè in quanto si interrompe. È un enunciato 'a metà', per così dire: un enunciato *interruptus*. Se lo si completa, aggiungendo 'in quanto sintesi', la sua portata si ridimensiona immediatamente. Ogni paradossalità scompare.

L'apparente solidità dell'argomentazione si sgretola non appena iniziamo a esaminare l'impalcatura logica. In quale accezione viene usato *impossibile* nella frase '*il rapporto sessuale è impossibile*'? Evidentemente, nell'accezione disgiuntiva o separativa, ovvero: incompatibilità radicale. Se si ammette la presenza anche soltanto di 'un po'' di impossibilità, la possibilità del rapporto sessuale verrà compromessa, smentita. *Un po', no* nel quadrato terministico, corrisponde a 'almeno Uno, no' nella versione proposizionale. Dunque Lacan ritiene che sia sufficiente dimostrare che ci sia qualche ostacolo alla completezza del rapporto per poter asserire '*il n'y a pas*'.

Ebbene, ostacoli di fatto certamente esistono; inoltre, c'è sempre differenza di intensità tra un rapporto sessuale e un altro. Non ci sono solamente le intermittenze del cuore (Proust), esistono senza dubbio le intermittenze del sesso. È per questo motivo che l'argomentazione lacaniana ha potuto essere presa sul serio, almeno tra coloro che stimano e amano il suo lavoro, nonostante l'inconsistenza concettuale. Un'osservazione: la funzione svolta dalla pornografia consiste precisamente nel mostrare che gli eventuali ostacoli sono sempre superabili, annullabili: è sufficiente la volontà del rapporto. Onticamente, non esistono.

Come ho anticipato, ci sono critiche ancora più forti che possono venire rivolte a Lacan. Il limite maggiore nelle sue argomentazioni sul rapporto sessuale, e sulla differenza tra il maschile e il femminile – perché è a questo intendo giungere – derivano dall'assunzione di uno *stile logico* che continua ad affermarsi dogmaticamente come l'unico legittimo. Bisogna invece iniziare a chiedersi se tra il necessario e il contingente, e tra l'impossibile e il possibile, l'unica relazione ammissibile sia quella di contraddittorietà.

Ogni cultura può onorare o meno i rapporti tra *termini* opposti, costruendo nozioni semanticamente miste. Abbiamo già considerato degli esempi: *androgino* è la sintesi di maschile e femminile, *angelo* è il risultato di 'né maschile, né femminile'. Per quanto riguarda le categorie filosofiche della modalità, esiste una nozione non soltanto ratificata nella lingua, ma che ha rice-

vuta molta attenzione nell'ambito del pensiero strategico (Machiavelli, Clausewitz, ecc.) e anche nella letteratura: si tratta del *kairós*, dell'occasione che non si ripresenterà. E come definire il *kairós* se non tramite il legame tra contingenza e necessità? Si tratta di opposti che si svincolano dalla contraddittorietà a cui la logica disgiuntiva vorrebbe incatenarli.

Non bisogna però pensare affrettatamente a una sintesi. È di fronte a problemi come questo che la famiglia delle logiche congiuntive è costretta a dividersi: infatti si può rimproverare alla logica disgiuntiva di avere sempre dimenticato (o quanto meno emarginato) la *relazione tra correlativi*, cioè tra gli opposti che si implicano reciprocamente, pur mantenendo l'opposizione; e in ciò non vi è nulla di sorprendente. Ma la relazione tra correlativi non è mai stata messa a fuoco, e riconosciuta nella sua autonomia, nemmeno da parte di quei pensatori 'congiuntivi' che pure se ne sono serviti con grande frequenza (per esempio Nietzsche e Heidegger). Comunque sia, questa relazione è polisemica, prevede varie possibilità: ma ad essere decisiva è la non-sintetizzabilità *nel legame*. Questa è la differenza fondamentale tra correlativi e contrari.

Grazie alla non-sintetizzabilità, possiamo pensare il legame tra correlativi non come una semplice mescolanza, che tenderebbe a una sintesi pacificata, bensì a una stimolazione reciproca. È la grande lezione di Nietzsche, quando descrive l'incontro tra apollineo e dionisiaco nella tragedia greca. Vi era senza dubbio la possibilità di un impatto reciproco ostile, e inizialmente, osserva Nietzsche, è stato così: ma poi si è compiuta una paradossale 'riconciliazione agonistica', in cui ciascuno degli opposti è stato spinto verso la sua forma superiore. Ripropongo la mia visualizzazione grafica (cfr. Bottirolì, *Jacques Lacan* 34):



Questa prospettiva appare più che mai pertinente e feconda per quanto riguarda il quadrato delle modalità: il *kairós* non va ridotto a una mescolanza tra impossibile e contingente. Talvolta, nei casi più semplici, lo si potrebbe intendere anche così. Ma, per quanto nasca dall'intuizione, da un atto mentale fulmineo, il *kairós* si apre all'analisi: in situazione complesse, il soggetto ha abbastanza tempo per meditare e per conferire una forma adeguata alla sua azione.

«Il leone salta una volta sola», scrive Freud sottolineando l'importanza dell'occasione, della parola tempestiva, durante la seduta analitica ("Analisi terminabile e interminabile" 502). Qui a venir sottolineata è la prontezza, la rapidità: tuttavia la parola dell'analista conosce un tempo di preparazione, in quanto nasce da tutta una elaborazione precedente. Inoltre non si deve enfatizzare il *kairós* fino ad escludere la possibilità di una seconda occasione. Tutto dipende dalla situazione e dal tempo disponibile per afferrare la Fortuna per i capelli, prima che si allontani definitivamente (per usare un'immagine classica).

A questo punto è facile intuire quale sarà lo sviluppo del mio discorso: *se non c'è inevitabilmente contraddittorietà tra necessità e contingenza, non ce ne sarà neanche tra il possibile e l'impossibile*. E dunque cade il presupposto logico dell'argomentazione di Lacan. Il rapporto ses-

suale rimane possibile nonostante gli ostacoli che deve affrontare, a partire dalla disarmonia tra i sessi. Non solo: ma è *tanto più possibile* in quanto si intreccia con l'impossibile.

Nella nostra cultura non emerge in primo piano un nome per indicare questo legame, come risulta invece nel caso del *kairós*: ma, per quanto privo di evidenza immediata, questo nome esiste e indica un fenomeno che Lacan ha completamente dimenticato nel *Seminario XX*: l'*erotismo*. Avendo affermato il 'non c'è', Lacan si preoccupa della possibile supplenza al rapporto, e la individua unicamente nell'amore. Ma anche l'amore lacaniano, in tutta la nobiltà della sua enunciazione, ha dei limiti: è l'amore come dono della propria mancanza, in contrapposizione alla dimensione narcisistica che questo sentimento aveva in Freud.

È forse casuale che Lacan svaluti e minimizzi l'amore-passione? Oltre a restringersi allo spazio dell'etica, questa prospettiva appare inadeguata nei confronti dell'ente che noi stessi siamo, e che non possiamo correggere: siamo *esseri di passione*, perciò ogni storia tragica degli innamorati ci tocca così profondamente – come continua a toccarci la vicenda di Edipo (è ben nota l'osservazione di Freud, che rappresenta il suo punto di partenza nella presentazione del complesso). *Passione* è senza dubbio uno dei nomi per l'erotismo. Se lo osserviamo dal punto di vista logico-modale, *l'erotismo è precisamente ciò che annoda il possibile e l'impossibile*. Dunque, è una delle più grandi smentite al dogma separativo della relazione di contraddittorietà.

«*l benché sono sempre dei perché misconosciuti [Les “quoique” sont toujours des “parce que” méconnus]*», ha scritto Proust (“All'ombra delle fanciulle in fiore” 527). Questa generalizzazione ammette forse delle eccezioni (anche dopo averne precisarne il senso); comunque, il rapporto sessuale è possibile non *benché* si fondi sulla disarmonia, ma *perché* si fonda su di essa. L'erotismo riceve dalla disarmonia, dalla distanza, l'incentivo al desiderio. Eros – figlio di Poros e di Penia – è un *metaxù* non soltanto nel senso definito dal *Simposio* di Platone, ma perché trova una via (*poros*) per introdurre il possibile nell'impossibile.⁶

3. PERCHÉ NON ESISTEREBBE IL RAPPORTO SESSUALE – L'ERRORE DELLA PULSIONE AUTISTICA – C'È DIFFERENZA TRA 'RAPPORTO' E 'RAPPORTO DI UNIFICAZIONE' – L'OBLIO DELL'EROTISMO IN LACAN

Agli occhi di chi ha compreso lo stile dogmaticamente rigido delle tavole lacaniane, e il 'pasticcio' del 'non-tutti = non-tutta', il *Seminario XX* inizia a somigliare alla Casa Usher: l'intera teorizzazione di Lacan appare attraversata da un'incrinatura che potrebbe farla crollare completamente o quasi. L'incrinatura è stata determinata dalla cieca adesione alla logica della rigidità. Tutto potrebbe cadere – ma quanto c'è di meglio nel *Seminario XX* potrebbe essere salvato, grazie alla ragione flessibile, alla logica flessibile.

⁶ Tuttavia, è possibile desiderare l'impossibile, l'impossibilità del rapporto sessuale. Cfr. Fracalanza.

Riconsideriamo ora le argomentazioni a favore di *'il n'y a pas'* per indicarne i presupposti. Le argomentazioni maggiori sembrano queste:

(a) non c'è rapporto sessuale perché *pulsione e desiderio divergono*: la pulsione mira al godimento, e gode fondamentalmente della sua stessa attività (*Seminario XI*), mentre il tratto essenziale del desiderio si manifesta nell'essere desiderato. Dunque, l'autismo della pulsione ignora l'esigenza del rapporto con l'Altro, nel desiderio.

Ho criticato questa contrapposizione in *Jacques Lacan* (cap. 3, in particolare par. 7), sottolineando come la definizione autistica della pulsione sia un regresso inaccettabile rispetto a Freud, secondo cui le pulsioni sono 'forze plastiche'. Più precisamente, la pulsione va pensato come una duplicità conflittuale: è più rigida di qualunque istinto, e tende a fissazioni mortifere, ma nello stesso tempo è più flessibile di qualunque istinto: l'apertura all'alterità dipende però dall'aggancio al Simbolico (flessibile). Alla contrapposizione erronea di pulsione e desiderio – e alla stagnazione autistica della pulsione – va obiettato indicando le possibilità di trasformazione/conversione dei *Triebe*.

Appare semplicistico asserire enfaticamente che la pulsione è senza legge: senza legge, ma *non senza conflitto* – questa è la 'legge', cioè lo statuto della pulsione. Mi limito a ricordare quello che ho chiamato 'principio di appoggio', con riferimento alla differenza in Freud tra pulsioni autoconservative, tendenzialmente più rigide, e pulsioni sessuali, più flessibili. Se la pulsione orale può basarsi sulle esigenze di autoconservazione prima di aprirsi allo spazio erotico, ciò accade in virtù dell'*Anlehnung*, dell'appoggio possibile (Bottirolì, *Jacques Lacan* 164). E non è forse grazie all'*Anlehnung* che l'erotismo può divergere dalla semplice sessualità (altrimenti equiparabile alle pulsioni autoconservative?).

Dunque, la presunta eterogeneità radicale tra pulsione e desiderio deriva dall'autismo attribuito alla pulsione: grande errore, che nasce da una concezione 'essenzialista' del *Trieb*. Per Lacan, la pulsione è autistica. Come è possibile che, auspicando un 'ritorno a Freud', Lacan sia approdato a una nozione così anti-freudiana – e non solo sbagliata? In termini un po' brutali, si potrebbe parlare di una deformazione professionale: insomma, la clinica si rivolgerebbe contro la teoria che pure ha reso possibile. Qui non si tratta di una *Weltanschauung*, ma della psicoanalisi come *teoria*. Freud ha eliminato la barriera rigida tra il normale e il patologico, e ha trattato la malattia come una possibile via d'accesso per nuove conoscenze relative alla cosiddetta 'normalità'. La malattia, per Freud e prima di lui per Nietzsche, è il cattivo estremo in grado di rivelare molte verità su quegli esseri, destinati agli estremi (non soltanto quelli cattivi), che noi stessi siamo. Nell'ambito della clinica, la pulsione manifesta una delle sue peculiarità più inquietanti, la possibilità di godere della propria stessa attività, di appagarsi mediante se stessa. Ciò risulta palese nella bulimia, dove l'attività della divorazione non sfocia nell'assimilazione del cibo, ma nella divorazione stessa, più volte annullata e ripetuta. Dovremmo assumere la bulimia come paradigma della pulsione? Sarebbe un terribile errore, perché ciò che questa patologia

nasconde è la flessibilità del *Trieb*, e il conflitto tra flessibilità e rigidità. Purtroppo, Lacan ha commesso questo errore nel *Seminario XI*, e i lacaniani lo ripropongono costantemente.

Non meno gravi sono le conseguenze che ne sono state tratte, l'enfatizzazione del Reale e l'attribuzione di uno statuto di verità al godimento (vi torneremo);

(b) non ci sarebbe rapporto sessuale a causa della *differenza tra modi di godimento*: secondo Lacan, non avremmo mai attribuito il giusto peso alla differenza tra il godimento maschile, localizzato nell'organo genitale, circoscritto, e che si esaurisce nella scarica (godimento Uno), e il godimento femminile, non vincolato a un organo, non detumescente, tendenzialmente non arginabile. In termini semplicemente descrittivi, questa divergenza è ben nota; non lo sarebbe però sul piano concettuale. Al godimento maschile, in quanto regolato dal principio di castrazione, è vietata quell'esperienza che trova il suo modello nell'estasi mistica (Altro godimento).

Non si può non ritrovare in questa argomentazione il *Leitmotiv* fondamentale del *Seminario XX*: non c'è rapporto sessuale perché non c'è possibilità di sintesi, di unificazione (e neanche di armonizzazione tra complementari). Ho già obiettato che la mancanza di sintesi non equivale alla mancanza di rapporto, a meno di non ritenere che *rapporto* significhi «una qualunque forma di unificazione»: così scrive Recalcati (*Esiste il rapporto sessuale?* 115) presentando correttamente la posizione di Lacan. Ma i rapporti si danno in modi assai diversi: come ignorarne la polisemia? E persino i 'rapporti di legame' si aprono a diverse prospettive logiche: ho ricordato prima la differenza tra la possibile sintesi dei contrari e la relazione non-sintetizzabile tra correlativi.

Il carattere sofisticato della tesi lacaniana si condensa dunque nel postulato semantico, in base a cui 'rapporto = rapporto di unificazione (di sintesi, di fusione)'. Ma allora la sua argomentazione appare come un circolo vizioso: *non c'è rapporto di unificazione tra i sessi, dunque non c'è rapporto*.

Un'astuzia retorica, e niente di più. Il successo di questo sofisma è peraltro comprensibile: anzitutto, perché l'equivalenza tra 'rapporto' e 'rapporto di unificazione' risulta ampiamente diffuso nel caso della sessualità. Insomma, Lacan non ha sparato contro un bersaglio del tutto inesistente. La durata e la popolarità del mito dell'androgino ne offrono una conferma. Inoltre, il riferimento di Freud alla teoria esposta da Aristofane nel *Simposio* ha le apparenze di un'adesione. Nel *Compendio di psicoanalisi*, tuttavia, la sua posizione presenta una differenza forse non trascurabile. Recalcati la commenta così:

Sul fatto che nel rapporto sessuale sia in gioco un'esperienza di congiunzione – un rapporto – tra i due, anche Freud non sembra avere tentennamenti. Anzi con una certa enfasi il padre della psicoanalisi afferma che l'atto sessuale realizza la più profonda tra le unificazioni. Se l'essere umano non è altro che una serie di separazioni, inizialmente dall'involucro placentale e dal corpo della madre, in seguito dai suoi oggetti pulsionali (il seno, le feci, la voce, lo sguardo), il rapporto sessuale metterebbe temporaneamente fine a questa serie di rotture realizzando l'unità tanto agognata che cancellerebbe, sebbene solo provvisoriamente, i traumi ripetuti delle separazioni. Nel rapporto sessuale il soggetto ritornerebbe nel luogo originario della sua provenienza: ricomporrebbe finalmente l'Uno dal quale deriva il Due. (*Esiste il rapporto sessuale?* 111-2)

Prima osservazione. È del tutto evidente che qui Recalcati ripropone l'equivalenza di Lacan tra 'rapporto' e 'rapporto di sintesi'. Egli scrive: «esperienza di congiunzione – un rapporto – tra i due». Ma, è inevitabile ribadirlo, *congiunzione* non è un sinonimo di 'sintesi', 'unificazione', ecc. Il legame tra i correlativi indica *un rapporto di 'non-sintesi'*, di 'non-unificazione' anche quando riguarda interdipendenze non ostili (come tra apollineo e dionisiaco).⁷

Seconda osservazione. L'espressione «la più profonda delle unificazioni» è tratta dal *Compendio di psicoanalisi* (576), e dovrebbe confermare la visione 'sintetica' della sessualità in Freud. Proviamo a leggere l'intero passo:

Se ammettiamo che la materia vivente sia venuta dopo la materia inanimata, e da essa abbia tratto origine, ecco che la pulsione di morte rientra nella formula succitata secondo cui una delle due pulsioni tende al ripristino di una situazione precedente. All'Eros (o pulsione d'amore) questa formula non può essere applicata, giacché ciò implicherebbe l'ammissione che la sostanza vivente sia stata una volta un'unità, che poi si è dilacerata e che ora tende alla riunificazione. (576)

Non sembra che possano esserci dubbi: per Freud, lo schema dell'Uno che si divide in due, suscitando la nostalgia del ritorno, riguarda Thanatos e non Eros. Non meno importanti sono le righe successive: «Nelle funzioni biologiche le due pulsioni fondamentali agiscono l'una contro l'altra, oppure si combinano insieme. Così l'atto del mangiare è una distruzione dell'oggetto con il fine ultimo di incorporarlo, e l'atto sessuale un'aggressione che si propone la più profonda delle unificazioni» (576). Qui Freud mette in risalto non la spinta alla fusione, bensì il contrasto all'interno del *metaxù* pulsionale, tant'è vero che aggiunge: «Le modificazioni nel rapporto di mescolanza tra le pulsioni hanno conseguenze assai tangibili. Un forte incremento dell'aggressività sessuale può trasformare un uomo appassionato in un delinquente sessuale, mentre una forte diminuzione del fattore aggressivo può renderlo timoroso o impotente» (576). Ammettiamo pure che il secondo e il terzo dei passi citati siano più favorevoli alla sintesi: ma possiamo trascurare il primo? Comunque, in questa pagina non affiora mai lo schema dell'Uno che diventa due. Affermando che «quando da uno risulta due, non c'è mai ritorno. Non si torna a fare di nuovo uno, nemmeno un uno nuovo. L'*Aufhebung* è uno dei sogni della filosofia» (Lacan, *Il Seminario. Libro XX* 80), Lacan formula un'obiezione che potrebbe colpire solo una vaga sintesi 'aristofanea – hegeliano (standard) – (pseudo)-freudiana';

(c) una vaga sintesi, uno stereotipo, la cui diffusione è l'unica attenuante per le tesi che Lacan, a partire da gravi errori, ha finito con il rendere caricaturali. Come si è detto, tutto nasce dal volersi servire di una logica rigida, inadatta a cogliere la complessità e la duttilità degli esseri umani: una *logica separativa*, che tratta gli organi come totalmente autonomi rispetto al corpo, che non può comprendere la flessibilità delle pulsioni, – dunque, non potrebbe mai comprendere quelle 'scissioni congiuntive' che sono i processi di identificazione (imperniati su identico e non-identico

⁷ Anche il rapporto 'amico – nemico' è una 'congiunzione': ma in questo caso prevale l'ostilità.

come correlativi) –, e che non può non sfociare nella visione di una *solitudine assoluta* degli esseri umani: nessuno può uscire da se stesso.

La concezione separativa dei corpi, e dei soggetti che vivono l'esperienza sessuale, è asserita con tale unilateralità da generare il ridicolo: per esempio, e lo abbiamo visto, quando Lacan crede di presentare un'osservazione acuta negando che un corpo si possa attorcigliare intorno a un altro (*Il Seminario. Libro XX* 23). Non meno ridicola è la conseguenza a cui egli giunge nella sua estrema coerenza, suggerendo che un rapporto sessuale è inevitabilmente una masturbazione condivisa. Le più perfide illazioni sulla vita sessuale di Lacan diventano a questo punto almeno un po' plausibili.⁸

Inoltre: la solitudine assoluta del godimento non corrisponde forse alla convinzione maggiore del perverso? La visione di Sade è fondata sul fatto essenziale della solitudine assoluta. Sade l'ha detto e ripetuto in tutte le forme: la natura ci fa nascere soli, non esistono rapporti di nessun tipo tra uomo e uomo (Blanchot 19). Rimane senza dubbio una differenza tra il perverso che si crede sovrano del proprio godimento, e il soggetto lacaniano, chiamato a riconoscere che il *manque* svuota inesorabilmente tutti i rapporti. Ma, in questa forma, la differenza sarebbe accettabile?;

(d) infine, una delle tesi più celebri: l'amore come l'*unica forma di supplenza* all'inesistenza del rapporto sessuale. Questa tesi è criticabile per due motivi: in primo luogo, ammettendo che sia necessaria una forma di supplenza, quella principale andrebbe riconosciuta nell'*erotismo*. In secondo luogo, perché l'amore-passione non è supplenza del rapporto sessuale (nella sua possibile miseria), bensì causa di intensificazione del rapporto erotico.

Ancora un'obiezione: se l'unica relazione tra gli esseri umani fosse la solitudine assoluta, se l'esistenza indubitabilmente separata dei corpi fosse un ostacolo insormontabile per i soggetti, allora neanche l'amore potrebbe scavalcarlo. Ma la verità è un'altra: né la logica né la vita degli esseri umani sono condannate al *separativo*.

4. RIEPILOGO – L'ETEROGENEITÀ COME CONDIZIONE E NON COME IMPEDIMENTO (OVVERO: PERCHÉ È ESISTITA LA TRAGEDIA GRECA)

Fermiamoci un istante: mi pare opportuno riepilogare i risultati raggiunti, e rammentare che la mia riflessione ha un carattere prevalentemente logico-filosofico. Naturalmente ho dovuto entrare nel merito delle argomentazioni di Lacan sulla sessualità, sui modi di godimento, ecc. Ma il mio intento è soprattutto quello di far rilevare come le tesi di Lacan siano lo sviluppo coerente di una *prospettiva fallace*, fondata su una logica separativa. Se si abbandona questa impostazione, tutte le argomentazioni di Lacan non possono che evaporare. Provo dunque a riassumere,

⁸ Secondo Bergson (*Il riso*), una fonte (se non la fonte) essenziale della comicità (involontaria o volontaria, poco importa) va individuata nella descrizione meccanica del vivente. In effetti, Lacan parla della sessualità assumendo una distanza 'oggettivante', 'meccanicizzante', tipica del sessuologo – e poi pretende di giudicare da psicoanalista.

aggiungendo qualche precisazione, prima di continuare l'esame del *Seminario XX* e affrontare il problema della femminilità:

(a) per la logica *rigida* di cui si serve Lacan, le relazioni tra gli opposti corrispondono soltanto a due tipi, i contraddittori e i contrari. I contraddittori sono reciprocamente incompatibili, i contrari – nella versione terministica – ammettono una sintesi: si veda il *carré sémiotique* di Greimas. Non sta in questo, però, la mia obiezione: per me la lacuna inaccettabile riguarda l'assenza dei *correlativi*, che sono opposti *non sintetizzabili* pur nella loro interdipendenza (che si apre a diversi esiti). Ritengo, per esempio, che il *kairós* non vada inteso come sintesi, bensì come una relazione nobilmente agonistica in cui la necessità e la contingenza si correggono e si migliorano a vicenda;

(b) Una considerazione analoga vale per il rapporto tra il possibile e l'impossibile: dogmaticamente, Lacan ritiene che *impossibile* equivalga a 'tutto-impossibile'. In certi casi è così, ma in altri no. Lacan avrebbe dovuto riconoscere la legittimità di applicare la nozione di 'non-tutto' anche all'impossibile – ma questo avrebbe voluto dire riconoscere il pluralismo logico. Come già rilevato, l'eroticismo dipende da molti fattori, e comunque, sul piano logico, nasce dal legame *non sintetizzante* tra il 'non-tutto-possibile' e il 'non-tutto-impossibile';

(c) Sostenere che il rapporto sessuale viene reso impossibile dall'eterogeneità tra godimento fallico e altro godimento equivale a dire, per esempio, che *la tragedia greca non è mai esistita* a causa della profonda eterogeneità tra apollineo e dionisiaco.⁹ Il parallelo tra modi di godimento e modi estetici è quasi perfetto. Come si potrebbe giustificare una simile assurdità? Solo a partire dalla convinzione secondo cui un'opera d'arte è 'unificata' oppure non lo è. Da Nietzsche abbiamo appreso, invece, che il rapporto tra gli impulsi estetici non tende alla sintesi, se non nelle opere meno riuscite, meno vive. Nella vera arte domina il conflitto, e opera la dissonanza. E non solo nell'arte: «Se potessimo immaginarci la dissonanza che si fa uomo, – e cos'è l'uomo se non questo?» (*La nascita della tragedia* 227);

(d) il carattere sofisticato della tesi lacaniana poggia su un'astuzia che forse altri hanno già smascherato. Se *rapporto* viene inteso come 'rapporto di unificazione', allora si potrà concludere 'non c'è unificazione nel rapporto sessuale, dunque non c'è rapporto'. Un ragionamento circolare. Questa omissione viene purtroppo mantenuta anche da Recalcati, che pure ha avuto il merito di richiamarsi a Heidegger nell'affermare la priorità dei rapporti rispetto a qualunque rifiuto. Dire che c'è un non-rapporto nel cuore di ogni rapporto (*Jacques Lacan. Ereditare il reale?* 146) non rimarrà un gioco di parole in hegelese a condizione di specificare il significato del 'non'. Se il

⁹ Più in generale: l'opera d'arte sarebbe impossibile a causa della eterogeneità tra la forza e la forma. Le forme potrebbero incontrare solo altre forme, e le forze altre forze. Qui è pienamente visibile una *fallacia di eterogeneità*, da considerarsi una variante della fallacia di separatezza.

non indica semplicemente una mancanza, un vuoto, una separazione che esige una supplenza, allora la distanza rispetto a Lacan è insufficiente.¹⁰

Provo a essere didascalico: perché Lacan vede soltanto la sessualità e l'amore, mentre ignora l'erotismo?¹¹ Perché descrive il rapporto tra un uomo e una donna come se accadesse tra due entità composte da scheletri, ciascuno dei quali indossa un abito. Manca la mediazione dei corpi. Lo scheletro – si pensi a entità metalliche in film come *Terminator* – rende possibile i movimenti, per quanto goffi e innaturali; l'abito rappresenta la supplenza con cui l'amore nasconde il *man-que*. Eventuali tentativi di rapporti sessuali si prestano senza dubbio a descrizioni separative.

L'errore sta nel pensare l'erotismo come un supplemento alla sessualità; al contrario, è la semplice sessualità, come la descrive Lacan, a rappresentare l'assenza di erotismo, l'impoverimento sempre possibile. L'erotismo implica la sessualità come il corpo implica lo scheletro (ma non vale l'inverso).

5. ALCUNI EQUIVOCI RELATIVAMENTE AL VERSANTE FEMMINILE – RECIPROCIÀ DELLA MANCANZA TRA I REGISTRI – LE DONNE: NEMICHE DEI SEMBIANTI?

Qual è la peculiarità del versante di destra? Iniziamo a respingere ipotesi inadeguate:

i) la posizione maschile e quella femminile corrisponderebbero a 'universale – particolare'? No, perché tale coppia rinvia palesemente ai quantificatori. Come si è appurato, il ricorso ai quantificatori è legittimo, almeno in parte – non si dimentichi la necessità di affrontare la polisemia dell'eccezione – sul versante maschile, ma non lo è su quello femminile, dove alla relazione tra 'tutti' e 'almeno uno, no' subentrano relazioni tra opposti che si sono svincolate dai quantificatori: entriamo nell'ambito di una logica elastica. Dobbiamo ritenere che il pensiero rigido del lato di sinistra debba cedere il passo alla flessibilità del lato di destra? Senza dubbio;

ii) Siamo in grado fin da adesso di esprimere insoddisfazione per la concezione lacaniana della donna come *heteros*, e per l'indeterminatezza entro cui essa si mantiene – non distaccandosi più di tanto da un'immagine tradizionale della femminilità. Appare comunque necessaria una riflessione: se l'essere 'non-tutta fallica' è il carattere di ogni donna, dunque di *tutte* le donne, dovremmo constatare il ritorno del quantificatore universale? È difficile negarlo, ma non va trascurata una differenza decisiva. Non è casuale che la logica rigida attribuisca dei predicati, cioè delle proprietà, a uno o più individui: infatti le proprietà trovano la loro migliore collocazione nella sfera del rigido. E a questa sfera apparterrà la proposizione 'tutti gli uomini sono rigidi'. Dicendo 'tutte le donne sono flessibili' si colloca invece il sesso femminile nell'ambito delle *possibilità*. Si faccia dunque attenzione: qui la differenza tra *tutti* e *tutte* non va ridotta a una semplice variazione, resa necessaria dalle regole grammaticali di concordanza.

¹⁰ Ma bisogna riconoscere a Recalcati il merito di avere ribaltato la prospettiva di Lacan.

¹¹ L'apporto di Lacan all'erotismo non va oltre la nozione di oggetto (a).

Infatti, solo in apparenza – e solo per gli enti che coincidono con se stessi – la flessibilità è una determinazione ‘proprietaria’. La flessibilità di un orario di lavoro, quella di un prestito bancario, ecc., vanno sicuramente collocate nell’ontica. E in una certa misura – sto riprendendo la concezione di Heidegger in *Essere e tempo* – anche il *Dasein* è ontico: la sua vocazione ontologica può andare perduta. Ma il suo statuto rimane ontico-ontologico: per questo ente, la possibilità sta più in alto della realtà effettuale (Heidegger, *Essere e tempo* 54), cioè la non-coincidenza è superiore alla coincidenza. Quindi, passare da ‘tutte le donne sono eccezioni’ (onticamente?) (Lacan) a ‘tutte le donne sono flessibili’ (ontologicamente) significa compiere un progresso di grande importanza.¹² Equivale a dire ‘tutte le donne sono possibilità’. Non ci fermeremo, comunque, a questa determinazione;

iii) secondo Miller, le donne sono situate dalla parte del Reale. Questa tesi viene presentata nel corso “Della natura dei sembianti”, in particolare nella lezione del 22 gennaio 1992 (lezione VIII). La posizione di Miller è ben nota, ma vale la pena di rammentarla, a partire da un’osservazione condivisibile: Lacan si è sempre servito di uno stile assertorio; e tuttavia ha cambiato posizione più volte, relativamente ai concetti fondamentali.¹³ Si pensi, per esempio, alle metamorfosi dell’oggetto (a): «Lacan ha successivamente dimostrato che quest’oggetto era immaginario, poi che era simbolico e infine che era reale» (lezione del 5 febbraio 1992; Miller, “Della natura dei sembianti. Lezione X” 164). A poco a poco, e con notevoli sforzi, abbiamo imparato a riconoscere diverse versioni di tali concetti: in ampia misura, però, l’indicazione delle differenze tende a rimanere nello stadio dell’elenco, senza che si giunga a un chiarimento adeguato. Ma il problema maggiore è questo: una volta constatata l’impossibilità di un’ortodossia lacaniana, a causa delle numerose correzioni interne (e tutte egualmente assertorie), si può accettare la tesi di una correzione che sovrasterebbe tutte le altre, vale a dire un *rovescio* di Lacan, un capovolgimento radicale? In base a questa lettura, proposta da Miller, perfino la triadicità dei registri viene messa in discussione, per non dire che viene sostanzialmente abbandonata. Con l’introduzione della nozione di *sembiante*, lo spazio dei registri diventa duale: a quella che è stata forse l’intuizione più felice di Lacan (per quanto non sviluppata, bloccata dal dogma del Simbolico indiviso) subentra l’opposizione tra il Reale e il sembiente (che riunisce il Simbolico e l’Immaginario). Ora, che nell’ultimo Lacan ci sia stata una certa svalutazione del Simbolico e un’ascesa del Reale, risulta innegabile; ma da questa tendenza si sarebbe potuto derivare un orientamento opposto, vale a dire; anziché enfatizzare il Reale, perché non *dividere il Simbolico* riconoscendo il suo pluralismo costitutivo? È questa la prospettiva su cui si basa la mia lettura di Lacan – la mia fedeltà eretica.

¹² Nella mia concezione, l’ontologia è definita anzitutto dal primato del possibile, dalla logica dei correlativi, e dal principio di non-coincidenza.

¹³ «Il pentimento non fa per lui. Egli si corregge piuttosto nella continuità della sua riflessione. Ma dal momento che il suo vocabolario cambia poco o pochissimo, che il suo tono resta sempre assertivo, si potrebbe credere che egli sviluppa il concetto, mentre a volte modifica il concetto e talvolta va addirittura a zigzag» (Miller, *Capisaldi dell’insegnamento di Lacan* 49).

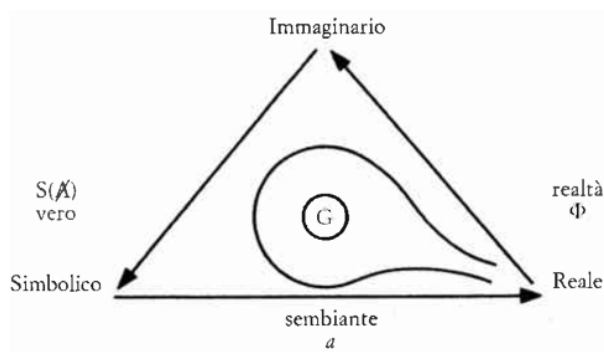
La percentuale della mia eresia, se così si può dire, sale notevolmente in relazione a tesi che considero distorte o quasi completamente sbagliate. In cosa consiste anzitutto il mio rifiuto del ritorno a Freud, e degli sviluppi possibili nella psicoanalisi, nel modo in cui Lacan li ha condotti? Potrei condensarlo nella forma di uno slogan: approvo Lacan, ma senza Roman Jakobson e senza Bertrand Russell. Più esplicitamente: senza ingabbiare la psicoanalisi nella linguistica del codice (e della coppia codice/messaggio) e nella moderna logica disgiuntiva, che rimane una logica della rigidità. Purtroppo Lacan ha creduto che la linguistica di Jakobson fosse 'la' linguistica e che la logica di Russell fosse 'la' logica: non si è reso conto che l'applicazione di questi strumenti avrebbe generato delle fallacie.

Questa miopia rimane invariata, anzi è stata ulteriormente rafforzata, nella scolastica lacaniana. Torniamo a Miller e alla nozione di *sembiante*. Estendendola a tutto ciò che non è il reale, qui inteso come il reale delle pulsioni, Miller recupera Freud come critico della civiltà. Le donne, in quanto rappresentanti della famiglia e della vita sessuale, sarebbero «in opposizione alla *Kultur* [...] Come dice Freud, le donne esercitano un'influenza che rallenta, restringe, limita la cultura» (lezione del 29 gennaio 1992; Miller, "Della natura dei sembianti. Lezione IX" 155-6). Il lavoro della cultura sarebbe dal lato maschile, «mentre le donne falliscono nella sublimazione pulsionale, nella *Triebsublimierung*. È evidentemente un'affermazione datata» (156). Ma, per quanto datata, quest'affermazione indicherebbe una direzione giusta: «Freud non esita a fare delle donne le nemiche della civiltà, cioè precisamente le nemiche dei sembianti della civiltà» (156). E ancora: per Freud, «ciò che forse conta di più è l'inimicizia tra le donne e i sembianti» (155).

Quest'ultimo equivoco richiede più tempo per essere smantellato.

6. ANCORA UN OSTACOLO: IL TRIANGOLO DEL SEMINARIO XX – LA VERITÀ COME *ALETHEIA* (HEIDEGGER) – LA VERA AFFERMAZIONE INCLUDE LA NEGAZIONE

Nel capitolo VIII, intitolato "Il sapere e la verità" (datato 20 marzo 1973), troviamo la costruzione triangolare qui riportata (*Il Seminario. Libro XX* 85):



Lacan la commenta più avanti (89-90), molto rapidamente. Con il passare degli anni, il suo stile di esposizione, rimanendo sempre assertorio, è diventato più tangenziale: è quasi

impossibile trovare definizioni soddisfacenti, cioè non allusive e non lasciate a metà, come è lecito pretendere da una vera teoria. Alla tangenzialità nelle definizioni che si riferiscono al discorso della psicoanalisi, e alla clinica, si aggiunge una deplorable disinvoltura nel rapporto con la filosofia, intesa come 'la' filosofia (senza alcuna barratura sull'articolo determinativo), e di cui si abbozzano ritratti parziali, affrettati, e di un semplicismo non accettabile. Jacques-Alain Miller si è sentito evidentemente autorizzato da Lacan a proseguire su questa via, e a far proliferare una serie di sciocchezze che sono state accolte devotamente da molti psicoanalisti privi di una decente preparazione filosofica. Ho indicato le distorsioni di Miller in un capitolo del mio saggio *Jacques Lacan. Per una scolastica lacaniana*. Per ragioni di spazio, mi limiterò a riprenderne alcuni punti. Mi soffermerò invece sul commento di Miller al triangolo.

La costruzione del capitolo VIII rappresenterebbe «un punto cardine dell'insegnamento di Lacan» (lezione del 22 gennaio 1992; Miller, "Della natura dei sembianti. Lezione VIII" 130). Collocando i tre registri ai vertici del triangolo, Lacan avrebbe inteso ammettere «un'equivalenza fra le tre *dimensioni* che portano il nome di immaginario, simbolico e reale». Tuttavia si deve aggiungere subito una correzione: soltanto «da un certo punto di vista queste tre dimensioni possono considerarsi equivalenti»: infatti

questo schema, un po' equivoco, è costruito anche per mettere in valore il fatto che il reale non si presta bene a questa equivalenza delle tre dimensioni, che il reale è di un altro ordine. Lacan lo ha sottolineato, contrassegnando il punto battezzato come reale con una specie di curiosa protuberanza, fatta per indicare una sorta di esistenza informe che appare appesa al reale e porta 'nel suo centro' – tra virgolette perché non si tratta di un cerchio – la lettera *J*. (130)

Si può essere d'accordo sulla tendenza di Lacan a considerare i tre registri come equivalenti. Il disaccordo rispetto a Lacan (e non solo a Miller) riguarda invece il dogma del Simbolico indiviso, e le sue implicazioni: in quanto indiviso, il Simbolico è destinato alla rigidità, e a svolgere un ruolo principalmente difensivo nei confronti del Reale. Ho già rifiutato queste tesi come erranee.

Il triangolo, spiega ancora Miller, ha «un senso rotatorio e contrario a quello delle lancette di un orologio» (130). Vengono poi aggiunte tre affermazioni:

(i) come indicato dalla sua posizione, l'oggetto (a) «non è dell'ordine del reale» (131);

(ii) il *vero* viene posto sul cammino dall'immaginario al simbolico: «Che il Simbolico si diriga verso il reale esclude che si diriga verso il vero – questo implica che si faccia prevalere il reale sulla verità. E implica che sia smentita quella che è stata per Lacan la porta d'entrata del suo insegnamento della psicoanalisi, che consisteva invece nel porre che il simbolico si diriga verso la verità» (131);

(iii) tra i meriti di questo schema, l'uscita da «ciò che fino a ora nella psicoanalisi si infila di filosofico, intendendo per filosofia il discorso che mette l'essere al posto del reale» (137). Per comprendere, dobbiamo tornare indietro di alcune pagine: la psicoanalisi avrebbe dato un rile-

vo eccessivo alla mancanza a essere, e la nozione di piccolo (*a*), che «si presenta come l'essere, come l'essere correlativo a questa mancanza a essere», avrebbe favorito la confusione con il reale. Miller continua così: «C'è almeno questa differenza tra l'essere e il reale, che a nessuno – nemmeno a Lacan, nemmeno prima di muovere e di modificare la definizione dell'oggetto (*a*) – viene in mente di parlare di mancanza-del-reale [...] Come se questa dimensione del reale fosse restia, ribelle alla presa della mancanza» (132).

C'è una notevole confusione in tutto questo. Cominciamo dal problema della verità: quanto alla filosofia, il movimento del Simbolico verso il vero può venir attribuito al platonismo e alla teologia cristiana; ma nella concezione dominante in Occidente la verità viene intesa come corrispondenza (*adaequatio intellectus et rei*): l'enunciato 'la neve è bianca' è vero se e soltanto se la neve è bianca. A partire da Aristotele, la verità è una proprietà degli enunciati e non dell'ente. In questa prospettiva, non ha alcun senso parlare di un movimento 'verso il vero', se non metaforicamente (e genericamente).

Nel *Seminario XX* Lacan mostra di non aver mai compreso la rivoluzione heideggeriana, cioè il passaggio dall'*adaequatio* all'*aletheia*.¹⁴ Mi limito a ricordare che, nella mia interpretazione, l'alfa privativo di *aletheia* è l'ingresso alla pluralità degli stili di pensiero, il che implica la scissione del Simbolico negli stili. E il Simbolico scisso (o diviso) non si limiterebbe a svolgere una funzione difensiva – e perciò fallimentare – nei confronti del Reale (vi torneremo).

Ma davvero Lacan, nella prima parte del suo insegnamento, riteneva che il Simbolico si dirigesse 'verso la verità'? Questa formulazione non è ingenuamente enfatica? Evidentemente la verità può venir elaborata solo all'interno del linguaggio-pensiero (cioè il Simbolico), ma non soltanto nel modo della corrispondenza, che dal punto di vista statistico è assai più frequente: esiste un altro modo della verità che è l'*interpretazione*. Gli psicoanalisti dovrebbero rileggere il par. 44 di *Essere e tempo*, e ripartire – ma i migliori tra essi lo fanno già, senza dubbio – dal soggetto *gettato* nel rapporto tra verità e non-verità.

Consideriamo infine il rapporto tra l'essere e il reale. In maniera del tutto arbitraria, il fantasioso Miller ritiene che l'intera filosofia occidentale non sia altro (potremmo dire così) che una serie di variazioni dell'argomento ontologico, cioè di quella prova a priori, formulata da S. Anselmo, in base a cui l'esistenza di Dio è derivabile dal suo concetto. L'ontologia sarebbe un discorso su enti creati dal linguaggio, dal significante, perciò si è sempre lasciata sfuggire la dimensione dell'esistenza, e dunque del Reale (lezione del 22 gennaio 1992; Miller, "Della natura dei sembianti. Lezione VIII" 135-6). Poiché in ogni delirio, come diceva Freud, rimane qualcosa della realtà, Miller non arriva al punto di negare l'estraneità di Kant alla storia della filosofia come egli ce la racconta: senza dubbio, la demolizione dell'argomento ontologico è uno dei punti in cui meglio

¹⁴ Tutto ciò che Lacan riesce a dire è: «La verità... è in origine *aletheia*, termine su cui ha molto speculato Heidegger» (*Il Seminario. Libro XX* 86).

si manifesta l'ontologia di Kant. Ma, ovviamente, si dovrebbero menzionare molti altri pensatori, da Aristotele in poi.

Si potrebbe minimizzare l'infortunio in cui è incorso Miller, e che certo non gli fa onore, per insistere su un altro punto: la vera lacuna della filosofia riguarderebbe la disattenzione permanente nei confronti del reale. Quest'accusa non appare infondata, ma va circoscritta nei giusti limiti: la metafisica, che è una determinata versione dell'ontologia, caratterizzata da un dispositivo teleologico, ha certamente asserito il primato della forma: l'informe è sempre stato considerato uno stato inferiore. Ma nella filosofia moderna avviene una svolta, sicuramente con Nietzsche, e forse prima di lui. Che cosa comprende la dimensione del Reale? Principalmente le forze, e l'informe. La nozione di *forza*, in Nietzsche, anticipa quella di *pulsione* in Freud. Il confronto tra le due nozioni meriterebbe un'ampia riflessione, ma qui possiamo accontentarci di sottolineare che in entrambe domina il conflitto: tra attivo e reattivo in Nietzsche, tra flessibile e rigido in Freud. Questi due pensatori, i più coraggiosi nella storia dell'Occidente, hanno voluto indagare la tendenza della vita a rivoltarsi contro se stessa.¹⁵ Nietzsche non è il filosofo del dionisiaco, benché abbia celebrato il dio dell'ebbrezza contro la mortificazione cristiana della vita. E non è mai stato un filosofo del Due – occorre dirlo contro ogni tentativo di parafrasi che va a sfociare nella contrapposizione schematica dell'apollineo e del dionisiaco. In Nietzsche il Due si divide in Tre. Il dionisiaco viene esaltato con accenti unilaterali quando lo si contrappone all'apollineo difensivo e alla razionalità socratica, da cui nascerà il pensiero separativo (e in particolare la logica, da Aristotele a Frege e Russell compresi). Già nella *Nascita della tragedia* (lo si è ricordato nel par. 2) vengono però distinte due versioni dell'apollineo, quella dell'antagonismo difensivo, respingente, e quella del nobile agonismo, della conciliazione non sintetica, della reciprocità in cui ciascuno degli opposti viene spinto verso le proprie possibilità più autentiche. Questa distinzione ci permette di affrontare nel giusto modo la nozione di *sembiante*. Infatti l'apollineo difensivo corrisponde a un velo gettato sull'orrendo abisso del dionisiaco – questa è la reazione iniziale del popolo che si riconosce nella sentenza di Sileno: il bene più grande per un uomo sarebbe non essere nato, non essere, non essere nulla. E immediatamente dopo, il bene più grande per lui sarebbe morire presto (Nietzsche, *La nascita della tragedia* 42). Non si tratta forse di una formulazione schopenhaueriana? Ma, in seguito, quello che era il velo di Maya viene profondamente modificato dalla volontà di forma, governata dalle forze attive. Con Nietzsche, non si tratta più di una protezione che cela l'insopportabile, bensì di una forza che si presenta come dominio nei confronti dell'informe e del caos.

Ebbene, il semblante come la congiunzione tra Immaginario e Simbolico indiviso, non è forse una riedizione del velo di Schopenhauer? Con una differenza, perché in Schopenhauer la vita è

¹⁵ La convergenza di Nietzsche con Freud viene cancellata, ovviamente, dalle letture energetiste, come quella di Deleuze.

lotta e lacerazione, mentre secondo Miller il Reale è totalmente affermativo. Perciò Miller dice: «C'è almeno questa differenza tra l'essere e il reale, che a nessuno – nemmeno a Lacan, nemmeno prima di muovere e di modificare la definizione dell'oggetto (*a*) – viene in mente di parlare di mancanza-del reale [...] Come se questa dimensione del reale fosse restia, ribelle alla presa della mancanza» (lezione del 22 gennaio 1992; Miller, “Della natura dei sembianti. Lezione VIII” 132). Il che è falso, perché neanche il reale può sottrarsi alla privazione: ogni registro è costretto a sperimentare non solo il conflitto con gli altri registri, ma anche la *reciprocità della mancanza*: l'interdipendenza implica che nessuno dei tre registri possa rivendicare la completezza, e uno statuto soltanto ‘affermativo’.

Da dove deriva l'errore di Miller? Si può rilevare nella sua accentuazione del Reale una sorta di ripresa (inconsapevole?) di quella che è la posizione di Deleuze, cioè la convinzione pseudo-nietzschiana che una filosofia affermativa debba rifiutare ogni tipo di negazione. Ogni negazione avrebbe effetti privativi, condurrebbe sulla via dell'impotenza. Tale pregiudizio resta insormontabile in una filosofia della pienezza. Hegel, Nietzsche, Heidegger hanno mostrato invece la possibilità e la fecondità di una negazione che scinde, e che permette così alla vita, per riprendere un celebre passo di Nietzsche, di oltrepassare se stessa.¹⁶

«La vita è terribilmente difettosa nella forma [*Life is terribly deficient in form*]», ha scritto Oscar Wilde (222). La vita, cioè le forze e le pulsioni, nella consapevolezza che esistono forze reattive e la pulsione di morte. La flessibilità, caratteristica eminente delle pulsioni, è destinata alla sconfitta se non si allea con il Simbolico scisso negli stili. Quanto al Reale, in assenza di un rapporto con un Simbolico in grado di articolarlo, e trasformarlo, non rimane che la stagnazione nella privazione di forma. Torniamo ancora al triangolo del *Seminario XX*. ‘La curiosa protuberanza, fatta per indicare una sorta di esistenza informe che appare appesa al reale’, come la descrive Miller, va considerata una confessione involontaria dei limiti da cui non è mai riuscita svincolarsi la teoria lacaniana dei registri. In ogni caso, la vera impotenza è l'affermazione che non sa affrontare e includere la negazione.

7. OGNI REGISTRO PUÒ OCCUPARE LA POSIZIONE DEL SEMBIANTE – UN EPISODIO TERAPEUTICO NELLA *RECHERCHE*

Il discorso di Miller colloca le donne, nemiche del Sembiante, nella vicinanza del Reale e della *jouissance* (l'altro Godimento). Per discutere questa concezione bisogna recuperare la fecondità delle valenze che appartengono alla triadicità dei registri, rifiutando il regresso al dualismo ‘sembiante – reale’; e tanto più se si oltrepassa il Simbolico indiviso verso le sue scissioni: il *sepa-*

¹⁶ «E la vita stessa mi ha confidato questo segreto. “Vedi, disse, io sono il continuo, necessario superamento di me stessa [*ich bin das, was sich immer selber überwinden muss*]”» (Nietzsche, *Così parlò Zarathustra* 131). Ma il superamento non accade nel debordamento dell'energia, bensì nella lotta: «Abbiamo visto due ‘volontà di potenza’ in lotta [*Wir haben zwei ‘Willen zur Macht’ im Kampfe gesehen*]» (Nietzsche, “Frammenti postumi 1888-1889” 111).

rativo, il *confusivo*, il *flessibile*. La riduzione dualista è un ostacolo epistemologico che impedisce i progressi della teoria. Dobbiamo però comprendere meglio i poteri che vanno attribuiti al terzo stile, come luogo in cui viene elaborata la verità.

Non soltanto la verità come *adaequatio* o corrispondenza. Di nuovo, questa concezione è senza dubbio legittima – non avrebbe ricevuto consensi per tanti secoli, aveva osservato Heidegger, se non contenesse qualcosa di valido (*Essere e tempo* 261) –, e tuttavia rimane parziale. Ciò che occulta la parzialità è la predominanza dal punto di vista statistico: senza dubbio gli enunciati che ambiscono alla corrispondenza (vera o falsa che sia) sono molto più numerosi di quelli che propongono un’interpretazione. Anche l’*aletheia* va interpretata, come si è già detto: nella fase postmoderna, gli heideggeriani mediocri si limitavano a ripetere che la verità va intesa come apertura (*Erschlossenheit*), e che tale concezione è più originaria rispetto all’*adaequatio*. Ma non sapevano andare oltre questa litania, fumosa ed equivoca, che suggeriva una pervasività dell’interpretazione. Questa versione mummificata del pensiero di Heidegger era facilmente contrastabile anche dalla versione più povera del realismo: i fatti esistono, si poteva dire polemizzando contro la celebre tesi di Nietzsche, ‘non ci sono fatti ma solo interpretazioni’, in un’accezione letterale e dunque banalizzata. Ma i fatti non sono semplicemente gli oggetti: un carro armato russo è un oggetto, mentre un carro armato russo che varca le frontiere dell’Ucraina è un fatto, suscettibile di interpretazioni politiche diverse. Si potrà dire che fa parte di un’azione militare aggressiva e contraria al diritto internazionale oppure che è stata causata da un’eccessiva espansione della Nato a oriente. Saranno altri fatti a dare legittimità all’una o all’altra interpretazione. Si potrebbe obiettare che la differenza tra oggetti e fatti non è sempre chiara: ma una buona distinzione non viene annullata dai casi misti; piuttosto, i casi misti ne confermano l’utilità. Inoltre, distinzioni di questo tipo invitano ad assumere un punto di vista pragmatico, ovvero: non esistono oggetti ‘in sé’, tali da escludere una possibilità di interpretazione. Per esempio una calza, una scarpa, possono venire caricati di una significazione feticistica.

Il triangolo del *Seminario XX* risulta quindi criticabile per più motivi: (a) per la concezione della verità; (b) perché mantiene il Simbolico indiviso; (c) perché attribuisce *soltanto* al Reale una funzione demistificatrice nei confronti del sembiante.

Per quanto riguarda l’ultima tesi, sono necessari due chiarimenti. Anzitutto, è sbagliato credere che la posizione del sembiante possa venir occupata unicamente dall’Immaginario e dal Simbolico (o dal loro saldo accoppiamento). Anche il Reale può trovarsi in questa posizione, come vedremo tra un attimo, dopo aver precisato la nozione di sembiante, rispetto alla quale bisogna distinguere un duplice significato: (i) il sembiante è ciò dietro a cui non vi è niente: «esso consiste nel far credere che ci sia qualcosa là dove non c’è» (lezione del 20 novembre 1991; Miller, “Della natura dei sembianti. Lezione I” 128); (ii) il sembiante è ciò che protegge dal reale: «vale a dire ciò che proviene dal simbolico, ma precisamente non ce la fa ad abordare il reale» (lezione del 22 gennaio 1992; Miller, “Della natura dei sembianti. Lezione VIII” 136). Nel sembiante si congiungono quindi due funzioni del velo: (i) la velatura del niente e (ii) la velatura del reale.

Va sottolineata in particolare la seconda definizione: in quanto semblante, il Simbolico ‘non ce la fa’. È impotente, è una falsa potenza. Secondo Miller, Lacan ha avuto il torto di credere inizialmente alla potenza del Simbolico – si ricordi la tesi per cui ‘la Parola uccide la cosa’ –, e in seguito ha dovuto fare autocritica, per «aver ridotto il reale al semblante» (lezione del 5 febbraio 1992; Miller, “Della natura dei semblanti. Lezione X” 161-2). Miller si riferisce alla cosiddetta ‘seconda fase di Lacan’, in cui era dominante l’illusione strutturalista del linguaggio *intransitivo*: vale a dire il significante pienamente autonomo nei riguardi del referente. Il semblante è «un significante che sembra significare se stesso, così che può sembrare che non ci sia niente al di là e niente al di qua» (lezione del 26 febbraio 1992; Miller, “La natura dei semblanti. Lezione XIII” 159-60).

Emerge qui con particolare evidenza la cecità della scolastica lacaniana: lasciar cadere, come è opportuno, la tesi di intransitività non dovrebbe far disconoscere la conquista irreversibile dello strutturalismo, cioè l’autonomia del linguaggio rispetto alla realtà e al reale (in senso lacaniano). Non si tratta di un’autonomia assoluta – e d’altronde l’invito di Saussure a studiare il linguaggio *iuxta sua principia* non implicava affatto l’abolizione del referente, bensì il rifiuto della concezione ‘sostitutiva’ inaugurata da Aristotele. In contrasto con la scolastica, ho proposto di approfondire la lezione dello strutturalismo in direzione degli stili: uno di essi, il *separativo*, è lo stile che conserva quanto di valido vi era nella vecchia concezione referenziale, e ospita tutti le asserzioni del tipo ‘la neve è bianca’. Nell’adozione stessa di questo termine si indica la legittimità *parziale* della prospettiva referenzialista.

L’illusione di Lacan ripeteva quella di Freud, nel periodo che si conclude con *Al di là del principio di piacere*. Vi era stato molto ottimismo sulle possibilità di guarigione – e d’altronde i primi anni della psicoanalisi lo avevano giustificato. Poi succede che alcuni malati apparentemente guariti tornano ad ammalarsi: Freud deve constatare una resistenza almeno in parte non superabile. Ma guarigioni vi sono state e vi sono, con diversa ampiezza. Che cos’è un effetto terapeutico benefico, se non la dimostrazione che anche il Reale può trovarsi nella posizione del semblante? Ma si può guarire anche senza la psicoanalisi, per esempio in tanti casi di melanconia. Dopo aver sofferto pene che sembravano interminabili, un individuo le vede dissolversi quasi di colpo. Vorrei rammentare un episodio della *Recherche*, che riguarda la fine dell’amore di Marcel per la duchessa di Guermantes: c’è un momento in cui egli la rivede, ma senza provare più alcun turbamento. Segue una spiegazione:

Un certo giorno, imponendomi le mani sulla fronte (com’era solita fare quando temeva di rattristarmi) e dicendomi: “Non devi insistere con quelle tue uscite per incontrare Madame de Guermantes, sei la favola della casa. E poi, vedi, la nonna sta così male, hai davvero cose più serie da fare che appostarti sulla strada d’una donna che ti prende in giro”, di colpo, come un ipnotizzatore che vi fa tornare dal paese lontano dove immaginavate di trovarvi, e vi riapre gli occhi, o come il medico che, richiamandovi al sentimento del dovere e della realtà, vi guarisce da un male immaginario nel quale vi stavate crogiolando, mia madre m’aveva risvegliato da un sogno troppo lungo. Il giorno seguente era stato consacrato allo sforzo di congedarmi definitivamente dal male cui abdicavo. (Proust, “La parte di Guermantes” 448).

Quest'episodio potrebbe venir considerato un'allegoria della psicoanalisi se non differisse per aspetti fondamentali: l'azione terapeutica compiuta dalla madre di Marcel non consiste in un lungo lavoro, e non si basa sull'interpretazione, bensì su argomentazioni strettamente razionali. Ma il suo effetto è identico: qualcosa che sembrava insuperabile si dissolve. D'ora in avanti indicherò questo effetto come una *nientificazione*.¹⁷ E la nientificazione non è forse la distruzione di un semblante? Che cos'è allora un semblante se non, potremmo dire, una tigre di carta?

8. LE POSSIBILITÀ DELLA NIENTIFICAZIONE

Anche il Reale è popolato da tigri di carta. Fortunatamente è così: in molti casi, il dolore di una perdita smette di tormentare e di avvilitare colui che l'ha subita; e, quando il dolore svanisce, si resta quasi increduli. A distanza di tempo, anche sofferenze prolungate appaiono incomprensibili: evidentemente la loro motivazione non risiedeva nelle qualità dell'oggetto perduto; la vera causa era altrove. Una certa persona, che aveva un così grande potere su di noi, di colpo non conta più nulla. L'intervento quasi miracoloso della madre, nell'episodio menzionato, fornisce un'indicazione sulla vera fonte di una dipendenza: le mani che si posano sulla fronte del Narratore appartengono alla causa suprema, alla 'x' che circola nella serie degli amori, e di cui la madre è la prima 'interpretazione'. Non la più autorevole, non la più potente, come mostra la *Recherche*, ma il nucleo incancellabile.

Abbiamo conseguito un risultato importante in relazione alla teoria dei registri, sia nella versione 'paritaria', sia in quella che privilegia il Reale, considerandolo come il perno intorno a cui ruoterebbero l'Immaginario e il Simbolico. È davvero questa l'immagine che Lacan ci consegna, nella svolta del *Seminario VII*? Il reale come la Cosa intorno a cui le rappresentazioni si muovono circolarmente, in perpetua attrazione e dipendenza. Senza dubbio, ma questa non è la sola prospettiva possibile: è la prospettiva che ci permette di osservare i trionfi del *Todestrieb*, da quelli più innocui (la collezione delle scatole di fiammiferi, nella casa di Prévert) a quelli che implicano la soggezione incondizionata (la Dama nell'amor cortese), fino alla spinta di Antigone verso la meta materna (ma quest'ultimo caso è molto più complesso: non c'è mai unicamente la pulsione di morte nell'eroe tragico).

Affermare che una figura del Reale può dissolversi, che può venire nientificata, non esprime un atteggiamento di tracotanza. Spero di non venir frainteso: non intendo affatto sminuire le difficoltà che gli psicoanalisti incontrano costantemente nella terapia. Ma non è soltanto l'esperienza clinica a incontrare un'autodistruttiva coazione a ripetere negli esseri umani; bisogna chiedersi, più in generale: come è possibile che le forze reattive, più deboli, arrivino a dominare

¹⁷ In estrema sintesi, *nientificare* significa rifiutare e superare: (a) il primato della realtà effettuale; (b) la parzialità della logica rigida e lo zerostilismo; (c) l'identità nel modo della coincidenza; (d) la verità come *adaequatio*. Cfr. Bottirolì, *La prova non-ontologica*.

quelle attive, più forti e creative? È stato il grande problema di Nietzsche, nella *Genealogia della morale* e in tutta la riflessione sulla volontà di potenza. Ed è stato anche il problema della *bêtise* nella letteratura moderna a partire da Flaubert: il Reale non viene più esemplificato dal *minus habens*, ma da un individuo che ha acquisito competenze professionali, e però risulta privo di intelligenza in tutto ciò che va al di là della sua professione, della sua competenza tecnica. Con l'espressione *intelligente Dummheit* (stupidità intelligente) Musil ha indicato il fenomeno di una penetrazione devastante dell'ottusità, alimentata senza dubbio dalla rigidità delle pulsioni.

Ricominciamo da qui: le donne, nemiche dei sembianti, sarebbero dalla parte del Reale, inteso anzitutto come il reale delle pulsioni. In questo vi è qualcosa di vero – ma in una prospettiva assai diversa. Che cos'è una pulsione? Per il Seminario XI è una forza che gode di se stessa, dunque essenzialmente 'autistica'. Con Lacan, la pulsione si riduce fondamentalmente alla *jouissance*. Ma così viene cancellata la tesi principale di Freud, cioè il conflitto tra il rigido e il flessibile: un regresso imperdonabile. Dunque, le donne dalla parte delle pulsioni? Sì, ma in quanto mostrano una vocazione per la flessibilità più spiccata rispetto agli uomini. E questo riguarda anche il rapporto con il Simbolico, il modo di abitare questo registro. Riprendendo il triangolo del *Seminario XX*, le donne andrebbero a occupare uno spazio *anche nel Simbolico diviso*, là dove emerge il pensiero flessibile.

A questo punto, non dovremmo provare insoddisfazione per la definizione della donna come *heteros*? «Non un altro sesso, ma un Altro assoluto», ha scritto Colette Soler (28). La concezione lacaniana presenta novità sicuramente non trascurabili, ma corrisponde pur sempre a una versione della donna come irriducibile alterità (o eccezione); tale versione appare troppo limitata e deludente, soprattutto dal punto di vista logico-filosofico che ispira la mia riflessione. Va osservato che 'Uno' e 'Altro' non sono concetti rilevanti per la logica. Enfatizzare l'alterità non basta.

Ma non sono state già introdotte novità che attendono solo di venire esplicitate? È stata chiarita ed eliminata la sterile bizzarria del quantificatore universale con la barra della negazione che vorrebbe significare 'non-tutto/a'. In riferimento alla versione terministica del quadrato, più elastica, è stato possibile introdurre la relazione tra correlativi, e dissolvere il dogmatismo delle relazioni disgiuntive. È stata così nientificata la fallacia del rapporto sessuale come inesistente – il sembiante di un'assenza, generato dalla sudditanza di Lacan alla rigidità logica.

Non resta che compiere un passo ulteriore. Consideriamo il verbo *absolvere*, da cui deriva l'aggettivo *assoluto* nell'espressione 'la donna, l'Altro assoluto'. *Absolutus* significa 'sciolto (da)'. Propongo di rivolgere l'attenzione non al participio passato, bensì al participio presente: *absolvens*, ciò che scioglie. Mi sto richiamando a una delle forme verbali preferite da Heidegger.

Colui che scioglie (*Lysios* o *Lieo*) è anche uno degli epiteti di Dioniso, il liberatore. Riassumo la vicenda narrata nelle *Baccanti*. Il dio che giunge dall'Oriente, con un corteo femminile di seguaci, si presenta a Tebe con le sembianze di uno straniero dall'aspetto effeminato. Le donne

di Tebe reagiscono al suo arrivo abbandonando la città, gli spazi domestici in cui normalmente sono rinchiusi, e si rifugiano sulle montagne per celebrare i nuovi riti. Spinto da una curiosità morbosa, Penteo, il re di Tebe, si lascia convincere dallo straniero a recarsi là dove potrà spiare le presumibili orge. Verrà scoperto, fatto a pezzi dall'orda femminile guidata dalla madre e dalle zie. La sua testa, conficcata su un tirso, verrà portata verso la città, e solo allora la madre prenderà coscienza di quanto è accaduto. L'ultima opera di Euripide mostra i due volti del dionisiaco: dapprima vediamo il dio fare irruzione in un modo di vita generato dal Simbolico istituzionale, a dominanza maschile: travolto da un'energia incontenibile, quel modo di vita si rivela nella sua povertà, nella triste ripartizione dei ruoli sociali e nei confini rigidi che delimitano l'identità di ciascuno. Ma non tutti cedono al dio: soltanto le donne appaiono disposte a scoprire la vita vera, inesauribilmente gioiosa, potente, indivisa. E tuttavia, lo svolgimento e la conclusione della vicenda mostrano di quale crudeltà Dioniso sia capace. Una divinità aporetica, in assenza dell'apollineo – e dunque del Simbolico flessibile.¹⁸

La donna come *heteros*, come un Altro assoluto, potrebbe sfuggire all'aporia? Non è forse necessario riconoscere alla femminilità un altro potere, che si incontra nella psicoanalisi, e in base a cui essa è una pratica, un linguaggio, *nientificante*? L'affinità tra la donna e la psicoanalisi è già stata più volte additata. Coerentemente si affaccia un'ipotesi: e se la femminilità fosse una forma della nientificazione?¹⁹

BIBLIOGRAFIA

Bergson, Henri. *Il riso. Saggio sul significato del comico*. 1900. Trad. di Federica Sossi, Feltrinelli, 2011.

Blanchot, Maurice. *Lautréamont et Sade*. Éditions de Minuit, 1949.

Bottirolì, Giovanni. *Le incertezze del desiderio. Saggi brevi su strategia e seduzione*. ECIG, 2005.

—. “Liberatore e incatenato: le aporie di Dioniso (e del dionisiaco) da Euripide a Nietzsche.” *Enthymema*, n. XIV, 2016, pp. 51-81.

—. *La prova non-ontologica. Per una teoria del nulla e del “non”*. Mimesis, 2020.

—. *Jacques Lacan. Oltre la scolastica lacaniana*. Ombre corte, 2023.

Fracalanza, Eleonora. *L'incontro e i suoi destini. Marguerite Duras con Jacques Lacan*. Mimesis, 2021.

¹⁸ Per un approfondimento, rinvio a Bottirolì, *Liberatore e incatenato*.

¹⁹ Forme della nientificazione: la donna – la psicoanalisi, l'arte, la mistica, e altro ancora.

- Freud, Sigmund. “Analisi terminabile e interminabile.” 1937. *Opere*. Vol. 11. 1930-38. Trad. di Renata Colorni, Bollati Boringhieri, 1979, pp. 499-535.
- . “Compendio di psicoanalisi.” 1938. *Opere*. Vol. 11. 1930-38. Trad. di Renata Colorni, Bollati Boringhieri, 1979, pp. 571-634.
- Greimas, Algirdas Julien. *Del senso 2. Narrativa Modalità Passioni*. 1983. Trad. di Patrizia Magli e Maria Pia Pozzato, Bompiani 1984.
- Heidegger, Martin. *Essere e tempo*. 1927. Trad. di Pietro Chiodi rivista da Franco Volpi, Longanesi, 2011.
- . “Che cos’è metafisica?” 1929. *Segnavia*. Trad. di Franco Volpi, Adelphi, 1987, pp. 59-77.
- Kierkegaard, Søren. “Gli stadi erotici immediati, ovvero il musicale-erotico.” 1843. *Enten – Eller*, t. I. A cura di Alessandro Cortese. Adelphi, 1978.
- Lacan, Jacques. *Il Seminario. Libro XX. Ancora*. 1972-1973. Edizione italiana a cura di Antonio Di Ciaccia. Einaudi, 2011.
- Lippi, Silvia e Patrice Maniglier. *Sorellanze. Per una psicoanalisi femminista*. 2023. DeriveApprodi, 2024.
- Miller, Jacques-Alain. *Capisaldi dell’insegnamento di Lacan. L’orientamento lacaniano*. 1981-1982. Trad. di Antonio Di Ciaccia, Casa Editrice Astrolabio-Ubaldini Editore, 2021.
- . “Della natura dei sembiani. Lezione I.” 1991-1992. *La psicoanalisi. Studi internazionali del Campo freudiano. Rivista Italiana della Scuola Europea di Psicoanalisi*, n. 11, 1992, pp. 116-133.
- . “Della natura dei sembiani. Lezione VIII.” 1991-1992. *La psicoanalisi. Studi internazionali del Campo freudiano. Rivista Italiana della Scuola Europea di Psicoanalisi*, n. 14, 1993, pp. 129-141.
- . “Della natura dei sembiani. Lezione IX.” 1991-1992. *La psicoanalisi. Studi internazionali del Campo freudiano. Rivista Italiana della Scuola Europea di Psicoanalisi*, n. 15, 1994, pp. 147-161.
- . “Della natura dei sembiani. Lezione X.” 1991-1992. *La psicoanalisi. Studi internazionali del Campo freudiano. Rivista Italiana della Scuola Europea di Psicoanalisi*, n. 15, 1994, pp. 161-173.
- . “La natura dei sembiani. Lezione XIII.” 1991-1992. *La psicoanalisi. Studi internazionali del Campo freudiano. Rivista Italiana della Scuola Europea di Psicoanalisi*, n. 16, 1994, pp. 158-172.
- . *L’Uno-tutto-solo. L’orientamento lacaniano*. 2010-2011. Trad. di Antonio di Ciaccia, Casa Editrice Astrolabio-Ubaldini Editore, 2018.
- Nietzsche, Friedrich. *La nascita della tragedia*. 1872. A cura di Vivetta Vivarelli, Einaudi, 2009.

- . *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*. Trad. di Mazzino Montinari, Adelphi, 1976.
- . “Frammenti postumi 1888-1889.” *Opere*. Vol. VIII, t. 3. Trad. di Sossio Giametta, Adelphi, 1974.
- Proust, Marcel. “All’ombra Delle Fanciulle in Fiore.” *Alla Ricerca Del Tempo Perduto*. Volume primo. Trad. di Giovanni Raboni, Mondadori, 1983, pp. 517–1152.
- . “La parte di Guermantes.” *Alla ricerca del tempo perduto*. Volume secondo. Trad. di Giovanni Raboni, Mondadori, 1986, pp. 3-717.
- Recalcati, Massimo. *Jacques Lacan. Desiderio, godimento, soggettivazione*. Raffaello Cortina Editore, 2012.
- . *Esiste il rapporto sessuale?*. Raffaello Cortina Editore, 2021.
- . *Jacques Lacan. Ereditare il reale?*. Feltrinelli, 2023.
- Silesius, Angelus. *L’altro io di Dio. 414 epigrammi dal Viatore cherubico*. Trad. di Luciano Parinetto, Mimesis, 1993.
- Soler, Colette. *Quel che Lacan diceva delle donne. Studio di psicoanalisi*. 2003. Trad. di Graziano Senzolo, FrancoAngeli, 2005.
- Vernant, Jean-Pierre. “Ambiguità e rovesciamento. Sulla struttura enigmatica dell’Edipo re.” 1970. Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell’antica Grecia*. Trad. di Mario Rettori, Einaudi 1976, pp. 88-120.
- Wilde, Oscar. “Il critico come artista.” 1891. *Saggi*. A cura di Masolino d’Amico, Mondadori, 1981, pp. 187-255.

Saggi

«IL MIO PROBLEMA È FAR FARE LE PREFAZIONI DEI RUSSI». ITALO CALVINO E LA LETTERATURA RUSSA IN CENTOPAGINE

“IL MIO PROBLEMA È FAR FARE LE PREFAZIONI DEI RUSSI”. ITALO CALVINO AND THE RUSSIAN LITERATURE IN CENTOPAGINE

Andrea Palermitano

 ORCID: AP 0000-0001-8977-7972

Università degli Studi di Milano (00wjc7c48)

ABSTRACT

La direzione di Centopagine si rivelò una delle attività editoriali più rilevanti, per la responsabilità intrapresa, il lavoro profuso e la durata dell'impresa, compiute da Italo Calvino. Avviata nel 1971 con l'obiettivo di raccogliere romanzi brevi del passato, e terminata con la scomparsa di Calvino nel 1985, per Centopagine la presenza delle opere della letteratura ottocentesca russa fu essenziale. Nella collana apparvero i titoli di alcuni dei più grandi autori russi dell'epoca – Čechov, Dostoevskij, Gogol', Leskov, Puškin e Tolstoj –, nel cui allestimento editoriale sono rimaste le testimonianze non solo del lavoro del Calvino editore, ma anche del Calvino saggista. I libri degli autori russi selezionati erano infatti considerati emblematici da Calvino per mostrare, attraverso esempi narrativi concreti, i meccanismi e l'essenza del romanzesco, la cui «riabilitazione» era al centro dell'attività di recupero letterario costituito da Centopagine.

Parole chiave — Italo Calvino; Centopagine; Editoria; Letteratura russa; Peritesti.

The direction of Centopagine proved to be one of the most significant publishing activities undertaken by Italo Calvino, in terms of the responsibility undertaken, the work put in and the duration of the enterprise. Started in 1971 with the aim of collecting short novels from the past, and ended with Calvino's death in 1985, for Centopagine the presence of works of 19th-century Russian literature was essential. The books of some of the greatest Russian authors of the time – Chekhov, Dostoyevsky, Gogol', Leskov, Pushkin and Tolstoy – appeared in the collection, and were in fact considered emblematic by Calvino to show, through concrete narrative examples, the mechanization and essence of the *romanzesco*, whose «rehabilitation» was at the centre of the literary recovery undertaken by Centopagine.

Keywords — Italo Calvino; Centopagine; Publishing; Russian Literature; Peritexts.

Palermitano, Andrea. “«Il mio problema è far fare le prefazioni dei russi». Italo Calvino e la letteratura russa in Centopagine”. *Entnymema*, No. 37, 2025, pp. 151-15



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 07/08/2025



1. INTRODUZIONE

Nel pluridecennale lavoro einaudiano, Calvino si è occupato di collane editoriali come la Piccola biblioteca scientifico-letteraria, la serie universale dell'Einaudi nata nel 1949 con intenti di ampia divulgazione (Brigatti), e i Gettoni vittoriniani, progettati come collana di ricerca per accogliere la narrativa contemporanea, soprattutto italiana (Camerano, Crovi, Grasso). Nell'autunno del 1969 Calvino trasmise a Giulio Einaudi i possibili titoli – I poliedri, Supernovae, Azimut – della «nuova collana letteraria»¹ su cui stava lavorando. Quella che si andava configurando era una serie di catalogo, non pensata per ospitare opere contemporanee ma per attingere al largo bacino di titoli fuori commercio che l'Einaudi aveva già tradotto e pubblicato. Obiettivo dichiarato era infatti quello di rendere nuovamente accessibili i «testi famosi da tempo introvabili sui banchi delle librerie» e l'esempio a cui si rimandava, nella presentazione della collana, era proprio quello dei «grandi narratori russi» (*Saggi* 1718). La prospettiva cambiò «si può dire a cose fatte, all'ultimo momento»,² quando Calvino venne messo al corrente che la serie avrebbe riportato pubblicamente la dicitura «diretta da Italo Calvino». ³ Una circostanza che lo spinse a realizzare una collana d'autore, dotata di un'identità letteraria e poetica forte che non fosse solo quella di recuperare edizioni ormai esaurite: «questo m'impegna a personalizzare un po' la scelta con qualche titolo insolito». ⁴

L'opuscolo che presentava Centopagine comparve in allegato ai primi quattro titoli della collana, usciti nell'ottobre 1971, redatto dallo stesso Calvino e trasmesso a Roberto Cerati, allora direttore commerciale dell'Einaudi: «L'ho fatto in modo che possa essere pubblicato tanto anonimo quanto firmato». ⁵ Calvino era sì il direttore di Centopagine, ma era una consuetudine diffusa per i perites editoriali di eclissare l'identità del suo autore, che poteva così coincidere con la voce della casa editrice, circostanza ancora più significativa nel caso del laboratorio collettivo einaudiano, e così il testo giunse senza firma ai lettori. Centopagine venne presentata al pubblico in quanto collana «di grandi narratori d'ogni tempo e d'ogni paese» (*Saggi* 1718), nel segno del cosmopolitismo illuministico caro a Calvino e con l'intenzione di raccogliere nella stessa collezione alcuni degli autori di narrativa più significativi nel panorama mondiale, qualificati con l'aggettivo *grandi* che costituiva, più che un intento programmatico, una formula dal sapore promozionale. Il termine venne poi dismesso a partire da *Un matrimonio di provincia* di Marchesa Colombi, uscito nel 1973, scansando così i rischi di una possibile «delimitazione gerarchica» (Cadioli, *Letterati editori* 273) delle opere presentate.

¹ Lettera di Italo Calvino a Giulio Einaudi, 6 ottobre 1969; poi in *Lettere* 1061.

² Lettera di Italo Calvino a Franco Antonicelli, 26 ottobre 1971; poi in *Lettere* 1122.

³ Su Centopagine, vedi Ceserani; Cadioli, «Le «materie prime» dell'esperienza narrativa»; Franco; Francescutti 99-106; Rubino; Ferretti; Guerini, Moysés; Cadioli, *Letterati editori* 269-88; Palermitano, «Einaudi – Centopagine»; Baldini; Palermitano, *Calvino direttore di «Centopagine»*.

⁴ Lettera di Italo Calvino a Franco Antonicelli, 26 ottobre 1971; poi in *Lettere* 1122.

⁵ Lettera di Italo Calvino a Roberto Cerati, 16 agosto 1971; poi in *Lettere* 1110.

Il concetto a cui si riferiva con efficacia il titolo della collana, e su cui Calvino basò l'identità, era il proposito di offrire ai lettori non i lunghi intrecci romanzeschi per cui i «grandi narratori» erano celebri, ma opere relativamente più brevi. Nella presentazione della collana, Calvino propose una chiave interpretativa attualizzante delle opere pubblicate, volta a esplorare «con i nostri occhi d'oggi» i testi dimenticati e i classici celebri, sui quali «l'attualità dei nostri interessi getta una luce nuova» (*Saggi* 1718). Rivisitare o recuperare opere del passato non doveva costituire un'operazione antiquaria, ma serviva ad avvicinarle alle esigenze del lettore contemporaneo, in grado così di attingere alle vive «materie prime» della narrativa romanzesca, anche grazie all'«angolazione moderna di lettura» (1719) proposta dai peritesti.

2. LO SCAFFALE RUSSO DI CALVINO

Nelle riflessioni di Calvino sul romanzo le opere e gli autori russi rivestirono un ruolo di grande rilevanza. Nel 1958 affermò, nell'intervento *Natura e storia del romanzo*, come Aleksandr Puškin, «che con vigorosa e asciutta baldanza inaugura il gran secolo del romanzo russo» (*Il libro dei risvolti* 170), fosse insieme a Stendhal l'esponente della generazione post-napoleonica che coniugava il «nuovo romanzo» dell'Ottocento all'indispensabile «lavoro degli scrittori e dei filosofi del Settecento, che avevano fondato una nuova nozione dell'animo umano creando – si può dire – la dimensione dell'individuo, che avevano fondato una nuova visione della natura e una nuova coscienza della storia» (*Saggi* 31). Puškin era un autore che Calvino dichiarò di amare «perché è limpidezza, ironia e serietà» (1578) e i cui libri furono accompagnati più di una volta dai risvolti calviniani nelle edizioni pubblicate da Einaudi: *La donna di picche* nel 1949, *Eugenio Oneghin* nel 1950, *Romanzi e racconti* nel 1959 e *Poemi e liriche* nel 1960. Nella traiettoria della storia del romanzo tracciata da Calvino l'Ottocento, il secolo protagonista di Centopagine, ha un ruolo centrale: interrogato da «Nuovi Argomenti» nel 1959 sull'ipotetica crisi del romanzo (Storini 13-21), rispose cercando innanzitutto di definire cosa si intendesse per *romanzo* e fornì come prima possibile definizione il «romanzo di tipo ottocentesco» (*Saggi* 1521). In tal caso, sosteneva, era inutile parlare di crisi, in quanto il romanzo nell'Ottocento aveva avuto «uno sviluppo così pieno, lussureggiante, vario, sostanzioso, che quel che ha fatto basta per dieci secoli» (1521). Era quindi considerato una produzione narrativa conclusasi definitivamente con il tramonto del secolo, a cui non poteva essere aggiunto più nulla: «Coloro che vorrebbero che si scrivessero ancora romanzi ottocenteschi, fanno torto a ciò che dicono di amare» (1521).

Anticipando la stessa direzione, nel 1958 Calvino accolse *Il dottor Živago* di Boris Pasternak in quanto «grande romanzo dell'Ottocento russo», che a metà Novecento «ritorna, come lo spettro di re Amleto, a visitarci» (1361). L'opera infatti mostrava, a suo avviso, tutto il desiderio del suo autore per «un romanzo che non esiste più» (1363) e la nostalgia prerivoluzionario di un Pasternak «tolstojano» che, nonostante la militanza avanguardistica negli anni Venti, produsse nella maturità un romanzo «conservatore». Nel saggio sul *Dottor Živago* Calvino sviluppò alcune delle

sue riflessioni più precise in merito all'inattualità del genere romanzo di tradizione ottocentesca, a cui oppose le necessità di una letteratura *sul* presente e *per* il presente nelle forme e nei contenuti, offrendo quasi una dichiarazione poetica:

io credo che oggi un romanzo impiantato «come nell'Ottocento», che abbracci una vicenda di molti anni, con una vasta descrizione di società, approdi necessariamente a una visione nostalgica, conservatrice. È questo uno dei tanti motivi per cui dissento da Lukács; la sua teoria delle «prospettive» può essere capovolta contro il suo genere preferito. Io credo che non per nulla il nostro è il tempo del racconto, del romanzo breve, della testimonianza autobiografica: oggi una narrativa veramente moderna non può che portare la sua carica poetica sul momento (quel qualsiasi momento) in cui si vive, valorizzandolo come decisivo e infinitamente significativo; deve perciò essere «al presente», darci un'azione che si svolga tutta sotto i nostri occhi, unitaria di tempo e d'azione come la tragedia greca. (1364)

Una stagione terminata che però ricorreva puntualmente all'epoca nei discorsi e nelle riflessioni sul romanzo, come Calvino confermò nel 1970 proprio nella nota introduttiva a *Pierre e Jean* di Maupassant, la prima da lui redatta per Centopagine. Nell'introduzione affermò infatti che nel saggio «Le roman» di Maupassant «troviamo tutte o quasi le idee che si continuano a macinare nelle ininterrotte discussioni d'oggi su come il romanzo sia o debba essere» (876). L'Ottocento rappresentava ancora per Calvino e i suoi contemporanei il secolo «padre» della letteratura novecentesca e se leggendo *Il dottor Živago* «l'ombra del padre di Amleto» rivelava le difficoltà nel «discutere coi padri», Centopagine costituì l'occasione per intervenire, riscoprendo il passato, sui «problemi dell'oggi» (1361). La scelta della forma narrativa breve era quindi utile per scongiurare i rischi di un tipo di letteratura che, nel 1958, Calvino avrebbe definito «nostalgica»: lo spirito di Centopagine era infatti teso a riesplorare la tradizione per portare all'attenzione dei lettori contemporanei opere del passato di cui riappropriarsi. Se davanti alla questione del genere romanzo Calvino si rifaceva all'Ottocento, una riflessione a parte merita il concetto calviniano di *romanzesco*, diverso da quello del romanzo *tout court* (Pennings). Uno dei primi accenni in merito risale proprio al saggio del 1958 sul *Dottor Živago*, in cui individuò

l'oggettivarsi della tecnica dell'intreccio che viene considerata in sé, come un ghirigoro geometrico, portando alla parodia, al gioco del romanzo costruito «romanzescamente». Questo gioco del romanzesco è spinto da Pasternak alle estreme conseguenze: egli costruisce una trama di coincidenze continue, attraverso tutta la Russia e la Siberia, in cui una quindicina di personaggi non fanno altro che incontrarsi per combinazione, come se ci fossero solo loro, come i paladini di Carlo Magno nell'astratta geografia dei poemi cavallereschi. È un divertimento dello scrittore? [...] il susseguirsi delle coincidenze finisce per testimoniare soltanto la coscienza dell'uso convenzionale della forma romanzesca. (*Saggi* 1365)

Proprio nell'illustrazione di questa «oggettivizzazione» dell'intreccio romanzesco, a cui si richiamò, insieme al «frantumarsi dell'oggettività realistica», per constatare come il romanzo di Pasternak fosse comunque parte della «dissoluzione novecentesca del romanzo» (1365), Calvino identificò il romanzesco con i meccanismi convenzionali dell'intreccio narrativo, richiamando in questo caso, a titolo esemplificativo, gli stilemi classici dei romanzi cavallereschi. Il primo

chiarimento concettuale sul romanzesco lo rilasciò nel 1970 nell'intervento dall'eloquente titolo *Romanzo come spettacolo*, in cui dichiarò di sostenere la «riabilitazione del “romanzesco” e a scommettere su una sua futura reincarnazione» (271). Con romanzesco intendeva l'impiego degli «aspetti “artigianali” dell'arte narrativa» (271) per coinvolgere il lettore, mantenerne viva l'attenzione e interessarlo alle vicende e ai personaggi rappresentati. Erano queste le componenti della «materia prima» narrativa indicata nella presentazione di Centopagine, la cui operazione di valorizzazione era centrale nella progettualità della collana e per cui le opere russe costituirono alcuni degli esempi concreti più significativi.

Prima di proseguire su Centopagine ci soffermiamo sulla biblioteca d'autore di Calvino, progettata e composta dopo il trasferimento a Roma nel 1980, presso la sua ultima casa a Campo Marzio. Una biblioteca mantenuta dopo la sua scomparsa, così come lui l'aveva lasciata, dalla moglie Esther Judith Singer, detta Chichita, e che Laura Di Nicola è stata la prima studiosa a catalogare e indagare.⁶ La figura di Calvino che emerge dalla biblioteca è quella di un «lettore onnivoro, eclettico, curioso, ma rigoroso e selettivo» (Di Nicola, “Il disegno della lettura” 607), mentre la biblioteca «segue l'evoluzione di una biografia» (609) e si forma sull'identità del suo creatore. Invece che la somma di un accumulo, la biblioteca è frutto di un'attenta selezione, disposta secondo un sistema squisitamente personale stratificatosi nel tempo. Lo scaffale «russo» di Calvino si trova nella libreria grande, disposta in 86 scaffali sulla parete del salone della sua casa romana, definita da Di Nicola una «rappresentazione della mappa dello scibile» (*Un'idea di Calvino* 134), ed è situato nella terza fila a partire dall'alto, una posizione che ha una certa centralità nella prossemica della biblioteca, rimanendo agevolmente a portata di mano.

Lo scaffale è composto da 65 libri collocati su due file, editi lungo un arco cronologico abbastanza ampio: si va da *En el campo* di Ivan Buni, un'edizione spagnola del 1924 probabilmente appartenuta alla famiglia di Esther Calvino, a tre libri editi nel 1985, *Il paese dei banditi* di Sergej Esenin (Collezione poesia, Einaudi), *Il sosia* di Fëdor Dostoevskij (Oscar Mondadori) e *Oblomov* di Ivan Gončarov (BUR). Per la maggior parte si tratta di edizioni pubblicate negli anni Settanta e Ottanta e la geografia delle edizioni presenta una certa varietà: nonostante la grande maggioranza siano italiane, cinque volumi sono stati stampati in Francia, nove in paesi anglofoni, tre sono in lingua spagnola e uno solo, le *Fiabe in versi* di Puškin, in lingua russa ed edizione sovietica, probabilmente acquistato da Calvino durante il suo soggiorno in Unione Sovietica del 1951 (Mongardini). Una geografia che riflette lo spirito cosmopolita non solo di Calvino, ma anche di sua moglie Chichita: di quest'ultima sono infatti le note di possesso presenti sulle edizioni dei russi in lingua inglese.

Gli autori russi di Centopagine sono tutti presenti nello scaffale e Fëdor Dostoevskij si conferma l'autore più presente con ben sette volumi, seguito da Anton Čechov con cinque e da

⁶ Vedi Di Nicola “Il disegno della lettura”; “I libri “di” Italo Calvino.”; “Una biblioteca mia non riesco mai a tenerla assieme”; *Un'idea di Calvino* 103-160. La Biblioteca Calvino è oggi conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

Nikolaj Leskov, Nikolaj Gogol', Ivan Turgenev e Lev Tolstoj con quattro. Lo scaffale non si limita però ai soli nomi della collana calviniana, ma vi compaiono anche Michail Bulgakov, Maksim Gor'kij, Andrej Platonov e diversi altri, oltre al già citato Pasternak, presente con l'edizione Feltrinelli del 1962 del *Dottor Živago*. Solo due opere comparse nella serie trovarono però posto stabile a Campo Marzio in un'edizione diversa da quella della collana: *Le veglie alla fattoria presso Dicanca* di Gogol' (Mario), presente nella raccolta *Opere* del 1944 edita da Corticelli, e *Il viaggiatore incantato* di Leskov nell'edizione della Nuova universale Einaudi del 1967, la stessa da cui Calvino attinse per l'edizione Centopagine.

Questo ovviamente non indica che Calvino non avesse letto o sfogliato le opere poi edita nella sua serie, ma può suggerire che tale attività sia probabilmente avvenuta sui volumi messi a disposizione dall'Einaudi e che, una volta esaurito il loro ruolo di oggetti di lavoro, non lo abbiano seguito nella sua casa romana. Lontano da caratteristiche bibliofile, la fisionomia della biblioteca di Calvino restituisce infatti l'immagine di un lettore/autore per cui i libri erano principalmente strumenti di lettura e lavoro, non oggetti da collezione. È importante notare inoltre che, nella biblioteca calviniana, i volumi di Centopagine sono quasi tutti raccolti in un altro scaffale della libreria grande, più defilato rispetto allo «scaffale russo», dove sono presenti sei delle undici opere russe della collana: rimangono assenti *Il giocatore* e *Il sogno dello zio* di Dostoevskij, *Il viaggiatore incantato* di Leskov e *La sonata a Kreutzer* di Tolstoj.

3. LE OPERE RUSSE IN CENTOPAGINE

Gli autori russi inizialmente avrebbero dovuto, come scrisse Calvino a Franco Fortini nel 1972, «essere la spina dorsale della collana, dato anche lo stock di traduzioni Einaudi di cui posso disporre»: ⁷ ben sette delle undici opere russe di Centopagine erano infatti già state edita dalla casa editrice. ⁸ La selezione dei titoli per la serie offre uno spaccato esemplificativo della prosa russa ottocentesca: cronologicamente si parte dalle *Veglie alla fattoria di Dikanka*, la prima raccolta di racconti di Gogol' (1832), si prosegue con *La figlia del capitano* di Puškin (1836) e si arriva fino al *Viaggiatore incantato* di Leskov (1873) e alla fine del secolo con *Reparto n. 6* (1892) di Čechov. Nel mezzo ci sono *Due ussari* (1856) e *La sonata a Kreutzer* (1889), che rappresentano due momenti distanti ma importanti del percorso autoriale di Tolstoj, mentre Dostoevskij è di gran lunga l'autore russo più presente: *Le notti bianche* (1848), uno dei bestseller di Centopagine con 20 mila copie vendute (Cadioli, «Le «materie prime» dell'esperienza narrativa» 161-2), *Il sogno dello zio* (1859), *Memorie del sottosuolo* (1864), *Il giocatore* (1866) e *L'eterno marito* (1870).

⁷ Lettera di Italo Calvino a Franco Fortini, 26 gennaio 1972; poi in *Lettere* 1141.

⁸ Si tratta di *Memorie del sottosuolo*, *Il giocatore* e *Il sogno dello zio* di Dostoevskij (Universale Einaudi, 1942; Narratori stranieri tradotti, 1941; Universale Einaudi, 1960), *La figlia del capitano* di Puškin (Universale Einaudi, 1942); *La sonata a Kreutzer* di Tolstoj, (Universale Einaudi, 1942); *Le notti bianche* di Dostoevskij, (Universale Einaudi, 1942); *Il viaggiatore incantato* di Leskov (Nuova universale Einaudi, 1967).

Nei primi anni Ottanta si prevedeva di dare un nuovo impulso alla collezione: la maggior parte delle ristampe, inclusa la terza e quarta delle *Notti bianche*, uscirono nel biennio '81-'82 e Calvino inviò a Giulio Einaudi una lista di opere che avrebbero potuto essere incluse nella collana. Le difficili condizioni della casa editrice, che culminarono nel 1984 con il commissariamento, colpirono anche Centopagine, che dal 1983 al 1985 vide la pubblicazione di solo cinque nuovi titoli. Rimane però, presso l'Archivio storico Einaudi di Torino, la lista delle opere previste da Calvino e fra i russi appaiono *Fumo* di Turgenev (1867), il grande assente dell'Ottocento russo in Centopagine, una silloge di racconti di Leskov, risalenti alla seconda metà dell'Ottocento, e *L'infanzia di Ženja Ljuvers* di Pasternak. Già edito dall'Einaudi nel 1960 con la scheda bibliografica a cura di Calvino, il libro di Pasternak conteneva, oltre al racconto omonimo, altre tre prose narrative scritte fra il 1915 e il 1925 e avrebbe rappresentato l'unica opera novecentesca russa della serie. Quattro degli autori russi di Centopagine, i «due titanici evangelisti» (*Saggi* 38) Tolstoj e Dostoevskij, Gogol' e Leskov – a cui potrebbe aggiungersi anche Turgenev – apparvero poi in alcuni dei *memo* che avrebbero costituito le Norton Lectures calviniane, pubblicate postume con il nome *Lezioni americane*. Un'ulteriore testimonianza questa del profondo interesse nutrito da Calvino per la letteratura russa, considerata parte della grande eredità condivisa da portare nel nuovo millennio.

Furono pochi i titoli inediti in Italia pubblicati presso la serie calviniana e nessuno di questi riguardò le opere russe, mentre la prima traduzione in italiano avvenne per la maggior parte molto prima. *La sonata a Kreutzer* e *Due ussari* di Tolstoj furono volti in italiano e pubblicati in volume rispettivamente da Treves nel 1891 e da Sonzogno nel 1902, i due primi grandi editori di massa dell'Italia unita (Cadioli e Vigni, 26-33); *La figlia del capitano* di Puškin uscì nel 1913 presso Carrabba e *Memorie del sottosuolo* (con il titolo *Lettere dal sottosuolo*) nel 1919 per l'Editrice Italiana. Furono però gli anni Venti, soprattutto grazie all'attività di piccole case editrici, a vedere l'arrivo in Italia di un grande numero di opere russe – e straniere – tradotte (Vittoria, . «Mettersi al corrente con i tempi».; Vittoria, «Editoria e traduzioni»; Sisto): l'editore romano Carra & C. di Luigi Bellini pubblicò nel 1920 *L'eterno marito* e *Le notti bianche* di Dostoevskij; Slavia – su cui si tornerà – editò invece *Le veglie alla fattoria* di Dikanka di Gogol' e *La camera n. 6* di Čechov nel 1929, seguiti nell'anno successivo da *Il sogno dello zio* di Dostoevskij. L'unica prima edizione italiana di un'opera russa apparsa in Centopagine e pubblicata da Einaudi è *Il giocatore* di Tolstoj, uscita nel 1941 presso la serie Narratori stranieri tradotti, mentre nel 1942 *Il viaggiatore incantato* di Leskov fu pubblicato da Bompiani in Corona di Vittorini. Se nei primi decenni del Novecento la letteratura russa poteva essere introdotta in Italia come una novità, specialmente quando si trattava di presentare testi tradotti direttamente dal russo e non da lingue veicolari come il francese, negli anni Settanta Calvino trattava queste opere come elementi ormai pienamente assimilati e fatti propri nel patrimonio letterario del pubblico italiano.

Le edizioni di Centopagine erano tutte aperte da una nota introduttiva firmata, dalla lunghezza variabile, al fine di contestualizzare l'autore e l'opera, mentre le quarte di copertina riportavano

talvolta un testo redatto per l'occasione oppure un estratto dalle introduzioni. Per Calvino gli apparati peritestuali della collana, insieme alle traduzioni, erano centrali e dovevano essere coerenti al tipo di progetto editoriale che intendeva portare avanti. Un caso esemplificativo di lettura attualizzante offerta dagli scritti liminari è quella di *Reperto n. 6*, definito nella quarta di copertina anonima – ma attribuita a Calvino – del 1972 come «uno dei capolavori di Čechov» e allo stesso tempo

un testo d'una attualità scottante: la letteratura delle «istituzioni totali» si può dire che ha in esso un ca-
postipite. Non c'è bisogno di forzare il testo per leggerlo alla luce della discussione ora viva, in Occidente,
sui manicomi e la «maggioranza deviante»; ed ancor più spontaneo viene di ricordare che, ottant'anni
dopo che il *Reperto n. 6* è stato scritto, ancora nel paese di Čechov chi cerca di pensare e agire non con-
formisticamente per il bene comune viene rinchiuso in manicomio (*Il libro dei risvolti* 334-5).

Tra i nomi ricorrenti dei traduttori e prefatori delle opere russe in Centopagine si affiancano figure che lavorarono attivamente con Calvino per la collana e altre scomparse da tempo, fra cui spicca Leone Ginzburg, di cui vennero riprese le introduzioni al *Giocatore* e *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij e alla *Figlia del capitano* di Puškin. Figura essenziale per l'Einaudi, Ginzburg fu infatti uno dei membri fondatori della casa editrice che si aggregarono nel liceo torinese Massimo d'Azeglio e contribuì con il suo cosmopolitismo a vivificarne il programma editoriale e gli intenti fin dagli albori. La sua attività editoriale e intellettuale fu centrale anche per la slavistica in Italia e Ginzburg agì da mediatore culturale di molte opere russe in quanto traduttore e funzionario editoriale, prima presso la casa editrice Slavia e poi nell'Einaudi (Tranfaglia; Mangoni; Mauro; D'Orsi). Il traduttore più presente è invece Alfredo Polledro, che volse in italiano *Il sogno dello zio* e *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij e *La figlia del capitano* di Puškin. Scomparso nel 1961, Polledro imparò il russo grazie alla compagna Rachil' Gutman: insieme pubblicarono nel 1917 una grammatica dal russo e negli anni Venti fondarono la già citata Slavia, per cui tradusse dal russo diverse opere letterarie (Adamo; De Michelis).

Anagraficamente più vicino a Calvino era invece Angelo Maria Ripellino, appartenete alla sua stessa generazione, di cui vennero recuperate in Centopagine le introduzioni alle *Notti bianche* e *Il sogno dello zio* di Dostoevskij. Ripellino, che divenne uno degli slavisti italiani più significativi della seconda metà del Novecento, iniziò la sua collaborazione con l'Einaudi nel 1955 e la portò avanti fino alla scomparsa nel 1978, incidendo profondamente sul catalogo delle opere russe della casa editrice (Baselica; Benetollo; Deiana). Con lui Calvino fu legato non solo da questioni professionali, ma anche da un lungo rapporto di confronto e condivisione poetica e letteraria. Fu Calvino a scrivere, nel 1959, il risvolto di copertina per il saggio di Ripellino *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia* pubblicato da Einaudi e fu proprio a Ripellino che, nel 1977, confessò ironicamente di ricordarsi, passando fra le scrivanie einaudiane durante una delle numerose incursioni da Parigi, «che dirigo una collana, e che c'è un elenco di libri che dovrei fare uscire». ⁹ Il

⁹ Lettera di Italo Calvino ad Angelo Maria Ripellino, 15 settembre 1977; poi in *I libri degli altri* 603.

prefatore più presente in Centopagine per le opere russe, ed anche l'unico insieme a Calvino e Alberto Moravia ad aver prodotto peritesti *ad hoc* per la collana, fu invece Vittorio Strada, uno slavista con cui Calvino rimase in contatto a lungo: fu a lui che si rivolse nel 1965 per sottoporgli la prefazione sovietica del *Barone rampante*, definita da Strada «molto seria e utile».¹⁰

Nel caso di introduzioni «troppo invecchiate»¹¹ Calvino provvedeva alla loro sostituzione, mentre decise di mantenere quelle di Ginzburg, nonostante gli oltre tre decenni di distanza, cercando di recuperare nella nota bio-bibliografica o nella quarta di copertina quegli elementi che riteneva essenziali per presentare l'opera al pubblico contemporaneo. La quarta della *Figlia del capitano* di Puškin apparve anonima e non è stata attribuita a Calvino, ma fu probabilmente stesa dalla redazione einaudiana e approvata dal direttore. Si tratta in effetti di uno scritto editoriale composto semplicemente da alcune frasi tratte dall'introduzione di Ginzburg, salvo una citazione presa dalla *Storia della letteratura russa* di Dmitrij Petrovič Svjatopolk-Mirskij, edita in inglese nel 1927 e pubblicata in Italia dall'Einaudi nel 1965. Le parole di Mirskij, che evidenziavano il «delizioso umorismo» dell'opera, si affiancavano così alle riflessioni di Ginzburg sulla «cristallina chiarezza dello stile» (VII), ne rinforzavano la presentazione e collocarono al centro della quarta i personaggi, considerati romanzescamente «attraenti figure da commedia idillica in tempo di pace che [...] rivelano improvvisamente un coraggio non pretenzioso, modesto, quasi casuale e muoiono da eroi».¹²

Per i testi che necessitavano invece di una nuova introduzione, Calvino portò avanti una campagna di reclutamento molto attiva per coinvolgere studiosi, letterati e specialisti nella stesura dei testi liminari di Centopagine. Nel 1972 scrisse a Fortini per ottenere una o più introduzioni da destinare alle opere russe (o direttamente «qualcuno dei Tolstoj e Dostoevskij brevi che ti piacerebbe prefare») la cui pubblicazione era programmata presso Centopagine, definita sinteticamente come un collettore di «ristampe di classici del romanzo breve. Con qualche riscoperta più rara».¹³ La letteratura russa in particolare costituiva per Calvino l'area letteraria più complicata da proporre, in quanto riteneva che il «mio problema è far fare le prefazioni dei russi», anche a causa della mutata consapevolezza nutrita da lettori e studiosi verso la letteratura russa rispetto a qualche decennio prima:

Una volta, quando nessuno sapeva il russo, si sentivano autorizzati a parlare dei russi tutti gli scrittori che avevano a cuore i problemi morali. Adesso si pensa che ne debbano parlare solo gli slavisti. Ma gli slavisti con una personalità, stringi stringi, sono solo due: Ripellino che è sempre uguale, e Strada che fa saggi documentati e anche importanti ma troppo lunghi e dotti per la sede. (*Lettere* 1141)

Una platea di riferimento così ristretta lo costrinse spesso a rivolgersi ai nomi indicati a Fortini, che non collaborò mai alla collana nonostante i ripetuti inviti di Calvino, ancora alle prese

¹⁰ Lettera di Italo Calvino a Lev Veršinin, 14 settembre 1965; poi in *Lettere* 879.

¹¹ Lettera di Italo Calvino a Vito Amoruso, 28 ottobre 1971; poi in *Lettere* 1116.

¹² Quarta di copertina, Aleksandr Puškin, *La figlia del capitano*, Torino, Einaudi, 1971.

¹³ Lettera di Italo Calvino a Franco Fortini, 26 gennaio 1972; poi in *Lettere* 1141.

nel settembre 1975 con l'ennesima richiesta di una nota introduttiva alla *Morte di Ivan Il'ič* di Tolstoj, poi non pubblicato. Strada fu, come abbiamo visto, il prefatore più disponibile, firmando l'introduzione alla *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj, *Reperto n. 6* di Čechov e *Le veglie alla fattoria di Dikanka* di Gogol'. Per quest'ultima Calvino aveva prima pensato a Ripellino, all'epoca molto malato e che, nonostante quanto espresso a Fortini, fu spesso contattato da Calvino per ottenere introduzioni o indicazioni di opere russe da inserire in Centopagine. Per *Le notti bianche*, uno dei numeri inaugurali della collana, Calvino riadottò la prefazione di Ripellino pubblicata nell'Universali Einaudi, al punto da comunicargli, in una sorta di *captatio benevolentiae*, di ritenere Centopagine «da te quasi tenuta a battesimo sia pur come ristampa».¹⁴ Venne adottata la sua presentazione anche per un'altra opera di Dostoevskij, *Il sogno dello zio*, mentre la lettera in cui Calvino gli chiese di introdurre l'opera di Gogol' è rivelatrice del tipo di lavoro svolto per Centopagine e dell'approccio calviniano nei confronti delle introduzioni, da impostare secondo criteri specifici:

Tra [i libri in programma] c'è *Le veglie di Dikanka* di Gogol, in una traduzione inedita che avevamo in archivio da moltissimi anni, e che spero non sia pessima (ma oggi trovare traduttori è già cosa che scoraggia). Per l'introduzione, nel mio elenco, c'è segnato (di mia mano): Ripellino. Se ricordo bene, già te lo chiesi anni fa e tu mi dicesti di sì. Ora sarebbe venuto il momento, se tu avessi qualche giorno di tempo per scriverla, diciamo entro novembre. Anche breve. Poche pagine tue bastano a dare sostanza. (Sono angosciato dai giovani accademici che fanno introduzioni lunghissime, noiose e senza sugo.)¹⁵

Calvino stesso contribuì a Centopagine attraverso la scrittura di molti dei peritesti, in cui sviluppò un discorso metaletterario e narratologico incentrato sull'artigianalità dell'arte narrativa. I meccanismi romanzeschi, finalizzati al coinvolgimento del lettore per mantenerne viva l'attenzione e interessarlo alle vicende e ai personaggi rappresentati, emergono chiaramente nella nota introduttiva di Calvino per *Due ussari*, uscito nel 1973 presso Centopagine. «Capire come Tolstoj costruisce la sua narrazione non è facile» (*Saggi* 989) affermò nell'incipit dell'introduzione, sottolineando come Tolstoj amasse nascondere i suoi stratagemmi narrativi, dissimulare «schemi simmetrici, travi portanti, contrappesi, cerniere rotanti» (989) con cui costruiva gli intrecci diegetici e muoveva la storia. Nascosto, però, «non vuol dire che non ci sia», e Calvino evidenziò apertamente le ragioni che lo spinsero a scegliere quest'opera per la sua collana:

l'impressione che Tolstoj dà di portare pari pari sulla pagina scritta «la vita» (questa misteriosa entità per definire la quale siamo obbligati a partire dalla pagina scritta) non è che un risultato d'arte, cioè d'un artificio più sapiente e complesso di tanti altri. Uno dei testi in cui la «costruzione» tolstoiana è meglio visibile è *Due ussari*, e siccome questo è uno dei racconti più tipici suoi – del primo e più diretto Tolstoj –, e dei più belli, osservando com'è fatto possiamo imparare qualcosa sul modo di lavorare dell'autore. (989)

¹⁴ Lettera di Italo Calvino ad Angelo Maria Ripellino, 13 aprile 1972; poi in Ripellino 2018, 116.

¹⁵ Lettera di Italo Calvino ad Angelo Maria Ripellino, 15 settembre 1977; poi in *I libri degli altri* 603.

L'apparente semplice naturalezza con cui Tolstoj affrescava azioni e sentimenti non erano quindi il risultato di una scrittura di getto, spontanea nel suo divenire, ma di una struttura letteraria abilmente progettata e edificata, in cui nulla è prodotto dalla casualità o da un'ingenua ispirazione fluiva sulla pagina. Solo i primi due capoversi della nota sono dedicati alla meccanica tolstoiana, un passaggio breve in cui però Calvino condensa con efficacia le caratteristiche essenziali dell'opera, collocandole in apertura per evidenziarle e tornandoci in chiusura, perché come «nel narratore più astratto, ciò che conta in Tolstoj è ciò che non si vede» (992). Obiettivo di Calvino era infatti mettere in guardia il lettore dagli artifici narrativi che, quando ben occultati, sono ancora più efficaci, mentre fra la fine e l'inizio della nota si dipanano i passi sulle vicende della storia, le caratteristiche dei personaggi e i loro rapporti. Aspetti apparentemente distanti ma ben rappresentativi del romanzesco calviniano, di cui le peripezie dei protagonisti, Turbin padre, «gran bevitore e giocatore e donnaiolo e duellante» (990), e il figlio, suo opposto, sono chiari esempi.

Il viaggiatore incantato uscì per Centopagine nel 1978 insieme a un saggio di Walter Benjamin, poi direttamente citato da Calvino nelle *Lezioni americane* (Saggi 742), e venne presentato in qualità di «romanzo che dà la misura migliore di Leskov» (*Il libro dei risvolti* 391). Nella quarta firmata da Calvino per l'edizione si passa quindi dalla meccanica al senso del romanzesco calviniano: è evidenziato infatti il «piacere del raccontare» del narratore, definito «un curioso tipo di vagabondo avventuriero, domatore di cavalli selvaggi, servo della gleba fuggiasco», la cui vita è «fitta di vagabondaggi e di avventure [...] un'epopea dei mercati e delle steppe, in cui è impossibile scervere verità e affabulazione, mitomania, istrionismo, e in cui si muove tutta una Russia di pezzenti e di signori, di militari e di tartari, di matrone e zingare, di santi monaci e di ubriaconi» (391). Ciò che Calvino indica ai lettori è la capacità di Leskov di immedesimarsi «con le voci di un popolo multiforme» che lo rese un «narratore inesauribile», e il cui testo comparve in Centopagine nella traduzione di Tommaso Landolfi, considerata coerentemente «d'un sapore, d'una leggerezza, d'un divertimento, d'una inventiva senza pari» (391).

Azione e avventura, piacere del racconto e della lettura: questi sono gli elementi centrali del romanzesco di Calvino, che fin dagli anni Quaranta manifestò il suo interesse per le narrazioni fatte di azioni, di «avventure». Non a caso Pavese, nel parere di lettura sul *Sentiero dei nidi di ragno*, lo definì un «[r]acconto non di personaggi, ma di avventure» (*Romanzi e racconti* I 1243), mentre nel 1954 Calvino identificò il romanzesco nei «modi "spavaldi", "colorati", "avventurosi"».¹⁶ Una considerazione del romanzesco è inoltre individuabile nel *Midollo del leone* del 1955, quando affermò: «I romanzi che ci piacerebbe di scrivere o di leggere sono romanzi d'azione, ma non per un residuo di culto vitalistico o energetico: ciò che ci interessa sopra

¹⁶ Lettera di Italo Calvino a Niccolò Gallo, 12 luglio 1954; poi in *Lettere* 408.

ogni altra cosa sono le prove che l'uomo attraversa e il modo in cui egli le supera» (*Saggi* 23). Il romanzesco è anche l'elemento ricercato da Amedeo Oliva nell'*Avventura di un lettore*, per cui l'«interesse all'azione sopravviveva» nel piacere di leggere: «la sua passione erano sempre le narrazioni di fatti, le storie, l'intreccio delle vicende umane. Romanzi dell'Ottocento, prima di tutto» (*Romanzi e racconti II*, 1128). Le opere della letteratura ottocentesca russa in Centopagine quindi, accanto a quella anglosassone e francese e più di quella tedesca e italiana, erano per Calvino emblematici nel mostrare, con esempi narrativi concreti, i meccanismi e il senso del romanzesco ai lettori contemporanei. Dal rutilante affresco della società russa rappresentata nel *Viaggiatore incantato* agli invisibili ingranaggi della narrativa tolstoiana in *Due ussari*, Calvino ha offerto attraverso Centopagine una sua personalissima lettura delle opere russe per riabilitare quel romanzesco a cui tendeva tutta la sua poetica.

BIBLIOGRAFIA

- Adamo, Sergia. "La casa editrice Slavia." *Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di Luisa Finocchi e Ada Gigli Marchetti, redazione e apparati a cura di Patrizia Landi, FrancoAngeli, 2000, pp. 53-98.
- Baldini, Anna. *Una collana d'autore: Centopagine nell'epistolario di Italo Calvino*, in *Infinite scritture. Luciano Bianciardi 100+1: i convegni del 2023*, a cura Riccardo Castellana e Gianni Turchetta, ExCogita, 2024, pp. 69-87.
- Baselica, Giulia. "Nuovi itinerari nella letteratura russa. Dalle lettere di Angelo Maria Ripellino alla Redazione Einaudi." *Diacritica*, n. 50, vol. I, 2023, pp. 263-275.
- Benetollo, Chiara. "Ripellino e la narrativa russa all'Einaudi." *Diacritica*, n. 50, vol. II, 2023, pp. 147-149.
- Brigatti, Virna. "Calvino editore della «Piccola biblioteca scientifico-letteraria» Einaudi." *Letteratura e Scienze. Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)*. Pisa, 12-14 settembre 2019, ADI, 2021, pp. 1-8.
- Cadioli, Alberto. "Le «materie prime» dell'esperienza narrativa. Italo Calvino direttore di «Centopagine»." *Calvino & l'editoria*, a cura di Luca Clerici e Bruno Falcetto, Marcos y Marcos, 1993, pp. 141-165.
- . *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*. Il Saggiatore, 2017.
- Cadioli, Alberto, e Giuliano Vigni. *Storia dell'editoria in Italia. Dall'Unità a oggi*, Editrice bibliografica, 2018.
- Calvino, Italo. *Romanzi e racconti*, vol. I. Edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, prefazione di Jean Starobinski, Mondadori, 1991.

- . *Romanzi e racconti*, vol. II. Edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barengi e Bruno Falcetto, Mondadori, 1992.
- . *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barengi, Mondadori, 1995.
- . *Lettere. 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milanini, Mondadori, 2000.
- . *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, nota di Carlo Fruttero, Mondadori, 2022.
- . *Il libro dei risvolti. Note introduttive, quarte di copertina e altre scritture editoriali*, a cura di Luca Baranelli e Chiara Ferrero, introduzione di Tommaso Munari, Mondadori, 2023.
- Camerano, Vito, Raffaele Crovi e Giuseppe Grasso, a cura di. *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*. Aragno, 2007.
- Ceserani, Remo. "Quando Calvino leggeva "Centopagine"." *Belfagor*, vol. XLVI, n. 6, 1991, pp. 706-710.
- D'Orsi, Angelo. *L'intellettuale antifascista. Ritratto di Leone Ginzburg*. Neri Pozza, 2019.
- De Michelis, Cesare G. "Alfredo Polledro." *Dizionario Biografico degli Italiani*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/alfredo-polledro_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/alfredo-polledro_(Dizionario-Biografico)), ultimo accesso: 16 ottobre 2024.
- Deiana, Riccardo. "Angelo Maria Ripellino e l'Einaudi: un poeta sull'orlo del rifiuto." *Diacritica*, n. 50, vol. II, 2023, pp. 147-149.
- Di Nicola, Laura. "Il disegno della lettura. La forma di un desiderio." *Italies*, n. 16, 2012, pp. 597-621.
- . "I libri "di" Italo Calvino." *Bollettino di Italianistica*, a. X, fasc. 1, 2013, pp. 275-294.
- . "«Una biblioteca mia non riesco mai a tenerla assieme»: gli scaffali reali e ideali di Italo Calvino." *Il privilegio della parola scritta. Gestione, conservazione e valorizzazione di carte e libri di persona*, a cura di Giovanni Di Domenico e Fiammetta Sabba, Associazione italiana biblioteche, 2020, pp. 99-111.
- . *Un'idea di Calvino. Letture critiche e ricerche sul campo*. Carocci, 2024.
- Ferretti, Gian Carlo. "Centopagine." *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane* di Gian Carlo Ferretti e Giulia Iannuzzi, Minimum Max, 2014, pp. 243-247.
- Francescutti, Alessia. "Italo Calvino. L'avventura di un editore." *Studi Novecenteschi*, vol. 23, n. 51, 1996, pp. 75-106.

- Franco, Ernesto. "Poetica in Centopagine." *Italo Calvino. A writer for the next millennium. Atti del Convegno internazionale di studi di Sanremo*, a cura di Giorgio Bertone, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 99-106.
- Ginzburg, Leone. "Nota introduttiva." *La figlia del capitano* di Aleksandr Puškin, Einaudi, 1971, pp. V-VIII.
- Guerini, Andréia, e Tânia Maria Moysés. "Os clássicos e a tradução literária em Centopagine de Italo Calvino." *Itinerários*, n. 38, 2014, pp. 89-103.
- Mangoni, Luisa. *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*. Bollati Boringhieri, 1999.
- Mario, Anna. "Nikolaj Vasil'evič Gogol' e i russi." *Calvino A-Z*, a cura di Marco Belpoliti. Electa, 2023, pp. 410-413.
- Mauro, Florence. *Vita di Leone Ginzburg. Intransigenza e passione civile*. Trad. di Andrea Trabaccone, Donzelli, 2013.
- Mongardini, Caterina. "L'intellettuale dimezzato: Italo Calvino e il viaggio in URSS. Tra maturazione politica e riflessione intellettuale (1944-1956)." *Ricerche di storia politica*, n. 1, 2024, pp. 23-44.
- Palermitano, Andrea. "Einaudi – Centopagine." *Calvino A-Z*, a cura di Marco Belpoliti, Electa, 2023, pp. 179-180.
- . *Calvino direttore di «Centopagine». La «riabilitazione del romanzesco»*. Carocci, 2025.
- Pennings, Linda. "Dal "romanzo" al "romanzesco". Genere e modo nell'opera di Italo Calvino." *Rassegna europea di letteratura italiana*, 2007, pp. 125-138.
- Ripellino, Angelo Maria. *Lettere e schede editoriali. (1954-1977)*, a cura di Antonio Pane, introduzione di Alessandro Fo, Einaudi, 2018.
- Rubino, Ilaria. "Centopagine. Un riconoscimento di forme nella narrativa italiana tra Otto e Novecento." *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di Ilaria Crotti, Enza Del Tedesco, Ricciarda Ricorda, Alberto Zava, 2 tt., t. II. ETS, 2011, pp. 381-388.
- Sisto Michele. "I «tedeschi» di Bompiani. Sul posizionamento delle collane di narrativa straniera nel campo editoriale intorno al 1930." *Stranieri all'ombra del duce. Le traduzioni durante il fascismo*, a cura di Anna Ferrando, Franco Angeli, 2019, pp. 212-244.
- Storini, Monica Cristina. *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*. Carocci, 2005.

Tranfaglia, Nicola, a cura di. *L'itinerario di Leone Ginzburg*. Bollati Boringhieri, 1996.

Vittoria, Albertina. “«Mettersi al corrente con i tempi». Letteratura straniera e editoria minore.” *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, a cura di Ada Gigli Marchetti e Luisa Finocchi, Franco Angeli, 1997, pp. 197-218.

—. “Editoria e traduzioni nella Milano degli anni Venti e Trenta.” *Stranieri all’ombra del duce. Le traduzioni durante il fascismo*, a cura di Anna Ferrando, Franco Angeli, 2019, pp. 13-28.

Saggi

QFWFQ TRA L'ISOLA DI ALCINA E IL PALAZZO DI ATLANTE. UNA LETTURA INTERTESTUALE DI *L'ORIGINE DEGLI UCCELLI* DI ITALO CALVINO.

QFWFQ BETWEEN ALCINA'S ISLAND AND ATLANTE'S PALACE. AN INTERTEXTUAL ANALYSIS OF ITALO CALVINO'S THE ORIGIN OF BIRDS

Alberto Sebastiani

 ORCID: AS 0000-0001-8197-2888

Università IULM di Milano (04pp4xq32)

ABSTRACT

La prima edizione del racconto di Calvino *L'origine degli uccelli* esce su "Linus" nel luglio 1967, illustrato da Emilio Tadini, i cui disegni sembrano suggerire un dialogo del testo con *L'Orlando furioso*. Alla prova dell'analisi intertestuale il poema di Ariosto offre infatti a Calvino un repertorio di temi, immagini e schemi narrativi, ma anche un vocabolario, acquisito in maniera produttiva, che entra nel lessico calviniano, come testimoniato da occorrenze di parole chiave anche in altri suoi testi, a partire dal lavoro sul *Furioso* per la radio, svolto nello stesso 1967. Tale processo di acquisizione e rielaborazione presenta precise modalità, ovvero avviene attraverso il riassunto, la sintesi, la riscrittura, il commento di passaggi specifici e la ripresa di elementi tematici e linguistici di Ariosto. Alcuni fenomeni di intertestualità interna rivelano però anche una riflessione che a partire dal dialogo con Ariosto affronta la questione letteraria del rapporto tra finzione e verità.

Parole chiave — Italo Calvino; Letteratura italiana contemporanea; Ludovico Ariosto; Intertestualità; Emilio Tadini.

The first edition of Calvino's *L'origine degli uccelli* was published in "Linus" in July 1967. It was illustrated by Emilio Tadini, whose works suggest a relationship between the tale and *L'Orlando furioso*. In fact, on the one hand, Calvino takes themes, images, even specific words from Ariosto, and he reuses them both in *L'origine degli uccelli* as in other writings, starting with his work on the *Furioso* for Italian radio also in 1967. On the other hand, this process reveals a deep reflection on the literary relationship between fiction and reality.

Keywords — Italo Calvino; Contemporary Italian Literature; Ludovico Ariosto; Intertextuality; Emilio Tadini.

Sebastiani, Alberto. "Qfwfq tra l'isola di Alcina e il palazzo di Atlante. Una lettura intertestuale di *L'origine degli uccelli* di Italo Calvino". *Entnymema*, No. 37, 2025, pp. 167-18



1. IL RACCONTO E L'ILLUSTRAZIONE: UN'IPOTESI DI RICERCA ARIOSTESCA

L'origine degli uccelli è un racconto cosmicomico di Italo Calvino che ha Qfwfq per protagonista; risalirebbe come idea al 1964 e appare per la prima volta sulla rivista "Linus" nel luglio del 1967, poi in volume in *Ti con zero* nell'ottobre dello stesso anno, con diverse varianti, anche sostanziali, rispetto all'edizione estiva.¹ Il testo racconta di un mondo che si crede il punto d'arrivo dell'evoluzione ma scopre quanto ciò sia falso.² Infatti, l'apparizione degli uccelli, esseri fino ad allora ignoti, sconvolge Qfwfq, che li insegue e arriva nel loro continente, dove si innamora di Or, con la quale prova a scappare per tornare indietro, volando aggrappato a lei; gli altri volatili però lo impediscono, li fermano quando sono quasi alla meta e, mentre riportano a casa Or, lasciano precipitare Qfwfq nella sua terra. Questi poi riesce a tornare dagli uccelli, aggrappandosi con un espediente a un volatile di passaggio nelle sue zone, e addirittura sposa Or, che è diventata la loro regina, ma quando capisce che i due mondi, il suo e quello dei volatili, potrebbero convivere e avrebbero addirittura un'identità comune, cerca di rivelarlo a tutti nonostante il divieto della sposa. L'infrazione, come in ogni fiaba, comporta una sanzione, così gli uccelli lo zittiscono attaccandolo con violenza. Nel farlo, però, non colpiscono solo lui, ma anche le pagine del fumetto in cui si stava narrando la sua storia:

(Gli uccelli strappano a beccate e a graffi la pagina dei fumetti. Volano via ognuno con un brandello di carta stampata nel becco. La pagina che c'è sotto è anch'essa disegnata a fumetti; vi è rappresentato il mondo com'era prima della comparsa degli uccelli e i suoi successivi prevedibili sviluppi. Io sto in mezzo agli altri, con aria smarrita. Nel cielo continuano a esserci uccelli, ma nessuno più ci bada.). (247)

Il racconto, infatti, è in parte in prosa e in parte costruito attraverso *ékphrasis*, con inserti metatestuali per lo più parentetici, che propongono vignette e strisce da farsi per narrare la storia a fumetti (Sebastiani, *Il fumetto*).³ La narrazione, quindi, pone in dialogo parola e immagine (da farsi), ma su "Linus" presenta anche delle illustrazioni del pittore e scrittore Emilio Tadini (1927-2002), che non sono riconducibili alle tipologie tradizionali, per cui non sono didascaliche, né rappresentano quanto evocato dal testo letterario, né vi aggiungono delle informazioni (Hamelin), ma nemmeno ricalcano le ipotesi fumettistiche di Calvino. Le immagini offrono infatti un'allegoria del testo per stimolare un'interpretazione; sono illustrazioni di cui non abbiamo gli originali ma che sono composte unendo disegni databili tra il 1962 e il 1965 e del 1967, alcuni dei quali usati anche nelle opere del "Ciclo di Voltaire" o comunque riconducibili allo stile grafico di quel periodo.⁴

¹ La datazione è indicata a partire dai «foglietti» autografi conservati in casa Calvino, citati nelle *Note e notizie sui testi* tanto per *Cosmicomiche* quanto per *Ti con zero* (Barenghi, Falcetto, Milanini, 1319, 1346, 1349). Essa va però rivista sulla base delle varianti tra l'edizione in rivista e in volume, individuate in Sebastiani, *Da "Linus"*.

² Anche per questo è stato definito «una riflessione sulle possibilità imprevedibili» (Scarpa 630). Sul racconto cfr. anche Bonetti.

³ Sul fumetto e Calvino, cfr. Gimmelli; Musarra-Schröder. Per il concetto di *ékphrasis* cfr. Cometa.

⁴ Per uno studio della poetica di Tadini cfr. Quintavalle, *Emilio Tadini*; Pegoraro. Per l'opera letteraria cfr. Raccis.



Figura 1 Emilio Tadini, illustrazione per Italo Calvino, *L'origine degli uccelli*, "Linus", n. 28, luglio 1967

Tali illustrazioni sono complessivamente tre, la principale delle quali è a tutta pagina, firmata in basso a destra «Tadini 6/67», il che testimonierebbe che il lavoro sia stato fatto nel giugno di quell'anno, appositamente per il racconto (Figura 1). Si tratta di un collage, composto da una figura volante, con ali di tipo meccanico, artificiali, riproposta tre volte, una sotto l'altra in verticale, come precipitasse a partire da un palazzo o castello (rovesciato), alla cui sinistra appare una figura femminile in abito da sera senza testa e dall'altra parte un essere mostruoso e gigante di cui si vede soltanto la parte inferiore del corpo, con le zampe. Quest'ultimo rappresenta le figure "mostruose",⁵ i volatili, che Qfwfq incontra nel continente scoperto inseguendo gli uccelli.

L'origine di questi disegni e la narrazione che essi mettono in scena è già stata affrontata (Sebastiani, *Da "Linus"*), in questa sede preme invece mostrare come l'illustrazione a tutta pagina suggerisca, a ragione, di indagare un dialogo intertestuale del racconto con altre opere, in particolare con *l'Orlando furioso*. La figura volante che precipita, infatti, potrebbe evocare in primo luogo il mito di Icaro, il desiderio dell'uomo di osare l'inumano, ciò che non è dato all'uomo in natura. Di questo mito si ritroverebbe nel racconto la fascinazione di Qfwfq per i volatili, il

⁵ Poniamo tra virgolette il termine "mostruose" per evidenziarne l'ambiguità, coerentemente con quanto si legge nel racconto, in cui, seppur sinteticamente, è affrontata la relazione tra il mostruoso e la prospettiva e il paradigma con cui si giudica qualcuno o qualcosa essere tale: «Ci aveva tormentato a lungo il dubbio su chi era un mostro e chi non lo era, ma da un pezzo poteva dirsi risolto: non-mostri siamo tutti noi che ci siamo e mostri invece sono tutti quelli che potevano esserci e invece non ci sono, perché la successione delle cause e degli effetti ha favorito chiaramente noi, i non-mostri, anziché loro» (240).

desiderio di inseguirli, di conoscerli, forse anche di essere come loro. Il personaggio inoltre vola aggrappato ad essi, quindi attraverso un espediente come Icaro, a cui il padre costruisce ali artificiali, e il precipitare del figlio di Dedalo potrebbe essere considerato l'ipotesto di quello di Qfwfq che ha osato troppo, prima cercando la fuga con Or, poi provando a rivelare una prospettiva diversa da quella accettata comunemente. Però questa figura volante nell'illustrazione di Tadini è associata chiaramente a un castello o a un palazzo rovesciato, e un accostamento simile riconduce alla magia, alla dimensione del fantastico, allo strano o al meraviglioso (Todorov), come risulta per Qfwfq e i suoi simili l'apparizione degli uccelli. Difficile in questa associazione (figura volante, castello/palazzo e magia) non pensare ad Ariosto, all'ippogrifo e al falso castello di Atlante che crolla grazie a Bradamante, che per sconfiggere il mago si finge svenuta, quindi sdraiata come la figura femminile in orizzontale dell'illustrazione.

La lettura presenta evidenti approssimazioni, andrebbe approfondita, e non esistono testimonianze scritte in merito⁶ per valutare se individui le intenzioni dell'autore, ma l'ipotesi nasce nel rispetto della poetica e della grammatica delle opere di Tadini del periodo, in cui l'artista accosta oggetti sulla tela per sollecitare un'associazione nel lettore.⁷ Ad ogni modo, la ricerca che presentiamo in questa sede non ha cercato di verificare la correttezza dell'interpretazione, bensì di seguire la suggestione di una presenza ariostesca nel testo di Calvino, in particolare delle figure di Atlante (del suo palazzo/castello) e di Bradamante, quindi inevitabilmente di Ruggiero. Un percorso di ricerca influenzato senz'altro dalla consapevolezza dei lavori svolti al tempo da Calvino intorno ad Ariosto.⁸ Infatti, dalla primavera del 1967 lo scrittore è immerso nel poema, per preparare *L'Orlando furioso* di *Ludovico Ariosto, raccontato da Italo Calvino*, trasmissione radiofonica andata in onda sul Programma nazionale tra gennaio e luglio 1968, con le musiche di Bruno Nicolai e la regia di Nanni De Stefani.⁹ Si tratta della lettura recitata di una selezione delle ottave del poema attuata da Calvino e raccordate o introdotte dalle parti in prosa scritte appositamente dallo scrittore,

⁶ Allo stato degli studi non risultano corrispondenze relative alla pubblicazione né tra le lettere edite di Calvino, né all'archivio della Casa Museo Spazio Tadini di Milano, né tra le missive di Oreste del Buono, il *deus ex machina* di questa collaborazione su "Linus", conservate presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori e presso il Fondo Einaudi dell'Archivio di Stato di Torino.

⁷ Sottolineiamo *anche*, in quanto, come testimonia ad esempio la lettura di Quintavalle, *Tadini e le lingue*, la scrittura di Tadini ha comunque una sua sintassi e una composizione precisa, tale che si è spesso parlato della sua pittura come scrittura e come narrativa. La *intentio operis* e la *intentio auctoris* quindi esistono, i disegni non sono certo meri stimoli alla fantasia o alle libere associazioni del lettore/spettatore.

⁸ Peraltro i debiti ariosteschi in *Ti con zero* erano stati individuati già al tempo, per cui ad esempio cfr. Piovene, a cui Calvino scriverà ringraziandolo per l'osservazione (lettera n. 690 del 2 gennaio 1968, Calvino, *Lettere* 637).

⁹ La trasmissione è annunciata da Calvino su "Radiocorriere" nel dicembre 1967 (cfr. Calvino, *L'Orlando raccontato*), ma lo scrittore vi lavorava già dalla primavera precedente (cfr. Calvino, *Lettere* 617; lettera n. 669, a Leone Piccioni, 8 febbraio 1967). Risulta difficile pensare che la redazione di "Linus" e lo stesso Tadini non fossero a conoscenza del lavoro che Calvino stava svolgendo per il Programma nazionale, ma, nel caso, è comunque lecito supporre che a un altro appassionato di Ariosto come il pittore e scrittore milanese non sia sfuggita la relazione tra i racconti di Qfwfq e il *Furioso*, e abbia cercato di sollecitare nel lettore un'associazione tra i due testi attraverso le sue illustrazioni. Per i legami di Tadini con l'Ariosto e la tradizione cavalleresca, in particolare per il primo libro *Le armi l'amore* (1963), cfr. Modena; Costa. A margine, infine, segnaliamo che l'interesse per il poema ariostesco non è l'unico punto di collegamento tra il percorso letterario e intellettuale di Calvino e quello di Tadini, per cui cfr. Sebastiani, *Procedere*.

in larga parte le medesime pubblicate nei due volumi che accompagnano il progetto: *Ariosto – Orlando Furioso raccontato da Italo Calvino*, pubblicato da ERI nel 1967, che è una prima redazione di Orlando furioso di *Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino. Con una scelta del poema*, edito da Einaudi nel 1970.¹⁰ Il primo, però, è di fatto il libretto d'accompagnamento dei dischi che la Collana Letteraria Documento Cetra diretta dallo stesso De Stefani pubblica il 31 dicembre 1967: *L'Orlando Furioso di Messer Ludovico Ariosto a cura di Italo Calvino*, in sette vinili a 33 giri (poi riedito in cinque cd nel 1997), con le voci di Giorgio Albertazzi, Giancarlo Sbragia, Arnoldo Foà, Alberto Lupo¹¹ che leggono una selezione delle ottave ariostesche.¹²

La suggestione tadiniana ci ha dunque permesso di analizzare il testo in prospettiva intertestuale, individuando e verificando relazioni tematiche, retoriche e linguistiche del racconto con l'*Orlando furioso*, ma anche con le rielaborazioni¹³ che Calvino fa del poema in quello stesso anno in vista del programma radiofonico del 1968. In questa direzione è emersa quindi una sorta di intertestualità di secondo grado con il testo ariostesco, ovvero delle relazioni intertestuali interne all'opera di Calvino, con il riuso in *L'origine degli uccelli* e in testi successivi di elementi linguistici, di commenti e di immagini riconducibili al già avvenuto (o contestuale) processo di rielaborazione del poema. Ciò ha permesso di approfondire da un lato il laboratorio della scrittura calviniana, dall'altro la presenza e il ruolo non marginale nell'opera dello scrittore dell'*Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, un lavoro non sempre considerato adeguatamente dalla critica (Rezzonico; Verdino; McLaughlin; Bonanni).

2. I “FURIOSI” DI ARIOSTO E DI CALVINO IN L'ORIGINE DEGLI UCCELLI

L'accostamento di Ariosto a Calvino non è certo peregrino. È stata da tempo delineata la cosiddetta «funzione Ariosto» nel Novecento italiano (Jossa, *Pazzia*; Jossa, *Coincidenze*; Scarfone; Pedullà) e basti qui citare la mostra dedicata al poeta che si è tenuta a Reggio Emilia, a Palazzo Magnani nel 2014 e il relativo catalogo (Parmiggiani).¹⁴ Una tradizione che annovera autori diversi tra loro, ma che hanno incontrato in Ariosto, come ha ben sintetizzato Niva Lorenzini, la possibilità di «una rilettura di straordinaria attualità», in quanto in particolare il *Furioso* è:

un testo carico di ironia, un testo che si apre insieme al favoloso e al realismo, ed è soprattutto e innanzitutto un testo che interpreta appieno il passaggio da un universo teocentrico medievale a un

¹⁰ Non risulta al momento edita una comparazione tra questi testi, la trasmissione radiofonica e i dischi che citeremo a breve, ma contiamo di pubblicare i risultati della ricerca che stiamo svolgendo quanto prima. Per uno studio della relazione tra il testo ariostesco e la sua rielaborazione da parte di Calvino nell'edizione 1970, cfr. Rezzonico.

¹¹ Si rimanda per la scheda al sito Biblic / Bibliografia Italo Calvino <https://bibliografia.laboratoriocalvino.org/schede/13831?ref=search>.

¹² Tali registrazioni nel 1968 saranno parzialmente utilizzate per la trasmissione radiofonica, e non contengono le parti narrative scritte da Calvino, recitate da Gianni Bonagura.

¹³ Usiamo in questa sede il termine *rielaborazione* come 'riscrittura' in senso generico, e *riscrittura* nell'accezione usata da Saint-Gelais.

¹⁴ Analogamente, la capacità di costruire immagini di Ariosto ha ispirato numerosi artisti visivi nel corso dei secoli, per cui cfr. Cogotti, Farinella, Preti.

universo antropocentrico rinascimentale, in cui viene riconosciuta all'individuo la facoltà di scegliere le proprie avventure, incamminarsi libero per sentieri sconosciuti, spaziare tra realtà e fantasia. (14)

Tra questi autori folgorati sulla via di Ferrara è appunto anche Calvino (Cardona; Battistini; Ajello; Jossa, *Laboratorio*; Costa),¹⁵ la cui passione per il poeta cinquecentesco è di lunga data (Bologna), e basti ricordare che tra il 1955 e il 1956, ovvero nel medesimo periodo della conferenza *Il midollo del leone* (1955), in cui non mancano riferimenti alle imprese dei cavalieri, lo scrittore ligure tiene per "Il Contemporaneo" la rubrica "Le armi e gli amori", il cui titolo cita apertamente il primo verso del *Furioso* e in cui propone una serie di interventi sull'attualità, a partire da fatti di cronaca non per forza drammatici, spesso trattati con ironia. Se poi non mancano citazioni ariostesche nelle *Lezioni americane*, in particolare nelle lezioni *Leggerezza* e *Rapidità* (Saggi 631-76), negli anni Settanta ci sono addirittura interventi specifici dedicati al poema, come nel 1974 *Ariosto: la struttura dell'Orlando Furioso*, in cui elogia il complesso "montaggio" con cui sono orchestrate le numerose vicende narrate, il loro ritmo e i tanti registri usati dal poeta (759-68), e l'anno successivo in "La Rassegna della letteratura italiana" Calvino pubblica *Piccola antologia in ottave* (769-74), dove dichiara apertamente, riecheggiando *Il midollo del leone*, che: «lo spirito ariostesco per me ha sempre voluto dire spinta in avanti».

Ci limitiamo a questi pochi riferimenti perché la questione è nota. Waage Petersen ha però anche individuato delle fasi precise in questa relazione intertestuale, dall'iniziale presenza ariostesca implicita nelle opere di Calvino come *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) a un secondo periodo, di trasfigurazione fantastica, testimoniato dai *Nostri antenati* (1952-1959), e a un terzo più esplicito, con la rielaborazione dell'*Orlando furioso* (1967-1970) e il *Castello dei destini incrociati* (1973), in cui appaiono *Storia dell'Orlando pazzo per amore* e *Storia di Astolfo sulla Luna*. I racconti cosmicomici degli anni Sessanta sarebbero quindi tra la seconda e la terza fase, e di quest'ultima sarebbero parte a tutti gli effetti quelli di *Ti con zero*, in particolare *L'origine degli uccelli*.

Esistono in effetti più legami tematici tra *L'origine degli uccelli* e il *Furioso*. In primo luogo lo spostamento attraverso e verso territori sconosciuti, via terra o in volo, con la conseguente scoperta di altri mondi naturali e la loro descrizione, in particolare dall'alto. Si tratta di momenti che interessano Calvino, come testimoniato anche dalla selezione per il programma radiofonico e i relativi libri, dato che nel capitolo e nell'episodio *Olimpia abbandonata* lo scrittore ricorda

¹⁵ Mattioda individua più precisamente l'interesse "attivo" di Calvino per Ariosto, «cioè il riuso di testi ariosteschi per creare nuovi testi», tra il 1968, l'anno della programmazione radiofonica, e il 1974, con la stesura del saggio *Ariosto: la struttura dell'Orlando Furioso* per il cinquecentenario della nascita e *Piccola antologia in ottave*. Sul rapporto coi poemi cavallereschi di Qfwfq in particolare cfr. Lacirignola 61, 64: «Se il Cavaliere è l'archetipo di numerose storie della narrativa di Calvino, il protagonista delle *Cosmicomiche* e di *Ti con zero* (escludendo la Parte Seconda e la Parte Terza di *Ti con zero*) ne è la forma più curiosa. Tra tutte le possibilità che, a partire da questo modello letterario, si sono diramate nella narrativa del nostro scrittore, Qfwfq ne è l'esempio più originale. Lo 'slittamento interno' all'archetipo di cui abbiamo parlato, questa volta prende una direzione stellare, ampliando al massimo il raggio d'azione del personaggio, il quale si muoverà lungo uno sfondo spazio-temporale immenso. [...] Come un cavaliere errante nel tempo e nello spazio, salta indifferentemente da un'era all'altra, attivo e curioso, impiegato in attività tipicamente umane e mai in solitudine, anzi circondato da parenti, amici, conoscenti, donne desiderate con cui intrattenere conversazioni, litigare e affrontare avventure, scoperte, scampare pericoli, ogni volta sotto nuova forma».

che «[i]n ogni canto dell'*Orlando furioso* la mappa del mondo si dispiega tutta contemporaneamente sotto l'occhio del lettore», e in questa prospettiva «l'Ippogrifo è un pezzo privilegiato: a chi lo cavalca è permesso di sorvolare in una sola mossa continenti interi», e ad esempio «[u]na fantasiosa geografia d'Asia e d'Europa scorre sotto gli occhi di Ruggiero, finché egli non decide di calare in Inghilterra» (Calvino, *Ariosto* 16; *Orlando* 50). Ma poi Calvino riprende anche Astolfo, che in *Astolfo contro Caligorante e Orrilo* galoppa su Rabicano tornando in Europa dall'isola di Alcina¹⁶ (XV, 1-37),¹⁷ e che in *Astolfo sulla Luna* vola sull'Ippogrifo per l'Africa cercando alleati per Carlo Magno, arriva dal re Senàpo e combatte le Arpie nel cielo (XXXIII, 101-28), e infine, partendo dal Paradiso terrestre sul carro d'Elia, raggiunge la Luna (XXXIV, 44-90) (Calvino, *Ariosto* 34-6; *Orlando* 169-79).

A questo proposito, anche in *L'origine degli uccelli* il tema dello spostamento e della scoperta di nuovi mondi e nuove prospettive è rilevante, ma in particolare vi si riscontrano luoghi testuali specifici che rivelano un dialogo intertestuale verificabile con il *Furioso*. Il primo riguarda l'arrivo di Qfwfq nel paese degli uccelli, un altro continente, un altrove in cui l'evoluzione ha seguito percorsi differenti:

Mi guardai intorno: non riconoscevo niente. Alberi, cristalli, bestie, erbe, tutto era diverso. Non solo uccelli popolavano i rami, ma pesci (dico per dire) con gambe di ragno o (diciamo) vermi con le penne. Adesso non è che io voglia descrivervi com'erano le forme della vita, laggiù; immaginatevele come vi vien meglio, più strane o meno strane importa poco. Quello che importa è che intorno a me si dispiegavano tutte le forme che il mondo avrebbe potuto prendere nelle sue trasformazioni e invece non aveva preso, per un qualche motivo occasionale o per un'incompatibilità di fondo: le forme scartate, irrecuperabili, perdute. (240)

Una vegetazione e una fauna ignote accolgono Qfwfq in un mondo talmente diverso da quello noto che non può essere delineato che per approssimazione, e il *topos* dell'indicibilità appare sotto forma di un invito al lettore a stimolare la propria immaginazione. L'alterità è indicata con una serie di aggettivi significativi: *diverso*, *strane*, *scartate*, *irrecuperabili*, *perdute*. Rimandano a campi semantici diversi, e se i primi due evocano la dimensione dell'indefinito, gli ultimi tre sono legati dal concetto di esclusione, se non di abbandono. Inoltre, la successione finale istituisce una climax costruita con una scelta lessicale che, sul piano semantico, permette anche un'estensione morale del discorso: *forme*, termine che indica genericamente la configurazione di un oggetto, è di fatto una metonimia che esprime attraverso un'astrazione la presenza di elementi concreti, e al tempo stesso un distanziamento da questi attraverso la scelta di non offrirne una descrizione precisa; la soluzione genera quindi indeterminatezza, una condizione perturbante intensificata dal tricolon aggettivale successivo, che implica che qualcuno o qualcosa (l'evoluzi-

¹⁶ Cfr. Calvino, *Ariosto* 21: «Sotto i suoi zoccoli impalpabili scorre una carta geografica sontuosamente istoriata di figure e di cartigli, dove le meraviglie dei viaggi di Marco Polo si sommano alle profezie delle scoperte cinquecentesche, le notizie tramandate dagli autori classici agli echi delle spedizioni di Cortez».

¹⁷ Si cita ovviamente dall'edizione curata da Lanfranco Caretti, la medesima usata da Calvino nelle sue riscritture anche per le annotazioni e il commento al testo.

one?, la natura?) abbia messo tali elementi da parte, abbia scelto altre *forme* con cui proseguire il proprio cammino.

La climax qui parte dal definire una condizione passiva (*scartate*) di questi elementi (già ridotti a *forme*, privati quindi anche di vita), per cui subiscono un allontanamento all'interno di un processo dinamico (l'evoluzione che lascerebbe alle sue spalle quanto scartato), ma in ciò la loro condizione acquisirebbe anche un valore deterministico e morale (*irrecuperabili* in quanto 'incapaci' di adattarsi, ma anche - o anche per questo - 'dannati'). Il duplice valore, fisico e morale, viene poi ripreso nei diversi significati di *perdute*, che esprime anche una critica a una precisa prospettiva ideologica: il fatto che siano *perdute* in senso morale, dal punto di vista religioso (occidentale, cristiano), implica, metaforicamente, una condanna della loro incapacità di adattarsi alla norma, a ciò che è "normale" (cui si contrappongono anche *diverso* e *strane*), ma anche l'impossibilità della "redenzione" (che ribadisce una norma "corretta"). La scelta del termine *perdute* e la costruzione della climax implicano dunque una critica rivolta sia alla limitatezza di una determinata visione e conoscenza delle cose, parziale, sia all'esistenza (non solo ipotetica, ma reale) di ciò che è altro da quanto considerato appunto norma. In questo caso, *perdute* rivela quindi una condizione non *a parte obiecti*, ma *a parte subiecti*: è, in sostanza, chi ha perso qualcosa a "rimetterci".

La situazione è paradossale. Nel caso narrato, quelle "cose" non possono essere perdute dal mondo di Qfwfq perché né lui né i suoi simili le hanno mai conosciute. Le ignorano, pertanto non possono nemmeno ipotizzare di recuperarle, o che esistano scarti che facciano emergere una tale stranezza, una tale diversità. Lo spaesamento di Qfwfq è quindi anche culturale: esiste altro rispetto agli schemi a lui (e alla sua società) noti. Tale condizione, a ben vedere, è speculare a quella di Ruggiero che atterra sull'isola di Alcina (VI, 19-22), condotto dall'ippogrifo, dopo aver percorso lunghe distanze, e si trova in un *locus amoenus*, tipico come vegetazione, ma incantato. Qfwfq invece, anch'egli dopo un lungo peregrinare, arriva, grazie a uno smottamento tellurico, in un mondo estraneo come vegetazione, ma reale. La condizione di Ruggiero è quindi rovesciata, ma il senso risulta il medesimo: il noto, piacevole, lo schema consueto sono l'inganno, ed esiste altro oltre il modello comune, oltre ciò che si vede, e "quindi" si conosce.

Il legame con il canto ariostesco è inoltre suggerito dall'elenco «[a]lberi, cristalli, bestie, erbe»: è una sorta di sommario di quanto appare al cavaliere saraceno (VI, 21-2), a cui appaiono i «vaghi boschetti» con le sue piante (palme, mortelle, cedri, aranci), in cui arrivano «rusignoli» e animali erbivori (lepri, conigli, cervi, daini, capri) che pascolano («pascano o stiansi rominando l'erba»). Resta estraneo alla descrizione ariostesca il termine *cristalli*, ma in realtà è considerabile la "firma" di Calvino, il dialogo che instaura con Ariosto all'interno dell'elenco che sintetizza le ottave dell'arrivo di Ruggiero nell'isola di Alcina.

I *cristalli*, come è noto, sono nell'opera e nella poetica dello scrittore ligure un *topos* rilevante, e proprio in *Ti con zero*, nel racconto intitolato appunto *I cristalli*, composto in quello stesso 1967

a distanza di poche settimane da *L'origine degli uccelli*,¹⁸ affronta le possibilità di evoluzione delle «sostanze che costituivano il globo terrestre allo stato incandescente», come scrive nella premessa scientifica al testo, che invece di divenire «un unico enorme cristallo» si manifestano in «un cristallo corrosivo, macchiato, mescolato» che sono appunto i «cristalli», la molteplicità di forme dell'esistente (256).¹⁹ Con tale termine inserito all'interno dell'elenco in *L'origine degli uccelli*, quindi, Calvino indicherebbe come si è conformato, è divenuto *forma*, l'evolversi degli elementi nel tempo in quella parte di mondo.

Inoltre, in Ariosto all'arrivo di Ruggiero sull'isola si ha un elenco di piante e animali boschivi e campestri, poi, quando il futuro sposo di Bradamante incontra Astolfo tramutato in mirto, questi gli racconta di Alcina che pescava una quantità di pesci diversi e sorprendenti, in realtà attraverso un incantesimo con cui la maga ingannava il cavaliere inglese (VI, 35-8). Anche in Calvino il secondo elenco riguarda animali, ma fantastici, definiti per approssimazione attraverso combinazioni di elementi noti («pesci (dico per dire) con gambe di ragno o (diciamo) vermi con le penne»), che sarebbero «cristallizzazioni» di quella parte del mondo. I due mondi sono quindi speculari, ed entrambi i personaggi, sorpresi, superato l'impatto iniziale cercano di capire, conoscere; e se il saraceno incontra Astolfo che lo informa e lo indirizza sul da farsi per confrontarsi con Alcina, pur rimanendone inizialmente soggiogato, Qfwfq incontra gli uccelli che lo circondano e paiono indirizzarlo verso qualcosa, che si rivela poi Or, di cui si innamora. Entrambi, infine, diventeranno sposi o amanti delle figure femminili «mostruose», maliarda l'una e volatile l'altra, nonché «regine» dei rispettivi mondi.

Tanto Qfwfq quanto Ruggiero, quindi, innanzitutto devono entrare in relazione con il nuovo ambiente. Quando il mirto (ovvero Astolfo) rivolge la parola al capostipite degli Estensi, questi reagisce «stupefatto» (VI, 29), così come Qfwfq davanti al nuovo mondo è «sgomento», termine che però non è considerabile propriamente un sinonimo dell'aggettivo ariostesco, bensì della coppia aggettivale «confuso e stupefatto». Questa appare nella rielaborazione calviniana dell'*Orlando furioso* nel capitolo dedicato proprio a *L'isola di Alcina*: «Ruggiero è confuso e stupefatto, ma il mirto s'affretta a toglierlo d'impaccio presentandosi e raccontandogli come si trova lì: è Astolfo, figlio del re d'Inghilterra» (Calvino *Ariosto*, 12; *Orlando* 27).²⁰ «Sgomento» è quindi una citazione ariostesca indiretta, nel senso che è una sintesi sinonimica della coppia aggettivale, a sua volta una rielaborazione del verso del *Furioso* «stupefatto restò più che mai fosse», di cui coglie la componente della sorpresa e della mancanza di parametri per comprendere data la novità che ha di fronte, il che implica inevitabilmente un certo timore.

¹⁸ *L'origine degli uccelli* vedrebbe la luce in una prima redazione tra il 23 e il 27 gennaio 1967, *I cristalli* sarebbe stato composto tra il 4 e l'11 febbraio 1967.

¹⁹ Delle 44 occorrenze nei racconti cosmicomici della parola *cristallo* (la ricerca è stata svolta interrogando l'edizione digitale di Calvino, *Tutte le cosmicomiche*) e delle sue derivazioni, l'aggettivale *cristallino/a* e la sostantivale *cristallizzazione*, cui andrebbe aggiunto il titolo *I cristalli*, 30 sono in questo racconto. Negli altri casi il senso del termine non cambia.

²⁰ La lezione è conservata anche nell'edizione scolastica *Italo Calvino* 25.

Il passaggio non presenta varianti tra l'edizione del 1967 e quella del 1970, e non è l'unico che mostra legami linguistici con il racconto di *Ti con zero*. Ne è esempio l'onomatopea che in *L'origine degli uccelli* riproduce i versi dei volatili, ovvero «Koaxpf... Koaxpf... Koaaaccch...» (236, 242). La successione fonologica cerca di proporre un verso ignoto, che può ricordare il gracchiare dei corvi, lo stereotipato *cra cra*, o lo starnazzare delle anatre, *qua qua*, ma se ne discosta proprio per evitare un effetto noto, che sarebbe incoerente con l'assoluta novità che si presenta a Qfwfq. Il lettore dovrebbe percepire, attraverso questa scelta retorica, l'alterità che si presenta al personaggio, e non riconoscere un verso specifico. Prova ne è il fatto che nello stesso racconto Calvino usa ad esempio delle onomatopее comuni per riprodurre il suono che farebbe il personaggio precipitando (*slaff!*) o del boato tra i continenti alla deriva (*bang!*).

Non diversamente avviene nei casi raccolti ad esempio da Coletti (*Lessico* 85, 91; *Storia* 370-1). Per limitarci a pochi esempi, nella fiaba *Quaquà! Attaccati là!* Calvino usa l'onomatopea canonica per il verso dell'oca (*Fiabe* 135-8), in *La strada di San Giovanni* (1962), dove ricorda la capacità imitativa dei versi degli uccelli da parte del padre, usa anche precisi sostantivi fonosimbolici «zufolii, pispoli, trilli, zirli, chiù» (Calvino, *Romanzi*, 12);²¹ in *Il fischio del merlo* (1975), Palomar cerca invece di descriverli e catalogarli, con risultati analoghi: «cinguettii puntiformi, trilli di due note una breve una lunga, zirli brevi e vibrati, chiocciolii, cascatelle di note che vengono giù filate e s'arrestano, riccioli di modulazioni che si curvano su se stesse, e così via fino ai gorgheggi» (Calvino, *Romanzi* 891).

Nello stesso anno in cui scrive *L'origine degli uccelli*, però, Calvino usa circa la medesima onomatopea adottata per i volatili nella rielaborazione dell'*Orlando furioso* per il verso delle Arpie che attaccano il banchetto del re Senàpo, e contro cui si scaglia Astolfo sull'ippogrifo: «Non avevano ancora portato alla bocca il primo cucchiaino di minestra, quando sentono un "Coach, Coach..."» (Calvino, *Ariosto* 35; *Orlando* 111). L'associazione tra gli uccelli e le Arpie, peraltro, rimanda alla natura volatile di entrambi e alla rapacità che contraddistingue il loro atteggiamento. Però nel canto corrispondente di Ariosto, il XXXIII, nell'ottava 119 non ci sono onomatopее, semmai delle allitterazioni che evocano sonorità sgradevoli (peraltro incentrate sul fonema /r/): «Ecco per l'aria lo stridor si sente, / percossa intorno da l'orribil penne; / ecco venir l'arpie brutte e nefande, / tratte dal cielo a odor de le vivande». Anche in questo caso, dunque, la relazione del racconto con l'Ariosto è sia di tipo tematico che linguistico, ma se la prima si risolve con la riscrittura di scene del poema, la seconda con una ripresa lessicale anche della sua rielaborazione attuata in quello stesso 1967.

L'origine degli uccelli, quindi, mostra come il *Furioso* offra un repertorio di temi, immagini e schemi narrativi che entra a far parte dell'immaginario di Calvino, ma anche un vocabolario, acquisito pure in maniera produttiva, generando sinonimi, che entrano nel lessico calviniano tanto

²¹ In questi esempi si nota l'uso di sostantivi frequentativi in -io già notati da Mengaldo 227-292.

da istituire fenomeni di intertestualità interna. Tale processo di acquisizione e rielaborazione, inoltre, presenta precise modalità a partire dal lavoro sul *Furioso* per la radio, ovvero avviene attraverso il riassunto, la sintesi, la riscrittura, il commento di passaggi specifici e la ripresa di elementi tematici e linguistici di Ariosto. Le medesime modalità individuabili nel volume del 1967, e che Rezzonico ha descritto lavorando su quello del 1970, sono infatti riscontrabili negli esempi da *L'origine degli uccelli* finora considerati, sia relativamente alla fonte primaria (il *Furioso*), sia a quella secondaria (la rielaborazione calviniana).

3. IL PALAZZO D'ATLANTE COME CASTELLO E SPAZIO DELLA FINZIONE

La suggestione di Tadini ha offerto quindi spunti di riflessione che hanno permesso di analizzare il racconto in una prospettiva intertestuale, il che ha rivelato una modalità di composizione del racconto a partire dal poema ariostesco e dalla sua rielaborazione. L'ipotesi interpretativa delle immagini ha dunque portato a individuare un rapporto osmotico, addirittura con un riuso di elementi lessicali tra il testo cinquecentesco, *L'origine degli uccelli* e le rielaborazioni del *Furioso*. Tale rapporto riguarda non solo le imprese, ma anche la caratterizzazione dei personaggi, in particolare delle loro relazioni.

La trama del racconto, infatti, racconta lo spostamento via terra e in volo di Qfwfq, che attraversa mari e si muove tra i continenti, conosce figure mostruose che gli diventano familiari, come avviene ai personaggi del *Furioso*. L'avventura del personaggio calviniano può essere divisa in due parti, la prima riguarda la scoperta dell'alterità e dell'altrove, l'innamoramento per Or e il fallimento della fuga insieme, la seconda narra il ritorno dall'amata perduta, il coronamento dell'amore e il fallimento di un progetto di concordia tra le diverse specie. Questa seconda dinamica, però, nei suoi primi due atti, sembra avere come modello non tanto Orlando (e gli altri paladini) e la bella Angelica, quanto piuttosto ancora Ruggiero, con Bradamante, il che darebbe anche coerenza alla costruzione del personaggio fin qui ripercorsa. Il rapporto tra i due promessi sposi ariosteschi è descritto da Calvino nel suo *Furioso*, nel capitolo *Bradamante e Marfisa*:

Che Bradamante e Ruggiero s'amino non c'è dubbio, che siano predestinati a sposarsi è sicuro. Ma è pur certo che, finora, di stare insieme non hanno avuto molto tempo. Ogni volta che si ritrovano, superando cento traversie, succede sempre qualcosa per cui devono tornare a separarsi. (Calvino, *Ariosto* 36; *Orlando* 180)

La condizione di Or e Qfwfq è la medesima: ogni volta che si incontrano qualcosa si contrappone alla loro vita in comune, ma tra il cavaliere e il protagonista delle *Cosmicomiche* ci sono anche altri elementi accomunanti. Come è noto, Ruggiero è stato cresciuto nella religione islamica, è destinato a convertirsi al cristianesimo e a sposare Bradamante, la sorella di Rinaldo, con cui darà origine alla casa d'Este, ma poi dovrebbe morire, secondo la profezia di cui è convinto Atlante. Tra le tante prove che ritardano il compimento del destino amoroso, si contano anche i

tentativi del mago di proteggerlo, prima con il castello, facendo la guardia a cavallo dell'ippogrifo, e poi con il palazzo incantato. Anche in questo caso, in una situazione analoga a Ruggiero si trova Qfwfq, cresciuto nella convinzione che il suo mondo rettiliano fosse l'approdo dell'evoluzione sulla Terra, ma che è folgorato dall'apparizione dei volatili, di cui avverte grazia e perciò decide di raggiungerli; si innamora poi di un loro esemplare femminile, Or, con la quale, dopo numerose prove, infine si sposa.

Anche per Qfwfq, quindi, sembra che il matrimonio sia l'epilogo della vicenda, il lieto fine, però a questo punto interviene uno scarto rilevante dal modello, che instaura un particolare dialogo tra Qfwfq e Ruggiero, e che rende possibile risolvere anche la supposta presenza del castello (o del palazzo) d'Atlante nell'illustrazione di Tadini. Bisogna infatti focalizzare lo spazio fisico dell'unione tra Or e Qfwfq. Se il castello/palazzo di Atlante è per Ruggiero magia e prigione, ma anche spazio di vita, sicurezza e agii che il mago ha creato per difenderlo, esso è quindi un luogo protetto, della sicurezza, ancorché falsa, e in quanto tale rivela un legame con la conchiglia, o uovo-conchiglia, o conchiglia-uovo, che funge da trono e poi da alcova di Or e Qfwfq, citato in tre occasioni nel racconto:²² «Non riuscivo a scorgere altro che una specie d'enorme uovo coricato per il lungo, che si schiudeva lentamente, come una conchiglia»; «L'indomani fui introdotto nella sala del trono. Ma quell'enorme uovo-conchiglia che si schiudeva io l'avevo già visto. Trasalii»; «Scese la notte. La conchiglia-uovo faceva da trono e da letto nuziale» (241, 245).

È uno spazio di potere e di fecondità, che viene abbandonato dal personaggio umano non appena cerca di affermare la verità che ha compreso. O, meglio, è il luogo che Qfwfq è costretto a lasciare perché non possa rivelare quanto ha capito. Qfwfq però non è liberato da qualcuno, come Ruggiero nel Castello da Bradamante, bensì rinuncia alla protezione di Or, a vivere tra gli agii della sua condizione regale, per la quale dovrebbe rinunciare alla sua memoria e alla possibilità di agire, intervenire nel mondo cambiandolo, rivelando quanto intuisce. Infatti, quando comprende la possibilità di un mondo unitario e molteplice, in cui coesistano e convivano la sua specie e gli uccelli, cerca di comunicarla, contravvenendo agli ordini della sua sposa, e per questo viene fatto a pezzi dai volatili insieme al testo a fumetti che racconta la sua vicenda. Se a questo punto sembra destinato a morire come Ruggiero nell'*Innamorato* del Boiardo, ucciso dal drago (che è peraltro un volatile), Qfwfq però sopravviverà, come Ruggiero nel *Furioso*. Eppure, da un lato, non vorrebbe uccidere il suo passato, come Ruggiero con Rodomonte, ma conservare la memoria del mondo da cui veniva, e provare a fare convivere le due realtà, per quanto non vi riesca; dall'altro non cerca la

²² Nel racconto la definizione di questo spazio, che lega le immagini e i concetti di conchiglia e di uovo, avviene tra l'edizione estiva su "Linus" e quella autunnale in *Ti con zero*, e non è escluso che proprio le illustrazioni di Tadini abbiano avuto un ruolo nella sua elaborazione (cfr. Sebastiani, *Da "Linus"*). Di seguito si riportano le lezioni definitive.

medesima condizione di pacificazione del cavaliere convertito, ma si mantiene fedele come personaggio alla figura del paladino, alle prese con sempre nuove avventure, in un altro tempo e spazio, sia come personaggio nei racconti successivi, sia nel tentativo di recuperare le parole per esprimere l'epifania ormai svanita.

La conchiglia-uovo corrisponde quindi al castello e al palazzo di Atlante, che è uno spazio della menzogna, di cui Calvino nella sua rielaborazione del *Furioso* dice: «Il poema che stiamo percorrendo è un labirinto nel quale si aprono altri labirinti. Nel cuore del poema c'è un trabocchetto, una specie di vortice che inghiotte a uno a uno i principali personaggi: il palazzo incantato del Mago Atlante» (Calvino, *Ariosto* 24; *Orlando* 110).

Questo commento non occorre solo in questo passaggio, ma anche altrove. Come detto, la riflessione calviniana sugli schemi narrativi, sui personaggi, sulle vicende del poema non è occasionale, né limitata ai testi fin qui considerati. La "funzione Ariosto" produce infatti anche altri fenomeni di intertestualità interna nella produzione dello scrittore ligure del decennio successivo; nel travaso da un (meta)testo all'altro ritroviamo il commento relativo al palazzo di Atlante nel saggio *Ariosto: la struttura dell'Orlando Furioso* del 1974: «Occorre dire che lo spazio del poema ha anche un altro centro di gravità, un centro in negativo, un trabocchetto, una specie di vortice che inghiotte a uno a uno i principali personaggi: il palazzo incantato del mago Atlante» (Calvino, *Saggi* 766). Il cuore diventa *centro di gravità*, ma il palazzo resta un *trabocchetto*, e la frase successiva è identica nel lessico e nella sintassi alla lezione del 1967 (e del 1970). Ciò testimonia una riflessione che non si esaurisce con *L'origine degli uccelli* né con la rielaborazione del *Furioso*, nonché un discorso coerente e coeso nel tempo.

Il dialogo con il palazzo di Atlante, quindi, persiste anche oltre il racconto, e non solo nella produzione saggistica, come rivela in particolare il *Castello dei destini incrociati*. La continuazione del dialogo con il *Furioso* è qui evidente e nota nei due racconti esplicitamente legati al *Furioso*, ovvero *Storia dell'Orlando pazzo* e *Storia di Astolfo sulla Luna*, che sono a tutti gli effetti riscritture delle corrispettive vicende del poema, con vari riferimenti ad altri episodi e con variazioni rispetto alla narrazione originale.²³ Nel libro del 1973 diventa però rilevante evidenziare la ripresa del concetto del palazzo di Atlante come spazio letterario, perché il Castello di Calvino è un luogo di finzione e del carnevalesco, se i signori possono essere osti e viceversa, credendo che gli ospiti siano una corte, ed è anche un luogo magico, in cui chi vi giunge perde la favella, e in cui i commensali vedono nei tarocchi (insoliti per dimensioni) altro da ciò che sono, e attribuiscono ad essi una funzione diversa da quella che dovrebbero avere,

²³ Si segnala ad esempio il momento del rinsavimento di Orlando, in cui invece di dire «Solvite me» (XXXIX, 60) afferma «Lasciatemi così», che non è la traduzione dell'espressione latina. Il paladino chiede quindi di restare a testa in giù come il personaggio della carta dell'Appeso perché «Ho fatto tutto il giro del mondo e ho capito. Il mondo si legge all'incontrario. Tutto è chiaro» (Calvino, *Romanzi* 532). Siamo quindi nel territorio della rassegnazione, agli antipodi con la scelta di Qfwfq di rivelare quanto compreso, e di pagarne le conseguenze. Il distacco ironico sostituisce quindi la fiducia nella possibilità di trasformazione.

iniziando a identificarsi con i personaggi raffigurati e a combinare le carte per esprimere la propria storia (Calvino, *Romanzi* 503-6). Il Castello diventa così analogo al palazzo di Atlante, in cui i personaggi sono bloccati nel trabocchetto e vivono nella finzione. E parlando proprio del palazzo di Atlante e dei suoi inganni Calvino scrive nel volume del 1967 (e del 1970), in chiusura del capitolo *Il palazzo incantato*:

Atlante li aveva sequestrati nel suo labirinto, e ora ridà loro libero corso per le vie del poema. Atlante o Ariosto? La parte dell'incantatore che vuol ritardare il compiersi del destino e la parte del poeta che ora aggiunge personaggi alla storia, ora ne sottrae, ora li aggruppa, ora li disperde, si sovrappongono fino a identificarsi. La giostra delle illusioni è il palazzo, è il poema, è tutto il mondo. (Calvino, *Ariosto* 26; *Orlando* 117)

In questo passaggio metatestuale è leggibile un commento al testo ariostesco, ma in realtà è possibile sostituire al nome del poeta quello di Calvino, al palazzo il Castello, e nel caso di *L'origine degli uccelli* il trono-alcova, la conchiglia-uovo. La relazione intertestuale interna risulta quindi spia di una riflessione che esonda dal dialogo con Ariosto per invadere una dimensione di ricerca molto più ampia. La questione letteraria del rapporto tra finzione e verità è problematizzata narrativamente in *L'origine degli uccelli*, attraverso una riscrittura del *Furioso*. Qfwfq, infatti, rinuncia al palazzo incantato, sceglie la verità e l'azione, e cerca la condivisione attraverso la parola, ma non riesce né a parlare, né a lasciare un testo che possa dire la sua intuizione, né poi a ricordarla, perché gliene resta solo un vago ricordo quando osserva gli uccelli:

Di quel che avevo capito allora, ho dimenticato tutto. Ciò che vi ho raccontato è quanto posso ricostruire, aiutandomi con congetture nei passaggi lacunosi. Che gli uccelli possano riportarmi un giorno dalla regina Or, non ho mai smesso di sperarlo. Ma saranno i veri uccelli, questi che sono rimasti tra noi? Più li osservo e meno mi ricordano quello che vorrei ricordare. (L'ultima striscia del fumetto è tutta di fotografie: un uccello, lo stesso uccello in primo piano, la testa dell'uccello ingrandita, un particolare della testa, l'occhio...). (247)

Gli uccelli, Or compresa, hanno impedito a Qfwfq di parlare, e hanno distrutto anche il fumetto che stava raccontando la sua storia (e la sua intuizione), cioè un testo sincretico, di immagini e parole, fuse in un altro linguaggio rispetto a quello letterario, altro e nuovo come il mondo unitario e molteplice che sarebbe potuto nascere grazie all'intuizione di Qfwfq. Il problema è che, raccontandolo, il personaggio si sarebbe forse ritrovato in un altro palazzo di Atlante, ed ecco quindi il cuore della riflessione letteraria calviniana, su cui già molto è stato scritto e su cui non intendiamo dilungarci ulteriormente, se non invitando a riflettere sul ruolo non marginale, come vorrebbe dimostrare questo intervento, che il lavoro sul *Furioso* per la trasmissione radiofonica abbia avuto nella ricerca sperimentale di Calvino, che ha negli anni Sessanta un momento di svolta fondamentale (Pennacchio), anche su questa questione.

BIBLIOGRAFIA

- Ajello, Epifanio. "Italo Calvino e il 'cubo' ariostesco. Tra le *Metamorfosi* e l'*Orlando Furioso*." *Come parlano i classici. Presenza e influenza dei classici nella modernità. Atti del Convegno internazionale di Napoli, 26-28 ottobre 2009*, Salerno, 2011, pp. 485-510.
- Battistini, Andrea. "Geometrie del fantastico: l'Ariosto di Italo Calvino." *Rivista di letterature moderne e comparate*, n. 2, 2001, pp. 147-170.
- Barenghi, Mario; Falcetto, Bruno; Milanini, Claudio, a cura di. "Note e notizie sui testi." *Romanzi e racconti*, II, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Mondadori, (1991) 2005.
- Bologna, Corrado. "Classici - Ludovico Ariosto." *Calvino A-Z*, a cura di Marco Belpoliti, Electa, 2023, pp. 403-406.
- Bonanni, Veronica. "La costruzione del lettore nell'*Orlando Innamorato* riscritto da Gianni Celati." *La rassegna della letteratura italiana*, n. 1, 2002, pp. 96-112.
- Bonetti, Leonardo. "Su «L'origine degli Uccelli» ovvero l'unione dei due mondi." *Italo Calvino negli anni Sessanta*, a cura di Walter Pedullà, *L'illuminista*, a. XII, n. 34/35/36, dicembre 2012, pp. 75-84.
- Calvino, Italo. *Romanzi e racconti*, 3 voll., edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Mondadori, (1991) 2005.
- . *L'origine degli uccelli. Romanzi e racconti*, II, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Mondadori, (1991) 2005, pp. 236-247.
- . *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, nuova ed. riveduta e ampliata, Mondadori, 2023.
- . "L'*Orlando* raccontato." *Radiocorriere TV*, XLV, 1, 31 dicembre 1967 - 6 gennaio 1968, pp. 28-29.
- . *Saggi 1945-1985*, 2 voll., a cura di Mario Barenghi, Mondadori, 1995.
- . *Ariosto - Orlando Furioso raccontato da Italo Calvino*, ERI, 1967.
- . *Tutte le cosmicomiche*, a cura di Claudio Milanini, Mondadori, 2016.
- . *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino. Con una scelta del poema*. Einaudi, 1970.
- . *Italo Calvino racconta l'Orlando Furioso*, a cura di Carlo Minoia, Einaudi, 1988.

- . *Fiabe italiane. Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*. Einaudi, 1956.
- Cardona, Giorgio Raimondo. “Fiaba, racconto e romanzo.” *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale (Firenze, 26-28 febbraio 1987)*, a cura di Giovanni Falaschi, Luigi Baldacci, Garzanti, 1988, pp. 187-201.
- Cogotti, Marina; Farinella, Vincenzo; Preti, Monica, a cura di. *I voli dell'Ariosto. L'Orlando furioso e le arti*. Officina Libraria, 2016.
- Coletti, Vittorio. “Lessico.” *Le parole di Calvino*, a cura di Matteo Motolese, Treccani, 2023, pp. 83-95.
- . *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*. Einaudi, 2000.
- Cometa, Michele. *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Raffaello Cortina, 2012.
- Costa, Simona. “Cavalieri e paladini dell'Italia unita.” *Le parole che noi usiamo. Categorie storio-grafiche e interpretative dell'Europa moderna*, a cura di Amedeo Quondam, Marcello Fantoni, Bulzoni, 2008, pp. 383-401.
- Gimmelli, Gabriele. “Fumetti.” *Calvino A-Z*, a cura di Belpoliti Marco, Electa, 2023, pp. 348-352.
- Hamelin. *Ad occhi aperti*. Donzelli, 2012.
- Jossa, Stefano. “Pazzia e finzione. Appunti sul modello ariostesco nella letteratura del XX secolo.” *Anticomoderno*, n. 4, 1999, pp. 349-381.
- . “Coincidenze casuali e incontri possibili: Ariosto oggi.” *Versants*, vol. 59, n. 2, 2012, pp. 189-211.
- . “Laboratorio di intrecci ed eros in agguato: Ariosto oggi.” *L'Orlando furioso. L'arte contemporanea legge l'Ariosto: incantamenti, passioni e follie*, a cura di Sandro Parmiggiani, Silvana Editoriale, 2014, pp. 339-351.
- Lacirignola, Chiara. *Italo Calvino e i cavalieri fantastici*. Stilo Editrice, 2010.
- Lorenzini, Niva. “Ariosto tra gli specchi del Novecento.” *QdR - 10. Ariosto tra gli specchi del Novecento*, a cura di Clara Allasia, Carla Sclarandis, Loescher, 2019.
- Mattioda, Enrico. “Il cavaliere del discontinuo: Calvino e il Furioso.” *QdR - 10. Ariosto tra gli specchi del Novecento*, a cura di Clara Allasia, Carla Sclarandis, Loescher, 2019, pp. 29-35.
- McLaughlin, Martin. “«C'è un furto con scasso in ogni vera lettura». Calvino's thefts from Ariosto.” *Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione*, vol. IV, n. 7, 2013, pp. 139-163.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. “Aspetti della lingua di Calvino.” *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, 1991, pp. 227-297.

- Modena, Anna. "La città laboratorio di Emilio Tadini." *Strumenti critici*, vol. 23, n. 1, 2008, pp. 39-53.
- Musarra-Schröder, Ulla. "La funzione del fumetto nella narrativa di Italo Calvino." *Civiltà italiana*, vol. XIX, n. 1, 1995, pp. 179-192.
- Parmiggiani, Sandro, a cura di. *L'Orlando furioso. L'arte contemporanea legge l'Ariosto: incantamenti, passioni e follie*. Silvana Editoriale, 2014.
- Pedullà, Walter, a cura di. *L'Orlando Furioso e il Novecento. L'illuminista*, a. VI, n. 16, 2006.
- Pegoraro, Silvia, a cura di. *Emilio Tadini. Opere 1959-2001*. Silvana Editoriale, 2001.
- Pennacchio, Filippo. "Calvino: dalla svolta del 1963 al postmoderno." *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, a cura di Beatrice Manetti e Massimiliano Tortora, Carocci, 2022, pp. 129-149.
- Piovene, Guido. "Il mondo senza confini dell'*Orlando Furioso*." *La Stampa*, 31 dicembre 1968 [poi in *Italo Calvino negli anni Sessanta*, a cura di Walter Pedullà, *L'illuminista*, a. XII, n. 34/35/36, dicembre 2012, pp. 553-556].
- Quintavalle, Arturo Carlo. *Emilio Tadini*, Fabbri, 1994.
- . "Tadini e le lingue della ideologia." *Parole e figure, Pagine d'arte*, 2016, pp. 9-23.
- Raccis, Giacomo. *Una nuova sintassi per il mondo. L'opera letteraria di Emilio Tadini*. Quodlibet, 2017.
- Rezzonico, Silvia. "Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici." *Enthymema*, n. XXXI, 2022, <https://doi.org/10.54103/2037-2426/18527>.
- Saint-Gelais, Richard. *Fictions transfugés. La transfictionnalité et ses enjeux*. Seuil, 2011.
- Scarfone, Gloria. "Qualche nota sulla 'funzione Ariosto' nel Novecento." *Italianistica*, vol. XLVIII, n. 1, 2019, pp. 195-205.
- Scarpa, Domenico. *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*. Hoepli, 2023.
- Sebastiani, Alberto. "Da *Linus* a *Ti con zero*. L'origine degli uccelli di Italo Calvino tra fumetto e illustrazione." *InterArtes*, n. 5, "Letterati/e, letteratura e fumetti" (Alberto Sebastiani ed.), dicembre 2024, pp. 82-108, https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/13b63f12-5b2b-4fcf-ae32-ded7f3d113ce/07_Sebastiani.pdf?MOD=AJPERES.
- . "Il fumetto secondo Calvino. Un tradimento tra linguaggio sequenziale e combinazione." *Lingue e Linguaggi*, n. 63, 2024, pp. 335-354, <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/linguelinguaggi/article/view/28562>.

—. “Procedere nell’analisi della realtà. Note per una comparazione tra Emilio Tadini e Italo Calvino.” *Ottocento, Novecento e oltre. Rivista internazionale di Studi letterari italiani e lombardi* (numero in preparazione).

Todorov, Tzvetan. *La letteratura fantastica*. Trad. di Elina Klersy Imberciadori. Garzanti, 1977

Verdino, Stefano. “Ariosto in Calvino.” *Nuova corrente*, vol. XXXIV, n. 100, 1987, pp. 251-258.

Waage Petersen, Lene. “Calvino lettore dell’Ariosto.” *Revue Romane*, vol. XXVI, n. 2, 1991, pp. 230-246, www.tidsskrift.dk/revue_romane/article/download/29772/27153?inline=1.

Saggi

«LA SCIENZA È STATA DUNQUE UN COMPLETO FALLIMENTO?»¹ IL MITO NELL'OPERA DI ELIAS CANETTI²

“WAS SCIENCE THEN A COMPLETE FAILURE?” MYTH IN THE WORK OF ELIAS CANETTI

Francesco Azzarone

 ORCID: FA 0009-0004-9851-8728

Scuola Normale Superiore (03aydme10)

ABSTRACT

All'interno di questo contributo, l'autore si sofferma sulla funzione teorica e filosofica del ricorso al mito all'interno dell'opera di Elias Canetti, con particolare riferimento al suo capolavoro da saggista, *Massa e potere*, e alle sue annotazioni. Nel primo paragrafo, l'autore delinea i tratti principali della riscoperta canettiana del mito e si sofferma sulle sue fonti testuali. Nel secondo paragrafo, l'autore prende in esame il nesso fra il mito e il concetto di metamorfosi, centrale all'interno dell'antropologia filosofica canettiana. Nel terzo paragrafo, l'autore si sofferma sul ricorso di Canetti al mito come risposta ai limiti che caratterizzano la filosofia. Nel quarto e ultimo paragrafo, l'autore prende in esame il potenziale politico insito nel ricorso al mito: in opposizione a un sapere compromesso con il potere, Canetti concepisce il ricorso al mito come un mezzo per portare alla luce il punto di vista degli oppressi, dei dimenticati, dei colonizzati.

Parole chiave — Antropologia filosofica; Elias Canetti; Letteratura; Metamorfosi; Mito.

¹ Canetti, *Un regno di matite* 32.

² L'idea di questo articolo è nata nell'ambito delle attività della Scuola di Alti Studi della Fondazione San Carlo di Modena. Desidero perciò ringraziare il dott. Giovanni Cerro e il dott. Stefano Suozzi per il supporto e i suggerimenti.

Azzarone, Francesco. “«La scienza è stata dunque un completo fallimento?»
Il mito nell'opera di Elias Canetti”.
Enthymema, No. 37, 2025, pp. 185-16

In this paper, the Author examines the theoretical and philosophical function of the recourse to myth in Elias Canetti's works, with particular reference to his masterpiece as an essayist, *Crowds and Power*, and his *Aufzeichnungen*. In the first section, the Author outlines the main features of Canetti's rediscovery of myth and mentions its textual sources. In the second section, the Author explores the connection between myth and the concept of metamorphosis, pivotal within Canetti's philosophical anthropology. In the third section, the Author focuses on Canetti's recourse to myth as an antidote to the shortcomings that characterize philosophy. In the fourth and final section, the Author takes into account the political potential inherent in myth. In opposition to a knowledge compromised with power, Canetti perceives his reliance on myth as a means to bring to light the point of view of the oppressed, the forgotten, the colonized.

Keywords — Philosophical Anthropology; Elias Canetti; Literature; Metamorphosis; Myth.

1. UN AUTORE AFFAMATO DI MITI

«Il mito è il mio luogo primigenio» (Canetti, *La tortura delle mosche* 172): la riflessione sul mito e il ricorso a contenuti tratti dalla mitologia svolgono all'interno del pensiero di Elias Canetti un ruolo impossibile da trascurare, particolarmente all'interno di un contesto culturale – quello di lingua tedesca a inizio Novecento, in cui ancora si forma Canetti – fortemente caratterizzato dal ricorso all'immaginario mitico.³ L'interesse di Canetti per il mito è testimoniato *in primis* dal suo capolavoro da saggista, *Massa e potere*. Proprio il frequente utilizzo di materiale di carattere mitico è infatti fra gli elementi che più contribuiscono a delineare i contorni di un'opera di impossibile classificazione disciplinare, che si muove fra antropologia, etnologia, sociologia, storia delle religioni e filosofia politica. Il riferimento al mito è inoltre una costante nella cornice delle *Aufzeichnungen* canettiane,⁴ che permettono di seguire la traiettoria teorica dell'autore a partire dagli anni Quaranta. Ancora nel 1993, l'anno prima della sua scomparsa, Canetti continua a domandarsi: «Che cosa ti lega ai miti? Perché [...] non puoi saziartene?» (*Un regno di matite* 86).

Nella sua «fame di miti» (*La provincia dell'uomo* 57), Canetti si muove fra fonti estremamente varie (Barova). *La lingua salvata* – il volume dell'autobiografia dedicato agli anni dell'infanzia e della prima giovinezza – dà testimonianza del suo primo incontro con una figura tratta dalla mitologia e dall'*epos*, Ulisse (129-32). L'eroe omerico incarna infatti l'imprescindibile modello di quella metamorfosi che – come si avrà modo di verificare più in dettaglio a breve – costituisce il più importante contenuto che Canetti trae dal patrimonio dei miti. Restando alla mitologia classica, una annotazione dell'inizio degli anni Settanta attesta una vera e propria riscoperta delle *Metamorfosi* di Ovidio, che Canetti si ritrova a leggere «come per la prima volta» (*La provincia dell'uomo* 356). Agli anni francofortesi risale invece l'infatuazione per la figura di Gilgamesh – protagonista del più

³ Cfr. ad esempio Jesi, *Germania segreta e Materiali mitologici*.

⁴ A proposito della raccolta canettiana di annotazioni, aforismi e frammenti, cfr. ad esempio Scheichl.

antico poema epico pervenutoci – «che più di ogni altra cosa ha determinato la [...] vita» di Canetti, «il suo senso più segreto, la sua fede, la sua forza e le sue attese» (*Il frutto del fuoco* 59). L'interesse di Canetti per il mito è realmente privo di confini: un'annotazione datata 1966 attesta il venir meno dell'unica resistenza, quella per la mitologia ebraica (*La rapidità dello spirito* 106-7).⁵

Se Ulisse è modello di metamorfosi – incarnando in particolare la capacità di diminuirsi e di accettare una condizione di impotenza⁶ – la vicenda di Gilgamesh offre a Canetti l'archetipo di quella ribellione contro la morte che egli considererà la missione fondamentale della sua produzione autoriale e della sua stessa esistenza. In aggiunta all'idea di metamorfosi e al rifiuto della morte, nell'immaginario mitico Canetti ritrova un ulteriore elemento tipico della sua poetica, ossia la fede nel potere del nome e nel suo nesso con il destino e con il carattere del suo portatore (Schüller 143-53). Significativamente, fra gli otto personaggi – sette dei quali rimasti anonimi e identificati soltanto con la loro caratteristica peculiare – concepiti da Canetti nel periodo che precede la genesi di *Auto da fé* (*Die Blendung*, nell'originale tedesco) l'unico a sopravvivere è *Brand* (*incendio*), proprio per via di «quel nome che, a differenza degli altri, si sottrasse all'auto-dissoluzione» (*La provincia dell'uomo* 372).

Fondamentale a sostenere l'interesse canettiano per il mito è poi l'amicizia con l'antropologo Franz Baermann Steiner – anch'egli esule oltremarica per sfuggire alle persecuzioni naziste – maturata nei primi anni dopo il trasferimento di Canetti a Londra, avvenuto nel 1939 (Mack 129-48). Prematuramente scomparso nel 1952, ancora all'inizio degli anni Novanta Steiner sarà ricordato da Canetti come un uomo che «rimase sempre libero», «libero nei miti» (*Un regno di matite* 23). A testimonianza di questa comunanza d'interessi, non si può non menzionare la frequenza, all'interno di *Massa e potere*, del ricorso canettiano a materiale di carattere etnografico, e in particolare a miti e leggende di popolazioni non occidentali, come gli Aranda dell'Australia centrale o i Boscimani nell'Africa meridionale. Proprio un'opera sul folklore dei Boscimani – *Specimens of Bushman Folklore* di Wilhelm Bleek e Lucy Lloyd, del 1911⁷ – la fonte testuale delle pagine che in *Masse und Macht* aprono all'introduzione del tema della metamorfosi, è considerata da Canetti nientemeno che «il libro più importante» (*La rapidità dello spirito* 31) in suo possesso.

Il confronto instaurato da Canetti con il patrimonio mitico è motivato sia da una fascinazione per i contenuti delle mitologie che da un interesse per il mito come forma espressiva, che, come si vedrà, finisce per incarnare l'alternativa a un sapere chiuso a sistema e alle pretese totalizzanti di buona parte della tradizione della filosofia occidentale. La convinzione che si intende argomentare nel prosieguo di questo contributo – e in particolare nel quarto e ultimo paragrafo – è

⁵ Com'è noto, quella di Canetti è una famiglia di ebrei sefarditi, i cui antenati – esuli dalla Spagna – si rifugiarono nei Balcani. A proposito del retroterra ebraico di Canetti, Ascher.

⁶ A proposito dell'impotenza scrive Canetti: «L'impotenza mi commuoveva, le ero grato, non riuscivo a saziarmene; e non era l'impotenza pubblicamente dichiarata di cui molti si servivano per il proprio tornaconto; ma l'impotenza connaturata e nascosta dei singoli che facevano parte per se stessi, che non avevano fra loro nulla in comune, e men che mai la parola, che anziché unirli li separava» (*Il frutto del fuoco* 367).

⁷ A proposito dell'interesse di Canetti per questo libro cfr. Kim.

che la messa in rilievo da parte di Canetti del patrimonio di saperi sedimentato nei miti svolga fondamentalmente una funzione di natura filosofico-politica.

Occorre dunque prendere in considerazione tanto il nucleo di contenuto tramandato dai miti quanto – e forse soprattutto – il mito come specifica forma di sapere (o di trasmissione del sapere). In primo luogo, quanto ai suoi contenuti, il mito ha il merito di recare testimonianza di un gran numero di metamorfosi; dal momento che «[i]l potente conduce una battaglia ininterrotta contro la metamorfosi spontanea e incontrollata» (*Massa e potere* 458), il ricorso al mito permette di attingere a una sorta di bacino di strategie di resistenza al potere, verso il quale l'ostilità di Canetti – risalente addirittura agli anni dell'infanzia – è completa e viscerale. In secondo luogo, e in maniera forse più sottile, il mito contribuisce alla ribellione contro il potere nella misura in cui, in quanto forma espressiva, permette di ripensare il nesso fra sapere e potere: di contro a un sapere sistematico che pretende di ingabbiare il reale in concetti e di produrre a forza una sorta di *reductio ad unum*, «la disparità dei miti è la nostra unica evanescente ricchezza, la nostra unica speranza» (*La tortura delle mosche* 98).

2. MITO E METAMORFOSI

I riferimenti da parte di Canetti alla nozione di metamorfosi, pur assolutamente centrale all'interno del suo pensiero,⁸ sono perlopiù obliqui e indiretti (Fadini e Mazzone, "Processi di alterazione"). La metamorfosi rappresenta in effetti «uno dei più grandi enigmi» (*Massa e potere* 407) della condizione umana, e di essa manca una messa a tema diretta: come ha scritto Attilio Scuderi, più che un concetto, essa è «*Erfahrung*, esperienza profonda, prova esistenziale radicale» (23). A un ulteriore approfondimento del tema della metamorfosi avrebbe dovuto essere dedicato il secondo volume dell'*opus magnum* canettiano (Canetti, *Desiderio di vita* 79).

Il termine *Verwandlung*, com'è ovvio, fa pensare immediatamente a Franz Kafka, riferimento fondamentale per Canetti, che infatti lo ricorderà – insieme a Karl Kraus, Robert Musil e Hermann Broch – in occasione del conferimento del premio Nobel per la letteratura nel 1981. Secondo Canetti, nella personalità e nell'attività autoriale di Kafka si incarnano gli elementi che, come si vedrà a breve, contraddistinguono l'esperienza della metamorfosi: maestro di «autorimpicciolimento» (*La rapidità dello spirito* 101), lo scrittore praghese è realmente «l'unico che il potere non abbia in alcun modo contagiato» (*La provincia dell'uomo* 137).

La riflessione sul tema della metamorfosi rappresenta senza dubbio uno fra gli elementi di maggiore originalità del contributo canettiano nella cornice del Novecento filosofico.⁹ Attorno

⁸ In una annotazione del 1985 Canetti esorta se stesso a tradurre «in realtà la parola che [ha] adoperato più spesso: metamorfosi» (*Il cuore segreto dell'orologio* 193).

⁹ Difficilmente Canetti cita autori – e maggior ragione filosofi – a lui contemporanei; peraltro, come si avrà modo di verificare più in dettaglio, la nozione canettiana di metamorfosi si costruisce proprio in opposizione e in polemica con il *canone* della filosofia occidentale (o almeno con buona parte di esso), in cui Canetti ravvisa un'acritica accettazione della forma concettuale, opponendovi proprio il sapere sedimentato nel mito. Pur a fronte di questa pre-

alla nozione di metamorfosi prende corpo la tesi distintiva di quella che si potrebbe identificare come l'antropologia filosofica delineata da Canetti.¹⁰ Secondo l'autore di *Massa e potere*, l'uomo si distingue dagli altri animali in virtù della sua attitudine all'immedesimazione nell'alterità e alla trasformazione di sé: è proprio grazie alla metamorfosi che l'uomo, distaccandosi progressivamente dal regno animale, «divenne davvero uomo» (130) e ottenne un potere sul mondo precluso alle altre creature. La capacità propria dell'essere umano di modificare e di manipolare il suo ambiente – con esiti anche distruttivi, com'è ben chiaro a Canetti¹¹ – è conseguenza della sua natura metamorfica: l'uomo può trasformare il mondo in quanto, a monte, egli è l'animale che sa trasformare se stesso.

La capacità tipicamente umana della metamorfosi ha svolto una funzione fondamentale agli albori dell'umanità. I primi esseri umani si trovavano in una condizione di debolezza rispetto agli animali che li circondavano, ma erano in grado di identificarsi con essi grazie all'esercizio della metamorfosi. Ciò che questa umanità delle origini intendeva ottenere era soprattutto il gran numero tipico dei gruppi di animali, il loro *essere massa*: gli altri animali si muovevano in branchi, mandrie e sciame, e, di riflesso, i primi uomini presero coscienza della vulnerabilità derivante dal loro isolamento in piccoli gruppi. Queste metamorfosi originarie erano dunque essenzialmente finalizzate all'accrescimento. Osservando gli animali con cui condivideva l'ambiente e augurandosi che il proprio gruppo umano divenisse numeroso come quello animale, l'uomo prese a immedesimarsi in essi, diventando di volta in volta cavalletta, zanzara, opossum. Una volta trasformatosi in un determinato animale per il tramite della propria capacità di metamorfosi, l'uomo lo adottò come totem del proprio gruppo, assicurandosi una parentela con esso. Proprio questa dinamica «è stata tramandata di generazione in generazione nei miti» (*Massa e potere* 131).

Di per sé, l'attitudine alla metamorfosi non è appannaggio soltanto dell'umanità dei primordi. Secondo Canetti, infatti, la natura umana rimane metamorfica: ciò significa che anche al giorno d'oggi uno scambio di sguardi è talvolta sufficiente a produrre «l'identificazione di un corpo con l'altro» (*Massa e potere* 412).¹² Quello attestato dai miti e dal folklore è un sapere inscritto nei corpi, possibile in virtù della plasticità del nostro sé. Praticare la metamorfosi significa per Canetti entrare in una sorta di comunanza fisica con un altro essere vivente – umano o animale che sia – pervenendo alla capacità di comprenderlo «in un modo antichissimo e prescientifico» (*La coscienza delle parole* 392). In quanto modificazione interiore del sé, e non semplice simulazione

messa, che è necessario tenere presente ogniqualvolta si avvicina Canetti ad altri autori, si segnala una suggestione avanzata da Biagio Spoto (141-2), che accosta la metamorfosi canettiana al «comportamento biologico paradossale» (Gehlen 99) che per Arnold Gehlen caratterizza l'umano.

¹⁰ A proposito dell'antropologia filosofica, scrive Leonard Mazzone che «Canetti si inserisce a pieno titolo fra i padri di tale disciplina» (*Massa e potere: l'attualità di un'opera senza tempo* 229). Cfr. inoltre Agard 543-55.

¹¹ Canetti annota ad esempio: «Ancora adesso, come durante l'ultima guerra mondiale, le notizie di catastrofi naturali che non siano addebitabili all'uomo sono quasi una consolazione. Si può mai dire qualcosa di più spaventoso sullo stato del nostro mondo?» (*La rapidità dello spirito* 125). Sul tema della coscienza ambientale e animalista di Canetti si tornerà a breve.

¹² Cfr. inoltre *Massa e potere* 62-3.

o meccanica imitazione, la metamorfosi rappresenta una radicale confutazione di ogni pretesa di fissità del soggetto, dell'ambizione paranoica di affermare la propria identità individuale escludendo tutto ciò che si pretende altro.

Porre in risalto le metamorfosi del vivente significa allora contribuire a – seguendo la formulazione proposta da Youssef Ishaghpour – «[r]ompere con il soggettivismo» (37). Nell'analisi svolta da Canetti, il paranoico – cioè il tipo psicologico del potente – incarna di fatto una soggettività ipertrofica, che, una volta assicuratasi «una collocazione supremamente elevata» (*Massa e potere* 529), dissolve tutto ciò che la circonda e si ritrova a sopravvivere in piena solitudine. La soggettività mortifera tipica del potente è dunque chiusa e irrigidita, frutto di un «terribile ingrandimento dell'io» (*La rapidità dello spirito* 166). L'indisponibilità a mettere in discussione i confini del sé rende impossibile la metamorfosi: mentre quest'ultima permette di superare la rigida dicotomia tra identità e alterità, la soggettività *antimetamorfica* appena richiamata si espande a spese di quanto la circonda, degli altri esseri umani, del mondo animale, dell'ambiente naturale.¹³

Non essendo in grado di compiere autentiche metamorfosi, ma soltanto di simulare, il potente si adopera affinché anche agli altri sia impedito di mutare, inchiodandoli alla disciplina di un ruolo fisso. Una forma di *antimutamento* (*Entwandlung*) tipica dell'uomo moderno – per il quale Canetti arriva addirittura a confessare una «antipatia» (*La rapidità dello spirito* 83) – è ad esempio quella rappresentata dalla divisione del lavoro, di quello fisico non meno che di quello intellettuale: tra le altre cose, con ogni evidenza *Massa e potere* è infatti anche un libro contro lo specialismo scientifico.

La mia vita intera non è altro che un tentativo disperato di eliminare la divisione del lavoro e di prendere in considerazione tutto, affinché si raccolga insieme in una testa e divenga unità. Non voglio sapere tutto, bensì saper riunire ciò che è spezzettato. È quasi certo che un'impresa del genere non possa riuscire. Ma la più piccola probabilità che possa riuscire giustifica già di per sé ogni fatica. (*La provincia dell'uomo* 55)

In un mondo dominato dalle logiche del potere, la capacità metamorfica incontra sempre più ostacoli ed è esposta al rischio di una vera e propria atrofia. Lo scrittore¹⁴ è allora chiamato a farsi custode della metamorfosi, assumendosi una missione duplice. Da un lato, dal momento che i miti sono «pieni di metamorfosi» (*La provincia dell'uomo* 238), il *Dichter* deve preservare e tramandare il patrimonio letterario e mitico dell'umanità; dall'altro, deve dedicarsi in prima persona a un «esercizio ininterrotto» (*La coscienza delle parole* 391) della pratica metamorfica: portando a espressione le esperienze degli esseri umani di ogni tempo e di ogni luogo – «ma specialmente di quelli che sono meno considerati» (391) – chi pratica la scrittura supera i confini

¹³ Scrive Alfonso Musci che Canetti «si rivela ai nostri occhi come antesignano – in forma frammentaria e asistematica – del pensiero ambientalista e animalista contemporaneo» (31).

¹⁴ Seguendo la traduzione di Renata Coloni, si parla di *scrittore*, ma occorre tenere presente che il termine utilizzato da Canetti è *Dichter* (che si riferisce più propriamente all'autore di componimenti poetici).

angusti della propria chiusa individualità. Così facendo, lo scrittore, la cui pratica metamorfica è quindi inevitabilmente politica, pone in essere una resistenza contro ogni forma di potere: mentre l'azione fondamentale del potente consiste nel dare la morte – o perlomeno nel minacciare di morte – lo scrittore è in grado di ridare non solo voce, ma, attraverso l'esperienza della metamorfosi, persino corpo a chi non è più in vita.

Come già accennato, i miti assumono valore in primo luogo in quanto abbondano di racconti di metamorfosi, testimoniando di una fase proto-storica in cui la potenzialità metamorfica dell'umanità era ancora pienamente dispiegata (e Canetti ha in mente il folklore dei Boscimani non meno che le vicende di Ulisse o le *Metamorfosi* raccolte da Ovidio). In questo, essi sono di esempio per lo scrittore, che, come Canetti, deve essere «nutrito di miti» (*La provincia dell'uomo* 355) e deve realmente volerli conoscere tutti «come se vi avess[e] creduto» (*La coscienza delle parole* 100). Al contenuto metamorfico veicolato dalla mitologia fanno infatti da contraltare la costanza della forma espressiva del mito nei tempi e nei luoghi più distanti e l'atmosfera di perentorietà che lo pervade. Chi si imbatte nel mito sospende ogni pretesa di verosimiglianza, ma ugualmente finisce per convincersi: ciò che avviene nel mito «è così e non potrebbe essere che così» (394).

Inverosimile ma dotato di certezza persuasiva, stabile e metamorfico al contempo, «tanto vecchio da non essere più noioso» (*La provincia dell'uomo* 345), il mito fornisce sostegno teorico ad alcune tesi fondamentali nell'economia del pensiero di Canetti. In particolare, i miti recano testimonianza di una ancestrale condizione di continuità e comunanza fra il mondo umano e quello animale e di una identità di fondo insita in tutte le manifestazioni dell'umano, a prescindere dalle differenze geografiche e dalle distanze temporali. Entrambi questi elementi sono centrali nel disegno di *Massa e potere*.

Da un lato, l'identificazione di alcune costanti di fondo nel comportamento umano fa sì che Canetti possa alternare la *Storia segreta dei mongoli* alle *Memorie* di Daniel Paul Schreber, il folklore dei Boscimani australiani alle vicende di un sultano indiano del XIV secolo, e di mantenere al contempo sullo sfondo – assai più spesso implicitamente, talvolta anche esplicitamente – le tragedie della prima metà del Novecento. Dall'altro lato, nell'analizzare i due principali oggetti della sua indagine, Canetti li riconduce alla loro genesi in seno alla continuità del vivente: la massa sorge a partire dalla muta animale, il potere è in prima istanza l'atto di afferrare, mordere, divorare. *Massa e potere* denuncia il carattere eminentemente politico di ogni nostro gesto, la politicità che pervade la nostra esistenza, anche nei suoi aspetti più quotidiani (come, ad esempio, il consumare un pasto in comune). La messa in luce del significato politico – dunque propriamente umano – dei nostri atti è però resa possibile dalla scoperta della loro origine naturale, persino animale: «tutto ciò che caratterizza [...] la civiltà umana [...] venne originariamente incorporato dall'uomo mediante metamorfosi» (*Massa e potere* 261). L'io cosciente di sé, il linguaggio o la politica sono sì manifestazioni storiche e tipicamente umane, ma si sono affermate in seguito al processo evolutivo a cui l'animale-uomo è andato incontro.

Mi addolora che non si arriverà mai a un'insurrezione degli animali contro di noi, degli animali pazienti, delle vacche, delle pecore, di tutto il bestiame che è nelle nostre mani e non ci può sfuggire. [...] Già sarebbe un sollievo per me vedere un unico toro che mettesse in fuga questi eroi, i toreri, e in più un'intera arena assetata di sangue. Ma preferirei una rivolta violenta delle vittime più miti e comuni, delle pecore, delle vacche. Non voglio ammettere che questo non possa accadere, che non tremerebbero mai davanti a loro, proprio a tutti loro. (*La provincia dell'uomo* 161)

La fascinazione per il mondo animale – di cui le *Aufzeichnungen* recano esplicita testimonianza – contraddistingue Canetti:¹⁵ egli intende pensare «per animali, come altri [pensano] per concetti» (*La tortura delle mosche* 20). Consumato dalla sua volontà di sopravvivenza, avendo dimenticato l'origine naturale delle proprie manifestazioni culturali e ignorando il fatto di essersi progressivamente distaccato da una originaria «familiarità metamorfica» (Magris 283) con il mondo animale, l'uomo contemporaneo si pone in maniera ostile rispetto agli animali: li sfrutta, li uccide, ne provoca l'estinzione. Di contro alla paziente, placida impotenza degli animali – e in particolare di quelli maggiormente apprezzati da Canetti – l'uomo si comporta in modo non dissimile dal sultano di Delhi, covando la segreta ambizione di trovarsi da solo sulla Terra (*Massa e potere* 515-28). Tuttavia, dal momento che «[n]on ci si può immaginare come sarà pericoloso il mondo senza animali» (*La provincia dell'uomo* 43), è auspicabile che un giorno essi tornino a esserci «vicini come nei più antichi miti» (55).

3. MITO E FILOSOFIA

Quanto richiamato sin qui può già iniziare a mostrare come per Canetti il ricorso al mito non costituisca un mero espediente letterario, ma sia conseguenza di una vera e propria tesi di carattere filosofico, o, più precisamente, filosofico-politico. Come riferito dall'autore nel secondo volume della sua celebre autobiografia, l'attenzione che egli riservò al tema della metamorfosi – che, come già ampiamente sottolineato, rappresenta il più importante contenuto delle mitologie – lo «preservò dal diventare schiavo del mondo dei concetti» (*Il frutto del fuoco* 258). Proprio grazie alla metamorfosi – e grazie alla filosofia cinese, che abbonda di metamorfosi e con cui l'autore di *Massa e potere* continuerà a confrontarsi fino al termine della sua esistenza¹⁶ – Canetti ritiene di aver potuto «tener[si] alla larga dalla filosofia astratta» (*Il frutto del fuoco* 258).

La polemica nei confronti della filosofia – almeno della filosofia *ufficiale* – è una costante del clima del primo Dopoguerra viennese, e Canetti la eredita *in primis* da Kraus, maestro dei suoi anni giovanili (Portinaro 105-9). Ciononostante, lo scrittore nato a Rustschuk, che a Vienna – da studente di chimica – ha modo di seguire le lezioni di Heinrich Gomperz, figlio di quel Theodor che fu pioniere degli studi sui presocratici, è tutt'altro che digiuno di filosofia. Di questo recano

¹⁵ Cfr. Lorenz, Scuderi 53-69 e Musci 111-63.

¹⁶ Ancora nel 1992 scrive Canetti: «Continuo ad amare gli antichi cinesi, più di qualsiasi altra cosa al mondo, più dei presocratici, più ancora della Bibbia» (*Un regno di matite* 45).

evidente testimonianza le sue *Aufzeichnungen*, che abbondano di riferimenti a protagonisti della tradizione filosofica. Si possono citare ad esempio Democrito – primo filosofo ad adottare una immagine di massa, quella degli atomi – Platone, Aristotele – su cui si ritornerà a breve – Hobbes e de Maistre, «pensatori terribili» (*La provincia dell'uomo* 252) ma degni di ammirazione, e, insieme a Nietzsche, «grandi nemici» (211) di Canetti.

La critica rivolta da Canetti alla filosofia – da intendersi tanto come disciplina quanto come tradizione filosofica occidentale – si compone essenzialmente di una ostilità nei confronti degli strumenti espressivi che di essa sono tipici (e soprattutto nei confronti del concetto e della forma sistematica) e di una messa in luce della crisi e degli esiti tragici del soggettivismo moderno (Aurora 228). In questo contesto, il ricorso alla mitologia rivela appieno la sua funzione teorica: il mito è infatti in grado di fare da antidoto a entrambi gli elementi di criticità che secondo Canetti sono insiti nella pratica filosofica.

In prima istanza, secondo Canetti il mito contribuisce a contrastare quella che egli considerava «la superbia più bassa», cioè la «superbia del concetto» (*La provincia dell'uomo* 91), che si identifica con la pretesa di ingabbiare la molteplicità del reale entro schemi di pensieri rigidi e preconfezionati, che caratterizza buona parte del canone della filosofia occidentale. Come affermato da Canetti in una annotazione di taglio fortemente critico dedicata al pensiero di Lévi-Strauss, il mito costituisce inoltre la vera e propria «antitesi del sistema» (*Un regno di matite* 81). All'autore di *Massa e potere* risultano infatti maggiormente *indigesti* proprio i pensatori in cui egli ritrova una acritica accettazione dello strumento concettuale e del sistema, cioè Aristotele e Hegel (*La rapidità dello spirito* 25-6). L'ostilità più accesa è probabilmente riservata ad Aristotele, accusato di essere un «pensatore senza sogni» e di «ostenta[re] [...] disprezzo per i miti» (*La provincia dell'uomo* 52).

In secondo luogo, quella protagonista del mito è una soggettività *metamorfica*, ed è perciò irriducibile alle astrazioni tipiche del discorso filosofico. Gli strumenti teorici propri della filosofia si configurano infatti come armi di difesa approntate da una soggettività terrorizzata dal rischio di essere *toccata* dal reale,¹⁷ per sua natura fluido e niente affatto radicalmente altro rispetto al soggetto. Nella pretesa di ricondurre l'esistente a identità e a unità, il concetto e il sistema finiscono per immobilizzare la vita, rivelandosi gli strumenti di morte nelle mani di un soggetto paranoico.

Ciò che più mi ripugna nei filosofi è il processo di *evacuazione* del loro pensiero. Quanto più frequentemente e abilmente usano i loro termini fondamentali, tanto meno rimane del mondo intorno a loro. Sono come barbari in un nobile e vasto palazzo pieno di opere meravigliose. Se ne stanno là in maniche di camicia e gettano tutto dalla finestra, metodici e irremovibili: poltrone, quadri, piatti, animali, bambini, finché non rimane altro che stanze vuote. Talvolta, alla fine, vengono scaraventate via anche

¹⁷ Il riferimento è qui naturalmente al celebre *incipit* di *Masse und Macht*: «Nulla l'uomo teme di più che essere toccato dall'ignoto. Vogliamo vedere ciò che si protende dietro di noi: vogliamo conoscerlo o almeno classificarlo. Dovunque, l'uomo evita d'essere toccato da ciò che gli è estraneo» (17).

le porte e le finestre. Rimane la casa nuda. Si immaginano che queste devastazioni abbiano portato un miglioramento. (*La provincia dell'uomo* 173)

Mentre, come già sottolineato, la metamorfosi testimoniata dai miti rappresenta un sapere inscrito nei corpi – possibile in virtù di una originaria comunanza fra l'io e la vita, fra l'umano e il mondo animale – la filosofia propone un modello di conoscenza concepito a partire dal dualismo di soggetto e oggetto e dalla violenza del primo sul secondo. Gli esiti autodistruttivi a cui la ragione occidentale va incontro a causa del suo «altero scherno per il reale» (Magris 269), per il dinamismo della vita, per la libera molteplicità dell'esistente sono già ben chiari al Canetti di *Auto da fé*,¹⁸ pubblicato nel 1935, un quarto di secolo prima di *Massa e potere*. Particolarmente significativo è il fatto che – come riferito dallo stesso autore (*La coscienza delle parole* 334) – nel corso della stesura del romanzo il suo protagonista portò il nome di Kant (successivamente cambiato in Kien).

Nell'accecamento (*Blendung*) e nel rogo descritti nell'opera non si può infatti non leggere il destino dalla tradizione filosofica occidentale, e nella figura di Kien – pura intellettualità disincarnata – la più radicale antitesi della metamorfosi. Più ancora che la bibliofilia, infatti, si può dire che la principale caratteristica del protagonista di *Auto da fé* coincida proprio con il suo intellettualistico rifiuto di ogni continuità con la vita, la cui manifestazione più evidente è la sua fobia per la corporeità e la sessualità.

Se, come ha scritto Claudio Magris, il fratello di Kien (Georg, psichiatra ex ginecologo) è «l'eroe della metamorfosi» (Magris 276), la più grave accusa che il sinologo può rivolgergli è – oltre che di essere compromesso con il mondo femminile e addirittura di essere una donna¹⁹ – di essere nient'altro che «un ammasso di sensazioni» (Canetti, *Auto da fé* 475). La metamorfosi è, in effetti, ciò che permette di *sentire* l'alterità: di contro alla razionalità mortifera incarnata dai filosofi sistematici come Aristotele o Hegel e impersonata da Kien, i miti tengono viva la memoria dell'autentica potenzialità conoscitiva²⁰ insita nell'essere umano, che, nella sua «brama profonda di vivere le esperienze degli altri» (*La coscienza delle parole* 390), mantiene un accesso diretto al reale, che dunque non è mediato da concetti e non è il frutto di una volontà di assoggettamento del mondo.

4. IL SAPERE DEI VINTI: LA FUNZIONE POLITICA DEL RICORSO AL MITO

Quanto delineato sin qui coincide essenzialmente con le ragioni *teoriche* dell'apprezzamento di Canetti per il mito. Nei miti, agli occhi di Canetti, sussiste quindi un nucleo di verità che alla

¹⁸ Sul romanzo di Canetti, oltre al già menzionato testo di Claudio Magris, cfr. Donahue e Mazzone, *Introduzione a Elias Canetti* 103-21.

¹⁹ Si tenga presente che la parossistica misoginia del protagonista e l'incontro (o, per meglio dire, lo scontro) della ragione filosofica – impersonata da Kant-Kien – con il femminile sono fra gli aspetti centrali del romanzo, profondamente influenzato dalle teorie di Otto Weininger: cfr. Pankau e Liebrand.

²⁰ Cfr. Paulsen 96.

ragione sistematica resta precluso, dal momento che i dispositivi teorici che le sono propri – strumenti di autodifesa di una *testa senza mondo*²¹ – non sono in grado di afferrare la vitalità del reale, di porsi in consonanza con esso. Il mito può insomma servire da dimostrazione della tesi canettiana secondo cui «[s]oltanto il sapere che esita conta» (*Un regno di matite* 39). Accanto a queste considerazioni di ordine teorico, a motivare la messa in rilievo del mito e del modello di soggettività e di sapere che esso propone è però anche una fondamentale urgenza di carattere pratico e politico.

La critica al sapere ufficiale portata avanti da Canetti risente evidentemente del contesto entro cui matura. È innegabile che quella proposta in *Massa e potere* sia tutt'altro che una ricostruzione storica, ed è proprio al carattere «astorico o almeno antistorico» (Preece 92) dell'opera che principalmente si sono dirette le critiche (Mazzone, «*Massa e potere: l'attualità di un'opera senza tempo*» 223-4). Il tentativo canettiano è infatti quello di far coesistere una genealogia naturale²² dei fenomeni presi in esame nel testo con il loro trattamento nei termini di tipi ideali validi in tutte le epoche. Tuttavia, è altrettanto vero che l'obiettivo di ricerca di Canetti (in questo caso la massa, ma un discorso analogo vale evidentemente anche per il potere) è «una realtà sempre esistita ma ora» – nel secolo delle guerre mondiali, dei regimi totalitari, dell'ambigua relazione fra capi carismatici e folle e al contempo del protagonismo politico delle moltitudini – «più che mai presente» (*Il frutto del fuoco* 156). Gli oggetti di studio di *Massa e potere* sono sì manifestazioni eterne del vivente – che assumono una configurazione peculiare nell'umano – ma è il loro contesto storico e politico a renderli meritevoli di particolare attenzione: grazie al suo *opus magnum* Canetti è riuscito ad «afferrare [...] alla gola» (*La provincia dell'uomo* 249) il Novecento.

Com'è prevedibile, per il Canetti saggista è ineludibile il confronto con le implicazioni teoriche degli eventi della seconda guerra mondiale. *La provincia dell'uomo* – il primo volume di *Aufzeichnungen* a essere stato pubblicato – si apre con annotazioni del 1942, nel pieno del conflitto, e ancora cinquant'anni dopo Canetti scriverà di aver capito «che siamo perduti» (*Un regno di matite* 98) proprio nell'agosto del 1945. Lo scrittore nato a Rustschuk si spinge a sostenere che «[l]a via alla bomba atomica è filosofica» (*La provincia dell'uomo* 97): la distruzione dell'esistente discende dalla volontà di assoggettamento del reale insita in un sapere che si pretende indipendente dalla vita e si proclama fine in sé. A Hiroshima e Nagasaki non meno che ad Auschwitz, il conflitto mondiale ha infatti reso evidenti gli esiti mortiferi di un sapere compromesso con il potere e alleato della sua volontà di annientamento, ovvero di una scienza che – sottomettendo a sé ogni altro ambito dell'esistenza – diventa «religione dell'uccidere» (*La provincia dell'uomo* 39).

Nella misura in cui agisce riconducendo l'ignoto a un soggetto che si costituisce in contrapposizione all'oggettività, il sapere è di per sé una forma di potere, una strategia di controllo di una

²¹ Il riferimento è qui alla prima delle tre parti in cui è diviso *Auto da fé* (*Kopf ohne Welt*).

²² A proposito del tentativo di Canetti di ricostruire una storia naturale dell'agire umano, cfr. Farneti.

molteplicità che altrimenti finirebbe per imporsi sull'io. Il sapere ufficiale – di cui sono portatrici tanto la filosofia astratta e sistematica quanto la scienza moderna²³ – tende allora ad accentuare il nucleo di potere che è insito nel sapere in quanto forma di relazione con l'alterità. Ciò è del tutto evidente nel caso di Schreber, presidente della Corte d'Appello di Dresda, a cui Canetti dedica fra le pagine più celebri di *Massa e potere*.²⁴ In Schreber – che Canetti arriva a considerare un anticipatore del nazionalsocialismo (*La provincia dell'uomo* 163) – oltre a una esasperazione della volontà di sopravvivenza tipica del potente, si assiste allo sforzo verso una «completa cattura del mondo mediante parole» (*Massa e potere* 548): con un atteggiamento tipico del filosofo, la violenza conoscitiva del paranoico pretende di ridurre il reale a un meccanismo rigido, a un insieme di rapporti di causalità espressi da «congiunzioni o locuzioni avverbiali» (549). Si tratta di una vera e propria «coercizione a pensare» (547), che finisce per ingabbiare il soggetto non meno che il mondo. Di contro a questo linguaggio sclerotizzato si staglia la lingua dei miti, in cui «il nome è ancora fresco» (*La rapidità dello spirito* 40): si tratta di una lingua di formule magiche, che non descrive e cataloga ma evoca, che più dei legami causali fra le cose si preoccupa della loro connessione originaria – condizione di possibilità della metamorfosi.

Per Canetti, quello assunto allo *status* di sapere ufficiale è in ogni caso il sapere del potente vincitore. In prima istanza, immobilizzando il reale, esso gli è complice nella sua opera di annichilimento della vita. In secondo luogo, retrospettivamente, gli fornisce la legittimazione teorica del suo trionfo, contribuendo inoltre a tacitare le voci dei vinti, di coloro ai cui danni il potente è sopravvissuto. Di questo è responsabile in particolare il sapere storico. Occorrerebbe perciò «disimparare a vedere il mondo nella prospettiva della storia» (*La provincia dell'uomo* 168), che è necessariamente giustificazionista: agli occhi di Canetti l'esempio più lampante è Leopold Ranke, fondatore della moderna storiografia e vero e proprio adoratore del potere (*La provincia dell'uomo* 170).

Con l'intento di riportare alla luce la sepolta testimonianza dei «perdenti» (*Il cuore segreto dell'orologio* 120), Canetti cerca insomma di «erigersi un Pantheon fatto di cose dimenticate», scoprendo «[a]l margine della storia [...] lingue diverse e migliori» (*La rapidità dello spirito* 103). Sedimentato nel mito resiste dunque un *contro-sapere*, che rimane la sola testimonianza a permetterci di attingere al punto di vista dei vinti della storia, delle civiltà distrutte – degli «sconosciuti dei "primordi"», i quali «senza miti sarebbero perduti» (*La rapidità dello spirito* 82) – e, se non direttamente degli animali, almeno di un'umanità ancora assai prossima al mondo animale e alla continuità del vivente.

²³ A proposito di Francis Bacon scrive Canetti: «Ha moltissimo in comune con Aristotele, con il quale sempre si misura; vuole rilevare il dominio di Aristotele. Essex è il suo Alessandro. Tramite lui, vuole conquistare il mondo; dedica a questo progetto molti dei suoi anni migliori. Non appena si accorge che è destinato a fallire, freddamente lo abbandona. Il potere in ogni forma è ciò che interessa Bacon» (*La provincia dell'uomo* 249).

²⁴ Cfr. Schreber. A proposito della ricezione e della fortuna di questo testo, che annovera fra i suoi lettori più illustri – oltre a Canetti – Sigmund Freud, Carl Gustav Jung e Walter Benjamin, cfr. Schreber 501-36.

In definitiva, è a questa esigenza di carattere politico che risponde il ricorso canettiano alla voce dei miti. La riattivazione, di contro al sapere egemone, delle tradizioni subordinate coincide con una speranza di emancipazione e di giustizia per gli oppressi, o perlomeno con un riconoscimento postumo per coloro che non sono sopravvissuti e che la storia ufficiale e il sapere dei vincitori hanno condannato all'oblio.

BIBLIOGRAFIA

Agard, Olivier. "L'antropologia politica di Elias Canetti." *Iride*, n. 23, 2010, pp. 543-555.

Ascher, Gloria. "Elias Canetti and his sephardic heritage." *Shofar*, n. 8, 1990, pp. 16-29.

Aurora, Simone. "Elias Canetti e la tradizione filosofica." *estetica. studi e ricerche*, n. 12, 2022, pp. 227-242.

Barova, Alena. "The Sources of Mythological Thinking of Elias Canetti." *The Social Sciences*, n. 10, 2015, pp. 1026-1032.

Canetti, Elias. *La provincia dell'uomo (Quaderni di appunti 1942-1972)*. Trad. di Furio Jesi, Adelphi, 1978.

—. *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*. Trad. di Amina Pandolfi e Renata Colorni, Adelphi, 1980.

—. *Auto da fé*. Trad. di Bianca Zagari e Luciano Zagari, Adelphi, 1981.

—. *Massa e potere*. Trad. di Furio Jesi, Adelphi, 1981.

—. *Il frutto del fuoco. Storia di una vita (1921-1931)*. Trad. di Andrea Casalegno e Renata Colorni, Adelphi, 1982.

—. *La coscienza delle parole*. Trad. di Renata Colorni e Furio Jesi, Adelphi, 1984.

—. *Il cuore segreto dell'orologio. Quaderni di appunti 1973-1985*. Trad. di Gilberto Forti, Adelphi, 1987.

—. *La tortura delle mosche*. Trad. di Renata Colorni, Adelphi, 1993.

—. *Desiderio di vita. Conversazioni sulle metamorfosi dell'umano*. Trad. di Ubaldo Fadini, Mimesis, 1995.

—. *La rapidità dello spirito. Appunti da Hampstead, 1954-1971*. Trad. di Gilberto Forti, Adelphi, 1996.

—. *Un regno di matite. Appunti 1992-1993*. Trad. di Ada Vigliani, Adelphi, 2003.

- Donahue, William Collins. *The End of Modernism. Elias Canetti's Auto-da-fé*. The University of North Carolina Press, 2001.
- Fadini, Ubaldo. "Metamorfosi di Canetti." *Iride*, n. 23, 2010, pp. 557-574.
- Farneti, Robert. "A Natural History Of Crowds, Rulers And Survivors: Elias Canetti As A Political Thinker." *History of Political Thought*, n. 27, 2006, pp. 711-735.
- Gehlen, Arnold. *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*. Trad. di Vallori Rasini, Mimesis, 2010.
- Ishaghpour, Youssef. *Elias Canetti. Metamorfosi e identità*. Trad. di Andrea Borsari, Bollati Boringhieri, 2005.
- Jesi, Furio. *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*. Silva, 1967.
- . *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*. Einaudi, 1979.
- Kim, David. "Myths for Survival: Elias Canetti's *Masse und Macht*." *MLN*, n. 130, 2015, pp. 623-642.
- Liebrand, Claudia. "Jahrhundertproblem im Jahrhundertroman. Die ‚Frauenfrage‘ in Canettis *Die Blendung*." *Thomas Mann Jahrbuch*, n. 14, 2001, pp. 27-48.
- Lorenz, Dagmar. "Canetti's Final Frontier: The Animal." *A Companion to the Works of Elias Canetti*, a cura di Dagmar Lorenz, Camden House, 2004, pp. 239-257.
- Mack, Michael. "Theorien der Macht: Franz Baermann Steiners und Elias Canettis Arbeit am Mythos." *Modern Austrian Literature*, n. 33, 2000, pp. 129-148.
- Magris, Claudio. *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*. Einaudi, 1984.
- Mazzone, Leonard. *Introduzione a Elias Canetti. La scrittura come professione*. Orthotes, 2017.
- . "Massa e potere: l'attualità di un'opera senza tempo." *Teoria politica. Nuova serie Annali*, n. 7, 2017, pp. 221-245.
- . "Processi di alterazione. Il concetto di metamorfosi nelle opere di Elias Canetti." *Estetica. Studi e ricerche*, n. 11, 2021, pp. 145-170.
- Musci, Alfonso. *Elias Canetti. Il pescatore nei secoli*. Castelvechi, 2021.
- Pankau, Johannes. "Körper und Geist: Das Geschlechterverhältnis in Elias Canettis Roman *Die Blendung*." *Colloquia Germanica*, n. 23, 1990, pp. 146-70.
- Paulsen, Adam. "Zwischen Mythos und Faktizität. Zur epistemologischen Grundlage von Elias Canetti *Masse und Macht*." *Text & Kontext*, n. 40, 2018, pp. 87-105.

Portinaro, Pier Paolo. "Elias Canetti e la filosofia." *Intersezioni*, n. 42, 2022, pp. 103-122.

Preece, Julian. "Canetti and the Question of Genre." *A Companion to the Works of Elias Canetti*, a cura di Dagmar Lorenz, Camden House, 2004, pp. 89-104.

Scheichl, Sigurd Paul. "Canetti's *Aufzeichnungen*." *A Companion to the Works of Elias Canetti*, a cura di Dagmar Lorenz, Camden House, 2004, pp. 123-35.

Schreber, Daniel Paul. *Memorie di un malato di nervi*. Trad. di Federico Scardanelli e Sabina de Waal, Adelphi, 1974.

Schüller, Alexander. *Namensmythologie. Studien zu den Aufzeichnungen und poetischen Werken Elias Canettis*. de Gruyter, 2017.

Scuderi, Attilio. *L'arcipelago del vivente. Umanesimo e diversità in Elias Canetti*. Donzelli, 2016.

Spoto, Biagio. "Il segreto della metamorfosi." *SocietàMutamentoPolitica*, n. 3, 2012, pp. 141-153.

Saggi

«CON QUELLA VOCE ARMONICA E INSINUANTE»: LE CONFERENZE SCIENTIFICHE DI ANTONIO STOPPANI “CON QUELLA VOCE ARMONICA E SUADENTE”: STOPPANI’S SCIENTIFIC LECTURES

Luca Clerici

 ORCID: LC 0000-0002-1771-825X

Università degli Studi di Milano (00wjc7c48)

ABSTRACT

L'articolo studia il ruolo delle conferenze di Antonio Stoppani nel contesto della divulgazione scientifica tra Otto e Novecento, affiancandole a quelle di altri scienziati e letterati dell'epoca e valutandone la diffusione editoriale, che dimostra come il genere fosse una forma popolare e influente di comunicazione del sapere. Analizzando le strategie retoriche e strutturali adottate da Stoppani per rendere accessibili e coinvolgenti le sue lezioni emerge la centralità della raccolta di conferenze *Acqua ed aria* rispetto alla sua produzione più strettamente scientifica e alla sua opera più popolare, *Il Bel Paese*, con il passaggio da un linguaggio specialistico a quello divulgativo. Infine, si evidenzia l'evoluzione del genere conferenza e il suo forte impatto sulla formazione di una coscienza scientifica nella società italiana del tempo.

Parole chiave — Divulgazione scientifica; Pubbliche conferenze; Antonio Stoppani; Retorica e comunicazione; Cultura scientifica; Positivismo.

The article explores the role of Antonio Stoppani's scientific conferences in the context of scientific dissemination between the 19th and 20th centuries. Through a detailed analysis of his lectures and their editorial circulation, the text highlights how the conference genre was a popular and influential form of scientific communication. The historical context in which Stoppani operated is reconstructed, comparing his conferences with those of other scholars and writers of the time, as well as with his most renowned works, such as *Acqua ed aria* and *Il Bel Paese*. The article examines the rhetorical and structural strategies Stoppani employed to make his lectures accessible and engaging, analyzing the transition from specialized to popularized language. Finally, it highlights the evolution of the conference genre and its impact on shaping a scientific consciousness in Italian society at the time.

Keywords — Scientific Dissemination; Public Conferences; Antonio Stoppani; Rhetoric and Communication; Scientific Culture; Positivism.

Clerici Luca. “Con quella voce armonica e insinuante”: le conferenze scientifiche di Antonio Stoppani”.
Enthymema, No. 37, 2025, pp. 201-17



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 07/08/2025



1. LA CONFERENZA: UN GENERE FANTASMA

Quando alla fine della conferenza *Sull'attuale regresso dei ghiacciai nelle Alpi* (Stoppani, *Sull'attuale regresso*)¹ Antonio Stoppani riceve gli applausi del folto pubblico presente in sala (in prima fila a complimentarsi ci sono il re Umberto I e la regina Margherita) siamo all'Accademia dei Lincei di Roma nel 1881, l'anno in cui a Milano una serie di conferenze sono «tenute dai leader del Politecnico, impegnati a definire i progressi tecnici e industriali del paese a venti anni dall'Unità» (Govoni 131) sulla base di un programma elaborato da un'apposita commissione eletta dal ministro di Agricoltura, industria e commercio. L'occasione è data dall'Esposizione delle Arti e delle Industrie, e la pubblicazione che le raccoglie – *L'Italia industriale nel 1881* (*L'Italia industriale nel 1881*) – è solo uno fra i tanti volumi che all'epoca propongono conferenze di successo.

Sì, perché la conferenza è un genere popolare già consolidato da tempo: nel 1865 Michele Lessona seleziona una serie delle sue fortunate conversazioni pubbliche in due volumi successivi con lo stesso titolo – *Conferenze scientifiche* – di quelle pubblicate da Paolo Lioy nel 1872, proprio quando Giovanni Celoria licenzia le sue *Conversazioni astronomiche*. Di tre anni dopo è *La purezza del mare e dell'atmosfera fin dai primordi del mondo animato. Conferenze di Antonio Stoppani*, un libro «nato da un ciclo di lezioni pubbliche di scienza popolare tenute da Stoppani nel 1873 nel moderno Salone dei Giardini pubblici, ossia il padiglione che nel 1871 aveva ospitato la prima Esposizione nazionale dell'industria» (Zanoni VIII), opera inclusa «nella prima collana della casa editrice Hoepli ad accogliere volumi di scienza applicata, la "Biblioteca tecnica"», che «valse all'autore gli elogi di Leone XIII, il quale lo ricevette in udienza privata e gli donò una medaglia d'oro» (Pastore 295 n. 4). Senza interventi sostanziali rispetto alla *princeps*, nel 1881 ecco la nuova edizione intitolata *Acqua ed aria ossia La purezza del mare e dell'atmosfera fin dai primordi del mondo animato. Conferenze di Antonio Stoppani*, seguita da quella successiva a cura di Alessandro Malladra, versione riproposta in svariate ristampe, «che riproduce il testo con alcune modifiche stilistiche che recuperavano la versione originale del 1875; reinserisce numerose tavole; convinto di interpretare le intenzioni dell'autore aggiunge anche nuove note di suo pugno» (xvi). E pure in *L'era neozoica* (Stoppani, *L'era neozoica*), la seconda parte della *Geologia d'Italia* scritta con Gaetano Negri e Giuseppe Mercalli uscita a dispense e pubblicata in volume nel 1880, Stoppani rielabora una serie di conferenze.

Per farsi un'idea della diffusione del genere fra Otto e Novecento (la sola collana «La Scienza del Popolo» avviata nel 1867 da Treves conta 153 «letture scientifiche popolari» recitate nelle università, nei musei, nelle scuole e in sale pubbliche da decine di autori italiani) basta considerare come tutti questi volumi raccolgano solo una minima parte delle conferenze tenute dai

¹ In testa al frontespizio si legge: «Reale Accademia dei Lincei, anno 279 (1881-82), Estratto da Atti della R. Accademia dei Lincei. Transunti, Serie 3, v. 6 (1881-82)». I riferimenti bibliografici dei volumi e degli articoli citati fra parentesi sono indicati in bibliografia.

rispettivi autori, perché oltre ai discorsi pronunciati ma rimasti inediti, ci sono quelli stampati singolarmente solo in rivista e in opuscoli, spesso più volte da tipografie diverse e in varie città contemporaneamente: *La santità del linguaggio* di Stoppani esce per la prima volta nel 1884 a Firenze sia su *La rassegna nazionale* sia presso Cellini, quindi a Modena da G. T. Vincenzi e nipoti (due edizioni, la seconda «con aggiunte dell'autore» e il sottotitolo *Discorso di Antonio Stoppani letto all'Accademia della Crusca in Firenze il giorno 25 novembre 1883*), poi a Milano da Cogliati nel 1890 in ben quattro ristampe. A riprova della fortuna della formula conferenza, e sintomatico della popolarità di cui gode, *post mortem* l'insigne naturalista diventa soggetto di discorsi pubblici altrui: il 22 febbraio 1891 – a meno di due mesi dalla scomparsa – Torquato Taramelli lo celebra al circolo Manzoni di Pavia in una commemorazione definita 'conferenza' nel frontespizio dell'opuscolo che la riproduce – in quarta di copertina si legge: «Il ricavo della vendita serve come contributo ad erigere nell'Università di Pavia un ricordo marmoreo al compianto Professore A. Stoppani (una lira)» (Taramelli).

Ma se si allarga lo sguardo oltre il mondo degli scienziati divulgatori (a quelli citati ne andrebbero aggiunti molti altri, a partire dal fondatore del Politecnico di Milano Giuseppe Colombo e da Filippo De Filippi: in Italia il dibattito sul darwinismo è inaugurato da una sua conferenza, *L'uomo e le scimmie. Lezione pubblica detta in Torino la sera dell'11 gennaio 1864*) (De Filippi) è facile constatare come il genere – ancora tutto da studiare – sia praticato da chiunque abbia una certa notorietà, per ragioni non da ultimo economiche, visto il concorso di pubblico a pagamento. Comprese scrittrici popolari (all'Esposizione Beatrice di Firenze del 1890 il tema *Le operaie italiane*, «scientificamente parlando», è svolto da Carolina Invernizio, e la conferenza di Ida Baccini *Le maestre, le educatrici* è premiata dal Giurì con medaglia d'oro del Ministero della pubblica istruzione)² e insospettabili letterati DOC, a volte sottobraccio agli scienziati: insieme a quelli di Edmondo De Amicis e a Giuseppe Giacosa, *Il vino. Undici conferenze fatte nell'inverno dell'anno 1880* propone testi di Angelo Mosso, Cesare Lombroso, Michele Lessona (*Il vino*).³ Se nel 1899 Antonio Fogazzaro riunisce le sue conferenze in *Ascensioni umane* (dove «mentre sostiene nelle sue argomentazioni un notevole fardello teorico, di continuo lo alleggerisce ammiccando, tra sorridenti battute e “pettegolezzi” mondani» (Marcolini 13), pubblicato *Forse che sì forse che no*, nel 1910 «Gabriele sperava che il successo del libro e le entrate di un ciclo di conferenze di argomento aviatorio, organizzate da Pilade Frattini, gli evitassero la completa rovina» (Carlino). D'Annunzio, e Filippo Tommaso Marinetti: «Il Comm. Tapparelli organizzò mirabilmente a Chiavari, il 22 novembre 1931, una giornata futurista, in cui s'inaugurò una Mostra d'Arte Futurista, si tenne il circuito di Poesia (vinto dal poeta triestino Sanzin) ed una conferenza di F. T. Marinetti

² I due discorsi vengono raccolti in *La donna italiana* 185-202 e 415-430.

³ Analoga compresenza di scienziati e letterati in *La vita italiana*. Nel 1881 (l'anno dell'esposizione nazionale) Treves pubblica una conferenza di De Amicis (*Gli effetti psicologici del vino*) nella collana «Conferenze torinesi» che propone anche titoli di Lessona, Lombroso, Giacosa e Desiderato Chiaves.

sul *Futurismo mondiale*». Presenti «più di 300 persone [che] parteciparono al grande aeropranzo tenuto dell'Hotel Negrino: vi erano le maggiori autorità della città e della Provincia». Giunti al digestivo, «s'alzò a parlare Marinetti che, con una eloquenza mirabile che gli scaturiva spontanea quasi che egli non avesse toccato cibo, si scagliò in un'accesa requisitoria contro l'infamia della pastasciutta e l'obbrobrio dei ravioli, esaltando, al confronto, i cibi futuristi» (Marinetti e Fillia 125 e 128).

Perché fra i conferenzieri c'è chi improvvisa come Marinetti e come Lessona, che a detta di Pietro Passerin d'Entrevès «non sente generalmente il bisogno di scrivere prima le conferenze» (Passerin d'Entrèves 18), e chi invece si presenta al pubblico con un testo scritto, pratica stigmatizzata da De Amicis: la mia è stata «una conferenza parlata, non letta, s'intende», perché «Meglio è ch'io parli: posso dire di più che scrivendo, senza comprometter nulla e nessuno»⁴ – a differenza dei “discorsi letti” raccolti da Giovanni Pascoli nelle sue *Conferenze e studi danteschi* (Pascoli) e della conferenza di Stoppani del 18 dicembre 1887, che a Milano il suo intervento sulle missioni lo legge (Stoppani, *Le missioni*) (ma le sintetiche scalette degli *Appunti manoscritti per due conferenze sui ghiacci polari* datati «Milano 1883» potrebbero essere la traccia di altrettanti suoi discorsi a braccio).⁵ E può anche capitare di doversi adattare alla platea lasciando la scaletta per improvvisare, come ricorda Mario Cermenati, geologo lecchese apprezzato da Stoppani che nel 1891 tiene una conferenza sul celebre naturalista suo concittadino. Durante la presentazione dell'edizione a stampa di quella commemorazione, Cermenati rivive la serata:

Ed incominciai, entrando difilato in argomento e spaziando a mio bell'agio nel vasto campo dell'opera scientifica dello Stoppani. Ma fin dalle mie prime parole dovetti accorgermi che l'ambiente non era adatto ad una pura orazione di scienza, e studiando attentamente le fisionomie dei miei mille uditori, e tenendo a calcolo dei loro segni d'approvazione e dei loro applausi su certi punti, capii che si preferiva un *à sensation*, quello cioè dell'azione religiosa e politica dello Stoppani. Virai di bordo, e, mettendo a contributo tutte le forze dell'animo, feci del mio meglio per accontentare l'uditorio, contento io stesso che nel nome dello Stoppani si desiderasse una dimostrazione contro certi principi di sacrestia e certe mufte da confessionale che in Lecco allignano un po' troppo sfacciatamente. (Benini 23-4)⁶

In ogni caso, dagli appunti o dal testo scritto redatti per una conferenza parlata alla sua versione a stampa ci può correre parecchio. Per esempio, l'edizione di quella di Stoppani su *La santità del linguaggio* tenuta nel 1883 all'Accademia della Crusca conta addirittura 85 pagine (si passa dalla descrizione anatomica dell'apparato vocale a complesse questioni morali e religiose): evidentemente non si tratta della trascrizione del discorso recitato di fronte al pubblico. Certo,

⁴ Le affermazioni di De Amicis si leggono in Croatto 517 (lettera a Giulio Caprin datata 12 gennaio 1887) e in Croatto 520 (lettera a Giulio Caprin datata 30 marzo 1887).

⁵ Senza estremi bibliografici, se non l'indicazione «Biblioteca di studi sulle regioni polari», la riproduzione anastatica di Antonio Stoppani, *Appunti manoscritti per due conferenze sui ghiacci polari Milano 1883 (inedito)* mi è stata donata da Antonio Susini (la sua Collezione di crostacei cirripedi mondiali è custodita nella sezione Zoologia degli Invertebrati del Museo di Storia naturale di Milano) il 22 ottobre 2009 in occasione della presentazione, al Museo, di Antonio Stoppani, *Il Bel Paese*, a cura di Luca Clerici, Nino Aragno Editore, 2009.

⁶ Sull'abate lecchese, cfr. Cermenati, *Antonio Stoppani. Commemorazione* e Cermenati, *L'alpinismo*. Le sue conferenze sul tema dell'evoluzione sono raccolte in Cermenati, *Evoluzione e momenti*.

se il testo è già scritto la somiglianza fra versione detta e stampata è tendenzialmente minore, anche se spesso la durata della lettura supera di gran lunga quella (plausibile) delle conferenze in presenza, facendo intendere un rimaneggiamento più o meno importante.

Nell'ambito di una civiltà ancora prevalentemente orale (nel 1900 un italiano su due non sa leggere), la conferenza ha dunque una rilevanza e un *appeal* oggi impensabili, come dimostrano diverse testimonianze. Gran mattatore dal palco, il 'senatore erotico' Paolo Mantegazza, medico e antropologo, è molto ricercato: «La vuole proprio udire qualche lezione del nostro Mantegazza?» chiede una sua ammiratrice di Pavia a un amico interessato ad ascoltarlo. «E vi dico io che sono deliziose! Io le insegno subito il mezzo di ottenere il suo intento. Appena a casa la prenda un semplice foglio di carta e scriva quattro righe al Professore facendosi l'interprete del desiderio delle signore pavesi di udire una sua lettura e stia certa che il Professore le compiacerà».⁷ Quanto a Stoppani, «Non si esagera affermando che il periodo delle sue più frequenti conferenze fece epoca a Milano. I giornali ne riportarono sunti estesi, relazioni particolareggiate», (Cermenati, *Antonio Stoppani* 41) e per il recensore del *Bel Paese* sulla *Perseveranza*

la folla che si costipa alle conferenze dello Stoppani non ha bisogno che si dica l'arte che qui dispiega: è la magia stessa della parola parlata; è la magia a domicilio colle medesime inflessioni di voce, colle medesime indecisioni più o meno ingenue, colle medesime digressioni, e per giunta, colla possibilità di arrestarsi, di centellare da capo quelle note che sembrano così elementari per la scienza, e ne sono invece spesso gli ultimi più meravigliosi postulati.⁸

A Firenze le sue lezioni sono apprezzate da Maria Alinda Bonacci Brunamonti, sua allieva: «piace con quella sua ricca e faconda parola, con quel suo bel visone rotondo, con quel sorriso fino, arguto e benevolo insieme, con quella chioma grigia e folta, graziosamente scossa nell'impeto del dire, con quella voce armonica e insinuante, con quell'occhio sereno, sempre posato al di sopra delle teste. Sviluppa con ordine sicuro, con nitidezza e abbondanza, i suoi temi di scienze naturali; e sempre è corta l'ora per chi lo ascolta» (Bonacci Brunamonti 104). Una *performance* tutt'altro che spontanea la sua, ottenuta grazie a impegno e professionalità: circa l'attitudine a parlare in pubblico, Stoppani dichiara infatti che il successo delle sue conferenze non suscita «la meschina soddisfazione del mio amor proprio» (Stoppani, *Acqua ed aria* 496), anche perché ogni volta deve affrontare, «benché renitente per natura, il terrore della pubblicità» (496). Insomma, quello dell'oratore è un mestiere logorante, come constata Lessona nel manoscritto inedito della conferenza *Storia esemplare dell'Arcivescovo e il suo servo Gil Blas, riflessioni sull'invecchiamento del conferenziere*:

in questi ultimi mesi [...] io aveva cominciato a pensare ai pericoli cui può andare incontro l'uomo che voglia persistere troppo a lungo nel fare conferenze. Il pubblico delle conferenze, anche a chi vi sia più avvezzo, è un pubblico imponente. Il Buffon diceva che altro è ammaestrar degli scolari, altro ragionar con degli uomini. Chi persista troppo a lungo nel far conferenze non può scansare gli effetti del decadi-

⁷ La citazione è ripresa da una lettera di un'ammiratrice pavese conservata tra le pagine dell'inedito *Giornale della mia vita o le mie confessioni* di Paolo Mantegazza (Biblioteca Civica di Monza) che si legge in Berzero-Garbarino 53.

⁸ G. M., *Appunti bibliografici*. Si legge in Redondi 250-1.

mento, la lentezza del pensiero, lo stento nel trovar la parola, il garbuglio nella dicitura. Nessuno verrà ad avvertire l'uomo di ciò e può darsi benissimo che non se ne accorga. Può anche darsi che se ne accorga troppo, rimanendo un bel giorno a mezzo della strada. Dicendo a me stesso queste cose nello scorso autunno io conclusi che il meglio che potessi fare sarebbe stato, quando m'avessero invitato ancora a fare una conferenza di ringraziare molto, ma di declinare l'invito lusinghiero. Con questo proponimento ritornai in città alla fine dell'autunno, ma quando in questi scorsi giorni l'amico mi parlò di fare una conferenza alla Filotecnica accettai di slancio. Le tentazioni!⁹

Questa irresistibile disponibilità è confermata da Cermenati: «Io non saprei dirvi quante e quali conferenze egli abbia tenuto: ma questo vi so dir certamente, che le sue furono molte e tutte all'altezza della di lui fama» (Cermenati, *Michele Lessona* 42). Impossibile quantificarle anche per Stoppani: senza contare quelle fiorentine, a Milano

tra il 1863 e il 1877 tenne quasi ogni anno corsi di scienza popolare; inizialmente al Museo civico di storia naturale, in seguito al Salone dei Giardini pubblici. Ben prima che egli diventasse direttore del Museo di storia naturale, il suo predecessore Emilio Cornalia aveva affidato a lui l'incarico, per la parte geologica, delle pubbliche conferenze che costituivano uno dei compiti istituzionali del Museo milanese fin dal suo primo regolamento risalente al 1843. (Zanoni xi)

Fascinosi gli oratori, interessanti e piacevoli le loro esibizioni sul palco, e persino commoventi: a Trieste la sera del 4 febbraio 1887, «finito il nobile discorso» tenuto da Edmondo De Amicis all'Hôtel de la Ville durante il ricevimento organizzato dopo la sua conferenza sugli emigrati italiani in Argentina, «i presenti ruppero in un frenetico applauso; alcuni lo abbracciarono, molti scoppiarono in pianto» (Croatto 514) – del resto, «Tutti avevano letto con entusiasmo le sue belle opere, piangendo con i loro nobili protagonisti» (Croatto 512). E nel 1906 Ada Negri scrive a Luigi Mangiagalli, ginecologo di fama internazionale: «il dottor De Vincenti mi ha consegnato ieri la Sua magnifica conferenza, che, per un noioso contrattempo, io non potei udire all'Unione Femminile. L'ho letta con le lagrime agli occhi e una intensa commozione nell'anima».¹⁰ *A contrario* conferma il successo del genere il biasimo (ipocrita) di De Amicis, che in navigazione da Genova a Buenos Aires legge una rivista «maledicendo, tra una colonna e l'altra, ai libri, ai racconti di viaggio, alle stampe e alle conferenze che ci rendono familiari i paesi più lontani, e ci mandano a vederli con la mente già piena e sazia della loro immagine, incapaci d'ogni forte impressione» (De Amicis, *Sull'Oceano* 273). Salvo il fatto di aver appena accettato di buon grado l'invito «del direttore del *Nacional*, per un compenso di 40.000 lire e con il viaggio pagato, a tenere conferenze in Argentina

⁹ Nella Biblioteca storica del Dipartimento di scienze della vita e biologia dei sistemi dell'Università degli Studi di Torino è custodito il documento inedito *Michele Lessona, Argomenti delle Conferenze, Quaderno delle minute manoscritte delle Conferenze*. Si tratta di nove minute manoscritte delle seguenti conferenze: *La luce elettrica in Torino e gli insetti idrofili* 7 novembre 1887; [Storia esemplare dell'Arcivescovo e il suo servo Gil Blas, riflessioni sull'invecchiamento del conferenziere]; *Storia sugli epigrammi di Giovanni Antonio Maria Baratta, la questione delle "barbe" e riflessione sulla satira politica*; *Storia poco naturale* 11 marzo 1888; *Il collare di Buda. Culto e ammaestramento dei serpenti* 20 maggio 1888; *Errori e pregiudizi* 23 aprile 1889; *I giardini di Armida. Torquato Tasso, i giardini all'inglese e alla francese* 26 dicembre 1889; *Rondini – Balestruccio*; *La Passera in America*.

¹⁰ Lettera di Ada Negri a Luigi Mangiagalli del 16 gennaio 1906 citata in Zocchi 63.

per oltre un mese su Garibaldi, Mazzini, Cavour, e altri italiani illustri» (De Nicola VIII). Ma la motivazione non è solo economica, poiché la soddisfazione che può dare il pubblico è straordinaria: il giorno dopo la conferenza triestina del 31 gennaio 1987, De Amicis scrive a Treves: «impossibile dirti l'accoglienza che ho avuto qui, il successo della conferenza, le emozioni che provo! Se non son cascato in terra sotto l'impressione del saluto che mi fecero ieri sera all'entrare in quell'enorme sala del ridotto affollata di gente, è perché ho il petto forte e le gambe solide. Che momenti! Che gioia è stata ed è ancora la mia. Ti faccio mandare i giornali»¹¹.

Fra questi *L'Indipendente*, la cui direzione aveva invitato diversi illustri letterati a tenere delle conferenze in città e che accoglie così l'autore di *Cuore*, dando copertura mediatica all'evento anche i giorni successivi: «Una grande folla curiosa di vedervi circonda stasera la vostra tribuna, e raccoglierà la parola che lascerete cadere così piena di calore, fluente e pittoresca: guardatela quella folla, e scorgerete una parte dei vostri lettori che amano le dolcezze melodiche della lingua italiana e l'ingegno forte dell'arte italiana» (Croatto 511-2). In effetti, «La sera del 31 gennaio 1887 la sala della Società filarmonico-drammatica riboccava di gente» (512) e,

Quando il De Amicis terminò di parlare, il pubblico si alzò in piedi, applaudendo ed urlando freneticamente. Il De Amicis si presentava a ringraziare, ma appena uscito, doveva ripresentarsi al pubblico, quasi trascinato dagli amici e dagli applausi. Un gruppo di bambine gli gettò una ghirlanda d'alloro; le signore agitavano i fazzoletti, gli uomini i cappelli, mentre i giovani gridavano: 'Viva De Amicis!' (513)

Un successo non effimero: una settimana dopo, scrive sempre *L'Indipendente*,

Stamane ... giunse a Gorizia la notizia che Edmondo De Amicis sarebbe passato alle 9 per quella stazione. Inteso ciò, un centinaio di persone si affrettò ad incontrarlo per rendergli onore. Alla stazione, al momento dell'arrivo, c'erano i rappresentanti di tutte le società liberali e molte signore. La signora Venuti, moglie del dott. Venuti... offerse al De Amicis un eletto mazzo di fiori. Il De Amicis lo gradì assai, ringraziò commosso... Al momento della partenza, le persone presenti acclamarono con entusiasmo il De Amicis, che disse di essere dolente di non potersi trattenere a Gorizia. (524 n. 4)

2. COME CONQUISTARE IL LETTORE

Acqua ed aria propone 14 conferenze ognuna organizzata in paragrafi progressivamente numerati (nella maggior parte dei capitoli sono una ventina) per un totale di 234; il libro conta 497 pagine, e dunque in media ogni paragrafo ne misura poco più di due. Questo impianto a tessere brevi permette la costruzione di un testo consequenziale, chiaro, strutturalmente semplice e facile da dominare nel suo svolgimento.

Nell'indice che apre il volume, collocato all'inizio e non in chiusura in modo da prefigurare subito l'organizzazione generale della materia, ogni capitolo è contrassegnato da un numero ordinale progressivo («Conferenza prima», «Conferenza seconda» ecc.) seguito dal sommario

¹¹ La lettera è citata in Alberto Brambilla 170.

con i titoli dei paragrafi che la compongono, ognuno preceduto da un numero cardinale. Letta in successione, la serie mette così in evidenza l'andamento argomentativo del capitolo ma, per rendere più scorrevole la lettura, nel testo titoli e sommari non sono riportati. Questa struttura modulare è replicata quando all'interno delle conferenze si procede secondo un elenco di punti numerati: «I tipi suddetti si riducono a cinque» (Stoppani, *Acqua ed aria* 360), cui segue la trattazione ordinata punto per punto, anche con il ricorso a tabelle – la più articolata è la *Tavola sinottica dei terreni in ordine cronologico od ascendente* (210), che occupa tre pagine. Un'impostazione ripetuta tutte le volte che Stoppani ricorre alla figura ordinatrice dell'enumerazione, caratteristica dell'opera, come l'anafora: quando la frase si sviluppa, anche in notevole misura, i sintagmi che la compongono sono spesso concatenati in serie facilmente dominabili perché ricorsive, sin dalle prime pagine: «il geologo pretende più in là [...] Come, studiando gli strati, centuplica i mondi [...] così centuplica le meraviglie della natura; come osserva [...] così vede [...] Vede ancora di più: vede il passato coordinato al presente; vede da un ordine [...] nascere un ordine [...] vede la terra [...] come ora rota [...] la vede presentarsi» (10-1). E di frequente, come le unità discorsive del libro, anche i periodi sono brevi e brevissimi – l'affermazione «Mi spiego» (237) è chiusa subito dal punto fermo.

Per rendere accessibile e chiaro il discorso pur sempre scientifico e non di rado specialistico che attraversa questa struttura reticolare, per la loro efficacia intuitiva Stoppani impiega una serie di procedimenti di semplificazione binaria. D'altronde, sin dal titolo dell'edizione definitiva delle conferenze emerge un modo di procedere dicotomico (*Acqua ed aria*, non a caso modificato e ben più efficace rispetto a quello precedente, *La purezza del mare e dell'atmosfera fin dai primordi del mondo animato*), evidente anche nella configurazione tipografica bipartita delle pagine del libro: sopra il testo e sotto le note in corpo minore, che hanno sempre una funzione di approfondimento facoltativo: si possono tranquillamente non leggere.

Le parole dello scienziato sono anzitutto governate da due dispositivi di polarizzazione del discorso, intuitivi perché connaturati alla mentalità di tutti: il suo è un argomentare che procede per estremi, sia dal grande al piccolo e viceversa, secondo le due fondamentali modalità del ragionamento deduttivo e induttivo («come i pesci del libero mare sono gli uccelli [...] Ma non sono né gli uccelli, né i pipistrelli che esprimono nella sua vera potenza la vita in seno all'atmosfera. Uno sguardo, o signori, agl'insetti» (354-5), sia dal prima al dopo (e qui il paradigma è quello storicistico), molto spesso per analogia: «Chi riflette, invece, non può meravigliarsi di veder riprodotti negli antichi mondi [...] i minimi particolari del mondo attuale» (326). Ma l'analogia fra due entità funziona anzitutto a livello macrostrutturale: tutta la seconda parte dell'opera, quella sull'aria, riprende dichiaratamente l'organizzazione della prima dedicata all'acqua, alla quale Stoppani fa esplicito riferimento, ricalcandola: «Ma vi è un altro Oceano, più vasto, più profondo del primo... Questo nuovo Oceano si chiama atmosfera» (350) – la definizione di «oceano atmosferico» (353) è ricorrente. E allora il carbone nell'atmosfera equivale al salgemma, e anche

nell'aria ci sono fiumi e correnti come quelle oceaniche. In questo modo, il modello interpretativo adottato nella prima parte è avvalorato nella seconda, che in quanto 'ripetitiva' è nettamente più breve. Somiglianze, ma pure contrapposizioni binarie con effetti di evidenza: sotto la superficie delle acque «esiste un altro mondo che ne è l'antitesi perfetta» (81), e l'ordine del globo «si regge per l'antagonismo tra le forze fisiche e le forze vitali» (70). Del resto, il ragionamento può procedere per alternative secche: «Infine, noi diamo di cozzo in un dilemma» (392), ma «La contraddizione la faremo scomparire a suo tempo» (115).

Alla base dei procedimenti analogici c'è il principio della ripetizione, didatticamente efficace (*repetita iuvant*), anche espresso esplicitamente: «ripeto» (71), «per ripetere ancora una volta» (444), «Ho detto che [...] volevo dire che» (71). Un principio che ispira il frequente ricorso ai rinvii metatestuali – sia con ripresa di quanto già letto «Richiamando quanto abbiām detto nella precedente conferenza circa [...]» (135), sia in forma di riepilogo: «Riassumendo infatti quanto abbiamo esposto» (61) –, oppure anticipando argomenti successivi: «Verrà il momento in cui ci farem carico anche di questi [il sale marino]» (183). E spesso le conferenze si aprono con un riassunto di quella precedente e si chiudono con una conclusione utile a mettere in evidenza il filo del ragionamento, più volte definito da Stoppani «il nostro programma». Il rimando può infatti avere anche una funzione di collegamento, sia fra temi – «Farò dunque una breve rassegna delle epoche del globo numerando le formazioni» (207), e poi, passate otto pagine: «cominciamo la premessa rassegna delle epoche del globo» (215) –, sia fra momenti diversi (prima / adesso / dopo): «Ripeto [...] Ho detto [...] Vedremo» (56). Sono chiarimenti che possono riguardare pure la *dispositio* del discorso – «il cui studio occuperà il seguito delle nostre conferenze» (232) – e alla sua definizione tipologica: «Dopo questa digressione» (443); «Intanto la breve descrizione che avete ascoltata» (251); «Ho creduto necessarie queste nozioni» (240).

Nel complesso, la struttura modulare a tessere brevi di *Acqua ed aria*, l'indicizzazione degli argomenti che ne anticipa lo svolgimento (così come le enumerazioni tabellari), la progressione intuitiva del ragionamento dal grande al piccolo, dal piccolo al grande e da ieri a oggi, la polarizzazione binaria di un dettato efficacemente ripetitivo sono tutte strategie persuasive e suasive – Stoppani definisce le sue conferenze «serie dei nostri trattenimenti» (472) – ispirate alla semplicità. Che non è solo un principio fondamentale della sua tecnica oratoria ma anche un criterio portante della sua epistemologia, a verifica della correttezza dell'interpretazione: dopo un lungo ragionamento, «Ecco, infine, un modo semplicissimo di spiegare le orme del colossale quadrupede, e quel complesso di curiosi fenomeni che le accompagna» (327). Non diversamente, la conclusione può essere affidata a una domanda retorica: «Questa ragione è semplicissima: di un prodotto qualunque ce ne sarà tanto meno nei magazzini, quanto più numerosi e attivi ne sono i consumatori. Che questa ragione potesse applicarsi anche al caso dell'acido carbonico?» (373) Certo che sì, perché tanto più una spiegazione è semplice, tanto più è convincente e condivisibile.

3. DIREZIONE BEL PAESE

«Questo libro» – *Acqua ed aria* – «non è tuttavia (all'autore preme che lo si sappia) né un brano sott'altra forma del suo *Corso di geologia*, né un'appendice ad esso, come altri potrebbe darsi a credere facilmente» (Stoppani, *Acqua ed aria* XIII) chiarisce Stoppani nella premessa *Al lettore*. Una precisazione subito ribadita, in avvio del primo capitolo: «Si vorrà forse sapere se, ripigliando le mie conferenze, intendo di intraprendere ciò che si direbbe un *corso di geologia*, o di riaprire e di continuare quello che avevo iniziato e proseguito per tre stagioni al Museo. No: né l'una cosa, né l'altra» (2-3). In effetti, nel suo percorso di scrittura *Acqua ed aria* (la cui prima versione esce nel 1875) si colloca con un'identità autonoma a metà strada fra il *Corso di geologia* (1871-'73) e *Il Bel Paese* (1876), ereditando dal manuale alcune caratteristiche e anticipando alcuni aspetti del successivo best-seller, perché nelle conferenze Stoppani media fra le esigenze scientifiche dominanti nel *Corso* (Stoppani, *Corso di geologia*) e le istanze anzitutto divulgative del *Bel Paese*. Si tratta infatti di tre opere differenti che però condividono alcuni aspetti anzitutto genetici, che ne avvicinano le fisionomie.

All'origine del manuale ci sono le lezioni orali tenute da Stoppani al Reale Istituto superiore di Milano riassunte nelle *Note ad un corso annuale di geologia* (Stoppani *Note ad un corso*) – il primo libro di testo per l'insegnamento della materia nelle scuole del Regno – dalla cui rielaborazione l'autore ricava il *Corso* – a sua volta «il primo fra tutti i trattati generali di tale disciplina che vide la luce in Italia»¹² –, come recitate sono le conferenze prima di essere pubblicate in *Acqua ed aria*, e dialogica è l'impostazione del *Bel Paese*, dove lo zio intrattiene i nipoti con le sue conferenze domestiche. Si potrebbe parlare di un processo di scrittura pendolare fra ricerca e divulgazione: coincidenza significativa, le *Note ad un corso annuale di geologia* sono del 1865, lo stesso anno in cui «sull'*Adolescenza: giornale di educazione illustrato* Stoppani aveva pubblicato *I dintorni di Santa Caterina ossia le serate dello zio*» (Millefiorini 81) (prefigurazione del portaparola del *Bel Paese*), cui seguono una serie di pezzi di facile comprensione, poi rielaborati e assorbiti nel best-seller, usciti nel 1868 (in *L'adolescenza*), nel 1870 (in *La Prima Età: letture educative ed istruttive*) e fra il 1870 e il '73 (quelli apparsi su *Le Prime Letture*), proprio il periodo di pubblicazione del *Corso*, due anni prima dell'uscita di *Acqua ed aria* che ne precede di uno quella del *Bel Paese*. Dunque tre opere ben distinte, queste ultime, ma con diversi aspetti in comune, concepite, scritte e pubblicate in un decennio in cui il geologo si impegna sia per gli addetti ai lavori sia per i semplici 'curiosi', lettori preparati ma non specialisti né neofiti, tre opere fra le quali le conferenze occupano una posizione intermedia anche dal punto di vista morfologico.

¹² L'affermazione, di Gaetano Negri, si legge in Bruzzo 634.

A conferma della parentela fra loro, per il *Corso di geologia* (che è organizzato in tre tomi come il precedente *Note ad un corso annuale di geologia*, intitolati allo stesso modo) vale quanto è stato scritto paragonando l'impianto del volume che raccoglie le conferenze a quello del *Bel Paese* (unica differenza, nel manuale il sommario analitico degli argomenti non è numerato):

per la loro chiarezza esplicativa e per il fascino che le lezioni dell'abate hanno saputo esercitare sugli ascoltatori, *Il Bel Paese* riprende l'impostazione tanto dell'indice quanto dei singoli capitoli della raccolta di conferenze *La purezza del mare e dell'atmosfera* pubblicata da Hoepli solo un anno prima, nel 1875, un titolo particolarmente qualificante per l'editore. In entrambi i volumi Stoppani apre ogni capitolo con un primo intertitolo rematico (*Conferenza prima / Serata I*), seguito da un secondo intertitolo tematico (*I coralli e le isole coralline / Da Belluno ad Agordo*), che precede il sommario analitico in corpo minore degli argomenti, numerati progressivamente ed enunciati con brevi formulazioni nominali, caratteristiche del «regime moderno» di titolazione. La corrispondente scansione numerata dei paragrafi è poi ripresa all'interno del capitolo, ulteriormente suddiviso in sottoparagrafi rientrati in modo «da salvaguardare l'organica distribuzione del pensiero». Tutte e due le opere sono corredate da note e da numerose illustrazioni, che ne rendono simile l'impostazione paratestuale. Ulteriore parallelismo, non solo le conferenze hanno cadenza settimanale come gli appuntamenti del *Bel Paese*, ma si svolgono anch'esse di giovedì. (Clerici xxiii-xxiv)¹³

Se l'impostazione delle tre opere è sostanzialmente replicata, un altro elemento di analogia riguarda i contenuti, seppur proposti a diversi livelli di approfondimento (per rendersene conto basta consultare l'*Indice delle materie* e l'*Indice generale* del manuale, assenti negli altri due volumi, minuziosi elenchi dei numerosissimi argomenti spesso specialistici trattati), con i relativi rimandi ai principali studiosi delle questioni affrontate, molto maggiori nel *Corso* rispetto ad *Acqua ed aria* e a *Il Bel Paese*. Come qui, ma con frequenza decisamente superiore, nella raccolta di conferenze il collegamento con il manuale è esplicito tutte le volte che Stoppani lo cita, sia quale suggerimento per approfondire un tema («Questo principio è da me dimostrato ampiamente nell'*Introduzione al Corso di geologia*» Stoppani, *Acqua ed aria* 29), sia per aggiornare alla luce di nuove scoperte quanto aveva già sostenuto: «Non come ho scritto nel *Corso di geologia*» (383). In ogni caso, sono sempre riferimenti confinati nelle note, e dunque rivolti se non agli specialisti agli esperti in materia, in una sede separata rispetto al testo, in cui il discorso è meno approfondito. A comprovare le somiglianze, molti contenuti passano dal manuale alle conferenze, e alcuni da *Acqua ed aria* al *Bel Paese*, come la visita alla miniera di Dudley, la descrizione della Via Mala (l'antica strada che collegava la Val di Scalve alla Val Camonica) e *Le pulci del ghiacciajo*, ricordate nel paragrafo del best-seller con questo titolo.

Oltre al differente approfondimento della materia (nel *Bel Paese* trattata, per dir così, in modo più leggero e vario) a distinguere invece le tre opere è soprattutto la sceneggiatura degli argomenti. Si va dal discorso comunque affabile del *Corso di geologia* all'utilizzo di procedure più confidenziali e colloquiali nelle conferenze, che nel best-seller vengono accentuate fino a configurare una dimensione finzionale – quella dello zio che in un salotto milanese racconta le proprie

¹³ La prima citazione fra virgolette basse è ripresa da Genette 306, la seconda da Pastore 296.

avventure a parenti e amici seduti attorno a lui. *Acqua ed aria* rappresenta dunque ancora una volta un momento di passaggio anche da questo punto di vista, perché introduce espedienti funzionali all'intrattenimento già abbozzati nel *Corso* e poi sviluppati nel *Bel Paese*, coinvolgente opera divulgativa.

Anzitutto, per non annoiare chi legge («Non si può dunque dire, o signori, senza più oltre annojarvi colla statistica dei fiumi» 173) e stando attento a non «abusare soverchiamente della pazienza del mio uditorio» (19), chi parla nelle conferenze ricorre alla brevità («spero di poter esser breve» 360, «Non mi dilungherò tanto» 142) e non alla più efficace varietà di un numero minore di argomenti trattati distesamente come nel *Bel Paese*, una scelta obbligata considerando la natura sistematica e consequenziale della raccolta di conferenze, analoga a quella del *Corso di geologia*. Differente anche il ruolo e il profilo dei destinatari nelle tre opere, progressivamente più delineati, e indicati nelle conferenze quali «lettori», «gentili uditori» o «signori», che comunque non prendono mai la parola come fanno invece i nipotini dello zio, personaggi dotati di un nome proprio che interloquiscono con lui. E infatti in *Acqua ed aria*, agli inviti formulati dall'oratore – «Se mi domandate dove sieno i continenti [...] Dove scomparsi?... Mel domandate?...» (231) – non risponde mai nessuno, e le reazioni del pubblico sono solo immaginate da lui, con un effetto di sfumata stilizzazione allusiva del destinatario: «Ma codesta è una petizione di principio; è un circolo vizioso! -Parmi si levi qualcuno a gridare. -Per fabbricare il calcare ci vuole il calcare... -No, signori miei; non è un circolo vizioso» (33). A porre per davvero interrogativi ai suoi spettatori sarà invece lo zio del *Bel Paese*, non come chi parla nelle di conferenze: «Ora io domando, o signori, quale differenza passi» (126) e «vi domando se» (127) sono domande retoriche, le cui risposte sono perciò scontate.

Diversamente da quella di «lettori» (qualche volta indicati impersonalmente così nel manuale) e di «signori» (qui il termine è sempre abbinato al nome degli studiosi citati), la definizione di «uditori» comporta un'implicita evocazione del setting delle serate ai Giardini ma, a differenza del capolavoro di Stoppani, nonostante alcuni riferimenti allo spazio («questa vasta e bellissima aula» 497) e al tempo («odierna conversazione» 22), *Acqua ed aria* non raggiunge mai una compiutezza cronotopica. Del resto, nelle conferenze i luoghi citati sono subalterni al discorso perché hanno uno scopo esemplificativo o probante, mentre l'impostazione odeporica del *Bel Paese* li mette in primo piano come sfondo attivo nel racconto dello zio. In entrambi i casi, però, abbondano i richiami all'appartenenza alle medesime terre di chi scrive e chi legge: «Noi Subalpini» (251), anzi «noi lombardi» (47), o meglio ancora milanesi: con un frequente procedimento di riduzione dell'esotico al familiare (il Mississipì ha un bacino di tre milioni di chilometri quadrati, «47 volte l'estensione del bacino idrografico del Po» 403), la cattedrale ambrosiana diventa persino unità di misura: lo spessore del deposito di salgemma di Stassfurt presso Magdeburg misura «il quadruplo all'incirca dell'altezza del Duomo di Milano» (253). Duomo che spesso la compagnia dello zio evoca nelle sue chiacchierate.

Anche la fisionomia di chi parla si definisce progressivamente nel corso di queste tre opere, che hanno in comune la scelta strutturale di utilizzare sempre la prima persona singolare, individualizzando così il discorso con gradazione crescente dal *Corso di geologia* al *Bel Paese*. Si va da una tendenziale impersonalità alla creazione di un personaggio portaparola ben caratterizzato da un legame parentale con l'uditorio – lo zio – passando per la soluzione intermedia delle conferenze, dove emerge l'esile profilo di un parlante affabile, modesto e autocritico: «Più di tutto io so di conoscere pochissimo di questo meraviglioso sistema di circolazione marina» (197). Una voce anche autorevole, che acquista evidenza grazie a vari espedienti, come lo sdoppiamento del soggetto («lo domando a me stesso» 19) e soprattutto i rimandi autobiografici che gli conferiscono un minimo di personalità: «Mi ricordo di essermi compiaciuto assai, mentre percorrevo le ferrovie dell'Adriatico» (380). Lo stesso risultato ottenuto con l'intonazione variabile del suo dire, scandito da punti esclamativi e interrogativi che gli danno una coloritura emotiva: «Quale orrenda minaccia!» (391), «Ma guai!» (125). Come qui, spesso Stoppani alza il tono – a Dudley, «Uno spettacolo che mi produsse un'impressione incancellabile, è quello che mi si presentò in una corsa notturna» (452) – con effetti di drammatizzazione 'manichea' (in conformità all'impostazione binaria di tante modalità espressive dell'opera): compie un «viaggio dalle regioni delle tenebre a quelle della luce» (96-7), auspica che «trionfi la vita in mezzo alla continua lotta che minaccia la morte» (65), contrappone al cosmo «caos e finimondo» (474), impiega immagini a forte impatto: «Quella nevicata di morti» (92), «il fondo del mare come un immenso cimitero» – d'altronde, le metafore belliche fanno parte del suo repertorio. Certo, come nel manuale di geologia e a differenza del *Bel Paese*, nelle conferenze di personaggi non se ne incontrano, ma una sensazione di presenza animata è data dal ricorso piuttosto frequente alla prosopopea: «La scienza ci sta pensando» (100); «Gli elementi, liberi dal giogo della vita, si ribellano, insorgono: è un'orgia feroce di una turba tumultuante in preda alle passioni più sfrenate di odio e di amore» (70). Personificazioni della natura e dei suoi elementi («l'ossigeno [...] In preda, direbbesi, ad una libidine cieca e sfrenata, si unisce, si accoppia a tutti gli elementi del globo» 374), fino al punto che «Se io piglio un atomo dell'universo e lo interrogo [...] Esso mi risponde» (67).

La mancanza di personaggi comporta l'assenza della trama, e certo le conferenze hanno un andamento argomentativo e non narrativo. Impostate però come avventure della conoscenza permettono a Stoppani di giocare qualche carta sul piano delle aspettative del pubblico che le condivide: «Ma qui appare più bujo il mistero» (64). L'effetto di suspense è ottenuto soprattutto adottando la tecnica tipica del *feuilleton*: a fine paragrafo (spesso) e a fine capitolo (quasi sempre) il naturalista sollecita la curiosità di chi legge invogliandolo a passare alle pagine successive con una *climax* che genera attesa: «Ecco il quesito a cui ci proponiamo di rispondere nella prossima conferenza» (133). Del resto, in *Acqua ed aria* un po' di storie sono raccontate: si tratta di brevi ricostruzioni di fatti del passato, o di vicende introdotte da narratori impersonali («si narra, per esempio, che [...]» 76) e di secondo grado: «Delegorgue, nel

racconto delle sue esplorazioni nell'Africa australe, descrive un lago [...]» (352). Per favorire la “visualizzazione” di queste sequenze Stoppani invita a ricorrere all'immaginazione: «Immaginatevi, o signori» (403), perché solo così «ti par di vedere una cascata» (46). E la scena può essere potenziata con il ricorso a strumenti sia scientifici («Ma dove non giunge l'occhio, penetra il microscopio. Sotto quel miracoloso moltiplicatore della potenza visiva [...]» 363), sia illusionistici: «La lente della nostra lanterna proietta sulla tela [...]» (343), come in un diorama, spettacolo che all'epoca attirava le folle. Nelle conferenze la suggestione scatta tutte le volte che il discorso passa da un andamento descrittivo a una rappresentazione dinamica, di forte evidenza icastica, che proietta il lettore *in re*:

Non vi par egli, o signori, che quel tronco v'abbia narrata una lunghissima storia? Eccovi davanti allo sguardo un'antichissima foresta, densa di alberi giganteschi. Il vostro occhio si fissa sopra quel tronco di sigillaria, che, ridotto alla sola corteccia, trascina a stento la vita ed offre, più che altro, un ricetto ai piccoli animali della foresta. Una famiglia di luridi batraci ha preso possesso di quell'oscura dimora. Eccoli uscire dal cavo per dar la caccia alle pigre lumache, striscianti sull'umido suolo o inerpicatesi sulla madida corteccia. Gli schifosi centopiedi, come gli chiamiamo noi, amici dell'umido e delle tenebre, dividono coi batraci la stanza. Ma la scena si muta. Il mare si insinua entro la foresta, che muore conversa in informe massa torbosa. Il tronco di sigillaria, superstite ancora per poco, benché inghiottito dalla laguna, è divenuto stazione d'anellidi palustri, finché anch'esso scompare sepolto nel fango che si accumula sul fondo della laguna. Un tronco, alcuni ossicini, un insetto, poche chioccioline, ecco i testimoni, soli ma irrefragabili, dopo tanto volgere di secoli, di un cataclisma, lento sì, ma che produsse forse la completa trasformazione dei due emisferi. (434)

In definitiva, *Acqua ed aria* si conferma importante non solo per il successo che ha avuto come esempio di un genere protagonista della letteratura divulgativa – la conferenza – in un'epoca in cui questa produzione era popolarissima, ma anche nel percorso di elaborazione che porta Stoppani a scrivere il suo best-seller, momento di passaggio da un'opera propriamente scientifica di stampo manualistico a un libro d'intrattenimento per tutti. E allora non è un caso che la raccolta di conferenze si chiuda con un presagio, o forse un'anticipazione – il riferimento è all'inverno: «Tra le risorse di cui non manca quella stagione eminentemente socievole (con quella, per esempio, di radunare i dispersi nelle cittadine mura, e la famiglia intorno al focolare paterno) metteremo anche questa di raccogliere, chi ama istruirsi, intorno ai modesti focolari della scienza» (497). «Queste conversazioni si suppongono tenute durante l'inverno 1871-1872» (Stoppani (b), *Il Bel Paese* 17 n. 2), recita una nota del *Bel Paese*, quando la famiglia si raduna nelle cittadine mura di Milano, intorno al modesto focolare della scienza animato non più da un padre qualunque ma da uno zio naturalista in carne ed ossa.

4. BIBLIOGRAFIA

Benini, Aroldo. *Mario Cermenati e il suo tempo. Note biografiche e bibliografiche tratte dalla stampa locale*. Associazioni G. Bovara - Banca popolare di Lecco, 1980.

- Berzero, Antonella, e Maria Carla Garbarino, a cura di. *La scienza in chiaro scuro. Lombroso e Mantegazza a Pavia tra Darwin e Freud* [Catalogo della mostra tenutasi a Pavia dal 9 al 26 settembre 2010], Pavia University Press, 2011.
- Bonacci Brunamonti, Maria Alinda. *Ricordi di viaggio di Maria Alinda Brunamonti nata Bonacci. Dal suo diario inedito*, a cura di Pietro Brunamonti, G. Barbèra Editore, 1905.
- Brambilla, Alberto. *De Amicis: paragrafi eterodossi*. Prefazione di Luciano Tamburini, Mucchi Editore, 1992.
- Bruzzo, Giuseppe. *L'osservatorio meteorologico di Menno ed una conferenza su Antonio Stoppani*, in *Rivista geografica italiana*, fasc. x, 1899.
- Carlino, Marcello. *D'Annunzio, Gabriele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*. vol. 32, 1986, [https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-d-annunzio_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-d-annunzio_(Dizionario-Biografico)/).
- Celoria, Giovanni. *Conversazioni astronomiche. La luna. Monografia fisica*. Fratelli Treves, 1871.
- Cermenati, Mario. *Antonio Stoppani*, Pubblicazione offerta dalla Banca popolare di Lecco ai partecipanti al convegno nazionale sul pensiero religioso e civile di Antonio Stoppani, a cura della Associazione Giuseppe Bovara, Tipografia Beretta, 1977.
- . *Antonio Stoppani. Commemorazione*. L. Roux, 1891.
- . *Evoluzione e momenti storici delle scienze geologiche*. Conferenze tenute al Circolo dei Naturalisti in Roma. Tip. Dell'Unione Cooperativa ed., 1893.
- . *L'alpinismo in Antonio Stoppani, con ritratto, una lettera autografa ed un frammento inedito*. Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, 1893.
- . *Michele Lessona*. Discorso del presidente Mario Cermenati all'adunanza del 25 luglio 1894 del Circolo dei Naturalisti in Roma, Società edit. Dante Alighieri, 1894.
- Clerici, Luca. "Introduzione." *Il Bel Paese* di Antonio Stoppani, a cura di Luca Clerici, Nino Aragno Editore, 2009.
- Conti, Augusto, a cura di. *La donna italiana descritta da scrittrici italiane in una serie di conferenze*. Stabilimento G. Civelli Editore, 1890.
- Croatto, Lodovico. "Edmondo De Amicis a Trieste." *La porta orientale. Rivista mensile di studi giuliani e dalmati*, a. 6, n. 11-12, 1936, pp. 510-524.
- De Amicis, Edmondo. *Gli effetti psicologici del vino*. Loescher, 1881.
- . *Sull'Oceano*, a cura di Francesco De Nicola, Mondadori Editore, 2004.

De Filippi, Filippo. *L'uomo e le scimie. Lezione pubblica detta in Torino la sera dell'11 gennaio 1864 da F. De-Filippi*. G. Daelli e Comp. Editori, 1864.

De Nicola, Francesco. "Introduzione." *Sull'Oceano* di Edmondo De Amicis, a cura di Francesco De Nicola, Mondadori, 2004, pp. V-XXVIII.

Fogazzaro, Antonio. *Ascensioni umane*. Baldini, Castoldi & co., 1899.

Genette, Gérard. *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Einaudi, 1989.

G. M. "Appunti bibliografici. Il Bel Paese. Considerazioni sulle bellezze naturali la geologia e la geografia fisica d'Italia." *La Perseveranza. Giornale del mattino*, n. XVIII, 11 ottobre 1876.

Govoni, Paola. *Un pubblico per la scienza. La divulgazione scientifica nell'Italia in formazione*. Carocci, 2003.

Il vino. Undici conferenze fatte nell'inverno dell'anno 1880 da Arturo Graf, Alfonso Cossa, Corrado Corradino, Michele Lessona, Salvatore Cognetti De Martiis, Giovanni Arcangeli, Angelo Mosso, Giuseppe Giacosa, Giulio Bizzozzero, Cesare Lombroso, Edmondo De Amicis. Loescher, 1880.

L'Italia industriale nel 1881. Conferenze sulla Esposizione nazionale di Milano tenute per incarico di s.e. il ministro di agricoltura, industria e commercio. Hoepli, 1881.

La vita italiana durante la rivoluzione francese e l'impero. Conferenze tenute a Firenze nel 1896 da Cesare Lombroso, Angelo Mosso, Anton Giulio Barrili, Vittorio Fiorini, Guido Pompilj, Francesco Nitti, E. Melchior de Vogue, Ferdinando Martini, Ernesto Masi, Giuseppe Chiarini, Giovanni Pascoli, Adolfo Venturi, Enrico Panzacchi. Fratelli Treves, 1897, 3 voll.

Lessona Michele. *Conversazioni scientifiche*. Editori della Biblioteca utile, 1865.

—. *Conversazioni scientifiche. Seconda serie*. Editori della Biblioteca utile, 1866.

Lioy Paolo. *Conferenze scientifiche. Precedute da un discorso di Carlo Cattaneo sulla vita nell'universo*. Unione Tipografico-Editrice, 1872.

Marcolini, Marina. "Le conferenze scientifiche di Antonio Fogazzaro." *Antonio Fogazzaro*, a cura di Ivano Paccagnella. Esedra editrice, 1993, pp. 1-28.

Marinetti, F[ilippo] T[ommaso] e Fillia. *La cucina futurista*. Introduzione di Pietro Frassica. Viennepierre edizioni, 2007.

Millefiorini, Federica. *Creato e creatività letteraria. La prosa di Antonio Stoppani*, Fabrizio Serra, 2020.

Pascoli, Giovanni. *Conferenze e studi danteschi*. Zanichelli, 1915.

- Passerin d'Entrèves, Pietro. "Michele Lessona, «naturaliste de salon»." *Quaderni di storia dell'Università di Torino*, a cura di Angelo d'Orsi, n. 1, 1996, pp. 3-19.
- Pastore, Anna. "Il «Bel Paese» di Antonio Stoppani: «Serata I»." *Rivista di letteratura italiana*, a. XVIII, nn. 2-3, 2000, pp. 293-333.
- Redondi, Pietro, a cura di. *Un best-seller per l'Italia unita. Il bel Paese di Antonio Stoppani. Con documenti annessi*. Guerini e Associati, 2012.
- Stoppani, Antonio. (a). *Il Bel Paese. Conversazioni sulle bellezze naturali la geologia e la geografia fisica d'Italia*. Tipografia e Libreria Editrice Ditta Giacomo Agnelli, 1876.
- . (b). *Il Bel Paese. Conversazioni sulle bellezze naturali la geologia e la geografia fisica d'Italia*, a cura di Walter Barberis, Einaudi, 2024.
- . *Acqua ed aria ossia la purezza del mare e dell'atmosfera fin dai primordi del mondo animato*. Hoepli, 1881.
- . *Acqua ed aria ossia la purezza del mare e dell'atmosfera fin dai primordi del mondo animato. Conferenze*. Nuova edizione a cura di Alessandro Malladra, Società Editrice Internazionale, 1908.
- . *Acqua ed aria*. Prefazione di Elena Zanoni. Lampi di stampa, 2010, riproduzione anastatica della seconda edizione riveduta dall'autore [*Acqua ed aria ossia La purezza del mare e dell'atmosfera fin dai primordi del mondo animato. Conferenze*, Hoepli, 1882].
- . *Corso di geologia*. G. Bernardoni e G. Brigola, 1871-1873, 3 voll. (vol. I *Dinamica terrestre*, 1871; vol. II *Geologia stratigrafica*, 1873; vol. III *Geologia endografica*, 1873).
- . *L'era neozoica*, Vallardi, 1880.
- . *La purezza del mare e dell'atmosfera fin dai primordi del mondo animato*. Hoepli, 1875.
- . *Le missioni. Discorso letto all'assemblea generale della Associazione nazionale per soccorrere i missionari cattolici italiani, tenutasi in Milano il 18 dicembre 1887*. Tip. L. F. Cogliati, 1887.
- . *Note ad un corso annuale di geologia dettate per uso degli ingegneri allievi del Reale istituto tecnico superiore di Milano da Antonio Stoppani*. Tipografia di Giuseppe Bernardoni, 1865-1870, 3 voll. (vol. I *Dinamica terrestre*, 1865; vol. II *Geologia stratigrafica*, 1867; vol. III *Geologia endografica*, 1870).
- . *Sull'attuale regresso dei ghiacciai nelle Alpi*. Coi tipi del Salviucci, 1882.
- Taramelli, Torquato. *Antonio Stoppani e la Geologia della Lombardia. Conferenza tenuta al Circolo Manzoni il 22 febbraio 1891 dal prof. Torquato Taramelli*. Tipografia Fratelli Fusi, 1891.

Zanoni, Elena. "Prefazione." *Acqua ed aria* di Antonio Stoppani, prefazione di Elena Zanoni, Lampi di stampa, 2010, riproduzione anastatica della seconda edizione riveduta dall'autore (*Acqua ed aria ossia La purezza del mare e dell'atmosfera fin dai primordi del mondo animato. Conferenze*. Ulrico Hoepli, 1882), pp. VII-XXXI.

Zocchi, Paola. "Il regno di Luigi Mangiagalli. L'Istituto ostetrico-ginecologico." *Milano scientifica 1875-1924*, a cura di Elena Canadelli e Paola Zocchi. Sironi Editore, 2008. 2 voll., Vol. II, *La rete del perfezionamento medico*, a cura di Paola Zocchi, pp. 43-60.

Saggi

GOING WITH THE FLOW: MATERIALI PER UNA STORIA CULTURALE DEL “FLUSSO”. IL SECONDO ‘700 E L’INTRECCIARSI DI UNA METAFORA AL DIBATTITO EPISTEMOLOGICO ED ESTETICO

GOING WITH THE FLOW. FOR A CULTURAL HISTORY OF FLOW. THE LATE 18TH CENTURY AND THE INTERTWINING OF A METAPHOR WITH THE EPISTEMOLOGICAL AND AESTHETIC DEBATE.

Mimmo Cangiano

 ORCID: MC 0000-0002-9793-2183

Università Ca' Foscari Venezia (04yzxz566)

ABSTRACT

L'articolo propone una ricognizione dell'uso della metafora del “flusso” nell'ambito culturale del secondo '700, con particolare attenzione a quel dibattito, epistemologico come estetico, che prepara e accompagna le rivoluzioni letterarie in corso e, in particolare, la nascita del *novel* moderno. La metafora del “flusso” viene analizzata come catalizzatrice di un più vasto campo metonimico afferente a immagini e concetti di liquidità, ambiguità, volatilizzazione del reale, ecc., e, più in generale, concrezione di una graduale crisi dei fondamenti stabili dell'episteme. È appunto tale crisi, nelle sue manifestazioni in differenti dibattiti e in differenti discipline, a essere sottolineata dalla metafora in questione, per come a sua volta connessa ai rivolgimenti sociali, politici ed economici allora in corso.

Parole chiave — Flusso; Relativismo; Estetica; Gusto; Sublime; *Novel*.

The article analyzes the use of the metaphor of “flow” in the cultural context of the second half of the 18th century, with particular attention to that debate, epistemological as well as aesthetic, which prepares and accompanies the ongoing literary revolutions and, in particular, the birth of the modern novel. The metaphor of “flow” is analyzed as a catalyst of a broader metonymic field relating to images and concepts of liquidity, ambiguity, volatilization of reality, etc., and, more generally, as a concretion of a gradual crisis of the stable foundations of the episteme. It is precisely this crisis, in its manifestations in different debates and in different disciplines, that is underlined by the metaphor on the table, as it is in turn connected to the social, political and economic upheavals underway at the time.

Keywords — Flow; Relativism; Aesthetics; Taste; Sublime; *Novel*

Cangiano, Mimmo. “Going with the flow: materiali per una storia culturale del “flusso”. Il secondo ‘700 e l’intrecciarsi di una metafora al dibattito epistemologico ed estetico”. *Enthymema*, No. 37, 2025, pp. 219-28



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 07/08/2025



Milano University Press

Che andatura irregolare ho tenuto.
Laurence Sterne

I.

L'intento di questo articolo è operare una prima ricognizione concernente l'uso culturale del concetto e dell'immagine del flusso nella modernità. Benché questo lavoro sia certo in debito con le riflessioni di Hans Blumenberg sulla capacità catalizzatrice delle metafore per l'universo concettuale,¹ è mia intenzione trattare la concrezione metaforica anche come segnalatrice di un più vasto, ma contiguo, campo metonimico. Concetto e immagine del flusso e della fluidità sono visti cioè come l'elemento più vistoso di una serie di operazioni linguistiche e concettuali che, dalla metà del '700, invadono la riflessione culturale (letteraria, linguistica, storica, filosofica, medica, economica) con immagini afferenti alla sfera della liquidità, del movimento, della pro-teiformità.

La notevole vastità del campo d'indagine mi ha obbligato a restringere lo spazio della ricerca in due direzioni. Da un lato si è deciso di fare riferimento soprattutto al canone culturale maggiore, dall'altro il flusso è stato indagato quando riferito a un preciso ordine concettuale afferente a prospettive anti-ontologiche, anti-universalistiche e, in linea generale, legate all'universo della «crisi dei fondamenti», vale a dire al crollo delle certezze (delle *solidità*) di tipo epistemologico, sociale, estetico.²

L'analisi si è poi concentrata sull'Europa occidentale in quanto il generatore del campo metonimico è a mio giudizio – vedremo meglio in seguito – di tipo economico-sociale, connesso cioè a quella generale messa in movimento della società che segue alla progressiva imposizione del modo di produzione capitalistico.

In tale direzione l'antecedente più importante di questo lavoro è naturalmente il Marshall Berman di *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria* (1982), che bene ha colto come lo spazio concettuale della gassosità e della liquidità caratterizzante il mondo contemporaneo sia un sintomo di una storia assai più vasta. Da quella ricerca, però, mi discosto per tre ragioni. In primo luogo la mia analisi si costruisce, come detto, a partire da una precisa, sebbene mobile, concrezione linguistico-metaforica; in secondo luogo non è costruita, come è invece quella di Berman, a partire da singoli *case studies*, ma ha invece l'obiettivo di tracciare un quadro più ampio (e non solo letterario) del fenomeno; in ultimo non condivido in alcun modo quella sovrapposizione, che

¹ «[C]onsiderare l'ambito della fantasia non soltanto come substrato per operazioni di trasformazione a livello concettuale [...], ma piuttosto come una sfera catalizzatrice attraverso cui il mondo concettuale certamente di continuo si arricchisce» (Blumenberg 4).

² La metafora del flusso compare ad esempio copiosamente, nel '700, per sottolineare il vecchio tema del *tempus fugit* o della rovina progressiva di tutte le cose. Ma non penso che, in tali casi, essa sia direttamente interpretabile come un riferimento alla volatilizzazione dell'oggettività del reale o delle certezze valoriali.

spesso Berman compie, fra dialettica hegel-marxista e decostruttività del “flusso”, ma su ciò è necessario spendere qualche parola.

Berman ha certamente ragione quando connette il campo metonimico del divenire, del movimento e della fluidità alle operazioni di ristrutturazione sociale operate dal moderno capitalismo per come analizzate da Marx ed Engels nel *Manifesto*: «Si dissolvono tutti i rapporti stabili e irrigiditi, [...] e tutte le idee e i concetti nuovi invecchiano prima di potersi fissare. [...] al di sotto di quella superficie apparentemente solida, si celano oceani di materia liquida». E, su tale linea, pure ben fa a non interpretare la sintomatologia culturale su base di giudizio valoriale, vedendola invece come indicazione di trasformazioni storiche che stanno avvenendo in primo luogo sul piano della prassi. Ma, scrivendo dal 1982, vale a dire in anni in cui la prospettiva marxista pensa ancora di poter sussumere le opzioni post-nietzschiane, manca completamente di cogliere un fenomeno culturale che solo recentemente è divenuto visibile e che il filosofo Thomas Sutherland chiama proprio «l'ontologizzazione del flusso». La questione che Berman non ha potuto porsi è quella che guida la mia ricerca, ed è questa: è possibile che il campo concettuale della fluidità, sorto a indicare, al contempo, il segno di trasformazioni storiche e la coscienza stessa del movimento storico di contro alla presunta – avvertita – immobilità dell'ordine feudale-aristocratico, si sia progressivamente staccato dall'essere un sintomo della storicità stessa, della progressione continua che questa presuppone, per ri-ontologizzarsi? Per diventare cioè espressione di un orizzonte ideologico nuovamente *naturalizzato*? E come si realizza tale passaggio?

Nell'ultimo trentennio la nozione di fluidità ha avuto una storia duplice.³ Da un lato è diventata luogo comune per parlare del nostro mondo fattosi rapido, globalizzato, deterritorializzato (Bertam): «un modo di pensare che fa più affidamento su immagini di fluidità e incertezza che non sulle vecchie immagini di ordine, stabilità e sistematicità» (Appadurai 47). Il concetto è servito a visualizzare (si pensi a *The Informational City* di Manuel Castells) una realtà interconnessa da «spazi di flusso» in cui la stessa esperienza umana e la stessa struttura sociale, sono parole proprie di Castells, si trasferiscono in una «nuova logica spaziale» e concettuale:

la natura permeabile e proteiforme dello spazio sociale; l'intrinseca mobilità degli agenti e dei processi sociali e relazionali [...] e la fenomenologia dell'esistenza sociale moderna vanno compresi non solo nei termini comuni dell'esperienze di mobilità e deterritorializzazione, ma anche nei termini della dissoluzione costante delle fissità valoriali. (Tomlison 75)

Dall'altro lato, seguendo in particolare le riflessioni dei filosofi post-strutturalisti rimodulate negli Stati Uniti sotto il sintagma *French Theory* (Cusset), fluidità, liquidità, ibridazione, ecc., sono andati a indicare un piano esperienziale caratterizzato tanto da un decadimento delle barriere di separazione fra lo e realtà, quanto da un campo di tensione fra essere e divenire che ha voluto

³ Questa parte finale del primo paragrafo riprende parte di un mio articolo dedicato al dibattito sociologico e filosofico contemporaneo sulla metafora del flusso uscito su “Il Tascabile”, cfr. Cangiano, “L'ontologizzazione del flusso”.

evidenziato non solo la natura illusoria delle qualità statiche, ma – progressivamente – anche il loro carattere reazionario. Dall’etica-nomade di Rosi Braidotti all’ibridismo uomo-natura di Emanuele Coccia e di molta eco-critica, dalla “nuova talassologia” alle *Blue Humanities*, la fluidità è passata sempre più a caratterizzarsi come resistenza a un ordine simbolico dominato da strutture oggettivanti (patriarcali, *bianche*, etero-normate, ecc.) viste come corrispettivo degli spazi tradizionali del privilegio sociale, e contro i quali la liquidità (oppure la «viscosa porosità» chiamata in causa da Nancy Tuana, o ancora l’«ideologia della disincarnazione» di Stacy Alaimo in “Trans-corporality” 3) fungerebbe da spazio di opposizione e di critica, da *standpoint*, come si dice, decostruttivo.

Solo in anni assai recenti, soprattutto in ambito sociologico e sulla scorta delle precedenti riflessioni di autori come Richard Sennett e Marc Augé (oltre che di artisti come Allan Sekula), si è cominciato a questionare tanto la natura ontologizzante di questo «*fluid turn*» (Neimanis) quanto, più in particolare, il modo in cui tale metaforizzazione tenderebbe a occultare la persistente *solidità* delle catene di produzione e distribuzione, così implicitamente criticando l’idea di stessa di una struttura fluidificata dell’organizzazione economico-sociale contemporanea:

Chiunque crede che il mondo prospererebbe senza intoppi se solo ogni cosa fluisse (capitale, informazioni, persone, merci, ecc.) sta semplicemente contribuendo a occultare il sogno implicito della borghesia transnazionale: un mondo di ricchezze senza lavoratori, un mondo di flussi disabitati. (Sekula 137)

Studiosi come Sutherland e Stuart Alexander Rockfeller hanno infatti sottolineato non solo gli intenti naturalizzanti dei concetti legati alla fluidificazione, ma anche il suo farsi base ideologica del capitalismo al tempo della sua globalizzazione. Come ha scritto Ned Rossiter, apertura, fluidità e contingenza sarebbero ora presentati in termini essenzialistici (*Organized Netwroks*), come parte integrante di un modo di operare della natura stessa (della vita stessa) contro le sclerotizzazioni di impianti ideologici di matrice conservatrice che mirano invece a ossificarla. Su tale linea la fluidificazione rivelerebbe la sua natura postmodernista (il suo essere, come hanno scritto Tomasz Kalisciak e Tomasz Sikora, uno «slogan postmodernista») e quindi il suo irretimento nelle prospettive del «realismo capitalista», al punto che, nel 2014, Elizabeth Stephens ha potuto fare riferimento al rischio di una «feticizzazione del flusso» (4; traduzione mia), vale a dire a un suo passaggio nelle dinamiche della mercificazione e, dunque – questo il punto – a un suo uso proditorio nei termini di un’immobilizzazione ideologica del processo storico o, detto più marxianamente, a una naturalizzazione della storia (tratto del resto tipico del postmodernismo per come lo hanno inteso Fredric Jameson e Terry Eagleton). La novità decisiva è che tale naturalizzazione della storia non verrebbe più attivata da dinamiche ideologiche collegate a immagini di immobilità, ma – anche in questo caso in linea col pensiero postmodernista – a immagini di movimento. Queste mirerebbero a fare del capitalismo corrente il vettore stesso di quel principio del divenire, del cambiamento continuo, caratterizzante l’esistenza: «Se tutto è in

flusso [...] allora c'è il rischio che la specificità storica scompaia a favore di una naturalizzante idea di cambiamento senza fine» (Leslie 114; traduzione mia).

Non più il sintomo di una transizione (materiale e culturale) di carattere storico, ma anzi un'equiparazione fra il funzionamento dell'esistenza (fluida e in perpetuo divenire) e il capitalismo stesso (Groys): «l'obiettivo è imparare a concepire il mondo attraverso un'ontologia del divenire e del potenziale, attraverso il diventare fluidi» (Simonsen 1335). In tale linea di ragionamento, Alberto Toscano ha parlato di una tendenza astraente progressivamente impostasi come l'«ontologia sociale della modernità recente» (58).

Ci siamo dilungati fin troppo, in un articolo che vuole essere dedicato al secondo '700, sugli aspetti del dibattito contemporaneo, ma – cominciando ora a tornare indietro – credo che questi siano fondamentali tanto per comprendere il modo in cui l'uso culturale del concetto di flusso cambierà attraverso i decenni (cominciando a imporsi nella sua forma *naturalizzata* soprattutto dalla fine dell'800), quanto per situare me stesso (il mio metacommentario, direbbe sempre Jameson) nel quadro di questa analisi. Chi si dedica a questo tema in ottica storica, del resto, deve essere cosciente di farlo a partire da un tempo egemonizzato dal campo metonimico del flusso. Ciò significa che se è fondamentale evitare di proiettare le ombre del presente sul passato, è altrettanto fondamentale comprendere che quei processi che qui passiamo a evidenziare da metà '700, pur non essendo i *nostri*, sono già parte di una traiettoria che è ancora la nostra.

II.

Quando ne *La sposa di Messina* (1803) di Friedrich Schiller leggiamo che «ogni cosa è un'onda su altre onde» e che «nel mare non c'è proprietà», già da tempo il commercio marittimo ha in realtà *territorializzato* gli oceani complicando significativamente la vecchia opposizione metaforica fra *terra firma* e *mare liberum*: il mare è emerso come un ulteriore campo di spostamento di merci, premessa al controllo – in particolar modo per Paesi Bassi e Gran Bretagna – delle rotte e dei flussi commerciali intercontinentali e, progressivamente, creazione di spazi di smercio per una superproduzione che oltrepassa i limiti del mercato interno, preambolo necessario allo sviluppo della produzione industriale di tipo capitalistico.

«Il mio solo desiderio», dice Robinson, «era viaggiare per mare» (34). Fin dal romanzo di Defoe, del resto, la letteratura mostra un individuo europeo che si trova a dover affrontare una nuova logica del *movimento* verso cui ha un giudizio ambivalente. Al desiderio (che è a un tempo di arricchimento e di avventura) si accompagna ancora la coscienza dell'erranza come parte del campo semantico del *peccato* («la piaga [...] di non essere mai soddisfatti dello stato in cui Dio e la Natura ci hanno collocati», 199), un peccato che – sempre più estraneo allo spazio della religione in senso proprio – tende ora a negoziare con impulsi imprenditoriali già di tipo para-capitalistico, silenziandosi, nella coscienza dell'uomo, quando tali impulsi vengono temperati e allontanati dagli eccessi del lusso, dello sfarzo e del superamento dei limiti morali di una borghesia che si

interpreta ancora – in contrapposizione ad altre classi – come parte sana della società (questo è John Gay: «Salve, Bretagna / caro a tutta la terra porto / non fie mai che il lusso e la mollezza / invada i figli tuoi [...] / formi il commercio sol tua gloria e vanto»).

Defoe, che supporta le tesi *whig* sulla liberalizzazione dei commerci, pure mette in guardia (sarà un tratto comune dell'*intelligenza* inglese, cioè dell'*intelligenza* di quel paese dove meglio si realizzerà la saldatura fra borghesia commerciale e piccola nobiltà terriera tradizionale) dagli effetti psicologici di una modernizzazione estremamente rapida, e lo fa ricorrendo a metafore di *trascinamento* (comunissime nel *Robinson*), dove, voglio dire, il protagonista, colpevole di aver assecondato i propri impulsi, viene per tale ragione trasportato da elementi che sfuggono al suo controllo: «Appena la nave uscì dall'Humber il vento cominciò a soffiare, le onde si gonfiarono spaventosamente; [...] un figlio colpevole d'aver lasciato la casa paterna e abbandonato il dovere» (39).

L'*Oxford English Dictionary* segnala del resto nel 1707 (dodici anni prima del *Robinson*) il primo uso associativo di «cash» e «flow», rinsaldando quel legame fra economia e spazio semantico del *movimento* che alcuni intellettuali avevano già cominciato a notare. I primi segni della rivoluzione in corso producono certamente metafore di fluidità connesse al campo economico-sociale (lo stesso Defoe parla, in *A Tour thro' the Whole Island of Great Britain*, di un «flusso di affari e persone» (48) per segnalare l'inurbamento di gran parte della popolazione) e, in particolare, ai fenomeni di abbandono delle campagne e di nuova mobilità sociale e di ruolo. L'incipiente tramonto delle comunità di villaggio, l'emersione della figura del fittavolo che assume (a stagione) lavoratori salariati e modifica la produzione in base alle informazioni di mercato, l'aumento prolungato del reddito *pro capite* e la maggiore disponibilità al consumo, sono alcune delle cause che concorrono a una prima disarticolazione degli stili di vita e all'erosione dei precedenti modelli di comportamento che pur restano saldi (dato il movimento mai sincronico di prassi e cultura) nelle considerazioni etico-morali. Se già nel 1688 José de la Vega poteva notare, in *Confusión de confusiones*, le strane «fluttuazioni dei prezzi» della borsa di Amsterdam, man mano che il 18° secolo avanza l'economia di mercato scompagina progressivamente quelle rigidità dell'economia preindustriale.

Persistono, soprattutto fuori dall'Inghilterra, molte delle regolamentazioni tradizionali (si pensi semplicemente alla difficoltà, in Francia, di attuare riforme fiscali o alla persistenza delle gilde), ma pure si intensificano i movimenti di denaro e credito e prendono piede, è la tesi di Braudel (39-41), catene commerciali in grado di superare, valicando i confini nazionali e puntando sul commercio a lunga distanza, le arrugginite regolamentazioni mercantili.

Il legame fra commercio e libertà (e fra libertà e proprietà) trova come notissimo ben presto validazione intellettuale – «Il commercio, che ha arricchito i cittadini inglesi, ha contribuito a renderli liberi, e questa libertà ha a sua volta sviluppato il commercio» (Voltaire 33) – e contribuisce significativamente a porre in crisi la tradizionale base culturale del potere aristocratico e, con

essa, quella forma durevole di patrimonio fondiario che costituiva uno dei pilastri ideologici di una presunta stabilità sociale. Anche da qui prenderà forma quella critica alla classe aristocratica che – decadente, parassitaria, ecc. – servirà agli intellettuali più radicali a screditare una realtà socio-politica presa nel suo complesso. Sebbene su questo punto le posizioni siano quanto mai diversificate, e sebbene i movimenti fra classi (acquisto di titoli, matrimoni ecc.) siano probabilmente la principale forma di mobilità sociale del tempo (Roche), anche nei suoi aspetti conciliatori tale labilità sociale contribuisce a quella sensazione di «confusione dei ranghi» (Diaz 166) che pure rafforza il campo metonimico legato alla mobilità e al flusso. Pur realizzandosi infatti il passaggio di una frazione della nobiltà al campo progressista, tale passaggio rivela *in primis* la mancanza di omogeneità del gruppo sociale in oggetto, e fa del declino di classe un ulteriore elemento della crisi dell'ordine cetuale. Se a ciò si aggiunge la tipica capacità della borghesia di promettere la propria indefinita estendibilità, si comprendono gli inevitabili portati culturali connessi alla crisi di ruolo. Infine la resistenza ideologica della stessa aristocrazia (soprattutto in Francia e nei paesi germanici) produce inevitabilmente una visione morale della mobilità sociale come «confusione».

Quando per esempio, fra il 1756 e il 1760, l'abate Coyer (*La noblesse commerçante*) e il cavaliere d'Arcq (*La noblesse militaire*) si scontrano sull'anteposizione del merito alla nascita, la posta in gioco è proprio la lettura economico-culturale dei processi di dinamismo sociale. Dove Coyer, esaltando l'Inghilterra e la sua nobiltà imprenditrice, chiede una riforma del sistema delle corporazioni che blocca il «dinamismo dei mestieri», D'Arcq pone sotto accusa proprio la «confusione delle funzioni» che, a suo giudizio, conduce allo smantellamento dell'ordine statuale: «*Lo Stato comincia a disgregarsi nel momento in cui i ruoli cessano di essere distinti gli uni dagli altri, quando si mescolano, si confondono, si assorbono mutualmente*». Il crollo stesso del concetto di ereditarietà del “sangue” è dunque preludio al crollo di una società che è vista come tale quando in grado di modularsi su valori solidi, durevoli e, essenzialmente, ripetitivi.⁴

Uno degli elementi costitutivi della critica che proviene dall'aristocrazia è proprio la connessione fra borghesia e denaro. Se infatti dal lato delle classi in ascesa la circolazione monetaria è congiunta a filo doppio a una prosperità sociale per cui già si attivano metafore di tipo biologico collegate ai fluidi corporali (ecco Turgot: «questa circolazione salutare e fruttuosa che anima tutto il lavoro della società, [...] e che ci sono buone ragioni per paragonare alla circolazione del sangue nel corpo»⁵ la rimozione dei limiti a tale circolazione (eliminazione dei dazi, delle corporazioni, ecc.) è connessa, da molti intellettuali di estrazione aristocratica, alla visione di un consesso sociale mobile e dominato dalla stessa arbitrarietà dell'economico, inteso come spazio della continua rinegoziazione di valori che dovrebbero invece essere definiti. Se, come proclama

⁴ «[Il suo] «mondo è quello della constantia, dell'attaccamento a elementi durevoli, della tradizione, [...] con una insistenza ripetuta sul concetto di eredità» (Labatut 7).

⁵ E sarà proprio Turgot, nel 1776, ad abolire momentaneamente le corporazioni (poi sopprese dai rivoluzionari).

il ricco commerciante de *Il matrimonio segreto* (1776) di Friedrich Ludwig Schröder, è il denaro «la sostanza che rende grande un uomo nel paese», questo può anche essere considerato come pernicioso quando, infrangendo i precedenti limiti sociali, apre alla mobilità del ruolo e dunque alla relatività dello stesso (nel 1781 il nuovo regolamento militare francese stabilisce che il grado di ufficiale possa essere assegnato solo a uomini con 4/4 di nobiltà dal lato paterno). Il denaro passa insomma a essere uno dei più potenti vettori di espressione di un'avvertita, sopraggiunta, instabilità sociale, e concorre – coi movimenti demografici, con l'infittirsi del commercio, con lo sviluppo del credito, con le scoperte scientifiche, coi reportage di viaggio, con la crescita di stampa e alfabetizzazione e dunque con l'aumento dell'importanza della pubblica opinione – a sottolineare, come dirà fra qualche anno Friedrich Ancillon, che «tutto è diventato mobile, [...] tutto viene messo in questione, in dubbio». Così Antonio Genovesi spiega invece, nel 1767, la dinamica che connette il movimento del denaro al funzionamento dei dazi e allo sviluppo del commercio e delle prime manifatture:

Supponiamo che sia in tutti i piani d'Europa un'infinità di tubi comunicanti talmente fabbricati, che un dato fluido vi salga per la forza dell'aria: sarebbe egli possibile [...] che quel fluido non vi montasse colla medesima proporzione a maggiore altezza? (224)

Benché, infatti, Italia e Germania vivano tali processi con lentezza assai maggiore (il potere resta saldamente nelle mani dell'aristocrazia e, soprattutto in Prussia, la classe media è per lo più composta di funzionari),⁶ anche qui si sviluppa uno strato di intellettuali che, in una emergente coscienza di gruppo, guarda con non celata simpatia tanto al modello inglese quanto agli intellettuali (inglesi e francesi) che lo difendono. Se, in Francia, un Louis de Dangeul può segnalare, nei suoi rapporti commerciali, che le classi realmente produttive sono quelle più attaccate dal sistema tributario (nel 1749 il Controllore Generale Machault aveva provato a intaccare alcuni privilegi fiscali di clero e nobiltà), Alessandro Verri, in visita a Londra nel 1766, può magnificare al fratello gli effetti di un più libero commercio («tante sono le bellissime e ricchissime botteghe dappertutto risplendenti e fornite di infinite bigioterie e mercanzie d'ogni genere») e sottolineare il consueto nesso fra questo e la libertà d'opinione: «Volete creder nulla? Siete padrone. Volete creder poco? Siete padrone. Volete credere nella tal maniera? Siete padrone. [...] Volete dire che il Re è un c...? Siete padronissimo». E del resto, appena un anno prima, in una celeberrima prefazione a Shakespeare (su cui ritorneremo), Samuel Johnson aveva scritto che chi vuole comprendere il Bardo deve cercare il suo significato anche guardando fra i produttori e fra i negozianti.

E però sarebbe un errore credere che tale accelerazione dei mutamenti socio-culturali, tale sviluppo di una società «a differenziazione funzionale» (come la chiamerà Niklas Luhmann), im-

⁶ Si pensi semplicemente alle cosiddette «leggi sul lusso» che obbligavano all'uso di certa foggia e di specifici materiali (e di precisi prezzi) per il vestiario.

plichi da parte degli intellettuali più progressisti l'immediata accettazione del nuovo ordine di cose. Come in filosofia si registra, fra la nuova generazione di “empiristi”, il dilemma di come salvare un senso generale pur rispettando la particolarità del fenomenico («la legge particolare dipende da una più generale», scriverà più volte Montesquieu pur difendendo il principio del relativismo geografico), allo stesso modo Johnson o un Henry Fielding – anche in quell’Inghilterra che favorisce un concetto di ceto medio legato non alla polarizzazione di classe ma all’idea di *societas civilis* – possono mostrarsi preoccupati dall’attacco che il nuovo mondo di commercio, ricchezza e lusso pone alla stessa idea di gerarchia sociale. Questa «confusione», scrive Fielding in *Enquiry into the Causes of the Late Increase of Robbers* (1752), minaccia un ordine che abbiamo dato come assodato per secoli: «nulla ha alterato così tanto l’ordine come l’introduzione del commercio». Johnson si dimostra altresì preoccupato dal nuovo quadro di mobilità socio-economica che gli appare inerente a un superamento della sicura morale corrente. Come scrive nel *Idler* n. 73, il denaro sta ora ricevendo tutti gli onori che spetterebbero a virtù e conoscenza (Hudson 25-7). E, fra i più attenti al piano economico, proprio Pietro Verri considera la nuova, fluttuante, volatilità del valore monetario (e commerciale) addirittura come un possibile freno allo sviluppo del commercio stesso:

Il valore è una parola che indica la stima che fanno gli uomini d’una cosa; ma ogni uomo avendo le sue opinioni e i suoi bisogni isolati in una società ancor rozza, sarà variabilissima la idea del valore, la quale non si rende universale se non introdotta che sia la corrispondenza fra società e società, ed incessantemente mantenuta. Questa fluttuante misura debb’essere stata il primo ostacolo che naturalmente si frappose alla dilatazione del Commercio. (4)

Non sorprende dunque che, durante le cosiddette «guerre del grano», quando la Corona francese ne liberalizzò il commercio interno ed estero, non solo personaggi come Diderot e Ferdinando Galiani si opposero in nome delle disastrose conseguenze sociali e di ordine pubblico che ne sarebbero seguite, ma fu proprio la fluttuazione incontrollata del prezzo (legate ora alle dinamiche di mercato e non più alla burocrazia regia) a mettere in crisi l’idea, in linea di massima ancora medievale, di un valore intrinseco alle cose stesse («giusto prezzo»). E Richard Cantillon, l’autore del *Saggio sulla natura del commercio in generale* (1755), già aveva parlato di «un flusso e riflusso perpetuo nei prezzi del mercato».

Ciò insomma che, nell’ambito umanistico, è quel tentativo (così tipico dell’*intelligenza settecentesca*) di cercare di riarticolare il relativismo incipiente in norme naturali o di tipo universalistico (il P. Verri del *Discorso sulla felicità*: «galleggiano le menti umane sopra di un instabilissimo fondo sempre fluttuanti, [...] ma che meglio esaminata si risolve in una costante adesione al medesimo principio»), trova un corrispettivo in ambito socio-economico nella critica agli eccessi liberalizzanti e nella fedeltà a propositi comunque armonici e uniformanti, spesso connessi (come già nei pionieri Hutcheson, Ferguson, Shaftesbury, ecc.) alla difesa di uno spazio sociale tradizionalmente inteso e che si oppone all’avanzare dell’individualismo e del culto dell’*utile*,

cioè di una morale strumentale che già viene intesa come corrispettiva allo sviluppo del relativismo. Gli stessi fisiocratici, del resto, pur fautori di una politica economica diretta alla liberalizzazione e alla rimozione degli ostacoli alla libertà di impresa, oltretutto credenti nella funzione positiva dell'interesse individuale, insistono sull'immutabilità delle leggi di natura che presiedono a questa.

Quando a fine '600 John Locke si dimostrava estremamente preoccupato dalla pratica della tosatura delle monete che creava un solco fra il loro valore nominale e quello effettivo, e proponeva di stabilizzare il denaro ancorandolo strettamente a una sostanza metallica (John O'Brien ha a tal proposito parlato di «una svolta incomprensibile verso l'essenzialismo da parte di un filosofo in genere ritenuto a proprio agio con l'idea che i segni hanno un valore convenzionale, e non naturale», "John Locke" 685-708⁷), stava in realtà non solo anticipando un tratto reattivo tipico dell'*intelligenza* settecentesca alle prese col capitalismo avanzante, ma pure stava rispecchiando, su una controversia economica, quegli intenti standardizzanti che, dalla questione della ragione a quella del linguaggio, attraversano la sua speculazione filosofica. Il linguaggio sarà infatti anche, come scritto nel *Saggio sull'intelletto umano* (1689), in un «*constant flux*», ma ciò non escludeva la possibilità di una sua standardizzazione tendenziale, connessa al «senso comune», che ne tenesse a bada l'arbitrarietà. Allo stesso modo la tesi sull'inconoscibilità ultima delle sostanze e la moltiplicazione dei punti di vista non respingeva un possibile governo della "ragione" quale espressione essa stessa di una legge di natura. E, infatti, così Thomas Reid, nel periodo qui analizzato, vorrà ricordare gli intenti lockiani:

La nostra coscienza, memoria e ogni operazione della mente fluisce come l'acqua di un fiume, o come il tempo stesso. La coscienza che ho in questo momento non può essere quella di un momento fa [...]. Ogni tipo di pensiero è transitorio e momentaneo, e non ha esistenza continua; quindi, se l'identità personale consiste nella coscienza, segue certamente che *nessun uomo è la stessa persona in due momenti della sua vita* [...]. Questa è per me l'inevitabile conseguenza della dottrina del Signor Locke [...]. Ma era troppo un brav'uomo per non rifiutare con orrore una dottrina che vedeva portare a tale conseguenza. (251-2; traduzione mia).

Ma l'appello al «senso comune» come argine all'accessorietà poneva sì in crisi le vecchie attitudine platoniche cercando comunque di tenere a bada il relativismo, ma pure introduceva un principio di connessione fra verità e strumentalità (un principio di strumentalizzazione epistemologica del contingente, come si vedrà in Bentham) che perteneva esso stesso al relativismo e alla nuova *forma mentis* avanzante. La stessa modalità operativa sarà del resto centrale nelle varie riflessioni sul "gusto" (che vedremo meglio in seguito), vale a dire nel tentativo di far salva la varietà dei gusti legandola però a dimensioni ancora unitarie e universalizzanti (esemplare in tal senso sarà proprio la voce «Gusto», a cui collaborarono Montesquieu e Voltaire, dell'*Encyclopédie*). E ciò si legava, in seconda battuta, a quei processi di contenimento sociale tipici della

⁷ Cit. in Eich 118.

temperie illuminista nel suo tentativo di creare un doppio standard morale e una separazione fra ragione e *doxa*, per l'élite la prima, per le masse la seconda (si apriva cioè la sfera epistemologica per andare a criticare l'ordine esistente, ma la si puntellava poi nella coscienza, filosofica e socio-politica, dei rischi che tale apertura comportava).⁸ Si trattava così di spostare l'accento (come ad esempio farà David Hume rispetto all'idea di virtù) dall'importanza del contenuto oggettivo all'importanza del contenuto sociale: «Diverso è il caso fra principi morali e opinioni speculative: queste sono in un flusso continuo» (*La regola del gusto* 27).

Tali considerazioni si legano certo a una tradizione presistente, vale a dire a un uso metaforologico del flusso per indicare una volatilizzazione dei presupposti epistemologici e valoriali, che è pre-settecentesco. Se la storia del pensiero occidentale è stata, platonicamente, una storia che ha per lungo tempo assegnato preminenza a ciò che era visto come eterno e immutabile (legando il *divenire* e il relativo alla sfera della corruzione e della contingenza: «La divinità è l'essere meno soggetto ad assumere forme molteplici» è scritto nella *Repubblica*), una linea subalterna tesa a considerare il divenire come reale solo nella non-esistenza di ogni realtà statica (è la linea che porterà al «fiume del divenire» di Nietzsche, a Bergson, a William James, ecc.) è sempre esistita. Sia le varie prospettive eraclitee (discordanza e opposizione quali principio unitario e armonico delle cose) quanto quelle protagoree (riduzione della sfera epistemologica al movimento cangiante delle percezioni) erano state del resto pesantemente indebitate verso questa metafora e avevano avuto una fortuna che precede quella qui raccontata (Powers).

Non è dunque possibile sostenere che col primo irrompere dei processi socio-economici di tipo capitalistico si sia instaurato, come voleva Paul Hazard, un nuovo *Zeitgeist*.⁹ Ciò che si può invece più cautamente affermare è che il '700 inoltrato, in contiguità con alcune posizioni già emerse nei due secoli precedenti (Francis Bacon, Montaigne, Pascal, Bayle, ecc.) tenda a modificare sensibilmente i rapporti di egemonia e di subalternità concernenti essere e divenire. Tale spostamento è inoltre di carattere sia quantitativo che qualitativo, nel senso che non solo le prese di posizione a favore della varietà, della molteplicità, del contingente, del flusso insomma, si accrescono sensibilmente di numero, ma queste vengono pure rapportate (novità decisiva del 18° secolo) tanto a un discorso di tipo storico-sociale, dove cioè la questione è trasposto dal mero orizzonte epistemologico a quello del vivere collettivo e della forma della società, quanto a tutta una serie di questioni (importanza dei sentimenti e delle passioni; indebolimento della ragione ontica; valore dell'interpretazione individuale; valore delle percezioni e delle opinioni; nuovo valore assegnato alla contingente e borghese vita quotidiana, ecc.) che ora salgono a

⁸ «[L]a paura dell'Illuminismo di un effetto domino – l'idea che il collasso della religione avrebbe provocato anche quello della morale – e fatalmente compromesso la coesione politica» (Eagleton 27; traduzione mia). Cfr. anche Taylor, *L'età secolare*.

⁹ «La gerarchia, la disciplina, l'ordine che l'autorità s'incarica di assicurare, i dogmi che regolano fermamente la vita: ecco quel che amavano gli uomini del decimosettimo secolo. Le costrizioni, l'autorità i dogmi: ecco quel che detestano gli uomini del secolo decimottavo» (Hazard 9).

coscienza tendendo spesso a metaforizzarsi appunto nell'immagine del flusso. Per fare solo un esempio, Edward Young può sostenere che il battesimo ha santificato non solo la ragione ma anche le passioni, può esaltare (in una lettera del 1734) il commercio come base della tolleranza socio-politica di tipo inglese (contro l'economia feudale dei decadenti cortigiani), può protestare – nella sua difesa del genio creatore – contro la tirannia delle tradizioni letterarie e delle regole di tipo classicista e può infine, nei *Nights-Thoughts* (1742-1745), arrivare a sancire che «l'uomo, come un torrente, è in un flusso perpetuo».

La comparsa della metafora in questione va dunque anche compresa come connessa a quel più generale spostamento di attenzione verso il contingente, il borghese, il quotidiano, il «particolare» (per dirla col Guido Mazzoni di *Teoria del romanzo*) che è implicito all'interno dei maggiori dibattiti e *turn* culturali del periodo. Il dibattito sul genio, quello sul sublime e quello sul gusto, il dibattito su Shakespeare e quello sul classicismo, il dibattito sulla relazione fra commercio e tolleranza e la polemica anti-aristocratica, quello sulla nascita dell'estetica e quello pro e contro il *novel*, il dibattito sullo storicismo e quello sulla democratizzazione della scienza (ad esempio in rapporto al mesmerismo), l'embrionale dissidio città-campagna che si sviluppa a partire da Rousseau e poi coi romantici di Heidelberg, la polemica sulla fissità del valore della moneta o quella sull'origine delle lingue, il dibattito sul giardino all'inglese o quello sulla linea serpentinata in pittura, tutti vedono comparire il campo metaforico del flusso per come qui inteso. Ciò non significa che la «crisi dei fondamenti» che la metafora sottende sia la tesi al centro degli interessi degli intellettuali del periodo, la gran parte dei quali anzi schierata, come detto, a difesa di un concetto comunque solido di verità, ma significa che una diversa dominante culturale sta progressivamente negoziando con l'egemonia del tempo, e che, pur cercando in tutti i modi di rispettare tale egemonia preservandola, vi introduce progressivamente, e a partire da tematiche non esplicitamente connesse alla questione centrale della verità e dell'essere, i germi della sua dissoluzione. Riflessioni che provano a rispettare l'ordine introducono cioè i sintomi del disordine incipiente (e non può stupire che su tale via gli intellettuali conservatori cominceranno a parlare di una tremenda alleanza fra il relativismo illuminista e il nuovo spirito imprenditoriale) (McMahon 169).

Le consonanze che si registrano fra l'utilizzo del concetto nel secondo '700 e nei circa due secoli precedenti (questo è ad esempio Bacon: «è certo che la materia è in un perpetuo flusso, e mai immobile») non devono dunque spaventare, perché corrispondono alla progressiva imposizione di un *modus operandi* e *cogitandi* che aveva preso in piede in Europa sin dai tempi di Rinascimento e Riforma, e che coincideva con un processo *rivoluzionario* di lunga durata (quello della borghesia) che, fra avanzate e ritirate – e complice lo straordinario sviluppo scientifico – arriverà ad acquisire piena coscienza di sé proprio nel 18° secolo. Perché insomma si possa arrivare a un'affermazione come questa fatta da Voltaire alla voce «Identità» dell'*Encyclopedie* («un uomo di cinquant'anni non è più, di fatto, il medesimo individuo che era a venti [...]. Fisicamente noi siamo realmente come un fiume, tutte le acque del quale scorrono in un flusso perpetuo»; *Scritti filosofici* 606) c'è

bisogno non solo di essere passati dai processi di secolarizzazione della coscienza e dai primi vagiti del soggettivismo moderno, ma anche dalla graduale messa in crisi (Copernico, Bruno, ecc.) di tutte quelle categorizzazioni valoriali e gerarchiche che componevano un cosmo solido e ordinato, riconoscendo invece, da un lato, la progressiva incapacità dei principi sintetici («Noi vaghiamo in un vasto mare, sospinti da un estremo all'altro, sempre incerti e fluttuanti», scrive Pascal), dall'altro il valore di ciò che è particolare, individuale, mobile e proteiforme,¹⁰ vale a dire di ciò che comincia a porre in crisi proprio il rapporto gerarchico fra concrezioni valoriali prima ben distinte: Dio/uomo; ragione/sensi; antico/moderno; natura/storia; profondità/superficie; ecc.. Che insomma le metafore connesse al campo metonimico del flusso facciano la propria comparsa già al principio della modernità pertiene a quella sequenziale erosione del gerarchico, del solido, del *certo* (Borghero), che è connaturata al lento declino del sistema economico feudale e della sua struttura valoriale e culturale, secondo un sistema di pensiero che passa a questionare la capacità del giudizio di valore a partire dall'incostanza provocata dal divenire: «Non c'è alcuna esistenza costante, né del nostro essere né di quello degli oggetti. E noi, il nostro giudizio, e tutte le cose mortali andiamo scorrendo e rotolando senza posa» (Montaigne 1066).

Tale movimento favorisce da un lato il sorgere dei primi sintomi di una coscienza storico-realistica (la stessa che emergerà nel *roman*) che apre al quotidiano come spazio del contingente e che è uno col decadere di quella prospettiva idealistica che puntava invece su gerarchizzazioni prefissate (questo è il Bayle del *Dizionario storico-critico* del 1697: «Il mio dizionario è un'opera storica, io non ho il diritto di rappresentarvi le persone come si vorrebbe che fossero state, le debbo descrivere come erano»), ma favorisce pure una progressiva riduzione dell'etica a un fondamento che può essere sempre più solo psicologico, e che dunque gradualmente nega spazio alle ipotesi universalizzanti e alle prospettive che relazionavano verità e natura, lasciando l'esplorazione di quest'ultima al metodo scientifico e alla razionalità strumentale. Bacon, nel *Novum Organum*, non solo affidava alla scienza (e a una scienza empirica e non sistematica) il compito di rivelare i segreti della natura, ma pure, come nota Pierre Hadot, modificava il significato dell'espressione «la Verità è figlia del tempo». La locuzione passava infatti ad assumere un significato di verità sempre cangiante mentre, anticamente, veniva intesa come non c'è nulla di nascosto che col tempo non verrà scoperto (Hadot 173).

III.

Quando Voltaire, nelle *Lettere filosofiche* (1733), afferma necessario, per discutere dell'Inghilterra, parlare non di ministri e generali, ma dei Bacon, dei Locke, dei Newton, sta certamente interpretando al suo grado più alto quella prospettiva illuminista che da un lato intende l'opinione

¹⁰ «Proteo una “macrometafora” centrale del moderno» (Scuderi 206).

come governo del mondo, dall'altro la incentra nella capacità degli intellettuali di dirigerla e organizzarla così favorendo lo sviluppo dei lumi. I «buoni libri dirigono l'opinione», chioserà P. Verri nel 1787. E però l'implicita credenza dei *philosophes* nelle capacità direttive della cultura s'intreccia costantemente con la proposizione di un nuovo concetto di ragione che mette in crisi l'edificio della *épistème* tradizionale, e lo fa proprio questionando il valore oggettivo della conoscenza, vale a dire la corrispondenza fra la realtà esterna e le nostre rappresentazioni di questa (solo pochi anni prima si era del resto levato l'*esse est percipi* di Berkeley). Ciò provoca una sorta di cortocircuito fra la fede nella capacità dell'opinione intellettuale di organizzare la società (una battaglia per «la verità e le idee giuste», dirà Diderot) e la prima coscienza di un moltiplicarsi dei punti di vista che rende precari ordini e classificazioni del sapere. Se del resto già la speculazione cartesiana aveva decretato l'instabilità (seppur momentanea) del mondo *quotidiano* delle impressioni soggettive, concedendo solo alla conoscenza quantificabile (matematico-scientifica) il bollo dell'oggettività, gli Illuministi (Voltaire ne *Il Secolo di Luigi XIV* parlerà del cartesianesimo come di una nuova Scolastica) ingrandiscono il solco fra i due ambiti conoscitivi, acuendo la coscienza del carattere del tutto astratto, e astratto proprio perché falsamente universalistico, della conoscenza non-matematica. Come scrive ancora Diderot: «la ragione dei matematici è un mondo intellettuale, dove ciò che viene preso per verità rigorosa ne perde le qualità non appena la si riporta sulla terra» (14).¹¹ Come sostiene anche Condillac nel *Trattato delle sensazioni* (1754), la conoscenza della natura delle cose è filtrata dal soggettivismo insito nel nostro rapporto con le cose stesse, e non può dunque sorprendere che il discorso epistemologico tenda a spostarsi su una prospettiva di tipo probabilistico («Ogni certezza che non si fondi su una dimostrazione matematica è soltanto un'estrema probabilità», dirà Voltaire nel saggio *Storia e storiografia*) che solo tenda alla certezza propria della «verità di ragione», e che dunque riduca il principio di causalità a una congettura e l'io, come scrive Hume nel *Trattato*, a un «fascio di sensazioni [...] che sono in perpetuo flusso e movimento».

Tale interrogazione sui fondamenti epistemologici¹² trovava certo linfa nel concetto di «religione naturale» proprio del deismo, coi corollari della tolleranza e della libertà di coscienza (sarà la visione voltairiana della Borsa di Londra come luogo in cui l'unico *infedele* è colui che fa bancarotta). Ma, pure, apriva ai prodromi di una crisi conoscitiva che interpretava la laicità (l'abbattimento del feudalesimo necessitava il farla finita con quella sua organizzazione centrale che era il valore pubblico della religione) proprio come moltiplicazione dei punti di vista ammessi, senza evitare – come esemplificato dalla struttura stessa dell'*Encyclopédie* – possibili contraddizioni, contraddizioni che emergono costantemente anche negli stessi autori, in quanto

¹¹ Parole pressoché identiche si ritrovano alla voce «Certezza» dell'*Encyclopédie*.

¹² «Benché rivendicasse sempre [...] le grandiose conquiste di Galilei e di Newton [...] quel nuovo modello epistemologico degli illuministi non nascondeva mai di essere figlio naturale anche della stagione dello scetticismo e del pirronismo [...] Montaigne e Bayle» (Ferrone 37-8)

corrispondono a quella dinamica fra disarticolazione e riarticolazione socio-morale (fra critica e *organizzazione*) di cui abbiamo detto in precedenza, e che spessissimo viene interpretata come spazio di una separazione fra l'ambito estetico-sensorio e quello etico-politico. Voltaire, per esempio, può nello stesso *Dizionario filosofico*, sancire che «i nostri principi di ragione e di morale saranno eternamente i medesimi» (295), ma anche supportare il relativismo estetico-sensorio («Chiedete a un rospo che cos'è la bellezza [...]. Vi risponderà che è la sua femmina [...]. Interrogate il diavolo: vi dirà che il bello è un paio di corna», 70), in una visione che se pur ha radice teorica nelle indagini culturali, ha una base storica nelle forze sociali in moto, come ben esemplifica l'*Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des européens dans le deux Indes* (1770) dell'abate Raynal: «I prodotti delle ragioni equatoriali venivano consumati nei paesi vicino al polo; i prodotti industriali del nord trasportati al sud; [...] gli uomini scambiavano reciprocamente opinioni, leggi, usanze, malattie e medicine, virtù e vizi. Tutto è cambiato e continuerà a cambiare».

Non stupisce però che su tali basi, da un lato, il mito della rivoluzione scientifica secentesca possa anche cominciare a essere picconato proprio a partire dalla crisi epistemologica di matrice empirico-sensista («Quando i geometri hanno screditato i metafisici, essi erano ben lontani dal pensare che tutta la loro scienza non fosse altro che una metafisica»; Diderot 15),¹³ dall'altro neppure stupisce che cominci a farsi prepotentemente strada una sovrapposizione – di matrice *lato sensu* spinoziana e con una forte connessione con teorie rinascimentali ora temporalizzate in un più stretto legame con gli sviluppi storico-sociali – fra le caratteristiche di questa nuova, avvertita, soggettività e quelle della natura a cui tale soggettività ovviamente è vista appartenere, in un movimento che culminerà proprio con la sovrapposizione ragione-natura e arte-natura per come sarà tipica della filosofia idealista e del primo Romanticismo (Reill).

È proprio in tale movimento di *vitalizzazione* e dinamizzazione della natura che il campo metaforico (e metonimico) del flusso si attiva con forza ragguardevole (Ehrard). Dal «fluido spirituale» al «flusso e riflusso continuo di bene-essere e di male-essere» di Jean-Baptiste Robinet (*De la nature* 74) al «torrente universale cui è impossibile resistere» del Diderot del *Salon 1767*, dal Domenico Cirillo dei *Discorsi Accademici* per cui «tutto è in movimento continuo sopra la terra. Niente conserva una forma costante e fissa» (38) al mesmerismo che, proponendo un cosmo panteistico animato da fluidi magnetici da mantenere armonicamente in movimento, si ribella proprio – secondo principi democratizzanti e da *free-thinkers* – alle *opinioni* scientifiche uniformate del presunto dispotismo di un Illuminismo ormai accademizzato che, parole di Jacques-Pierre Brissot, «ossifica le menti» (Darnton).

¹³ Nel *Discorso preliminare* per l'*Encyclopédie* sosterrà, come ben noto, che «tutte le nostre conoscenze dirette si riducono a quello che riceviamo attraverso i nostri sensi». Giuseppe Maria Galanti, in un libro non a caso dedicato alle *Osservazioni intorno a' romanzi, alla morale e a' diversi generi di sentimento* (1780-1786), pur difendendo ancora l'intento pedagogico della letteratura, arriverà a scrivere che «Non l'arida metafisica, ma il gusto è senza dubbio la perfezione dello spirito umano» (22).

Contro una visione meccanicistica della natura come flusso solo apparentemente disordinato, ma riarticolato in realtà in una rigida catena di cause e effetti («non c'è alcuna confusione nella natura», dichiara d'Holbach), avanzava, nel progressivo rifiuto di cause finalistiche e provvidenziali (e addirittura Buffon parla di «movimento di flusso continuo» pur continuando a considerare l'uomo creatura privilegiata da Dio), l'immagine di una *natura naturans* caratterizzata *in primis* dal potere della variazione, visione che già assaltava l'*épistème* secentesca come potenzialmente sclerotica, geometrica e classificatoria, mortificata dal suo attaccamento allo spirito di sistema.

La spiritualizzazione della materia implicava del resto «la concezione della natura come totalità dell'esistenza» (Jacob 48) e su questa base la sua capacità metamorfica poteva, in un movimento di ritorno dal naturale al soggettivo, essere intesa come espressione del metamorfico e del *flessibile* caratterizzante l'umano stesso. Il perpetuo variare della sua fisionomia che Diderot rivendica contro il suo ritratto dipinto da Jean-Baptiste van Loo al Salon del 1767 esemplifica esattamente questo: «la quiete assoluta è un concetto astratto che non esiste in natura» (93).

Tale immagine della natura come «mescolanza» che appare in *Microméga* (1752), così come «il movimento [che] continua e continuerà a combinare masse di materia» della *Lettera sui ciechi* (1749), funzionano infatti da parallelo – sono cioè aspetti dello stesso macrofenomeno – alla revisione della scala ordinativa fra sensi e ragione (fino alla loro possibile inversione gerarchica) che ora si esperisce a livello della coscienza soggettiva. L'equiparazione fra il metamorfismo della coscienza e quello della natura apre cioè alle caratteristiche proteiformi della soggettività, a partire naturalmente non dalle sue capacità razionali, ma dalla mobilità della sua sfera sensoria e opinionale. E la medesima, progressiva, presa d'atto apre anche, di conseguenza, al rifiuto di quello spirito totalizzante e geometrico che mirava a valutare le caratteristiche delle specificità temporali e geografiche sulla base di elementi (sensoriali, politici, morali, estetici, ecc.) prefissati.

La validazione della molteplicità delle opinioni per come basata sul filtro relativistico dei sensi per la formazione delle idee, la capacità metamorfica e anti-fissista della *natura naturans* (le cui «forme sono transitorie», dirà ancora Diderot) concorrono cioè anche alla formazione di un parziale storicismo relativistico che fornirà le premesse a quello vero e proprio.¹⁴ Quando del resto, nel 1804, Charles Villers muoverà – dalla Francia – il suo appello per una difesa della peculiarità delle culture nazionali nel quadro dell'insegnamento (e degli effetti) della Riforma luterana (*Essai sur l'esprit et l'influence de la Réformation de Luther*) lo farà proprio attaccando una «mania di conformità geometrica, contro la quale si leva tutto ciò che è vivente e organico».

In tal senso sarebbe forte ora la tentazione di riprendere di peso le tesi di Isaiah Berlin sulla «rivolta romantica contro l'universalismo e il metodo scientifico» (21), identificando nel primo

¹⁴ «[I]l Secolo dei Lumi porta già impresso su di sé il marchio della crisi, in quanto la riflessione razionale implica lo scetticismo e il nichilismo come esiti possibili» (Rossi 41).

storicismo tedesco,¹⁵ e in particolare in Hamann e in Herder,¹⁶ l’abbandono di un sistema di verità di tipo giusnaturalistico che potesse costituire un piano di validità per una conoscenza universalizzata, sostituendovi una moltiplicazione dei punti di vista per come contestualmente legati ai diversi momenti storici e alle diverse specificità geografiche. In realtà però, come è ormai ben noto, nell’Illuminismo la fiducia che un Turgot o un Condorcet hanno nel carattere costante (e dunque prevedibile) delle leggi di natura e di morale (costanza che le fa anche *colonialmente* esportabili) coesiste con lo sguardo relativizzante delle *Lettere persiane* di Montesquieu (dove i cristiani, rispetto ai musulmani, mancano di saldezza d’opinione e «vivono in un flusso e riflusso che li spinge continuamente da una parte all’altra»), con l’invito, nella *Storia naturale* di Buffon, a considerare come clima e costumi influiscano sulle credenze delle diverse nazioni, con quel «carattere mobile» del mondo storico già chiamato in causa da Voltaire, che pure dimostra di credere a una razionalità universale, come criterio di valutazione dei diversi tempi e luoghi.

Fatte certo salve alcune profonde tendenze anti-storicistiche fra i *philosophes*, tendenze dovute anche a quel sentirsi in continuità storica coi movimenti intellettuali di Umanesimo e Rinascimento (cioè della fase ascendente della borghesia), pure l’Illuminismo si dimostra parte integrante di quell’introduzione del «tempo storico» che è legato alla coscienza spaziale del moltiplicarsi dei punti di vista e alla consapevolezza, per dirla col Reinhart Koselleck di *Futuro passato*, dell’apparizione di un tempo nuovo inteso come modernità.

Una relatività spaziale e una temporale concorrono cioè allo sviluppo di quel prospettivismo che è uno dei gangli centrali della crisi epistemologica in corso. Se, come scrive Goethe, «nella stessa città, un evento sarà raccontato, alla sera, diversamente che al mattino», *ciò significa che la coscienza della progressione del tempo* (e «a rigore ogni cosa mutevole ha in sé la misura stessa del tempo», dice Herder nella *Metacritica*) porta a consapevolezza la possibilità di un mutamento d’opinione su quanto passato, e dunque pone in crisi (almeno in prospettiva) anche l’opinione sul presente medesimo, togliendo forza al carattere esemplificativo dei fatti e delle storie (e la letteratura gradualmente si sta allontanando dalla narrazione di *exempla*) e, cominciando a temporalizzare la verità medesima, attacca il rifugio ontologico della conoscenza stessa.

Allo stesso modo quando un Algarotti (*Saggio sopra la necessità di scrivere nella propria lingua*, 1750), afferma che «diversi sono appresso nazioni diverse i pensamenti, i concetti, le fantasie; diversi i modi di apprendere le cose, di ordinarle, di esprimerle», *quando un Maupertius* (*Dissertazione sui differenti modi di cui si sono serviti gli uomini per esprimere le loro idee*, 1756) sostiene che ogni lingua veicola e indirizza il sistema di idee che gli è proprio, quando un Melchiorre Cesarotti (*Saggio sulla filosofia delle lingue*, 1785), in polemica coi classicisti, attacca, sul

¹⁵ Usiamo il termine «storicismo», già in voga presso fondamentali esponenti del primo romanticismo quali F. Schlegel e Novalis, intendendo la coscienza storica degli sviluppi del pensiero. Non ci riferiamo a quella sua componente teleologica col quale il termine viene spesso identificato in Italia.

¹⁶ E il parallelo Vico-Hamann appare già, complice Filangieri, nel *Viaggio in Italia* di Goethe

piano del linguaggio, i presupposti imitativi (se «negli scritti predomina l'aria imitativa, la lingua non ha che un colore ed un tuono, e ad onta della sua facoltà vitale e generativa, diventa sterile e morta»), ciò che vediamo apparire in controluce è non solo l'emersione di un prospettivismo nazionale ora analizzato su base linguistica, ma anche un riflesso della crisi epistemologica in corso vista dalla prospettiva dei linguaggi,¹⁷ parte integrante, anche se non certo esclusiva, di quella più generale marcia del «particolare» su cui tanto gli Illuministi quanto i romantici costantemente si interrogano. Nel 1797 Wilhelm Heinrich Wackenroder, in *Sfoghi del cuore di un monaco amante dell'arte*, ben sintetizzerà il modo in cui si combinano la critica al principio imitativo di ascendenza classicista e la difesa della particolarità delle lingue (cioè degli *spiriti* e degli *stili*) nazionali: «Iddio ascolta anche come l'intimo sentimento degli uomini parli linguaggi diversi in diverse zone della terra e in diverse epoche [...]. E volete condannare il Medioevo, perché non costruiva templi uguali a quelli della Grecia?».

Parallelamente, quando Werther scrive «Ossian ha scacciato Omero dal mio cuore» (Goethe 137) (i *Canti di Ossian* faranno in seguito da libro galeotto) sta al contempo facendo riferimento a due aspetti che pertengono al medesimo orizzonte di crisi sottolineato dall'emersione del campo metaforico del flusso (che infatti sarà assai presente in Goethe). Il primo, *mutatis mutandis*, è ciò che Herder definisce la pluralità degli «spiriti dei popoli» e dunque la resistenza di questi alle gerarchizzazioni astratte (classicismo estetico incluso) che eludono il prospettivismo storico-geografico; il secondo è lo spazio di un'estetica sublime (ci torno a breve) largamente in debito proprio con quella nuova attenzione alle sensazioni, come mobile e prospettico alveo di sviluppo dei concetti, che sempre Herder, nel saggio *Sul gusto* (1766) e in quello *Sull'origine del linguaggio* (1772), delinea con grande chiarezza. In quest'ultimo parla infatti di «flusso delle passioni» (15) e di «onde delle nostre sensazioni [che] scrosciano confondendosi fra loro» (82), mentre nel primo afferma direttamente che non solo «il tempo ha cambiato tutto. Razza, modi di vivere, di pensare, forme di governo e gusto delle nazioni», ma soprattutto che «i sensi sono la porta per tutti i nostri concetti [...]. E questa è probabilmente la fonte della diversità dei concetti».

Ma, come detto, se anche in intellettuali di provata fede illuminista possiamo registrare i pro-dromi dello storicismo incipiente (questo è di nuovo il Johnson della prefazione a Shakespeare: «le performance di ogni uomo, per essere giustamente valutate, devono essere comparate con lo stato dell'età in cui hanno vissuto»), è altrettanto vero che in coloro a cui siamo soliti pensare come alla prima generazione radicalmente storicista compaiono numerosi elementi ancora incardinati a un'idea di *natura* immobile. Proprio Herder può certamente seguire Hamann quando si tratta di criticare le astrazioni connaturate all'operato della Ragione, ponendo sotto attacco ciò che definisce il «fermento di generalizzazioni», può affermare (in *Ancora una filosofia della*

¹⁷ «[N]elle lingue parlate nelle diverse nazioni, un accesso privilegiato al mondo della conoscenza, alle diverse prospettive culturali e morali da cui ciascun popolo guarda [...]. È un tema radicalmente "storicistico"» (Gensini 82).

storia) che «tutto è confuso e in flusso» e può arrivare addirittura a considerare l'Illuminismo medesimo come formazione di carattere storico, ma può anche (e del resto in *Critica e satira* aveva scritto «nota sempre nel particolare l'universale») riportare la storia stessa a un piano di carattere provvidenziale dove il *cambiamento* stesso è interpretato come manifestazione di filosofemi naturali, vale a dire come espressione, nel mutamento storico, delle leggi eterne della natura. Come ha infatti ben notato Michele Cometa (57-72), la stessa idea di rivoluzione, vale a dire il fenomeno socio-politico più direttamente connesso all'ideologema della trasformazione, è in *Thiton e Aurora* (1792) interpretato nel quadro di un fenomeno caratteristico della natura, ed è dunque riportato a un piano di svolgimento evolutivo dove il campo metaforico del flusso già si ri-naturalizza in "quiete", cioè in fenomeno ripetitivo e analogico (e lo stesso si potrebbe dire per l'uso continuo che fa di metafore a carattere naturale, come quando, nelle *Ideen*, paragona le diverse inclinazioni dei diversi popoli alle piante che nascono in quei luoghi).

In una diversa prospettiva ideologica, cioè nell'Edmund Burke delle *Riflessioni sulla rivoluzione in Francia* (1790), notiamo elementi simili. Da un lato il principio prospettivista viene certo difeso di contro alle generalizzazioni astratte dell'Illuminismo francese ora espressosi appunto in Rivoluzione: «Ci si dovrà disfare di tutti i punti di riferimento del nostro Paese in favore di una Costituzione geometrico-aritmetica?» (77). Dall'altro lato, però, il campo metonimico del flusso si fa qui elemento negativo andando a sottolineare tanto la perdita di coesione della società francese («un popolo frammentato in individui») quanto, brillantemente, la connessione fra la frammentazione sociale in corso e la decadenza della proprietà fondiaria a favore di un'economia commerciale basata su aggio e valore di scambio, cioè sul decadimento della fissità delle strutture valoriali. È l'atto di nascita della moderna cultura di destra (una visione che riapparirà nei romantici di Heidelberg):

non si tratta soltanto di denaro. Nel sistema è contenuto un secondo elemento inseparabilmente connesso con questo tipo di gestione del denaro: la possibilità di prelevare a discrezione porzioni del terreno confiscato per la vendita in un processo di continua trasformazione della cartamoneta in terra e della terra in cartamoneta. [...] In questo modo, lo spirito dell'aggio monetario e della speculazione invade la proprietà fondiaria e vi s'incorpora. Con operazioni di questo genere, la proprietà fondiaria si volatilizza [...] tutta la terra di Francia, la quale a questo punto ha acquisito la caratteristica peggiore e più pericolosa di tutte quelle disastrose inerenti a una circolazione cartacea: ossia, l'incertezza massima quanto al proprio valore [...]. Quanto riceve al mattino avrà cambiato valore alla sera. [...] non esiste un valore stabile. (210-2)

E chiarito ancora che la diffusione incontrollata delle opinioni si è trasformata in «disseminazione delle contraddizioni», Burke deve a questo punto ricorrere a un'idea di ordine naturale («i livellatori [...] mutano e pervertono l'ordine naturale delle cose», 72) che inevitabilmente collide col suo discorso prospettivista e storicista: «non esiste più una bussola che governi ed è impossibile discernere il porto verso cui ci si dirige» (101).

Fenomeni simili a questi analizzati nell'ambito filosofico-politico appaiono nell'ambito estetologico ed estetico. È ben noto che è ancora Herder (che, pur difendendo la necessità di

adattare il giudizio di valore ai mutati tempi e luoghi, sosterrà sempre la superiorità dell'arte greca) a guardare con favore alle tesi di Winckelmann, comprendendo come quelle tesi si appoggiassero già ad elementi di natura storica e così prospettivista (il clima, le conformazioni politico-sociali, ecc.). Nel neoclassicismo di Winckelmann, del resto, il *bello* comincia a perdere la sua attitudine platonizzante (fuori dalla storia): i modelli classici prendono infatti il posto che era stato dell'Idea e dunque la riverberano appunto in forma di storia (Testa 316), la quale diventa un elemento di mediazione fra natura e modello. Herder stesso è disposto del resto ad ammettere, nel saggio su Shakespeare del 1773, che l'arte greca era *natura*, sebbene nel senso di espressione naturale della condizione storica dei greci – la loro cultura *popolare* – in un determinato momento (e, come farà in seguito anche F. Schlegel, pure sottolinea la diversità delle concezioni artistiche nei diversi momenti, da Eschilo a Euripide, dello sviluppo della tragedia greca). Dove però le vie si dipartono radicalmente è in primo luogo sul concetto di imitazione, che Herder interpreta come persistenza di un valore storico all'interno di una teoria, quella winckelmanniana, essenzialmente storica: la Grecia non può cioè essere assunta a elemento di giudizio imitativo, secondo un'idea che è implicita già nel concetto di mescolanza e ibridazione fra arte greca e arte egizia che Herder, contro Winckelmann, fa proprio. E, in secondo luogo, su quella difesa della natura razionale del *bello* («ciò che *piace* non ai *sensi*, ma alla *ragione*») che era stato il modo in cui Winckelmann, pur voltando le spalle al platonismo estetico, aveva provato a rifondarlo sulla base di una ragione che, pur accadendo nella storia, era oltre le dinamiche empiriche dello stesso svolgimento storico, cioè riconducibile a caratteristiche universalizzate o, almeno, universalizzabili: un potere ordinativo come versione, indebolita, del *logos* ontico. Ma tale posizione risultava a sua volta sotto attacco (negli anni in cui Herder lavora) da quella insistenza sul valore delle sensazioni (e proprio Hamann aveva scritto che «soltanto la passione dà alle idee astratte e alle ipotesi mani, piedi e ali») che, pur restando saldamente all'interno del '700 nel suo vincolare l'arte alle dinamiche della ricezione, apriva inevitabilmente al campo dell'instabilità valoriale, cioè del flusso. Come sempre Herder scrive nel saggio *Sul gusto*:

Non appena mi mostrano che ciò che io in base a ragione considero vero, bello, buono, piacevole, può parimenti essere considerato da un altro in base a ragione come falso, brutto, cattivo, sgradevole, allora verità, bellezza e valore morale diventano un fantasma che appare a ogni persona in una forma differente: un vero Proteo che per mezzo di uno specchio magico cambia sempre, mai si mostra uguale.

Il collegamento fra sensazioni e campo semantico dell'instabilità valoriale attraversa l'intero secolo, tanto connettendosi in letteratura allo spazio dei fluidi corporei (lacrime, sangue, liquido seminale, ecc.), spesso sottolineati proprio mediante la parola «flusso» (questo è *Il monaco* di Matthew G. Lewis: «Le stesse sensuali visioni fluttuavano davanti ai suoi occhi»), quanto alla più generale riflessione epistemologica sulla moltiplicazione delle opinioni (prodotto dell'incipiente inversione gerarchica fra ragione e sensi), e che è sottolineata dall'impressionante serie di pub-

blicazione a tema «gusto», soprattutto in Inghilterra (solo per citare alcune delle più importanti l'Essay on Taste di Alexander Gerard nel 1755; le Letters Concerning Taste di John Gilbert Cooper e Of the Standard of Taste di Hume nel 1757; nel 1759 la seconda edizione della Enquiry di Burke, intitolata On Taste; nel 1762 gli Elements of Criticisms di Henry Home).

Se ancora ne 1741 Padre André, nel suo *Essai sur le Beau*, chiamava bello «ciò che ha il diritto di piacere alla ragione», ora Hume, pur al solito sottolineando che «certi gusti sono migliori di altri» e che dunque una gerarchizzazione valoriale è possibile, ribadisce che «la bellezza non è una qualità delle cose: essa esiste solo nella mente che le contempla, e ogni mente percepisce una diversa bellezza», e Defoe nel *Robinson* già aveva brillantemente descritto come, almeno in situazioni particolari, la ragione venisse dietro ai sensi e non viceversa, così sottraendo valore all'oggettività del reale e potenziando proprio il campo delle opinioni:

non è infatti possibile descrivere le varie forme che prendeva ogni cosa dentro di me per effetto della mia immaginazione spaventata, quante idee assurde si formarono nella mia fantasia. [...] Addirittura immaginai che l'orma fosse del Diavolo, e persino la Ragione condivise l'ipotesi. (167)

La stessa nascita dell'estetica, seppur al momento ancora radicata in un sistema altamente normativo e bollata (da Alexander Baumgarten stesso che la chiama «gnoseologia inferior») come forma di conoscenza subalterna a quella razionale, apre la filosofia (cioè tradizionalmente lo spazio stesso del *logos*) al campo della sfera sensoria e soggettiva e contribuisce a quella «emancipazione della sensibilità» di cui parlerà poi Cassirer (si pensi al «Cara sensibilità» dello Sterne del *Viaggio sentimentale*). Come spesso abbiamo visto accadere, voglio dire, intenti diretti a razionalizzare, a «fissare con sicurezza» (Baumgarten), lo spazio del contingente, finiscono per accentuare il rapporto di contiguità, e dunque di reciproca influenza, fra lo spazio dell'oggettivo e quello del soggettivo.

Le riflessioni sul genio e sul sublime pure lavorano nella stessa direzione. Da un lato si comincia, col concetto di «genio», tanto a separare lo spazio della sensibilità da quello della ragione quanto a creare una prima barriera fra creazione artistica e spirito imitativo. Se con i romantici il genio sarà direttamente principio creativo (sarà cioè natura esso stesso), già ora il concetto di mimesi naturalistica comincia a perdere valore creando quel solco fra antichi e moderni che poi F. Schlegel e Schiller approfondiranno in sede teorica (Moretti 40-1). Addirittura A. Verri, in *Dei difetti della letteratura*, ribadisce che «i grandi poeti, i grandi oratori, allorché compongono, non hanno presente alcuna regola». Dall'altro lato le riflessioni sul sublime, anche connettendosi alle precedenti riflessioni (già vichiane) sulla sapienza spirituale dei primitivi (una «ragione poetica» non riconducibile allo spazio della ragione), aprivano lo sguardo su esperienze sensorie che esulavano dagli impianti ricettivi di tipo razionalistico. Pur volendo infatti spesso rientrare (è proprio il caso di Burke teorico del sublime) in un impianto teorico di tipo illuminista teso a individuare principi universalmente validi, a costruire una casistica dei sentimenti («è probabile

che la ragione e il gusto abbiano in tutte le creature umane le stesse caratteristiche»),¹⁸ aprivano lo sguardo sulla sfera ricettiva delle emozioni che poneva inevitabilmente in crisi l'oggettivismo estetico e, di conseguenza, quello ontologico-morale: «La proporzione non è la causa della bellezza. [...] La perfezione non è causa di bellezza». Da qui il passaggio alla difesa di uno spazio artistico che fosse in grado di dare lo spazio dovuto ai sensi colti nel loro divenire (e sarà la fortuna del romanzo epistolare),¹⁹ e che fosse dunque anche rappresentazione del quotidiano, vale a dire *più* lontano dalle narrazioni concernenti l'idealistico e l'esemplare, il passo non sarà così lungo, ed è la via che porta al *novel*. Quando Diderot, scrivendo nel 1772 la voce «Bello» dell'*Encyclopédie*, afferma che «i nostri sensi sono in uno stato continuamente mutevole: [...] da un giorno all'altro si vede, si sente, si intende diversamente» sta appunto riportando il concetto di bellezza nell'ambito del divenire, e lo sta rispecchiando nel dinamismo della coscienza seguendo quel modello già preparato, come abbiamo visto, dalle riflessioni sulla *natura naturans* e sull'animazione della materia (Delon). La soggettività diventa cioè spazio, e così viene per il momento legittimata, dell'ordine della natura stessa, una natura che oltre alla ragione incorpora dunque le sensazioni e la loro mobilità (Taylor, *Radici dell'io*). «Tutto è in movimento», scrive sempre Diderot alla voce «Eclettismo», «ondulazioni nate dentro un fluido che ricadono l'una nell'altra [...], l'universo diviene un "oceano di fluidi"». Non c'è più la riva di Lucrezio da cui il saggio guarda con oggettività la tempesta delle passioni (le passioni, dice anzi ancora Diderot nei *Pensieri filosofici* (1746), sono «occhiali variopinti che diffondono il loro colore su tutto quello che vediamo attraverso di loro»). Già da tempo assimilate a elementi connessi al campo metaforico del divenire e del flusso (nei *Dialoghi dei morti* Fontenelle le paragonava a dei venti che mettono ogni cosa in moto), passioni e sentimenti passano ora a essere interpretati anche nel loro essere connaturati alla crisi epistemologica che preme. La stessa prospettiva edonistico-materialistica che trova espressione nel pensiero e nella letteratura libertina (già nella prima metà del secolo) è del resto, a riprova di tutto ciò, largamente imparentata ai temi della medesima crisi. Se un Tommaso Crudeli, in *L'arte di piacere alle donne*, associa la gioia al «fluttuare in un mare d'incertezza», Antonio Conti così scrive, il 1 maggio 1728, alla Contessa di Caylus:

non esiste un solo vortice, ma un'infinità, che ci circondano e perdono ogni momento il loro punto di equilibrio. Come si può dunque conservare un qualche movimento regolare in questa infinità di piccoli torrenti che ci sbattono a destra e a sinistra, e non ci lasciano mai fissare il piede in un solo punto fisso? (Beniscelli 718)

La dialettica ragione/sentimenti, così come quella bello/sublime e quella virtù/piacere (Helvétius chiamerà il piacere «padre del movimento»), segnalano di «quella nuova cultura del

¹⁸ Ma già Georg Lichtenberg, in *Über Physiognomik*, aveva guardato, contro Johann Kaspar Lavater, al rischio di quella semeiotica delle passioni che faceva credere pronunciata in cielo una voce che veniva dalla terra. Cfr. Marino 137-8.

¹⁹ Cfr. de Cristofaro 13-7. Cesare Beccaria, nelle *Ricerche intorno alla natura dello stile* (1770), parla di una parola che sia in grado di seguire «i movimenti del cuore».

mutamento che è la cultura del moderno» (Baioni 3). La sopraggiunta instabilità valoriale che opinioni, sensi, ecc. sottolineano e favoriscono, esalta lo spazio del *divenire* e, indissolubilmente legata ai desideri messi in moto dalla nuova economia di mercato, pone alla classe in ascesa il gigantesco problema di come fondare in modo coerente una morale (e un'estetica) a partire da una coscienza che sempre più si scopre mobile e individuale, incapace cioè di accomodarsi in strutture collettive di significato. Anche così si spiegano quelle continue oscillazioni fra il polo dell'ordine e quello del disordine che caratterizzano il pensiero e la letteratura del secondo '700. Fino a un certo punto è certo possibile provare a impostare la questione come contrasto di classe, mettendo cioè il polo del disordine a carico di un'aristocrazia ora degenerata. Quando nel *Salon 1767* Diderot, non a caso il più *parvenu* fra i *philosophes*, prova a escludere il rococò dal canone del buon gusto (riprendendo un discorso già manifestatosi quindici anni prima con la cosiddetta *querelle des buffons*) (Tocchini 23-4) sta non solo esaltando la funzione politico-educativa dell'arte, ribadendo dunque il consueto intento di far passare la cultura alla politica, ma sta anche provando a separare arte e lusso secondo un modello di ragionamento che prova ad assegnare *modi* di espressione artistica diversa a classi diverse. Ma lo schema non tiene per almeno due ragioni: il contenitore di classe a quest'altezza è ancora incredibilmente poroso (i Voltaire e i Marmontel continuano ad esempio difendere il classicismo secentesco),²⁰ e soprattutto la stessa *intelligenza* progressista guarda con estremo sospetto all'impianto etico-culturale che, avvertono, il nuovo mondo porta con sé (e addirittura in Inghilterra si forma una resistenza *classicista* che oppone a Shakespeare il *Cato* di Addison). La resultante di questa ambiguità ideologica sono certo i contrasti sulla *comédie larmoyante*, ma è anche l'estrema ambiguità di giudizio che caratterizza neoclassicismo e rococò, di volta in volta visti come manifestazione di una classe (nei suoi valori o nei suoi difetti) o dell'altra. Il rococò può ad esempio diventare tanto manifestazione di un'arte puramente decorativa e dunque proiettata alla protezione dello *status quo* dell'*Ancien Régime*, quanto espressione, intesa positivamente, di una maggiore vicinanza ai temi, *middle-class*, del quotidiano e del contingente²¹ (non a caso Joseph Burke ha proposto, per William Hogarth, la definizione di «*satiric rococo*»). Dall'altro lato il neoclassicismo potrà certo diventare l'arte dei rivoluzionari francesi, ma è anche l'arte favorita da tanta committenza aristocratica e l'arte difesa da quegli intellettuali inglesi di estrazione borghese – come lo stesso Johnson – seriamente preoccupati da un decadimento della morale pubblica che segue all'imposizione di quell'economia di mercato che pure difendono, ma che vogliono contenuta nei confini rassicuranti di una compattezza sociale che, pur aperta ai nuovi temi individualistici del piacere e dei sensi,

²⁰ Alla voce «gusto» dell'*Encyclopédie* Voltaire, distanziandosi radicalmente dal relativismo di *Micromegas*, dichiara: «Gli artisti, per paura di essere imitatori, cercano vie fuor del comune: si allontanano dalla bella natura, cara ai loro predecessori [...] il gusto si corrompe [...]. Ci sono vasti paesi in cui il buon gusto è sconosciuto: sono quelli in cui la società non si è perfezionata».

²¹ «[R]ococò [...] un'arte in cui l'alleggerimento semantico, la rarefazione dei valori significanti si unisce alla dilatazione elegante» (Starobinski 32).

resti vidimata – e siamo a *Pamela* – dalla virtù (sono modalità che torneranno con forza nel vittorianesimo).

Del resto, quando proprio Johnson va a scrivere la sua prefazione a Shakespeare, da un lato ne esalta le capacità mimetiche sviluppatesi al di là dei presupposti imitativi delle regole classiche («non sono né tragedie né commedie [...], alto e basso cooperano») e dei *characters* fissisti distanti dalla contingenza del quotidiano («Shakespeare non ha eroi; le sue scene sono occupate solo da uomini, [...] il meraviglioso è familiarizzato [...], sa che i re amano il vino come tutti gli uomini»), dall'altro lato però prova prima a salvarne gli intenti universalistici e allegorici («i suoi personaggi non sono determinati dai costumi di un luogo particolare [...] o dalle mode transitorie e dalle opinioni temporanee») e poi ne critica la mancanza di quell'intento pedagogico che l'arte deve avere nel distinguere con chiarezza il bene dal male.

Aveva dunque certamente ragione Giuliano Baioni a sostenere che i temi di un precedente conflitto di classe (conflitto già ambiguo vista la porosità degli schieramenti) si spostano progressivamente nel cuore di una borghesia che si scopre, gradualmente, unico soggetto della modernità. E questo perché il campo metonimico del flusso va certo preservato, ma pure riarticolato nei termini di una morale (e, di nuovo, di un'estetica) che ne tenga a bada gli intenti e gli effetti disarticolanti.²² In tal senso il tentativo di Schiller (*Del sublime*, 1793) di legare il sublime alla relazione fra libertà e moralità, e di farlo mediante un'arte tragica che, proprio ponendo l'uomo dinanzi alla sua dipendenza dal molteplice fenomenico, ne esalta le capacità di resistenza morale (così come esalta il suo desiderio conoscitivo dinanzi all'inconoscibile) riportando i sensi confusi a quella caratteristica *naturale* dell'umano che è la sua razionalità («pensare più di quanto possiamo conoscere»), sarà paradigmatico. Dinanzi al disordine e al caos a cui non può sottrarsi (un caos che sono naturalmente anche passioni, sensi e contingenza materiale), il tentativo dell'uomo di mettere ordine e di trovare regolarità sarà però comunque il modo in cui sposta nel soggettivo quell'intento ordinativo che nel passato perteneva all'oggettivo, cioè al rapporto *ingenuo* con la natura. Questo movimento Schiller lo chiama proprio classicismo.

La letteratura registrerà, anche e soprattutto mediante la metafora del "flusso", tale indirizzo socio-culturale al suo grado più alto. Ma per ragioni di spazio tale analisi andrà svolta altrove.

BIBLIOGRAFIA

Alaimo, Stacy. "Trans-corporality." *Posthuman Glossary*, a cura di Rosi Braidotti, Bloomsbury, 2018, pp. 435-438.

²² Solo dalla fine dell'800, infatti, emergerà il proposito di creare una morale a partire dall'impossibilità di questa: sarà il momento in cui il flusso verrà completamente associato alla natura; il momento, vale a dire, in cui si creerà immobilità ideologica a partire da principi connessi alla sfera del movimento.

- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimension of Globalization*. University of Minnesota Press, 1996.
- Augé, Marc. *Nonluoghi*. Trad. di Carlo Milani, Elèuthera, 2018.
- Baioni, Giuliano. *Il giovane Goethe*. Einaudi, 1996.
- Beniscelli, Alberto, a cura di. *Libertini italiani. Letteratura e idee tra XVII e XVIII secolo*. 2011. Rizzoli, 2012.
- Berlin, Isaiah. *Il mago del nord*. 1993. Trad. di Nicola Gardini, Adelphi, 1997.
- Berman, Marshall. *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria. L'esperienza della modernità*. 1982. Trad. di Vincenzo Lalli. Il Mulino, 2012.
- Bertam, Stephen. *Hyperculture. The Human Cost of Speed*. Praeger, 1998.
- Blumenberg, Hans. *Paradigmi per una metaforologia*. 1960. Trad. di Maria Vittoria Serra Hansberg, Raffaello Cortina, 2009.
- Borghero, Carlo. *La certezza e la storia. Cartesianesimo, pirronismo e conoscenza storica*. Franco Angeli, 1983.
- Braudel, Fernand. *La dinamica del capitalismo*. 1977. Trad. di Giuliana Gemelli, Il Mulino, 2021.
- Burke, Edmund. *Riflessioni sulla rivoluzione in Francia*. 1790. Trad. di Marco Gervasoni, Ideazione, 1988.
- Cangiano, Mimmo. “L'ontologizzazione del flusso.” *Il Tascabile*, 27 gennaio 2025, <https://www.iltascabile.com/societa/lontologizzazione-del-flusso>.
- Cirillo, Domenico *Discorsi Accademici*. 1789. Senza indicazione dell'Editore, 1799.
- Cometa, Michele. *Il romanzo dell'infinito*. Aesthetica, 1990.
- Cusset, François. *French Theory*. 2005. Trad. di Fabio Polidori, Il Saggiatore, 2012.
- Darnton, Robert. *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France*. Harvard University Press, 1968.
- de Cristofaro, Francesco. “Signorina Pamela & figlie.” *Inchiesta Letteratura*, n. XXVIII, 1999, pp. 13-17.
- Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. 1719. Trad. di Alberto Cavallari, Feltrinelli, 2022.
- . *A Tour thro' the Whole Island of Great Britain*. 1727. Global Grey Books, 2018.

- Delon, Michel. *L'idée d'énergie au tournant des lumières (1770-1820)*. Puf, 1988.
- Diaz, Furio. *Dal movimento dei lumi al movimento dei popoli. L'Europa tra illuminismo e rivoluzione*. Il Mulino, 1986.
- Diderot, Denis. *Interpretazione della natura*. 1753. Trad. di Pietro Omodeo, SE, 1990.
- Eagleton, Terry. *Culture and the Death of God*. Yale University Press, 2014.
- Ehrard, Jean. *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII siècle*. 1963. Slatkine, 2000.
- Eich, Stefan. *Teoria politica del denaro*. 2022. Trad. di Elisabetta Spediacci, Treccani, 2023.
- Ferrone, Vincenzo. *Il mondo dell'Illuminismo. Storia di una rivoluzione culturale*. Einaudi, 2019.
- Galanti, Giuseppe Maria. *Osservazioni intorno a' romanzi, alla morale e a' diversi generi di sentimenti*. 1780-1786. Vecchiarelli, 1991.
- Genovesi, Antonio. *Delle lezioni di commercio*. Fratelli Di Simone, 1767.
- Gensini, Stefano. "Cesarotti nei dibattiti linguistici del suo tempo." *Melchiorre Cesarotti. Linguistica e antropologia nell'età dei Lumi*, a cura di Carlo Enrico Roggia, Carocci, 2020, pp. 75-100.
- Goethe, Johann Wolfgang. *I dolori del giovane Werther*. 1774. Trad. di Maria Fancelli, Mondadori, 1983.
- Groys, Boris. *In the Flow*. Verso, 2016.
- Hadot, Pierre. *Il velo di Iside. Storia dell'idea di natura*. 2004. Trad. di Davide Tarizzo, Einaudi, 2006.
- Hazard, Paul. *La crisi della coscienza europea*. 1935. Trad. di Paolo Serini, Einaudi, 1968.
- Herder, Johann Gottfried. *Saggio sull'origine del linguaggio*. 1772. Trad. di Giovanni Necco, Nuove Pratiche Editrice, 1995.
- Hudson, Nicholas. *Samuel Johnson and the Making of Modern England*. Cambridge University Press, 2003.
- Jacob, Margaret C.. *L'Illuminismo radicale. Panteisti, massoni e repubblicani*. 1981. Trad. di Rinaldo Falcioni, Il Mulino, 1983.
- Jameson, Fredric. "Metacommentary." *PMLA*, vol. 86, n. 1, 1971, pp. 9-18.
- Labatut, Jean-Pierre. *Les noblesses européennes de la fin du XV siècle à la fin du XVIII siècle*. Puf, 1978.

- Leslie, Esther. “Liquid Metal, Liquid Crystal Meet Swimming Nanorobots: on the Political Aesthetics of Self-Organism Behaviours in Life System.” *Fluidity*, a cura di Marcel Fink e Cassandra Nakas, Reimer, 2022, pp. 103-118.
- Marino, Luigi. *I maestri della Germania*. Einaudi, 1975.
- McMahon, Darrin M.. *Enemies of the Enlightenment*. Oxford University Press, 2001.
- Montaigne, Michel de. *Saggi*. Trad. di Fausta Garavini, Mondadori, 2008.
- Moretti, Giampiero. *Il genio. Origine, storia, destino*. 1998. Morcelliana, 2011.
- Neimanis, Astrida. *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. Bloomsbury, 2017.
- Powers, Nathan. “Fourth-Century Flux Theory and the Origins of Pyrrhonism.” *Apeiron*, vol. 31, n. 1, 2001, pp. 37-50.
- Reid, Thomas. *Essays on the Intellectual Power of Man*. 1785. Butler & Co. 1878.
- Reill, Peter Hanns. *Vitalizing Nature in the Enlightenment*. University of California Press, 2005.
- Robinet, Jean-Baptiste. *De la nature*. van Harreveld, 1766.
- Roche, Daniel. *Les Républicains des lettres*, Fayard, 1988.
- Rockfeller, Stuart Alexander. “Flow.” *Current Anthropology*, vol. 52, n. 4, 2011, pp. 557-578.
- Rossi, Francesco. *L'età romantica. Letteratura tedesca tra Rivoluzione e Restaurazione*. Carocci, 2023.
- Rossiter, Ned. *Organized Networks: Media Theory, Creative Labour, New Institutions*. Nai Publishers, 2006.
- Scuderi, Attilio. *Il paradosso di Proteo. Storia di una rappresentazione culturale da Omero al postumano*. Carocci, 2012.
- Sekula, Allan. *Fish Story*. 1995. Mac Books, 2018.
- Sennett, Richard. *L'uomo flessibile. Le conseguenze del nuovo capitalismo sulla vita personale*. 2000. Trad. di Mirko Tavosanis, Feltrinelli, 2016.
- Simonsen, Kristen. “Networks, Flows, and Fluid.” *Environment and Planning*, n. 36, 2004, pp. 1333-1340.
- Starobinski, Jean. *L'invenzione della libertà 1700-1789*. 2006. Trad. di Manuela Maschietto Busino, Abscondita, 2008.

Stephens, Elizabeth. "Feminism and New Materialism: The Matter of Fluidity." *InterAlia: A Journal of Queer Studies*, n. 9, pp.186-202.

Taylor, Charles. *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*. 1989. Trad. di Rodolfo Rini, Feltrinelli, 1993.

—. *L'età secolare*. 2007. Trad. di Marco D'Avenia, Feltrinelli, 2009.

Testa, Enrico. *Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte. I modelli e la mimesi*. 1999. Minerva, 2011.

Tocchini, Gerardo. *Arte e politica nella cultura dei lumi*. 2016. Carocci, 2018.

Tomlison, John. *The Culture of Speed*. Sage, 2007.

Toscano, Alberto. "The Culture of Abstraction." *Theory, Culture & Society*, vol. 25, n. 4, 2008, pp. 57-75.

Voltaire. *Scritti filosofici*. Trad. di Paolo Serini, Laterza, 1962.

Recensioni

REVIEW OF RICHARD AMBROSINI, *LA POESIA INGLESE. PROPOSTE DI LETTURA DALL'ETÀ DEI TUDOR A OGGI* (CAROCCI, 2025)

Simona Beccone

 ORCID: SB 0000-0002-6354-4668

Università di Pisa (03ad39j10)

ABSTRACT

Review of Richard Ambrosini, *La poesia inglese. Proposte di lettura dall'età dei Tudor a oggi* (Carocci, 2025).

Keywords — English Poetry; Poetry Criticism and Pedagogy; Literary Education in Italian Universities; Poetry Reading Strategies; Perception of Verse.

Beccone, Simona. "Review of Richard Ambrosini, *La poesia inglese. Proposte di lettura dall'età dei Tudor a oggi* (Carocci, 2025)". *Enthymema*, No. 37, 2025, pp. 1-7



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 07/08/2025



1. OPENING

“Poems must, of course, be written in emotional freedom. Moreover, poems are not language but the content of the language. And yet, how can the content be separated from the poem’s fluid and breathing body?” (Oliver 3). I feel these words as truly encapsulating the spirit that animates the pages of this remarkable new volume by Richard Ambrosini.

La poesia inglese. Proposte di lettura dall’età dei Tudor a oggi opens by stating that “[i]l capolavoro della cultura inglese è la lingua. La bellezza di quella lingua entra in azione quando un lettore trasforma i versi sulla pagina in poesia, leggendoli ad alta voce o ascoltandoli con il suo orecchio interiore” (*La poesia inglese* 13). The author locates himself, much like Oliver and many writers before and after them, in a semiotic and pragmatic space that is both experiential and interpretive. It is a shared space between authors and readers that highlights poetry’s “fluid and breathing body” – its rhythm, meter, and sound patterns. In this interactive, vivid, embodied dimension, language serves as an experiential tool of beauty, a way to express and perceive the unity of being that exists between and beyond words and meaning, thought and emotion; here, language construes a metaphysical, otherwise inaccessible bridge between verse (words on a page) and poetry (words acting on us). This “fluid and breathing body” of poetry, this “bellezza di quella lingua [...] in azione”, is an *integral signic reality* whose expressive and contextual elements “are semantic” and, therefore, cannot be altered, otherwise the whole meaning would be lost (Lotman 22). Despite the time, space and culture differences, this signic reality intimately transforms whoever touches it, proceeding and returning to that same “emotional freedom” which authors and readers share during this conjoined, ritualistic, ever-repeated creative act of reciprocal renovation.

Furthermore, and as we will see, every page of Ambrosini’s work reflects the delightful, distinct experience of reading and teaching poetry in a foreign language, such as English, to Italian university students. This is an experience many of us have had for years; Ambrosini has successfully experienced it for over 30 years, and the pages of this book reflect this fact. In lectures, when both the teacher and students are fully engaged, an immersive experience of literature can sometimes emerge during the continuous interaction with young people who are almost adults, often coming from different preparatory backgrounds in school, prone to develop the same curiosity which we as critics have cultivated for years of study and exploration of the poetic domain. And although Italian students often excel in foreign languages, they frequently struggle with foreign literature. Nevertheless, in many cases, they gradually understand what it means to become self-aware, sensitive readers. It is appropriately in the teaching of foreign poetry at the university that, according to Ambrosini, this delicate process of assimilation and growth naturally emerges as a method and goal, emphasising the importance of the perceptual, often estranging but always self-revealing aspect of literature studied in languages other than ours. This peculiar aspect creates a complex space of negotiation in which a single, universal meaning

cannot be found and simultaneously emphasises the intimacy and distance between author and reader, text and content, and teachers and students.

Engaging with foreign literature, particularly poetry, involves acoustic, visual, and even the aural dimensions of language at the highest levels. In this context, traditional and innovative relationships of meaning, experience, and self-transformation continually evolve and intertwine, making teaching and learning a unique occasion to go beyond the use of English as a mere tool of global communication. Instead, this language becomes a gateway to get access to, as Conrad (through Marlow's voice) would term it, "Beauty itself", which, like "absolute Truth", "floats elusive, obscure, half submerged, in the silent still waters of mystery" (Conrad 216; Ambrosini, *Conrad's Fiction* 154). A Beauty that is familiar and unknown, near and distant, for these reasons, able to shape and reshape us as readers and individuals at every new re-reading.

2. WHAT THIS BOOK IS, AND WHAT IS NOT

What this book is. *La poesia inglese. Proposte di lettura dall'età dei Tudor a oggi* is a widely annotated anthology of eighty-four lyrics representing the variety and vividness of the poems in the English language throughout history. All primary authors are represented, from Wyatt to Blake, Shakespeare to Keats, Whitman to Yeats, and Auden to Strand.

The rich and inspiring *Preface* introduces the book by posing a series of theoretical and practical questions that draw the reader into the ongoing issues in the critical and pedagogical aspects of poetry: the boundaries and connections between poetry criticism, theory, and pedagogy; the role of the critic-teacher today; the essential elements of poetry in English; where the pleasure of reading and teaching poetry resides and how can be communicated to the public; the role of imagination and creativity in the reading and teaching of poetry in a foreign language.

The *Repertorio delle forme metriche della poesia inglese* follows the *Prefazione* and is a valuable resource for experienced and novice readers navigating the complex technical language of English poetry. It also provides a specialised and useful lexicon on metre, rhythm, genres, and sub-genres.

Lyrics are grouped by three macro-historical periods: "Da Sir Thomas Wyatt a William Blake (1537-1794)", "Da William Wordsworth a Thomas Hardy (1798-1912)", and "Da William Butler Yeats a Mark Strand (1892-2013)". The aim is to cover the most important phases of the development of English literary history in verse, from the beginnings, in which English battled fiercely to become the national language also of literature, and the course of historical and cultural development when authors worked on the margin between tradition and innovation, research on the essence of lyrical beauty and the exploration, in the alchemical laboratory of literature, of the often still unmanifested secrets of artistic English language.

Each group of lyrics and poem is preceded by a short, well-informed introduction that covers the main historical and theoretical facts, guiding the reader through the most important ele-

ments that characterise authors and works. Ambrosini has effectively avoided over-explaining by using open questions and addressing key problems to guide the reader while allowing for personal interpretation. For instance, the decision to indicate the rhythmic and metrical scansion only in the first verses of each lyric reflects this direction.

Lyrics are accompanied by an Italian translation to help readers analyse and trigger a comparative, contrastive experience of the text in the two languages. This provides numerous opportunities for reflecting on poetry, efficiently and contrastively utilising all the reader's language skills.

What this book is not. Ambrosini states that the book could not be an essay or a history of English poetry. There are numerous such works, and not all are useful for teaching or learning to appreciate poetry. Instead, the need was to write a book focused on reading and analysing English poetry for Italian readers and students. This perspective greatly enhances the work's value, making it a useful educational resource in class. The point is not of second importance; on the contrary, it is central to Ambrosini and to the pedagogy of English literature, most of all poetry, in Italy.

As Culler writes, rephrasing an idea by Amittai F. Aviram: "[t]he test of a theory of poetry should be at once the vision it gives us of poetry and its pedagogical efficacy" (Culler 167). The *pedagogical efficacy* of the teaching moment is crucial not only for assessing students' understanding but also for evaluating the knowledge and expertise of teachers themselves and the authenticity of their yearly engagement with literature. It is a shared opportunity for growth and validation on both sides of the classroom. Teachers and students can catch it as satisfaction, a *eureka* moment of understanding, or a sense of suddenly perceived togetherness with the literary community. Besides revealing Ambrosini's humility and practical wisdom as a responsible and intelligent teacher and researcher, this search for pedagogical efficacy also evidences a question that is beginning to grow under our eyes year after year. As university scholars, many of us, including the author of this review, have published essays on English poetry throughout our research careers. However, we often feel disconnected from the critical work we conduct and our teaching practices. The latter do not receive equal visibility or sufficient theoretical reflection. According to Ambrosini, research and teaching should instead interact reciprocally, allowing our deep engagement as researchers to inform and be informed by the assessment of the educational effectiveness of our findings. This method would benefit our students as young citizens and enhance the theory and pedagogy of poetry in foreign languages, especially in our country, where this discussion is just beginning.

Benjamin once said that "we should not look to research to lead a revival in teaching; instead, it is more important to strive with a certain intransigence for an – albeit very indirect – improvement in research to emerge from the teaching" (419). This idea is revolutionary and, at the same time, simple if applied to teaching poetry (and literature) at university. Instructors can create an environment where the learning process enriches the academic field by immersing students in the vibrant nuances of poetic language and literary themes. Through this teaching and learning cycle, students can foster fresh perspectives and insights that may ultimately inform and advance literary research. In this way,

the classroom becomes not just a place for disseminating knowledge but a dynamic space where teaching and research mutually reinforce and inspire one another, paving the way for new paths of innovative exploration in literature.

3. POETRY TEACHING AS TOGETHERNESS, LIBERTY AND RECITATION

Imagining a didactic of English poetry *in solitude* is thus impossible. We cannot teach it by dwelling sternly in theory or producing monologues to young passive receivers. Ambrosini is keenly aware of this pedagogical truth when he reflects on his readers. Reading English poetry should always be a matter of surprise, not recognition of literary works' known, expected textual features. An act of *active*, even *creative* reading, thus, in the sense of a dialogue, not only between me and the text but also between me, the text *and* my students. The reader should always behave as a researcher and, at the same time, as a learner without separating the two dimensions of the relationship with literature. Beauty, in English poetry, Ambrosini reminds us, is "varietà in azione" (*La poesia inglese* 14), and this truth should make all of us avoid speaking abstractly of it to re-enact, in our students and us, the miracle of creativity accompanied by imagination, which is the inherent strength of both true poets and readers.

Teaching and learning should thus be imagined in *togetherness* but also in *liberty*. It is only "quando siamo in grado di cogliere il ritmo della poesia non in metrica che possiamo dire di aver acquisto la competenza ritmica necessaria per leggere tutte le poesie in inglese" (Ambrosini, *La poesia inglese* 16). The reader should develop a rare capacity which enables him/her to perceive, with the inner ear (and eye), the euphony of the lyric beyond schemes, rules and metrics, even in poems written *without* metrics, whose rhythm is also created by silence, by "ogni interruzione a fine verso e ogni pausa all'interno del verso, non sempre accompagnata da segni di punteggiatura" (16-7). Poetry's meaning is *free* in the sense of being an experience of perception rooted only in part in historically codified traditional schemes, but in which the reader at each new reading unexpectedly discovers "un ritmo nuovo" (17).

Togetherness and liberty lead to the experience of reading poetry as *recitation*, not as mere mechanistic scansion of verses: this element is indeed methodologically functional to the exploration of the "particolare universo sonoro che è la *English poetry*" (14). Reading exercises are also a self-training process through which the ear is developed and re-construed creatively and strategically to gain a deeper understanding of the work. A model of reading poetry based on *recitation*, Ambrosini suggests, enables individuals to develop their own voice through embodied literary text experience. An experience which has the power to unveil each reader's unique way of practising the poetic language. This is an exercise which can be repeated many times as re-reading, is subject to change according to the transformations of the individual's consciousness in time and requires the wholeness of the perception of the poem, which should be read in its completeness, not through extracts which would otherwise thwart the attempt. According to

Ambrosini, this is a specific and effective method to teach poetry in English to Italian students but also to the more general and interested reader.

Finally, the dual aspects of music and speaking (15), what we perceive as melodic artistry and what feels spontaneous and unprepared, are present in poetry, especially in English verse. This creates an interplay between regularity and surprise during reading and listening. As Lotman states, this interaction between opposite and complementary poles, working through the “automatization” and “de-automatization” of perception, enhances the depth of our experience of verse, allowing it to transcend time and space, making it resonate vividly in the minds of readers beyond their different cultural backgrounds and ages (Lotman 96) and impressing them permanently.

Ambrosini rightly reminds us that the *emotional curve* (Ambrosini, *La poesia inglese* 19) is the dynamic and fluctuating wave of emotional response produced during the perception of literature, especially poetry. Here, language becomes the perfect locus for producing this effect, as its *linguistic drama* (19), that is, its authorially orchestrated scheme of formal features, is shaped (or should be shaped) to generate it at every reading/hearing. Words are things, and poetry is truly action in (progressing) variety!

4. CLOSURE

As Keats would term it, what is poetry if not a series of “Charm’d magic casements, opening on the foam/ Of perilous seas, in faery lands forlorn” (“Ode to a Nightingale”, ll. 69-70)? Where does our control of it as researchers reside, and where does our voluntary loss begin as readers? What is the recipe for the perfect analysis of verse, and where is the efficacy of transmitting its relish to our students? And when does this relish finally arise for them as autonomous readers?

Reasoning, imagination, emotion, and sensory perception are shared experiential features connecting authors, critics, readers, teachers and learners. So are memory and tradition, innovation and experimentation. As Ambrosini proposes, a compelling reason for the complex endeavour of reading, studying, teaching and learning poetry is the attempt to evoke within us the intricate intelligence and profound emotions that authors skilfully articulated in a language that may always be distant to us in many ways. This pursuit transcends the barriers of culture and time, social role and age, allowing us to connect with an experiential reality that is deeply human and, simultaneously, absolute. The vibrant and fluid movement of verse is a bridge to essential poetry, allowing us to recognise that the beauty of expression and content resides within us as a timeless and universally resonant act of true Being.

REFERENCES

Ambrosini, Richard. *Conrad’s Fiction as Critical Discourse*. Cambridge University Press, 1991.

—. *La poesia inglese. Proposte di lettura dall’età dei Tudor a oggi*. Carocci, 2025.

Benjamin, Walter. *Selected Writings, Volume 2, Part 2, 1931-1934*, eds. by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith. Belknap Press, 2005.

Conrad, Joseph. *Joseph Conrad Collected Edition*. J.M. Dent & Sons Ltd, 1946-1955.

Culler, *Theory of the Lyric*. Cambridge University Press, 2015.

Keats, John. "Ode to a Nightingale." *The Poems of John Keats*, edited by Miriam Allott. Longman, 1970.

Lotman, Jurij. *The Structure of the Artistic Text*, transl. by Ronald Vroon. Ann Arbor, 1977.

Oliver, Mary. *A Poetry Handbook*. Harcourt Brace & Company, 1994.

Recensioni

RECENSIONE DI DANIELE MARIA PEGORARI, *LA CONOSCENZA AMMINISTRATA: CALVINO, PASOLINI, VOLPONI E LA CIBERNETICA SOCIALE* (MIMESIS, 2025)

Nico Abene

 ORCID: CA 0000-0001-6338-8661

Università degli Studi di Bari “Aldo Moro” (027ynra39)

ABSTRACT

Recensione di Daniele Maria Pegorari, *La conoscenza amministrata. Calvino, Pasolini, Volponi e la cibernetica sociale*. Mimesis, 2025.

Parole chiave — Romanzo; Novecento; Digitale; Cibernetica; Conoscenza.

Review of Daniele Maria Pegorari, *La conoscenza amministrata. Calvino, Pasolini, Volponi e la cibernetica sociale*. Mimesis, 2025.

Keywords — Novel; Twentieth Century; Digital; Cybernetics; Knowledge.

Abene, Nico. “Recensione di Daniele Maria Pegorari, *La conoscenza amministrata. Calvino, Pasolini, Volponi e la cibernetica sociale*. Mimesis, 2025”. *Enthymema*, No. 37, 2025, pp. 255-3



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 07/08/2025



Nella formalizzazione avanzata delle contraddizioni indotte nella coscienza intellettuale dalla società di massa e dal mercato capitalistico nel secondo Novecento italiano, la complessità delle mediazioni culturali in Calvino, Pasolini e Volponi, rende di fatto un'operazione di amplificazione di quelle mediazioni il recupero trasversale e critico-conoscitivo, evidentemente non formale, di quelle esperienze letterarie. Pegorari lo sa e sa che le forme di coscienza rappresentano esse stesse forme di contraddizione dell'ideologia nell'abborrita totalità capitalistica all'altezza degli anni Sessanta e Settanta, e dunque bisognose di interrogazione critica, più che oggetti da liquidare come inutili, perché compromessi, a un progetto alternativo di convivenza e di società civile. Voglio dire che il succedersi coerente e conseguente delle argomentazioni analitiche senza soluzione di continuità nel volume, governate con la sicurezza della maturità scientifica, più che semplice sommatoria (del resto già notevole nella sua dimensione insieme quantitativa e qualitativa), è un'amplificazione imprevedibile di quelle stesse argomentazioni e della loro fruizione da parte del lettore. Precisiamo, argomentazioni analitiche e selettive al tempo stesso. Perché essere analitici va bene per Pegorari, a patto che sia funzionale alla proposta critica, e non come esibizione di un sapere svincolato dalla conoscenza. A Pegorari naturalmente non sfugge la complessità del rapporto (conflittuale) del Pasolini luterano con Calvino, e di Volponi con Pasolini, in uno studio tuttavia dove le cose da dire sono subordinate all'importanza del suo progetto interpretativo, e non viceversa.

Il nesso passato/presente che fonda la conoscenza critica letteraria e la conoscenza storica *tout court*, e le dà profondità e spessore, ha nel presente descritto da Pegorari il contrappunto dialettico del passato di straordinaria complessità. Il presente c'è tutto, verrebbe voglia di dire. Dalla svolta neocapitalistica dell'economia mondiale alla guerra strutturale nella risoluzione delle controversie internazionali, dall'omologazione indotta dal narcisismo consumistico all'esasperato bisogno di identità che produce (intesa non come singolarità irripetibile, ma riconoscimento in comunità identitarie subalterne di fatto all'omologazione in atto), dalla deriva tecnocratica che investe il soggetto stesso della conoscenza e la riproducibilità del sapere alla fruizione di contenuti virtuali depotenziati di carica conoscitiva e critica, ebbene il discorso di Pegorari è una smentita di fatto della settorializzazione del sapere scientifico come impone quella svolta tecnocratica e specialistica anche nelle Università, ancorché già rifiutata sul piano della teoria e della ricerca programmatica. In breve, la scrittura di Pegorari è nei modi stessi del suo attuarsi una contestazione insieme esplicita e implicita ai modelli conoscitivi precostituiti e acritici del presente storico.

Calvino, Pasolini e Volponi, dicevamo, accomunati dalla capacità di prevedere gli effetti devastanti della conoscenza amministrata dalla cibernetica sociale: «Calvino, Pasolini e Volponi hanno, dunque, colto sul nascere la definizione di un modello tecnico, gestionale, ingegneristico della società globale e la loro fantasia ha messo in questione gli effetti di questa trasformazione con larghissimo anticipo» (33), per quella abilità di anticipare lo sviluppo delle dinamiche sociali

che solo il sapere umanistico non applicato conserva, come spiega Pegorari, a dimostrazione di una sua funzione e di uno spazio di intervento ancora attivi, a dispetto di chi vorrebbe relegarlo ed esautorarlo, perché improduttivo, in una zona inoffensiva di marginalità. Senonché quella capacità di prevedere quando ancora si affermavano i soli media elettronici, prima ancora cioè che imperassero i nuovi media, gli strumenti di comunicazione di massa informatizzati, produce l'effetto conoscitivo di spostare l'attenzione dagli epifenomeni e dagli strumenti attuali del dominio sociale del capitalismo (il digitale) al capitalismo stesso come struttura economica senza soluzione di continuità nella società italiana e globale a partire dagli anni Sessanta e Settanta nella sua aggressiva ristrutturazione neocapitalistica. Produce l'effetto cioè di individuare in quella struttura economica l'obiettivo di una risposta politica e non solo nel livello sovrastrutturale della cultura che produce, evidentemente inseparabile da essa.

Dalla modernità liquida preconizzata da Calvino nella sua sfida totalizzante alla inconoscibilità del presente alla omologazione indotta dalla borghesizzazione totale prodotta dal capitalismo in Pasolini, e alla alienazione delle coscienze nella modernità industriale descritta da Volponi, si consuma nel volume una progressione di significati dal letterario al politico egemonizzati da Calvino, come lasciano evidentemente intuire i titoli delle quattro sezioni di cui si compone il libro (I. *Ultimo viene Calvino*, II. *Pasolini dimezzato*, III. *Volponi rampante*, IV. *Il lettore inesistente*), quasi sua direttrice programmatica interpretativa. Egemonizzati, credo, da un impegno conoscitivo che vuole essere al tempo stesso, in quanto tale, anche politico, nella universalità dei contenuti della verità narrativa, che è poi la forma egemonica nella sua espressione più riassuntiva del difficile rapporto col partito della classe operaia che Calvino condivideva, come intellettuale, con Pasolini e Volponi. Dove la suggestione francofortese dell'arte come ribaltamento utopico della realtà, piuttosto che suo rispecchiamento, agisce come distanza critica dalla conoscenza dialettica e dalla sua subordinazione a obiettivi politici immediati. Una forma tuttavia (è bene dirlo) che inevitabilmente condizionava i contenuti avanzati della loro critica alla società capitalistica. Ma questo è il parere di un lettore inattuale nello spazio infunzionale e improduttivo nella ricerca scientifica delle recensioni, espresso cioè in una forma essa stessa inattuale nella attualità della svalutazione del sapere critico e della sua subordinazione alla produttività immediata. Come spiega ancora una volta Pegorari: «La recensione (accurata, filologica, professionale, rigorosa, scientifica, ancorché breve) di un testo creativo non può essere considerata come un'operazione ferialle dello studioso di letteratura contemporanea, quasi un suo colpevole scivolamento nel campo del giornalismo letterario, un passatempo divertito o una segnalazione asettica, una sorta di velina letteraria» (231). Forse perché la sua proposta di interpretazione della letteratura è un fatto insieme culturale, politico e sociale. E anche questa è una sfida inattuale nel disimpegno conoscitivo del presente storico.