

statu**S** **q**uaestionis●
language text culture●

26 (2024)



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

status **Q**uaestio**n**is ●
language **Q**uaestio**n**is ●
text culture ●

26 (2024)



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Status Quaestionis è uno spazio di scambio interdisciplinare e interculturale. Rivista semestrale, che prevede un numero di letteratura e uno di linguistica – entrambi monografici con una sezione miscelanea –, SQ è specialmente interessata agli studi comparativi e interculturali, a questioni metodologiche e agli studi di linguistica e traduzione

Direttore responsabile: Emilia Di Rocco
Status Quaestionis. Language, Text, Culture
<https://ojs.uniroma1.it>

Questa rivista utilizza Open Journal Systems 2.4.8.3, che è un software open source per la gestione e la pubblicazione di riviste online, sviluppato, supportato e distribuito gratuitamente da Public Knowledge Project con licenza GNU General Public License.

Rivista telematica scientifica della Sapienza Università di Roma
iscritta al n. 143/2019 del Registro Stampa del Tribunale Civile di Roma

Electronic ISSN: 2239-1983

Tutti i contributi pubblicati nella *Sezione monografica* e nella sezione *Varia* sono sottoposti al processo di *double-blind peer review*.

Fondatore

Piero Boitani

Sapienza Università di Roma, Italia

Direttore responsabile

Emilia Di Rocco

Sapienza Università di Roma, Italia

Vicedirettore

Irene Ranzato

Sapienza Università di Roma, Italia

Comitato di direzione

Elisabetta Abignente

Università di Napoli Federico II, Italia

Alain Laurent Aboa Abia

Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody-Abidjan, Costa d'Avorio

Lucy Bell

Sapienza Università di Roma, Italia

Lorella Bosco

Università di Bari, Italia

Riccardo Capoferro

Sapienza Università di Roma, Italia

Francesco de Cristofaro

Università di Napoli Federico II, Italia

Margherita Dore

Sapienza Università di Roma, Italia

Stefano Ercolino

Università Ca' Foscari di Venezia, Italia

Donata Meneghelli

Università di Bologna, Italia

Andrea Peghinelli

Sapienza Università di Roma, Italia

Iolanda Plescia

Sapienza Università di Roma, Italia

Comitato consultivo

Jacob Blakesley

Sapienza Università di Roma, Italia

Simone Celani

Sapienza Università di Roma, Italia

Giorgio Mariani

Sapienza Università di Roma, Italia

Donatella Montini

Sapienza Università di Roma, Italia

Coordinamento redazione e comunicazione

Margherita Dore

Sapienza Università di Roma, Italia

Comitato scientifico

Franco Baldasso

Bard College, New York, USA

Federico Bertoni

Università di Bologna, Italia

Frederic Chaume

Universitat Jaume I, Spagna

Jorge Diaz Cintas

University College London, Regno Unito

Nadia Fusini

Scuola Normale di Pisa, Italia

Bernard Franco

Università La Sorbona, Francia

Djelal Kadir

The Pennsylvania State University, USA

David Katan

Università del Salento, Italia

Maria Pavesi

Università di Pavia, Italia

Jan Pedersen

Stockholm University, Svezia

Segreteria di redazione

Riccardo Antonangeli

Sapienza Università di Roma, Italia

Leonardo Bagnulo

Sapienza Università di Roma, Italia

Asia Battiloro

Sapienza Università di Roma, Italia

Alberto Dall'Olio

Sapienza Università di Roma, Italia

Paolo D'Indinosante

Sapienza Università di Roma, Italia

Sophie Eysette

Sapienza Università di Roma, Italia

Carlotta Ferrando

Sapienza Università di Roma, Italia

Giulia Magro

Sapienza Università di Roma, Italia

Irene Montori

Sapienza Università di Roma, Italia

Giovanni Raffa

Sapienza Università di Roma, Italia

Joanna Ryszka

Università della Silesia, Katowice, Polonia

Kamelia Talebian

Sapienza Università di Roma, Italia

Luca Valleriani

Sapienza Università di Roma, Italia

INDICE | TABLE OF CONTENTS

SEZIONE MONOGRAFICA

Teoria/ <i>Theory</i> . Prospettive per la critica letteraria e le letterature comparate <i>a cura di Elisabetta Abignente, Mimmo Cangiano, Irene Fantappiè, Guido Mattia Gallerani, Marco Gatto, Francesco Giusti</i>	
Elisabetta Abignente, Mimmo Cangiano, Irene Fantappiè, Guido Mattia Gallerani, Marco Gatto, Francesco Giusti, <i>Introduzione: Teoria/Theory</i>	13
Marco Gatto, <i>Crisi e necessità della teoria</i>	25
Luca Mozzachiodi, <i>Lavoro, valore, critica. Le metamorfosi del baco da seta</i>	45
Guido Bartolini, <i>Ricordare e capire il passato. Il valore della letteratura per i Memory Studies</i>	79
Annamaria Elia, <i>Letteratura ed Environmental Humanities: un quadro teorico</i>	103
Serena Fusco, <i>On What Side of Praxis? U.S. Ethnic Studies, The Global Horizon, and The Problem of Theory Through an Asian American Lens</i>	133
Diletta Cenni, <i>Way Beyond the Radio. Looking at the remediation processes in the podcast S-Town through the lenses of Gérard Genette's theories</i>	159

Ana Ilievska, <i>Frankenstein is about ChatGPT: Thinking and the Future of Literary Study in the Age of Generative AI</i>	179
Michele Sisto, <i>World literature(s). Traduzioni e storia letteraria nazionale</i>	207
Giuseppe Sofo, <i>Reshaping Translation and Theories of Translation in the Digital Age</i>	237
Francesca Medaglia, <i>Palinsesti/Paratesti: le teorie transmediali della contemporaneità</i>	255
Concetta Maria Pagliuca, <i>Note per una teoria della metalessi</i>	277
Filippo Pennacchio, <i>Tre 'noi' innaturali</i>	307
Carlo Tirinanzi De Medici, <i>Effetti di profondità e illusioni olografiche. Letteratura, teoria e borderline dopo il sospetto</i>	329
Marco Caracciolo, <i>Narrative Form and Negotiation in Cultural Narratology</i>	357
Carmen Bonasera, <i>Per una mappa 'quantistica' delle teorie della lirica (2000-2023)</i>	377
Hal Coase, <i>Lyric Indifference and the Genre of the Person</i>	405
Mimmo Cangiano, <i>Mediterranean Studies. Intervista a Roberto Dainotto</i>	431
Guido Mattia Gallerani, <i>Intervista a Jérôme Meizoz</i>	435
Irene Fantappiè, <i>Intervista a Barbara Cassin</i>	447

Irene Fantappiè, *Intervista a Theo Hermans* 453

Francesco Giusti, *La lirica in teoria:
intervista a Jonathan Culler* 463

MISCELLANEA

Pier Giovanni Adamo, *Aspetti e frontiere
del racconto biografico* 475

Gianlorenzo Attanasio, *L'imprevedibile virtù
dell'ambiguità. Il caso Fargo nel panorama
della serialità televisiva di ultima generazione* 497

Joey Whitfield – Lucy Bell, *Love & Law: The Aura
of Prison Writing in Mexico, from the 1800s to the Present* 523

Antonio Bibbò, *Brexit, the Border and the Unification
of Ireland. A Corpus-assisted Analysis of Irish Newspapers* 567

Caterina Caiola, *Come il ragno a Nazca:
per un'archetipologia junghiana dell'aracnide
in Dino Buzzati, Tommaso Landolfi e Primo Levi* 597

Letizia Cinganotto – Giorgia Montanucci, *L'Intelligenza
Artificiale per l'apprendimento dell'italiano L2/LS.
Risultati preliminari di una sperimentazione* 617

Gianluca Esposito, *Contributi sullo stile e sul realismo
magico latino-americano in Die Vermessung der Welt
di Daniel Kehlmann* 637

- Giulia Muraglia, *I “muri di lava”: architetture e tecniche repressive ne L’arte della gioia* 657
- Francesco Padovani – Jacopo Parodi, *I classici in partibus infidelium. Carena traduttore tra felicità e peccato* 683
- Francesca Mussi, *L’apocalisse dell’identità bianca: una lettura decoloniale di July’s People di Nadine Gordimer* 707

RECENSIONI

- Stefano Villani, *Making Italy Anglican. Why the Book of Common Prayer Was Translated into Italian* (Angela Andreani) 729
- Arturo Mazzarella, *La Shoah oggi. Nel conflitto delle immagini* (Giuseppe Episcopo) 735
- Stefano Ercolino e Massimo Fusillo, *Empatia negativa. Il punto di vista del male* (Daria Maldonato) 741
- Arturo Cattaneo e Gianluca Fumagalli, *Shakespeare in Hollywood* (Luca Marangolo) 747
- Simone Carati, *Il mondo là fuori. Narrazione, esperienza, scrittura* (Chiara Muzio) 753

SEZIONE MONOGRAFICA

TEORIA/*THEORY*. PROSPETTIVE
PER LA CRITICA LETTERARIA
E LE LETTERATURE COMPARATE

*a cura di Elisabetta Abignente, Mimmo Cangiano,
Irene Fantappiè, Guido Mattia Gallerani,
Marco Gatto, Francesco Giusti*

Elisabetta Abignente, Mimmo Cangiano, Irene Fantappiè,
Guido Mattia Gallerani, Marco Gatto, Francesco Giusti

Introduzione: Teoria/*Theory*

Abstract

This monographic section of *Status Quaestionis* aims to explore today's uses of theory in the context of literary studies. In particular, this collection of essays stems from the idea of verifying which theories from the twentieth-century period are still present in the dominant perspectives of current literary research, and to what extent. The sixteen contributions hosted in this issue range from Critical Theory, Cultural Studies, Media Studies, Translation and Transnational Studies to contemporary Narratology and Lyric Theory. In addition to the articles, the reader will also find inside five interviews, with which the editors have decided to propose in-depth studies on specific themes – Mediterranean Studies, Sociology of Literature, Translation Theory, Manipulation Theory, Lyric Theory – through a dialogue with scholars working abroad and, therefore, able to broaden the collective reflection.

Negli ultimi decenni abbiamo assistito al susseguirsi di numerose proposte di rinnovamento della teoria, note sotto il termine di *Turn*, che ambiscono a spostare il fuoco dell'indagine verso prospettive innovative, tanto rivolte a specifiche parti dell'oggetto testuale (l'ambito visivo, ad esempio), quanto ai contenuti che esso veicola (come le preoccupazioni relative alla natura e all'ambiente). Si moltiplicano gli approcci a disposizione, certo per sostenere il ritmo della nostra attualità, che impone anche alla produzione intellettuale le parole all'ordine del giorno. Eppure, ciò conferma che la teoria resta il nostro ultimo orizzonte di ricerca, in un certo modo il nostro desiderio represso: un'ambizione o una premessa sottaciuta che – anche se spesso inavvertita – dà senso e forma al nostro lavoro. Gli appelli al cambiamento, che avanzano e si succedono in un tempo così breve, testimoniano, infatti, del bisogno di dare alle nostre analisi puntuali uno slancio, proiettato a dotarsi di mezzi che non siano soltanto individuali. Tuttavia, la loro stessa compresenza in uno spazio ridotto, come quello

dell'accademia, non comporta né un'effettiva condivisione di metodi e intenti, né il riconoscimento comune in un medesimo obiettivo sociale. L'università appare sempre più come un mercato concorrenziale autonomo e ristretto, in cui diverse offerte intellettuali lottano per soddisfare un certo bisogno di teoria.

Probabilmente ciò avviene perché, oggi, la ricerca fa della teoria un uso rassicurante, ovvero poco interessato a modificare la propria natura strumentale. Sviluppata nel secolo passato, la teoria ottiene una sua formulazione decisiva tra gli anni Sessanta e Ottanta. Sede di conflitti anche aspri che si sono consumati nell'arco di cinquant'anni, soprattutto in area psicoanalitica e marxista, essa ora sopravvive come repertorio di metodologie specifiche al servizio dei ricercatori contemporanei. Decostruzione e inconscio del testo, studi della ricezione e di genere, studi culturali e postcoloniali, sociologia della letteratura, narratologia e teoria della poesia sono ancora gli ambiti professionali in cui si formano nuove generazioni di studiosi, mentre spesso quelle precedenti vi terminano le loro carriere.

Queste prospettive critiche erano, in origine, innervate da un attrito con la cultura dominante. Oggi sono invece derubricate a metodi applicabili agli oggetti più diversi, che possono così partecipare all'ingiunzione più forte che proviene dall'apparato istituzionale che governa la ricerca: l'interdisciplinarietà. Questa consente di salvaguardare la teoria nei suoi aspetti formali, deprivandola però di una sostanza critica. Più la ricerca letteraria diventa una cassetta degli attrezzi, più lo studioso o lo studente si rende dipendente da essa, ricevendo in cambio ciò che assomiglia, sempre di più, a una competenza professionale. Pare così che la teoria del passato si confermi valida proprio quando ne abbiamo neutralizzato l'originaria carica eversiva. Da motivo destrutturante di un approccio disciplinare, la teoria è diventata una competenza strutturante l'identità di ogni studioso. In breve, la teoria è ormai un mezzo di produzione di idee acclimato alle leggi che governano il lavoro non solo universitario.

Bisognerebbe, un giorno, inventariare tutte le resistenze ideologiche e scientifiche che impediscono alle ricerche del nostro tempo di produrre teorie davvero emancipate dal loro farsi strumento tecnico e non critico. Un obiettivo che superava le possibilità di questo numero e dei suoi curatori. Piuttosto, si è voluto sottoporre a verifica i comportamenti teorici di alcuni settori di ricerca particolarmente in voga nel nostro presente. Per questo, nonostante la disposizione in un'unica sequenza, senza ripartizioni dei contributi qui raccolti, questa pubblicazione è stata progettata a partire da una serie di prospettive domi-

nanti nell'attuale ricerca letteraria: dalla *Critical Theory* ai *Cultural Studies*, dai *Media Studies* alla sociologia della letteratura fino alle teorie della traduzione e ai *Transnational Studies*, per terminare con uno sguardo sui sistemi di interpretazione al servizio dei grandi generi o modi discorsivi del testo, ovvero la narratologia e la teoria della lirica e della poesia. L'obiettivo è diventato quindi quello di mappare il campo teorico contemporaneo almeno in parte, offrendo un registro certamente incompleto (manca soprattutto un'indagine conoscitiva del campo delle neuroscienze e delle *Digital Humanities*), ma volto a tracciare i confini dell'area culturale in cui la teoria contemporanea si ritrova a esistere. La speranza è che questo lavoro possa contribuire a una (auto)critica delle sue funzioni nella nostra società, per poi ristabilire le modalità con cui essa possa ripensarsi in futuro, mutando se stessa mentre anche i suoi oggetti di studio cambiano nel tempo.

L'indagine proposta in questo numero prende le mosse dalla cosiddetta *Critical Theory*. Con questa espressione indichiamo, per comodità e convenienza, quell'area di riflessione interdisciplinare, dai contorni difficilmente definibili, nell'alveo della quale, nell'ultimo quarantennio e poco oltre, si è sviluppato un discorso di autoverifica del lavoro teorico. In essa si riflette non solo l'esaurimento della stagione strutturalista e post-strutturalista, ma anche l'oggettiva difficoltà del marxismo legato alla tradizione dialettica e materialistica di stare al passo con la proliferazione, a volte molto consistente in ambito accademico, degli *Studies* e delle nuove mode culturali.

Nel saggio di Marco Gatto si affrontano i nodi storico-politici di questa particolare condizione della teoria, con un ragionamento che mira, da un lato, a rilevare l'opacità e l'anarchia delle proposte in campo e, dall'altro, a delineare l'avanzata di una sostanziale tensione anti-teorica o post-teorica, che si porrebbe, a parere dell'autore, come appendice ultima del nichilismo teorico dei settori più radicali della *French Theory*. In questo contesto, la possibile resistenza del materialismo culturale è messa costantemente in crisi dalla riduzione della teoria a mero strumento esecutivo, dietro il cui sviluppo è da intravedere non solo un addomesticamento ideologico ma anche una sostanziale resa alla manomissione dell'ermeneutica, intesa come necessità interpretativa e proposta di demistificazione.

Il saggio di Luca Mozzachiodi torna su questi temi da una prospettiva marcatamente legata ai moduli della riflessione lukacsciana, ma propone un'utile apertura verso temi e motivi poco battuti nel nostro paese. È il caso del per-

corso teorico di Adolfo Sánchez Vázquez e di Bolívar Echeverría, entrambi di estrazione marxista. Mozzachiodi ne presenta le tesi fondamentali, legandole in contrappunto al dibattito occidentale sulla postmodernità (riassunto in buona sostanza dalle tesi di Fredric Jameson e Terry Eagleton) e al contesto italiano, lasciando emergere un'angolazione geopolitica nuova, che riporta sui binari della produzione di valore estetico un discorso storico-politico che spesso si perde nei giri vorticosi del concetto di circolazione.

La prospettiva dei *Cultural Studies*, un campo d'indagine in costante crescita e che ha negli ultimi anni significativamente allargato il proprio raggio d'azione, è affrontata in tre articoli dedicati rispettivamente ai *Memory Studies* (Guido Bartolini), all'*Ecocriticism* (Annamaria Elia) e agli *Ethnic Studies* (indagati da Serena Fusco mediante una focalizzazione sul sottogenere degli *Asian-American Studies*).

La scelta di non riservare saggi ai più noti e diffusi *Gender e Postcolonial Studies* corrisponde all'intento di offrire ai lettori di *Status Quaestionis* una mappatura concernente metodologie che, seppur ormai assai diffuse nel mondo anglofono, non hanno ancora avuto, in Italia, la medesima fortuna.

I tre articoli, da un lato, illuminano il legame che i nuovi *Cultural Studies* intrattengono col più vasto orizzonte epistemologico della *Critical Theory*, in particolare sottolineando come gli stessi *Studies* abbiano messo a funzione (a partire dalla fine degli anni '90) tutta una serie di considerazioni provenienti tanto dall'ambito della *French Theory* e dei suoi interpreti (Michael Rothberg, Rey Chow, Donna Haraway, Lisa Lowe, Evelyne Hu-DeHart, solo per citarne alcuni), quanto dalla più sfumata galassia del neo-Marxismo (ad esempio Jason W. Moore e Andres Malm) e del cosiddetto *New Materialism* (Thomas Nail, Diana Coole, Samantha Frost). Dall'altro lato, nel consueto intento di offrire agli studiosi uno strumento di lavoro che permettesse loro di riconoscere le diverse direzioni in cui il campo d'indagine sotto esame si sta attualmente sviluppando, i tre articoli ben presentano molteplici (e talvolta contrastanti) linee di direzione della metodologia sotto esame, così implicitamente chiarendo come lo stesso macro-campo degli *Studies* sia in realtà, lungi dall'essere un blocco unitario e compatto, attraversato da molteplici linee di conflitto, ideologiche come epistemologiche.

Il saggio di Guido Bartolini, oltre ad offrire una ricognizione quanto mai puntuale dei *Memory Studies* per ciò che concerne la loro tradizionale disciplina di riferimento (la storiografia), ne indaga – in particolare attraverso il legame

coi *Trauma Studies* – le possibili implicazioni per ciò che concerne gli studi letterari, soffermandosi nello specifico sul modo in cui la letteratura è stata indagata quale possibile spazio di propagazione di dinamiche legate alla memoria collettiva, e sottolineando il valore della dimensione anzitutto etica connessa a tali dinamiche. La letteratura emerge dunque qui quale spazio privilegiato per una concettualizzazione delle vicende storiche legate ai processi traumatici di carattere sovra-individuale.

Annamaria Elia, pur soffermandosi a sua volta con decisione sulle connessioni fra ecocritica e studi letterari, presenta anche una dettagliata visione d'insieme del dibattito teorico interno alla disciplina. Ne emerge un quadro incredibilmente movimentato (certo anche per l'avvertita urgenza delle tematiche in esame), dove posizioni difficilmente riducibili le une alle altre sono in lotta per l'egemonia nel campo. Si può forse addirittura sostenere che lo scontro in corso fra approcci differenti all'ecocritica (dalla visione più legata alla *French Theory* e al postmodernismo di Rosi Braidotti e di Serenella Iovino al già citato neo-Marxismo di Moore) sia possibile rivedere *in nuce* i più vasti contrasti che stanno attualmente attraversando, almeno a sinistra, i campi della filosofia continentale e della *Theory*.

L'articolo di Serena Fusco, infine, pur focalizzando su un ambito apparentemente più ristretto e specialistico (gli *Asian-American Studies*), riesce a chiarire con precisione il modo in cui lo sviluppo di questo campo sia correlato alle più generali dinamiche che stanno attraversando il vastissimo ambito degli *Ethnic Studies* (e degli *Area Studies*). In particolare, gli sviluppi connessi al superamento del concetto di 'nazione' (a favore di un focus su gruppi sociali operanti all'interno di determinate istituzioni politico-geografiche) avrebbe secondo l'autrice creato una rivoluzione nel campo stesso; una rivoluzione che ha condotto, come i molti esempi da lei forniti dimostrano, a nuove radicali interpretazioni per ciò che concerne la produzione letteraria di tali gruppi.

La riflessione intorno ai *Cultural Studies* è poi impreziosita da una lunga intervista con Roberto Dainotto, professore di Comparative Literature alla Duke University e unanimemente riconosciuto come uno dei *leading scholars* nel campo dei *Mediterranean Studies*. Dainotto ci accompagna attraverso le ragioni materiali (sociali, politiche ed economiche) che hanno condotto all'affermarsi dei *Mediterranean Studies* a partire dalla fine della Guerra fredda. Nella sua analisi tale campo di indagine tende cioè a farsi a sua volta espressione di più generali connessioni fra l'operato del capitale post-fordista, la globalizza-

zione e l'approccio del mondo politico-istituzionale alla cultura prodotta nelle aule universitarie. L'intervista a Dainotto ha cioè implicitamente il merito di obbligarci a una riflessione ulteriore sullo stesso macro-campo degli *Studies*, ricordandoci che essi, oltre ad essere un'efficace metodologia di indagine, sono a loro volta un sintomo (come probabilmente il loro recente successo dimostra) di rivolgimenti più vasti e meno "culturali".

I *Media Studies* si confermano come uno dei campi privilegiati per verificare l'impiego di modelli teorici, in gran parte classici, sugli oggetti culturali che circolano massivamente nelle nostre società. In questo numero, il saggio di Diletta Cenni parte dalla rimediazione, operante nel genere del podcast e in particolare in uno di essi, ampiamente dibattuto negli ultimi anni, *S-Town* (2017), delle forme della trasmissione radiofonica, mostrando come diverse nozioni messe a punto dalla narratologia novecentesca – il paratesto e l'intertestualità – consentano di riconoscere, dietro l'impiego di strategie discorsive tipiche del medium radiofonico, la volontà – e l'egemonia – della finzione come meccanismo produttivo dei nuovi media. Per studiare la loro costruzione, gli strumenti narratologici si rivelano ancora validi perché in grado di riconoscere come dominanti quei modi discorsivi che ricompaiono sotto nuove spoglie.

Il saggio di Ana Ilievska, invece, affronta di petto il fenomeno delle intelligenze artificiali di tipo generativo. Applicazioni come ChatGPT, quando analizzate da un punto di vista cognitivo, permettono di circoscrivere i loro limiti applicativi nell'educazione letteraria. Secondo l'autrice, l'intelligenza è innanzitutto una forma di lavoro mentale propria dell'essere umano, poiché tanto generatrice di ribellione quanto di fragilità costitutiva. Per poter confrontarsi con entrambe, e gestirne il potenziale espressivo, possiamo ancora rivolgerci alla letteratura e alla riflessione su di essa: il pensiero critico. Nell'articolo, *Frankenstein* di Mary Shelley costituisce così il momento di verifica dei rapporti tra tecnologia e pensiero nel rapporto con se stessi e con gli altri.

Per quanto riguarda invece la sociologia della letteratura, il numero si arricchisce di un'intervista a Jérôme Meizoz. Si discute innanzitutto del concetto di "postura letteraria" da lui sviluppato in alcuni saggi conosciuti parzialmente anche in Italia. Meizoz è uno dei pochi studiosi a essere riuscito a riprendere un concetto suggerito da teorici novecenteschi (Pierre Bourdieu e Alain Viala) per conferirgli una carica nomenclatoria nuova. Da un lato, si tratta di una proposta intellettuale da approfondire, perché ha saputo identificare una necessità propria della ricerca odierna – rinvigorire lo studio dei meccanismi con

cui l'autore scrive e opera nell'epoca moderna e contemporanea – attraverso un perfezionamento di teorie che costituiscono quel patrimonio intellettuale condiviso dagli studiosi. In tal senso potrebbe proporsi come esempio di uno dei modi con cui la teoria possa sopravvivere nel campo intellettuale odierno. Dall'altro, la nozione di postura autoriale consentirebbe anche di sviluppare una riflessione sui fenomeni materiali che coinvolgono oggi la letteratura, in particolare la sua mediatizzazione, compresa quella dell'autore (e in tal senso, il legame con i *Celebrity Studies* sembra promettente).

Attorno alle questioni relative agli ambiti dei *Translation Studies* e *Transnational Studies* ruotano due interventi (di Michele Sisto e di Giuseppe Sofo) e due interviste (a Barbara Cassin e a Theo Hermans). Pur prendendo in esame aspetti diversi, i quattro contributi si fanno eco reciprocamente; non soltanto perché affrontano, pur da prospettive differenti, gli stessi nodi (come la traduzione automatica, su cui riflettono sia Cassin sia Sofo, o il rapporto tra traduzione e storia, di cui trattano sia Hermans sia Sisto), ma anche perché tutti e quattro confermano come gli studi sulla traduzione e sulla circolazione transnazionale della letteratura abbiano un forte carattere metadisciplinare: tali ambiti producono teorie e concetti che tendono a innescare una riflessione critica sulle teorie e sui concetti esistenti, compresi le teorie e i concetti sui quali questi stessi ambiti si basano (magistrali sono in questo senso sia la riflessione sugli 'intraducibili' che Cassin ha portato negli studi sulla traduzione, sia la serrata critica che, nell'intervista, Hermans rivolge all'approccio 'descrittivo', che nei *Translation Studies* è divenuto largamente maggioritario da quando, decenni fa, egli stesso ha contribuito a introdurlo).

Muovendo proprio dalla constatazione che i *Translation Studies* sono un campo di studi in perenne in evoluzione, capace di mettere in questione i propri fondamenti teorici e i confini della propria analisi, Giuseppe Sofo mappa la successione di "svolte" che hanno caratterizzato, negli scorsi decenni, gli studi sulla traduzione, dedicando particolare attenzione al *Cultural Turn* e al *Technological Turn*. La rinnovata consapevolezza della centralità dell'aspetto culturale per i processi di traduzione e le recenti rivoluzioni mediatiche (in primis l'avvento del digitale e della traduzione automatica) hanno innescato una serie di cambi di paradigma che Sofo analizza e mette in reciproca connessione, interrogandosi poi sulle possibili future linee di sviluppo della disciplina.

Il contributo di Michele Sisto si situa all'incrocio tra transnazionalità e traduzione da una parte, e storiografia letteraria dall'altra. Sisto prende in esame il

dibattito sulla *World Literature* per rilevare come quest'ultima sia intendersi come una pluralità di repertori, ciascuno dei quali sviluppato da una determinata cultura attraverso processi di traduzione. Su questa base, e dopo aver fatto il punto su concetti-chiave come manipolazione, riscrittura, presa di posizione, Sisto formula una nuova proposta: quella di ripensare la storiografia letteraria in chiave transnazionale, includendovi traduzioni e traduttori in qualità di elementi imprescindibili delle culture cosiddette nazionali.

Alla riflessione sul rapporto tra la traduzione e i concetti della teoria e della filosofia ha dato un importante contributo Barbara Cassin con il suo *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles* (2004). Provando a pensare i concetti come qualcosa che esiste sempre e solo nelle lingue (plurale!), Cassin ha costruito un 'dizionario' le cui voci (da *mimesis* a *Dasein*) sono degli 'intraducibili'. Come chiarisce Cassin nell'intervista, "intraducibile" non è ciò che non traduciamo – perché traduciamo tutto – bensì "ciò che non smettiamo di (non) tradurre" (infra). Questo modo di intendere l'intraducibilità è dunque uno strumento ermeneutico che serve da una parte a ripensare il concetto, per metterlo in crisi e sottoporlo a verifica, e dall'altra ad affrontare sfide nuove, come quelle della traduzione automatica, che Cassin propone di incentrare, invece che sulle analogie (come l'algoritmo attualmente fa), sulle differenze irrisolvibili, sulle intraducibilità (il che significa anche rendere indispensabile una sinergia tra macchina e traduttore in carne ed ossa).

La *Manipulation Theory* è stata una delle teorie della traduzione più rilevanti degli ultimi decenni, assieme all'approccio descrittivo al quale è legata. Nell'intervista qui pubblicata Theo Hermans, il suo maggior promotore, non soltanto ne ricapitola la genesi e l'evoluzione, illuminando aspetti inediti, ma ne compie una rigorosa disamina critica, mettendola alla prova del presente. Hermans inoltre riflette sul ruolo – principalmente euristico, al contrario che in passato – che oggi la teoria ha nell'ambito dei *Translation Studies*, e mette in rilievo le ragioni per le quali invece si rivela sempre più fecondo il rapporto della traduzione con la storiografia, dipingendo in tal modo un quadro accurato delle recenti metamorfosi della disciplina e dei possibili passi da intraprendere. Osservazioni altrettanto importanti sono quelle relative al rapporto tra gli studi sulla traduzione e i modelli teorici provenienti da altri ambiti (dall'etnografia alla sociologia, dall'antropologia alla storiografia alla teologia): Hermans mostra la necessità di pensare la traduzione partendo da idee che con la traduzione non hanno nulla a che fare.

Chiudono il numero una serie di contributi dedicati agli ambiti della narratologia e della teoria della lirica.

Il *Narrative turn* degli ultimi decenni ha mostrato la rilevanza del discorso narrativo come strumento epistemologico trasversale rispetto ai generi letterari e ai saperi disciplinari. Ragionare di teoria della narrazione oggi implica infatti la necessità di interrogarsi rispetto allo sviluppo di quegli ecosistemi narrativi nei quali la letteratura interagisce con altre forme di comunicazione. Di fronte alla crescente complessità della produzione narrativa contemporanea e alla pluralità delle relative modalità di ricezione, fruizione e ‘consumo’, alcuni strumenti teorici sui quali si è fondata la narratologia classica si trovano così, paradossalmente, a confrontarsi non tanto con il loro tramonto quanto con un loro rinnovamento e una necessaria ridefinizione.

È il caso dei concetti genettiani di ‘palinsesto’ e ‘paratesto’, ripresi dalla teoria della transmedialità di Mittel, ai quali è dedicato il contributo di Francesca Medaglia. Il saggio riflette sulla crescente stratificazione delle narrazioni transmediali contemporanee e analizza alcune tipologie di paratesto delle serie televisive per verificare se e in che modo le moderne teorie transmediali siano in grado di concettualizzare le espansioni dello *storytelling*. Partendo da alcuni dati empirici quali l’accessibilità delle piattaforme di distribuzione delle serie, la lunghezza del racconto e l’intimità della fruizione, il saggio offre una panoramica degli studi sul *transmedia storytelling* e propone un caso di studio costituito da tre serie televisive caratterizzate da un assetto paratestuale particolarmente ricco, che si espande anche nel mondo del web. Al possibile recupero in chiave transmediale di alcuni strumenti classici della narratologia è dedicato anche il saggio di Concetta Maria Pagliuca che offre un’articolata mappatura teorica del concetto di ‘metalessi’. Il termine, con il quale Gérard Genette indicava le varie forme di trasgressione dei livelli della narrazione, è tuttora al centro di un vivo dibattito teorico, ricostruito nel contributo e nella bibliografia che lo accompagna. Riflettere sulla metalessi in chiave storica e multidisciplinare può d’altronde offrire strumenti di interpretazione utili anche per quell’insieme di fenomeni che prevedono forme di virtualizzazione dell’esistenza, dalle vite potenziali nel metaverso alla narrativizzazione del quotidiano sui *social network*.

Gli altri tre saggi di interesse narratologico, accomunati dalla scelta di casi di studio tratti dalla produzione letteraria dell’iper-contemporaneo, esplorano campi di ricerca profondamente interrelati tra loro, in cui l’attenzione della *Narrative Theory* per i dispositivi tecnici – voce, focalizzazione, postura del narratore

– si incrocia con questioni ermeneutiche, ideologiche e culturali. Mettendo in relazione l'*Unnatural Narrative* teorizzata da Alber e le *We-Narration* di cui si occupa Fludernik, Filippo Pennacchio indaga la particolare forma narrativa che prevede il ricorso a una prima persona plurale dove il 'noi' è un soggetto collettivo non umano. È quanto accade in tre opere narrative italiane pubblicate tra il 2015 e il 2020 (*Dalle rovine* di Luciano Funetta, *La mischia* di Valentina Maini, *Storie del pavimento* di Gherardo Bortolotti), nelle quali il lettore è chiamato a confrontarsi con impossibilità e paradossi di tipo logico che tende a naturalizzare e razionalizzare. È proprio certa narrativa contemporanea però, secondo Carlo Tirinanzi De Medici, a porre il lettore in una posizione di passività ermeneutica, attraverso tendenze soggettivanti come la postura saggistica, quella 'neosincera' e i cosiddetti 'eccessi d'autore'. Queste diverse strategie narrative di controllo del senso, così come le tendenze alla bassa finzionalità e al rifiuto dell'ironia, tendono infatti a favorire un'ermeneutica 'olografica' che allo scavo in profondità sostituisce un processo di lettura quasi meccanicistico e preordinato: una condizione che l'autore accosta alla condizione *borderline* della società occidentale contemporanea, teorizzata dalla psicologia delle masse. Sulla relazione tra forma narrativa e ideologia si concentra infine anche il contributo di Marco Caracciolo dedicato alla *Cultural Narratology*, nella cui ottica le strategie formali messe in campo in un testo narrativo vanno considerate nelle loro implicazioni di tipo storico, sociale, politico. A partire dall'idea di negoziazione narrativa di Herman e Vervaeck, e incrociando il campo dell'econarratologia e dell'*Unnatural Narrative* già indagata da Pennacchio, il saggio prende in esame una vasta gamma di testi narrativi di tipo finzionale e non finzionale e ripercorre le relazioni tra specifiche tecniche narrative (organizzazione temporale-causale, spazializzazione, mediazione) e contesto, ponendo l'attenzione in particolare su due grandi questioni del nostro tempo come le migrazioni e il cambiamento climatico.

Per quanto riguarda gli studi sulla lirica, si è soliti indicare come data di inizio di un rinnovato dibattito teorico nel mondo accademico di lingua inglese la pubblicazione, nel 2008, della sezione intitolata "The New Lyric Studies" nella rivista americana *PMLA* (123, 1), che raccoglieva contributi di Jonathan Culler, Brent Hayes Edwards, Stathis Gourgouris, Oren Izenberg, Virginia Jackson, Robert Kaufman, Yopie Prins and Rei Terada. Come tutte le date di inizio, anche questa ha un carattere puramente simbolico e in realtà interventi sulla lirica – spesso considerato il più sfuggente dei generi letterari e, da molti, anche il più longevo – non sono mancati neanche dopo l'autorevole invito di René

Wellek, nel 1970, ad abbandonare i tentativi di definirne la natura in quanto destinati inevitabilmente a condurre a generiche banalità.

Semplificando molto la varietà e la complessità delle diverse posizioni che hanno articolato il campo di studi a partire da quel 2008, si può dire che il dibattito americano si è polarizzato intorno a due approcci apparentemente contrapposti. Da una prospettiva storicista, Virginia Jackson ha sostenuto a più riprese che quella di “lirica” è una categoria moderna prodotta nell’Ottocento, consolidata dalla critica nella prima metà del Novecento e applicata più o meno indebitamente come modalità di lettura, interpretazione ed edizione a una varietà di scritture in versi precedenti. Da una prospettiva trans-storicista, invece, Jonathan Culler ha affermato la necessità di una visione della lirica come un genere letterario che preserva particolari caratteristiche retoriche dalla Grecia antica ai giorni nostri e ha proposto una mappatura di queste caratteristiche ricorrenti, senza per questo sostenerne la necessarietà in tutti singoli casi. L’approccio trans-storico di Culler trova corrispondenza con quello di studiosi che guardano sempre più alla circolazione transnazionale e transculturale di forme, codici e testi lirici, come nel caso di Jahan Ramazani.

La panoramica sugli ultimi vent’anni di studi sulla lirica offerta qui da Carmen Bonasera mostra non soltanto la vivacità del dibattito in ambito americano, ma ne amplia opportunamente i contorni guardando ad altre tradizioni nazionali, in particolare quella tedesca e francese, e a una molteplicità di approcci, dalla narrazione contemporanea alle prospettive (neuro)cognitive, dalla critica stilistica agli *Affect Studies*. Ne emerge un quadro notevolmente dinamico animato da una pluralità di posizioni spesso in contrasto tra loro, soprattutto per quanto riguarda questioni ritenute fondamentali per una definizione della lirica quali la finzionalità, la performatività, la narratività e la dimensione storica o trans-storica del genere.

Inserendosi nel dibattito americano, il contributo di Hal Coase parte da uno spunto offerto da Rei Terada nel numero di *PMLA* già ricordato per rintracciare nella produzione poetica recente possibili vie d’uscita proprio dalla sclerotizzazione del campo tra difese trans-storiche del genere e critiche storiciste a una presunta ontologia della lirica. Coase discute i due libri *Young Americans* di Jacqueline Frost and *Time is a Mother* di Ocean Vuong, entrambi pubblicati nel 2022, come casi poetici che al contempo mostrano indifferenza alle tradizionali norme liriche e si muovono all’interno di esse. Questa “indifferenza” è intesa come un momento di fuoriuscita dalla specificità identitaria delle convenzioni del genere e in particolare di quell’apostrofe che è stata considerata a lungo un

suo elemento caratterizzante (si pensi a Paul de Man, tra gli altri). Nella poetica di Frost, secondo Coase, “l’indifferenza si configura come un rifiuto dell’assunzione della personalità come fondamento di una dimensione politica”. Nelle sequenze liriche di Vuong, “la specificità di ogni corpo e la singolarità di ogni poesia offrono una via d’uscita da quello che Virginia Jackson ha definito ‘il genere della persona’, con cui la sovradeterminazione della lettura lirica ha reificato la differenza”. Insomma, nella poesia degli ultimi anni si fanno visibili movimenti di allontanamento da quelle gabbie dell’identificazione del soggetto lirico che, sia pure in modi molto diversi, Culler e Jackson hanno entrambi contestato.

Visto l’impatto che il volume di Culler *Theory of the Lyric*, pubblicato nel 2015, ha avuto tanto nel dibattito americano quanto in quello europeo e la sua importanza per la definizione del campo dei *lyric studies* attuali, si è deciso di riproporre qui, in traduzione italiana, l’intervista con il critico e teorico americano condotta da Francesco Giusti e apparsa nella *Los Angeles Review of Books* il 27 maggio 2017. In questa conversazione Culler illustra le principali premesse e le aspirazioni del suo lavoro, chiarendo come il libro sia una reazione a due modelli precisi di approccio alla poesia lirica ancora piuttosto diffusi negli Stati Uniti, ma non solo: da un lato, la lirica come espressione dell’esperienza soggettiva e delle emozioni del poeta e, dall’altro, la lirica come rappresentazione del discorso di un personaggio che non deve essere identificato con il poeta. In entrambi i casi, poeta reale o personaggio finzionale, si attribuisce il discorso a un individuo più o meno identificato, invece di dare rilievo a quelle caratteristiche formali e quelle strutture retoriche che accentuano la dimensione rituale del testo lirico come linguaggio memorabile e ripetibile.

Le curatrici e i curatori del volume sono studiose/i di teoria della letteratura, critica letteraria e letterature comparate; hanno svolto periodi di ricerca e di insegnamento in varie università in Italia e all’estero (Francia, Germania, Regno Unito, Stati Uniti, Israele). Attualmente Elisabetta Abignente è RtdB di Critica letteraria e letterature comparate nell’Università degli Studi di Napoli Federico II; Mimmo Cangiano è Professore Associato di Critica letteraria e letterature comparate nell’Università Ca’ Foscari di Venezia; Irene Fantappiè è RtdB di Critica letteraria e letterature comparate nell’Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale; Guido Mattia Gallerani è RtdB di Critica letteraria e letterature comparate nell’Alma Mater Studiorum - Università di Bologna; Marco Gatto è Professore Associato di Critica letteraria e letterature comparate nell’Università della Calabria; Francesco Giusti è Career Development Fellow and Tutor in Italian nell’University of Oxford.

Marco Gatto
Università della Calabria

Crisi e necessità della teoria

Abstract

The article presents the main weaknesses of contemporary literary theory and proposes a materialistic revival of the concept of theory. It identifies academicised French theory as the main obstacle to this revival, not without pointing out a number of anti-theoretical impulses active in the Anglo-Saxon and Italian scene.

Siamo critici, e non autori di novelle psicologiche.
Giacomo Debenedetti, *Presagi del Verga* (1953)

In un libro di qualche anno fa, Terry Eagleton, esponente di spicco della critica letteraria marxista di area anglosassone, decretava la fine di un'era. "The golden age of cultural theory is long past" (Eagleton 2003, 1): così principiava una serie di riflessioni assai avvertite sull'eclissi di quel variegato universo teorico che coincideva, tra anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, con la *French Theory* e con alcune schegge della galassia materialista, e in ogni caso con un campo ibrido di interessi che, nel nome dell'approccio teorico-speculativo, provava a far dialogare letteratura, filosofia, sociologia e altri saperi. L'immediato seguito – tra *Studies*, miscele post-strutturalistiche e nuove mode culturali – ne sarebbe stata una sterile, per quanto vivace, appendice.

Curiosamente, qualche anno prima, dalla specola del dibattito italiano, Remo Ceserani (1999, VII) aveva utilizzato le stesse parole per delineare e delimitare «il "decennio d'oro" della teoria e della critica letteraria» (1962-1972), coincidente in larga parte con lo strutturalismo francese e la sua diffusione in Europa: una vetta storica che avrebbe poi lasciato il passo a quel fenomeno chiamato "crisi della critica", vero catalizzatore, particolarmente in Italia, di

dibattiti e confronti a cavallo tra i due secoli, e centro di interesse per molti intellettuali ancora legati alle trame della modernità (da Cesare Segre a Romano Luperini, da Ceserani stesso a Mario Lavagetto).¹ Se Ceserani rispondeva alla sollecitazione dei tempi con una postura “eclettica” (secondo la sua stessa formula; 1999, xxxiii-xxxv), Eagleton, esercitando il suo consueto sarcasmo nei confronti dei nuovi campi di interesse e delle nuove tendenze teoriche, ribadiva un assunto tipicamente materialista: la teoria altro non è che «l'autoriflessione critica» [*critical self-reflection*] (Eagleton 2003, 27) delle *Humanities*, e il fatto che sia in crisi la dice lunga sullo statuto epistemologico delle teorie disponibili sul mercato, per le quali il critico di Salford non nutriva e non nutre di certo grandi simpatie.

Si può senza dubbio attribuire alle sempre più scadenti capacità di storicizzazione in nostro possesso la patente difficoltà nel tracciare le principali coordinate della teoria letteraria e culturale degli ultimi quarant'anni. Ma, com'è stato notato,² questo *deficit* è il sintomo di una condizione più generale. Occorrerebbe pertanto un doppio movimento di rendicontazione e problematizzazione delle istanze teoriche sorte dopo gli anni d'oro di cui si diceva; nello stesso tempo, non potremmo certo esimerci dall'azzardo di indicare qualche linea di tendenza, sia essa regressiva o progressiva.

Intanto, è bene dire che l'era post-teorica di cui parla Eagleton è anche l'era della ‘post-teoria’ (o della sua variante più diffusa, la ‘post-critica’); pertanto, onde evitare ulteriori fraintendimenti, accetteremo l'idea che la fine dello strutturalismo e delle cosiddette ‘grandi narrazioni’ sia l'espressione di una logica culturale nuova, detta postmoderna, e pertanto intenderemo la teoria letteraria e culturale che si sviluppa a partire agli anni Ottanta come ineluttabilmente postmodernista, offrendole in dono (o in pegno) questa etichetta. Il vantaggio è di cogliere la disillusione e l'amarezza degli ‘ancora moderni’ come spie di una situazione storica complessiva.

Intanto, l'eclissi della scienza del testo è stata vissuta da coloro che hanno creduto nell'ultima utopia formalista – lo strutturalismo francese e italiano – come un espediente per ritirarsi ancora una volta nel laboratorio della testualità autoreferenziale e come un paravento per difendersi sia dalla tecnologizza-

1 Per una bibliografia sommaria, si vedano Segre 1993; Luperini 1999, 5-49; Luperini 2022, 55-67; Luperini 2005, 21-42; Lavagetto 2005; Ferroni 2005, 11-21.

2 È una delle tesi portanti di Jameson 2007.

zione del lavoro analitico sia dall'invasione a tutto campo di nuovi metodi e discorsi teoretici. In un modo o nell'altro, si tratta di strategie destoricizzanti e auto-assolutorie, in linea con il mantenimento di uno spirito corporativo (peraltro politicamente esiguo).³ Ma la legittima nostalgia del moderno ha invaso, in larga parte, anche lo sfaccettato campo materialista: ragion per cui, di fronte al prodursi di mille marxismi in stramba saldatura con metodologie anche molto distanti, e di fronte al rinvigorimento delle seduzioni antidialettiche e antimaterialistiche messe in campo dai più vari 'dispositivi' teorici, con l'inevitabile oblio del referente storico e sociale, è diventato assai difficile praticare il generoso assorbimento dialettico dell'alterità teorica postulato da Jameson in un noto saggio del 1971, *Metacommentary*, che assegnava al marxismo il compito di completare con il suo sguardo storicizzante le parzialità degli altri codici esegetici (Jameson 2008, 5-19).

Insomma, chi si ostini oggi a ragionare attraverso la lente della scienza del testo o attraverso l'esercizio dialettico della tradizione materialistica – 'ancora strutturalista' o 'ancora marxista', per farla breve –, vede davanti a sé un'esplosione in mille rivoli delle ragioni primarie del proprio credo teorico e, in qualche caso, un'eterogeneità carnevalesca insopportabile. Vede però anche occasioni di efficace ripensamento delle proprie posture novecentesche e nuove sfide per la pratica di storicizzazione e materializzazione delle istanze più culturaliste, com'è stato in larga parte il caso degli studi postcoloniali o di genere per una cornice, quella marxista, sempre alle prese col congenito rischio di restringere lo sguardo geografico sui conflitti o di adagiarsi su una visione androcentrica dei propri contributi alla critica dell'esistente.⁴

Il punto è che, da una parte o dall'altra, la postmodernità ha inaugurato una nuova forma di interrogazione teorica – Jameson (2007, 12) propone di chiamarla "discorso teorico" – capace di diffondersi con incredibile sveltezza. Essa anzitutto si pone come rinuncia sistemica all'analisi 'totale'; in secondo luogo, gradisce l'apertura, spesso in termini di coalescenza, ad altri discorsi o codici esegetici, evidentemente sentiti come non conflittuali. Dal punto di vista stilistico, il discorso teorico, in linea con un processo che interessa anche le scienze storiche e sociali, si identifica e si propone come 'narrazione', alla stregua cioè

3 Tendenza che già si mostrava evidente a inizio di millennio: cfr. le valutazioni, ancora oggi da sottoscrivere, di Pellini 2002.

4 Vedi su questo punto Cangiano 2024.

di una storia particolare da inserire nel quadro di una struttura narrativa più generale. L'elemento autobiografico può avere un peso decisivo, ma quel che conta è la predisposizione al racconto, al 'recitamento' della teoria: non più organismo testuale plastico, cioè strumento mentale per ragionamenti avvenire, ma organismo testuale vivente, cioè corpo che respira e si pronuncia. La conseguenza è doppia: sia un'invasione della teoria sia una sua evidente regressione filosofica nel verso istintuale.

La tendenza era stata già messa in luce da un fortunato libro di Antoine Compagnon (2001), ma è evidente che la torsione letteraria della teoria debba essere rintracciata risalendo alle sue origini concettuali. Essa trova una scaturigine indubbia nell' "illusione testualista" (Cusset 2012, 101) favorita dalla *French Theory* e dall'egemonia non solo accademica conseguita da questa cornice di pensiero sul finire del secolo scorso. Come ha scritto l'appena citato François Cusset, fra i maggiori interpreti della parabola teorica francese, se "la filosofia diventa letteraria, la letteratura dal canto suo diventa una semplice regione della teoria; ciò in quanto queste tattiche di *letterarizzazione* fanno sì che il testo letterario si agghiacci al discorso teorico che lo inquadra e che pare giustificarlo" (Cusset 2012, 103).

Tuttavia, questa notazione non basta. È necessario oggi porsi la questione sollevata dall'incontro, pressoché egemonico, tra accademizzazione radicale e post-strutturalista della *French Theory* (e delle sue tendenze estetizzanti o testualizzanti) e la miriade di particolarismi teorici sviluppatasi anzitutto in seno agli *Studies*. Perché non solo gran parte delle traiettorie culturaliste trova in Derrida, Foucault e Deleuze i riferimenti più consueti, ma perché le modalità di costruzione del discorso teorico della postmodernità sembrano aver assorbito, quasi senza verifica, gli stilemi di quella stagione, con le conseguenze filosofiche e politiche che ne sono il portato.

Tra queste ultime ne indichiamo due che permettono, a nostro giudizio, di comprendere la posta in gioco. La prima è la rinuncia alla totalità, intimamente legata alla fine del sistema filosofico o semplicemente alla dismissione delle logiche argomentative unitarie e complessive. La seconda è la manomissione, sul piano ideologico, dell'intento elaborativo e costruttivo della teoria, che in buona sostanza coincide con la messa al bando del concetto di interpretazione (e del principio- 'sospetto' o del crisma- 'demistificazione' che si porta dietro). A questo proposito, sono ancora valide le letture proposte da Frank Lentricchia (1980 e 1983) e Peter Dews (2007). In particolare quest'ultimo, riprendendo

una formula adorniana, ha assunto, in un libro purtroppo poco conosciuto in Italia, un punto di vista assai critico nei confronti del post-strutturalismo francese, vedendolo animato da una mortifera e nichilistica logica destrutturante. Secondo la sua ricostruzione, di chiara matrice marxista, la teoria francese riproduce, rinvigorendola continuamente, la frammentazione sociale imposta dal tardo capitalismo e si candida a formulare una grammatica adesiva e appiattita sui tempi. Questo svuotamento di potenziale critico è letto da Dews nei termini materialistici di un attacco permanente all'idea di totalità, per mezzo del quale la teoria è chiamata a smarcarsi e a dislocarsi da qualsivoglia apertura costruttiva che implichi una relazione o un conflitto tra parti. La logica della frammentazione impone, al contrario, che la particolarità diventi una virtù e che siano valorizzati i momenti di distacco, rottura, estrema individualizzazione delle parti dal resto. D'altra parte, come ha scritto Lentricchia (1980, 168), il "principio fondamentale" del post-strutturalismo di marca derridiana è il "decentramento", dal quale discendono sia l'idea dell'interpretazione come scarto dovuto al "*free-play*" del pensiero, sia l'idea che non ci sia nulla fuori del testo (dal momento che tutto, distorsioni incluse, si svolge al suo interno). Nel caso particolare del decostruzionismo di Paul de Man, scrive ancora Lentricchia (1983, 51), l'espulsione della Storia produce sul piano ideologico una "specie passiva di conservatorismo chiamato quietismo" (e l'accusa si può facilmente estendere, come del resto lo stesso Lentricchia fa in *Criticism and Social Change*, a un altro critico di Yale, ben noto in Italia per le sue posizioni sul canone occidentale, Harold Bloom).

Ora, le disintegrazioni messe in campo dal post-strutturalismo, che sboccano in una sostanziale 'particolarizzazione della teoria', riflettente il movimento di frammentazione atomistica delle società postmoderne, si sono, negli ultimi trent'anni, incontrate in uno spazio dematerializzato, cioè appositamente reso impermeabile alla storia, con i particolarismi culturalistici e neo-essenzialistici degli *Studies* e con il loro impeto decostruttivo e anti-universalizzante. Da questo impegnativo *cocktail* sono variamente usciti un femminismo in buona sostanza frantumatosi in posizioni assai divergenti (talune persino metafisiche o teologiche), un culturalismo sempre più legato all'assolutizzazione delle sue rivendicazioni locali e una generale tendenza del discorso culturale a prodursi in improbabili accostamenti teoretici. Per dire, insomma, che l'ondata antidialettica e antimaterialistica interpretata da questi orizzonti di senso (o di volontario non-senso) rispecchia fedelmente un movimento nel quale l'iden-

tività teorica si gioca sul piano di una specifica e settoriale proposta narrativa e su quello impolitico della propria riconoscibilità immediata nel mercato dei metodi e dei codici esegetici.

La superfetazione di ‘teorie’ corrisponde, insomma, a una spoliticizzazione della ‘Teoria’, alla sua frammentazione estetizzata. La teoria scompare a beneficio di un esercizio narrativo di presunta teoresi. E ciò è vero – almeno per chi scrive, da una prospettiva senza dubbio minoritaria – anzitutto per quelle proposte che, in larga parte riscrivendo culturalisticamente i frutti più maturi della scuola di Birmingham e rimuovendo in particolare la lezione di Raymond Williams, manifestano un intento smaccatamente politico, con l’ambizione di produrre una posizione antagonista. Nessuno può negare la genuina vocazione politica degli studi culturali, ma parimenti non si possono chiudere gli occhi di fronte alle compromissioni con la logica del tardo capitalismo – Vivek Chibber (2013) lo ha mostrato con forza nel caso degli studi postcoloniali – e alle curvature ontologiche intraprese da certe traiettorie persino di matrice marxista (specie nel campo degli studi sulla subalternità).⁵ Allo stesso modo, la riflessione portata avanti qui non va interpretata come statutariamente ostile alle teorie culturali nate al crocevia tra post-strutturalismo, decostruzione e studi di area, bensì come riconoscimento di alcuni rischi ormai evidenti sul piano concettuale e politico, e dunque come richiamo alla necessità di ‘storicizzare’ e ‘verificare’ le posizioni in campo, spingendole verso una reale autocoscienza materialistica. Imbozzolata nella pura superficie della propria esteriorità concettuale e testuale, la teoria può assumere forme di assolutismo impolitico o, peggio, prodursi in vacue estenuazioni particolaristiche, legate a conflitti di mera natura culturale o linguistica.

Pertanto, la sfida lanciata alla teoria (e, potremmo dire, alla sua sopravvivenza nelle società del capitalismo avanzato), nonché a una comparatistica che non si rassegni a essere un terreno di conquista del marketing teorico-culturale, è quella di rompere il guscio mistico del linguaggio nel quale si è trattenuta. Se valore politico e necessità militante costituiscono ancora gli elementi basilari del suo agire, insieme alla forza concettuale e alla tenuta logica, la teoria è oggi chiamata a liberarsi dall’illusione testualista. È teoria della letteratura e teoria della cultura solo se non diventa assoluta e assolutoria ‘teoria dei testi’, ma pone come oggetto del

⁵ Torsione che riguarda anche pionieri come Ranajit Guha, partito da posizioni marxiste e approdato a posizioni largamente culturaliste. Sul punto vedi Tarascio 2023.

suo prodursi e verificarsi costante la negoziazione tra testi e non-testi. Strategia, questa, che peraltro riabilita il testo stesso come organismo linguistico di senso e come sede di processi e conflitti storico-materiali. Anche perché, quando ha dovuto per necessità farsi politico, il conturbante universo testualista della *French Theory* ha trovato l'*escamotage* di un 'Fuori' eccentrico, dislocato e di per sé rivoluzionario, prodotto dal 'Dentro' – un 'Fuori' fittizio che ha spesso avuto i contorni astratti di una soggettività spogliata delle sue determinazioni materiali, una sorta di 'oltre-testo nel testo' vissuto come miraggio poetico più che politico (e, quando apparentemente politico, in buona sostanza poetico). Nell'incontro tra testualismo di matrice francese e culturalismo particolarista con ragione Cangiano ha potuto vedere il sorgere di una prospettiva politica pienamente postmoderna (e quietistica, per dirla ancora con Lentricchia): un "macro-campo" in cui gli "*Studies* [sono] divenuti ormai una sorta di braccio esecutivo della stessa *Theory*" (Cangiano 2024, 11). Il culturalismo si è imposto, a maggioranza, come articolazione politica di una narrazione fondata sulla rinuncia alla totalità e sulla destrutturazione permanente del senso.⁶ Se si accettano queste premesse nichilistiche, il valore senza dubbio politico delle rivendicazioni mosse dagli studi postcoloniali o dal femminismo radicale rischia di sfaldarsi alla prima verifica pratica (ossia extra-linguistica), lasciando il passo alle semplificazioni della *woke* o della *cancel culture* (e al loro congenito ed estetizzante panlinguismo).

Va però detto che il marxismo e il materialismo culturale non hanno assolto la funzione di argine reale alle derive linguistiche di marca neo-nietzscheana e neo-heideggeriana o alle teologie reazionarie in difesa dei classici e dell'autonomia estetica. Tolle alcune importanti eccezioni (dal già citato Jameson a Callinicos 1989),⁷ si registra una generale stanchezza sia del marxismo che ha maggiormente resistito all'assimilazione strutturalista e culturalista (caldeggiata e sostenuta, al contrario, da una cospicua mole di materialisti culturali: si pensi al 'campione' dei *Cultural Studies* britannici, Stuart Hall, con la sua contraddittoria e improbabile sinergia di althusserismo e gramscismo), sia degli eredi della Teoria critica francofortese, che, dopo Adorno, hanno solo cautamente lambito i territori dell'estetica politica e della teoria letteraria.

Qualche anno fa, in un articolo ricco e corrosivo, Barbara Carnevali, nel solco di Cusset, stigmatizzava l'involuzione della filosofia occidentale in *Theory*, os-

6 Mi si permetta di rinviare sul punto a Gatto 2012.

7 In ambito teorico-letterario, cfr. la più recente ricognizione di Foley 2019.

sia nel suo ‘simulacro’ *midcult*; indicava in questa produzione accademica – esito dell’asilo concesso alla filosofia continentale dai dipartimenti di *Comparative Literature*, dovuto all’egemonia acquisita dalla filosofia analitica – un perversimento del pensiero critico, una sorta di “pseudo-filosofia per non filosofi” o di “filosofia sintetica low cost”, complice anzitutto il “*détournement* letterario della tradizione filosofica”; mai citando direttamente gli imputati, vedeva nei discorsi della *Theory* e degli *Studies*, non senza aver menzionato il caso italiano (la supposta linea peninsulare che da Machiavelli porterebbe a Toni Negri e alla biopolitica), una filosofia sostanzialmente generica, la cui debolezza consiste nel perdere “tutti gli attributi specifici che hanno fatto la grandezza e la critica della filosofia nelle sue diverse forme e tradizioni”, dalla solidità argomentativa fino alla “capacità di conservare memoria e nostalgia della totalità” (Carnevali 2016).

Le posizioni di Carnevali sono in larga parte condivisibili. Necessitano senza dubbio di un approfondimento, accogliendo lo spirito provocatorio del testo. Ad esempio, concepire la produzione teorica contemporanea come un volgarizzamento della filosofia moderna e della specificità teoretica dell’attività di pensiero permette di cogliere solo una parte del problema in campo. Le ibridazioni – se così le vogliamo chiamare – tra letteratura e filosofia, tra saperi diversi e spirito militante, sono un dato di elementare evidenza nella filosofia occidentale (da Cartesio a Marx, da Sant’Agostino a Hegel). Ma l’ibridismo contemporaneo che sta alla base dello ‘stile’ del *theorist* – la letteraturizzazione della filosofia di cui parlavamo prima, per dirne una – ha un marchio ideologico ben preciso (se non ci sono specificità disciplinari, ci sono evidenti specificità ideologiche, potremmo dire): è una miscela che, nascendo dalla preventiva accettazione del concetto di ‘differenza’, produce testi giocoforza incapaci di proporre un’elaborazione critica in grado di articolare legami, nessi, conflitti, relazioni, cioè di pensare la totalità se non mediante il prisma di un particolarismo che suona di cattivo infinito. Il punto è dunque ideologico; il suo sintomo è lo stile. Perché la forma adottata dal *midcult* teorico è quella di testualità giocate sull’esteriorizzazione artistica di formule, concetti, accostamenti, spesso ‘applicati’ a oggetti culturali o a questioni etiche, pubbliche, sociali le più varie. L’ottica è quella di una particolarizzazione concettuale affidata a pose linguistiche estetizzanti, cosicché il testo teorico si trasforma in un reticolo contraddittorio di rimandi filosofici privi di consequenzialità e di peregrine esemplificazioni estetiche. In tal senso, il *pastiche* postmoderno rifluisce nella critica della cultura, trovandovi la sua eredità.

È vero che la comparatistica, specie nel mondo anglosassone, ha fatto da cassa di risonanza a questa nuova postura teorica. In fondo, si è lasciata egemonizzare dalle modalità di interrogazione filosofica tipiche della *Theory*. Non bisogna però confondere una certa tendenza, propria anche delle correnti marxiste (da Jameson a Rancière) e dovuta sostanzialmente alla sconfitta politica delle sinistre, a trovare nell'estetica un nuovo terreno d'elezione⁸ con la costituzione di un 'genere' di scrittura accademica frequentato anzitutto dai comparatisti (o dai filosofi che guardano quasi esclusivamente alla letteratura). Il fatto che siano stati gli studi letterari ad aprirsi a una dimensione filosofica orientata al culto della testualità si spiega, noi crediamo, con una crisi tutta interna alla teoria letteraria, incapace di rispondere ideologicamente alla crisi del modello scienziato imposto dallo strutturalismo francese. Anche in questo caso occorre ragionare su uno spostamento o su una riformulazione regressiva dell'alfabeto critico-teorico: alla chiusura testualista del formalismo più agguerrito, con le sue dichiarazioni altisonanti sulla morte dell'autore e del contesto, si è sostituita una chiusura testualista più morbida, ma non meno cieca, indirizzata a glorificare il testo nella sua sostanziale illeggibilità, nel suo carattere sfuggente, sempre impalpabile, e dunque potenzialmente mistico. La produzione teorica si pone allora come un atto di per sé nullo e inefficace, come una scrittura non altrimenti parziale perché parassitariamente avvinghiata a un oggetto già votato all'incomunicabilità, renitente a qualsiasi *explicatio*. È tutto politico, o allegorico, il trasferimento di questo nichilismo testuale sul piano del particolarismo culturalista di una buona parte degli *Studies*, la cui illusione principale consiste nello spostare le logiche performative del testo sullo scacchiere esistenziale di soggetti, gruppi o comunità ristrette.

Insomma, se esiste una letteraturizzazione della filosofia, esiste pure una 'filosofizzazione degli studi letterari' che, particolarmente evidente nei settori della comparatistica, va letta come un ulteriore segno di volgarizzamento in chiave postmoderna. Così pure, è evidente che non si possa generalizzare questo processo a tutte le latitudini. Anche nel mondo anglosassone, soprattutto negli Stati Uniti, gli strascichi della *Theory* vivacchiano all'ombra della crisi più generale delle *Humanities*. A restare, ma è quasi solo una parvenza, è la disposizione a teorizzare beneficiando di un prestigio che va ovviamente spegnendosi. Più radicale è la situazione nel nostro paese, ad esempio. Anche in Italia la teoria della

8 Vedi Therborn 2008.

letteratura riconfluisce nella comparatistica, soprattutto nei termini, piuttosto transitori e occasionali, di contenitore di riferimenti più o meno spendibili in relazione all'oggetto letterario trattato. Tolta la storiografia della teoria letteraria, che meriterebbe un discorso a parte, si scrivono pochi, pochissimi libri a trazione teorica (che abbiano cioè l'obiettivo di proporre una riflessione ad ampio raggio sugli "statuti" della letteratura, con auspicabili riverberi politici). Dal punto di vista semplicemente disciplinare, eccetto rari casi, nelle università si insegna poca teoria letteraria e si preferisce, al limite, ragionare sulle sue specifiche 'applicazioni' in sede critica. Capita raramente che uno studente di laurea triennale o magistrale abbia l'occasione di imbattersi, durante la sua formazione, nella lettura integrale di almeno un caposaldo della teoria letteraria del secolo scorso. D'altra parte, i manuali di teoria della letteratura (e quelli di critica letteraria) si contano sulle dita di una mano; per non parlare dei "classici" della teoria letteraria in commercio, vere e proprie mosche bianche del mercato editoriale umanistico.

Le conseguenze possono essere lette, come al solito, in modo duplice. Per alcuni la liberazione dalla teoria è salutare; per altri, produce disorientamento e stallo. Pur appartenendo a questa seconda schiera, qui vogliamo ragionare non tanto sulle posizioni sostanzialmente postmoderne della prima (che trovano riparo anche e soprattutto a sinistra, va detto), quanto sulle estremizzazioni nichilistiche che le accompagnano. Ci riferiamo alle schiette pulsioni anti-teoriche o post-teoriche messe a tema nell'ultimo decennio (o poco meno) da alcune voci della comparatistica statunitense e accolte in Italia anzitutto da alcuni studiosi di filosofia politica. Si tratta di un fenomeno interessante perché descrive, a nostro giudizio, la svolta a destra (forse inconsapevole, forse no) delle grammatiche filosofiche provenienti da certo pensiero francese. La strada è stata aperta da Rita Felski (2015) con *The Limits of Critique*, un libro il cui bersaglio polemico è costituito dal marxismo, dalla psicoanalisi, dalla Scuola di Francoforte (con particolare riferimento a Adorno), dalle teorie del non-detto e del nascosto, e dalla pratica, a suo dire eccessivamente seria, della demistificazione.⁹ Ma il percorso coincide con le proposte di Eve K. Sedgwick (1990 e 2003), provenienti dal campo *queer*, o con quelle di più lunga durata di Bruno Latour, per quanto una tentazione anti-teorica, anti-critica e anti-interpretativa abiti da molto tempo le stanze del discorso teorico postmoderno.¹⁰

9 Vedi pure Anker e Felski 2017.

10 Cfr. Mitchell 1985⁴ e Bordwell and Carroll 1996.

L'interesse per una risorgente avversione nei confronti della teoria critica ('critica' in senso lato, non solo francofortese) ha una motivazione politica. L'allergia alla postura demistificante è l'esito neoliberale, delle più radicali posizioni 'orizzontaliste' derivanti dalla *French Theory*, deleuzismo in testa (si noti l'-ismo), e dalle sue miscele culturaliste. La tensione anti-moderna della postcritica, cui corrisponde un invito ad abbandonare le strade dello scetticismo e a intraprendere quelle dell'ottimismo e della generosità conoscitiva, incontra l'idea che il modello esegetico materialista, per il quale non si dà superficie senza una relativa profondità, sia al giorno d'oggi vetusto e dannoso. È questa dimensione nascosta – quella dei 'presupposti' che esistono in 'posti', per dirla col lessico della modernità hegeliana; o quella dei contenuti latenti che si fanno manifesti, per dirla col vocabolario freudiano; in generale, quel che Paul Ricoeur ha indicato come ermeneutiche del sospetto – che i postcritici e i post-teorici contestano e rifiutano, dimostrando di non considerare una delle dialettiche basilari dell'attuale capitalismo, quella dell'assorbimento generalizzato di qualsivoglia elemento conflittuale e della ralfabetizzazione adialettica in chiave superficiale. D'altra parte, si tratta di proposte teoricamente fiacche (e voluttuosamente tali, va aggiunto), il cui carattere, per così dire, impolitico le rivela, per costitutiva ambiguità, aderenti a una generale spoliticizzazione della teoria, del resto contigua all'egemonia neoliberale. Per quanto si possa parlare, a proposito di Felski, militante di ispirazione femminista, di un "progressismo [che] rimane inarticolato" (Habed 2020, 346), la sensazione è che la manomissione della consapevolezza teorico-critica conduca a un vuoto politico evidente e a un'assenza di indicazioni pratico-esegetiche:¹¹ tutti limiti ben più gravi rispetto a quelli denunciati dal titolo del suo libro, che a questo punto potrebbe fruttuosamente intitolarsi *The Limits of Postcritique*. Ma, va detto, al giorno d'oggi la vacuità politica si traduce in una facile (o qualunquistica) adesione al paradigma egemone. E la ragione ultima di questo commento, che i postcritici leggeranno come classicamente malevolo (cioè tipicamente 'critico'), risiede nel fatto che i presupposti per la maturazione di questo frutto per nulla appetibile fossero già avvertibili nelle proposte della teoria francese. Per cui, la post-critica o la post-teoria costituiscono l'esempio paradigmatico di tutti i limiti politici di quella stagione e del suo contrassegno sostanzialmente anarco-liberale.

11 In relazione a quest'ultimo aspetto, vedi Confalonieri 2017.

Ulteriore versione del ‘debolismo’ postmoderno, la postcritica nostrana ha trovato recentemente una serie di attivi interlocutori, variamente impegnati nel difenderne la bontà o nel proporre applicazioni più o meno pratico-politiche. Ad esempio, Mariano Croce, nel suo programmatico *Postcritica*, con uno stile di scrittura *en artiste* (eredità estetica del post-strutturalismo), sostiene che “la postcritica fa del pensiero una forma di adesione, o meglio, l’adesione a una forma” (Croce 2019, 10), e che tale forma di adesione provi a salvare il discorso postcritico dal dogma del sospetto – ritenuto, con Felski, non “erroneo in sé, ma [...] inconcludente e alle volte deleterio” –, emancipando il “singolare, le relazioni locali, contingenti” (Croce 2019, 15) dalla repressione di una prescrittiva totalità; illustra come ci si incammini nella direzione “del superamento di un pensiero che è troppo preoccupato del profondo e del globale e che trascura la superficie e il locale” (Croce 2019, 16); decreta, con tanto di corsivo, che “una delle note distintive della postcritica è *la fuoriuscita dal regime saturo della significazione*” e fa appello a Deleuze e Guattari per certificare la necessità di guarire dalla “interpretosi” endemica del moderno (Croce 2019, 20); e ovviamente, in linea con gli approdi metafisici e creaturali della *French Theory* più radicalmente adialettica, segnala che il fine ultimo della postcritica sia “l’emergere di una materia viva, che non rimane in attesa del significante per liberare i propri protocolli creativi” (Croce 2019, 21). In un testo successivo, il virtuosismo concettuale di Croce si fa ancora più espressivo, con il risultato di chiarire meglio la posta in gioco: la postcritica è ora “Indolente, neghittosa, quasi malvagia senza neppure volerlo. Renitente al gioco offensivo della didascalìa, abolisce il vizio legnoso dell’educazione morale”; e ancora: “Il suo tenore non è civile, né illuminato, e ricusa ogni proclività assistenziale. All’opposto, è anfibia, ambivalente, collude spesso col nemico”; per concludere con una definizione particolarmente utile per comprenderne le risultanti politiche: la postcritica “Si arroga solo il diritto di prendere le distanze da chi, fortunato lui, s’incarica di migliorare l’umanità. All’umanità non crede, ma solo perché non ha tempo da perdere con le comari sollecite della critica illuminata. Insomma, assiste indolente alla demolizione del mondo, senza neppure goderne, tanta è la sua trascuratezza morale” (Croce 2023, 17).

Le numerose citazioni permettono al lettore di trarre le conclusioni più consone a proposito di questa raggiunta indolenza teorica. Qui mi limito a formulare un giudizio critico in larga parte prevedibile, che i postcritici stigmatizzerebbero sveltamente come retaggio storicistico. Quel che la postcritica

non dice o non racconta è la sostanziale avversione nei confronti della dialettica, della mediazione, della totalità. La glorificazione della superficie presuppone l'idea che possa darsi una particolarità capace di vivere, in assoluta indipendenza, al di fuori della relazione col resto. Quando, in questa cornice di post-pensiero, si evoca il 'legame', lo si fa solo nei termini orizzontalistici di un 'concatenamento' transitorio e occasionale, alimentato dall'illusione dell'indeterminatezza. In tal senso, la postcritica o la post-teoria costituiscono sostegni culturali all'egemonia della superficie che contrassegna l'attuale momento capitalistico. È la rimozione di questo rapporto con l'economico a favorirne l'esposizione in termini concettuali, specie se estetizzati attraverso il ricorso a neologismi, accostamenti inusitati, effetti speciali.

Inoltre, l'ossessivo riferimento alla letteratura messo in campo dai post-critici – Manganelli, Queneau, Balestrini, il Gruppo 63, schiere di sperimentalisti radicali – pertiene più all'esigenza stilistica di chi stende il testo che all'identificazione di un repertorio da analizzare, perché la postcritica si pone anzitutto come scrittura, come gioco stilistico di suggestivo assemblaggio asistematico di motti e posizioni, al di là della significazione, insomma come creazionismo linguistico. Vale a dire che la postcritica è una forma, tra le tante, di quell'esteriorizzazione/estetizzazione del concetto che sembra un tratto rilevante della condizione postmoderna attuale. Ma è anche un discorso che vuole innestarsi sulle strade aperte dall'avanguardia teorica di sinistra e dai fraintendimenti teorici che ha generato, specie in seno alla stagione post-operaistica, a partire dall'idea che si possa ricavare una qualche soggettività rivoluzionaria restando interni al processo di produzione, e quindi di fatto accettando l'orizzonte di pura immanenza che il capitale, 'superficialmente' aggiungiamo noi, riconsegna. L'idea che si possa fondare sulla superficie una politica di emancipazione soggettiva – appellandosi all'idea che tradurre in senso economico-materiale i fenomeni, strutturalizzando la sovrastruttura, costituisca un riduzionismo o "un'eccessiva semplificazione teorica" (Alagna 2021, 29) – trova il suo paradossale radicamento nel congedo dalla critica dell'economia politica. Pertanto, dismessa la narrazione moderna di una totalità in movimento, non resta che 'surfare' liberamente sulle onde del superficiale.¹²

Al capo opposto di questa paradossale miscela di relativismo teorico, anti-storicismo, ribellismo antagonista e culto dell'*écriture*, si colloca l'alternativa

12 Cfr. Alagna 2021, 30.

dialettica, anch'essa senza dubbio stanca e provata. Il suo insuccesso nei tempi attuali si spiega col valore che essa continua ad accordare al concetto di 'mediazione', che nei termini hegeliani si potrebbe tradurre con la formula ben nota della 'fatica del concetto'. Se le teorie di derivazione francese o le post-teorie rinunciatarie hanno oggi la meglio, perché aderiscono a quella particolare 'struttura del sentire' della postmodernità avanzata che è l'immediatezza,¹³ una teoria dialettica e materialistica conosce invece i tempi lunghi della non-adesione, della battaglia con il non-identico, con ciò che le si oppone (ma nel quale è implicato), e per questo motivo risulta inevitabilmente *out of place*. Nel campo della teoria della letteratura, una proposta dialettica si configura come il travagliato attraversamento del testo e di ciò che, all'interno e all'esterno dei suoi confini, gli inerisce, e si propone di studiare gli oggetti estetici alla luce di un doppio movimento ideologico, uno regressivo – di rispecchiamento inerte – e l'altro progressivo – di elaborazione attiva di una risposta, sul piano dell'immaginario, a un dilemma di natura materiale.¹⁴ Per questo, è costretta a tornare su luoghi ritenuti superati come la relazione tra forma e contenuto, tra epidermide testuale e inconscio politico. E per lo stesso motivo ritiene che la produzione estetica sia giocoforza assorbita dal vortice del modo di produzione capitalistico e spesso assuefatta alle sue logiche, cosicché si predispone a scardinare le illusioni della superficie e a postulare un contenuto di verità, per dirla con Benjamin, sepolto e invisibile.¹⁵

A quest'altezza, teoria e critica convivono in un processo conoscitivo che assume un'immagine ben precisa: quella di un percorso di scardinamento inesauribile delle immediatezze e delle superfici, delle false parvenze con cui i testi culturali si presentano, che deve condurre al problema delle scaturigini materiali e delle determinazioni concrete, celate dietro le forme. Qui 'mediazione' significa interrogare i nessi e le relazioni che rendono possibile, dietro l'apparente autonomia dell'opera d'arte, la sedimentazione di un intero universo di rapporti e di leggi sociali. Molto opportunamente Franco Fortini ha parlato del testo letterario come *depositum historiae*, nelle cui profondità risuona l'eco di legami spesso impensabili con determinazioni altre e lontane.¹⁶ Alla critica

13 Vedi il recente Kornbluh 2023.

14 Evoco alcuni luoghi teorici cruciali di un grande libro dimenticato (in Italia): Jameson 1990.

15 Il riferimento è alle prime battute del noto saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe: vedi Benjamin 2008, 523 sgg.

16 Fortini 2003, 1651.

e alla teoria è demandato il compito – vocato a un’autoverifica permanente delle proprie credenziali¹⁷ – di riempire lo spazio tra la singolarità della risposta estetica inscenata dal testo e la ragione materiale che lega quello stesso testo ai più larghi modi di riproduzione della vita e della società, nel nome di “inimmaginabili filologie avvenire” (Fortini 2015, 19).

Che una tale riappropriazione non possa certo prescindere dall’allestimento di una genealogia materialistica dei percorsi storico-culturali che hanno condotto sin qui, è una petizione di principio per nulla scontata. Le pulsioni antistoriciste fanno tutt’uno con la tendenza a liquidare la riflessione teorica e raccolgono risultati egemonici consistenti. Il deserto della critica e della teoria, per usare un’immagine di Geoffrey H. Hartman (1991), è anche e soprattutto il deserto della storia. Il discredito gettato sullo storicismo dalle filosofie analitiche, dalle posizioni post-strutturalistiche o dalle posture blandamente fenomenologiche, si accompagna, del resto, a quel tentativo di consegnare al passato la dialettica e le forme di pensiero sistematiche. L’offensiva antimarxista e antidialettica, in particolare, si nutre di strumenti più morbidi e suadenti di ripulsa e di antimodernità, il cui fine si risolve nell’acceptare, persino entusiasticamente (un entusiasmo che ricorda i ‘debolisti’ agli inizi degli anni Ottanta), un orizzonte di attivismo para-teorico individuale, un’estroffessione autonoma di gusti, punti di vista, traiettorie culturalmente fascinosi, e dunque innocue. D’altra parte, chi voglia mantenere in vita gli alfabeti della modernità, riconoscendo ad esempio nel materialismo o nel marxismo, oppure nella psicoanalisi freudiana, il proprio ordine di senso, si trova costantemente a fare i conti con la sensazione di parlare al Novecento e non al Duemila; si trova, cioè, davanti al dilemma di accettare l’emersione o l’irruzione del ‘nuovo’ e di farsi dettare l’agenda categoriale dalle sorgive manifestazioni di un nuovo immaginario. Più difficile, perché sempre sull’orlo estremo dell’abisso e del fallimento, è il compito di interrogare simultaneamente e costantemente il proprio posizionamento categoriale – vale a dire, nelle forme dell’autocoscienza metodologica o dell’autovalutazione critica dei presupposti teorici – al fine di integrarlo, senza manometterlo, nel momento storico-culturale.

Il rischio idealistico di sovrapporre il proprio dizionario concettuale all’oggetto dinamico di analisi richiama il teorico ad avvertenze pressoché quoti-

17 È dialettico solo un pensiero al quadrato, capace di riflettere su se stesso nell’atto di porsi esecutivo, come ha scritto Jameson 1975, 346 sgg.

diane. Ma questa autocomprensione materialistica permanente costituisce la ragione – forse l'unica, possiamo spingerci a dire – della *Teoria*. A differenza della *theory*, essa non è l'esplicitazione 'attualistica' (nel senso gentiliano del termine) di un gesto originale del pensiero, ma è l'autoriflessività come precondizione del pensiero critico. E l'autoriflessività non è mai un territorio meramente soggettivo. Implica un serrato confronto con l'oggettività nella quale il soggetto è inevitabilmente, a tutti i livelli (dall'esistenziale allo storico), implicato. Il punto di partenza della teoria non può che essere sociale; il suo punto d'arrivo è parimenti inserito in una totalità inaggirabile di rapporti e relazioni. L'abbaglio neoliberale – oggi egemone – consiste nel soggettivizzare in modo esasperato l'uno e l'altro stadio – l'inizio e la fine – perdendosi inevitabilmente nella glorificazione del proprio assolutismo, che è l'altra faccia del pluralismo dogmatico dei nostri tempi.

Sul finire del secolo scorso, in un libro che resta ancora centrale per comprendere la svolta culturalistica e nichilistica di questi anni, Romano Luperini così chiosava:

È forse il momento di un'ermeneutica consapevole dei propri presupposti ideologici e fondata materialisticamente su una visione dell'essere in quanto essere sociale; e volta perciò a unire il senso della relatività e quello della responsabilità, la necessità del dialogo e quella del conflitto, la prospettiva della rottura e quella della possibile intesa fra tutti gli uomini (Luperini 1999, 46).

Più di vent'anni dopo, alcuni panorami sono mutati, altri hanno subito una radicalizzazione regressiva, altri ancora sono rimasti pressoché identici, stabilizzando l'abitudine alla sconfitta o generando nuovi vuoti, facilmente convertiti in pacifici entusiasmi. Il quadro è per certi aspetti diverso, ma senza dubbio, se diamo ancora un senso al discorso emancipativo e critico della modernità, il 'momento' appena evocato è ancora il nostro.

Bibliografia

- Alagna, Mirko. 2021. *Pura superficie*. In Mirko Alagna e Leonard Mazzone. *Superficialismo radicale. Soggetti, emancipazione e politica*. Pisa: ETS.
- Anker, Elisabeth, and Felski Rita. 2017. *Critique and Postcritique*. Durham & London: Duke University Press.
- Benjamin, Walter. 2008. “Le affinità elettive’ di Goethe”. In *Opere complete*, vol. i: *Scritti 1906-1922*, a cura di E. Ganni. Torino: Einaudi.
- Bordwell, David, and Carroll, Noël. 1996. *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Callinicos, Alex. 1989. *Against Postmodernism. A Marxist Critique*. Cambridge: Polity Press.
- Cangiano, Mimmo. 2024. *Guerre culturali e neoliberismo*, Roma: Nottetempo.
- Carnevali, Barbara. 2016. “Contro la Theory. Una provocazione”, *Le parole e le cose*. 19 settembre. <https://www.leparoleelecose.it/?p=24320> (ultimo accesso: 12/3/2024).
- Ceserani, Remo. 1999. *Guida allo studio della letteratura*. Roma-Bari: Laterza.
- Chibber, Vivek. 2013. *Postcolonial Theory and the Specter of Capital*, London & New York: Verso.
- Compagnon, Antoine. 2001. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*. Torino: Einaudi.
- Confalonieri, Corrado. 2017. Review of *The Limits of Critique*, by Rita Felski. *Between*. VII, 3, no. 13, maggio.
- Croce, Mariano. 2019. *Postcritica. Asignificanza, materia, affetti*. Macerata: Quodlibet.
- Croce, Mariano. 2023. “La postcritica è un sintomo evidente di stanchezza”. In *La postcritica è solo un pretesto*, a cura di Mariano Croce e Andrea Salvatore. Macerata: Quodlibet.

Cusset, François. 2012. *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Co. all'assalto dell'America* [2003], Milano: il Saggiatore.

Dews, Peter. 2007. *Logics of Disintegration. Post-Structuralist Thought and the Claims of Critical Theory* [1987], London & New York: Verso.

Eagleton, Terry. 2003. *After Theory*. London & New York: Penguin.

Felski, Rita. 2015. *The Limits of Critique*. Chicago & London: University of Chicago Press.

Ferroni, Giulio. 2005. *I confini della critica*. Napoli: Guida.

Foley, Barbara. 2019. *Marxist Literary Criticism Today*. London: Pluto Press.

Fortini, Franco. 2003. "Opus servile" [1989]. In *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini. Milano: Mondadori.

Fortini, Franco. 2015. "Sui confini della poesia" [1987]. In *I confini della poesia*, a cura di L. Lenzini. Roma: Castelveccchi.

Gatto, Marco. 2012. *Marxismo culturale. Estetica e politica della letteratura nel tardo Occidente*. Macerata: Quodlibet.

Habed, Adriano José. 2020. "Teoria e politiche della postcritica. Note su un dibattito transdisciplinare", in *Filosofia politica*, no. 2: 337-348.

Hartman, Geoffrey H. 1991. *La critica nel deserto* [1980], a cura di V. Fortunato e G. Franci. Modena: Mucchi.

Jameson, Fredric. 1975. *Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura nel XX secolo* [1971]. Napoli: Liguori.

Jameson, Fredric. 1990. *L'inconscio politico. La narrazione come atto socialmente simbolico* [1981]. Milano: Garzanti.

Jameson, Fredric. 2007. *Postmodernismo. Ovvero, la logica culturale del tardo capitalismo* [1991]. Roma: Fazi.

Jameson, Fredric. 2008. *Metacommentary* [1971]. In *The Ideologies of Theory*, 5-19. London & New York: Verso.

Kornbluh, Anna. 2023. *Immediacy. Or, The Style of Too Late Capitalism*. London & New York: Verso.

- Latour, Bruno. 2004. "Why has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern", in *Critical Inquiry*, no. 30, winter: 225-248.
- Lavagetto, Mario. 2005. *Eutanasia della critica*. Torino: Einaudi.
- Lentricchia, Frank. 1980. *After the New Criticism*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Lentricchia, Frank. 1983. *Criticism and Social Change*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Luperini, Romano. 1999. *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*. Roma-Bari: Laterza.
- Luperini, Romano. 2002. *Breviario di critica*. Napoli: Guida.
- Luperini, Romano. 2005. *La fine del postmoderno*. Napoli: Guida.
- Mitchell, W.J.T. 1985⁴. *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Pellini, Pierluigi. 2002. "Minima difesa pratica della teoria letteraria". In *La critica dopo la crisi*. Atti del Convegno di Arcavacata (11-13 novembre 1999), a cura di Margherita Ganeri e Nicola Merola, 233-250. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Sedgwick, Eve K. 1990. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- Sedgwick, Eve K. 2003. *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham & London: Duke University press.
- Segre, Cesare. 1993. *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria*. Torino: Einaudi.
- Tarascio, Giacomo. 2023. "Tra margini e subalternità. Una chiave politica gramsciana per pensare il Mezzogiorno", in *Consecutio Rerum*, VII, no. 14: 119-146.
- Therborn, Göran. 2008. *From Marxism to Post-Marxism?*. London & New York: Verso.

Marco Gatto insegna Teoria della letteratura presso l'Università della Calabria, dove ricopre il ruolo di professore associato. Ha pubblicato i seguenti volumi: *Fredric Jameson. Neomarxismo, dialettica e teoria della letteratura* (Rubbettino, 2008), *L'umanesimo radicale di Edward W. Said. Critica letteraria e responsabilità politica* (Mimesis, 2012), *Marxismo culturale. Estetica e politica della letteratura nel tardo Occidente* (Quodlibet, 2012), *Glenn Gould. Politica della musica* (Rosenberg&Sellier, 2014), *L'impero in periferia. Note di teoria, letteratura e politica* (Galaad, 2015), *Nonostante Gramsci. Marxismo e critica letteraria nell'Italia contemporanea* (Quodlibet, 2016), *Resistenze dialettiche. Saggi di teoria della critica e della cultura* (manifestolibri, 2018), *Fredric Jameson* (Futura, 2022), *Rocco Scotellaro e la questione meridionale. Letteratura, politica, inchiesta* (Carocci, 2023) e *Critica dell'inespresso. Letteratura e inconscio sociale* (Quodlibet, 2023). È in uscita *L'egemonia della superficie. Contributi alla critica del postmoderno avanzato* (Castelvecchi, 2024). Con Roberto Finelli ha scritto *Il dominio dell'esteriore. Filosofia e critica della catastrofe* (Rogas, 2024).

Luca Mozzachiodi
Università della Calabria

Lavoro, valore, critica. Le metamorfosi del baco da seta

Abstract

The essay examines three key topics of Marxist literary theory (literature as labour, literature as value and the role of literary criticism) through a theoretical and historical survey of the dialectic idea of literary creation as labour. The first Section discusses mainly the works of Lukács, Jameson, and the Italian debate on the writer as labourer. The second section focuses on the work of Adolfo Sánchez Vázquez and his commentaries on Marxist aesthetics. The struggle between art production and market is underlined by considering issues as the debate on postmodernism and Sánchez Vázquez's call for a socialization of creation. The last section moves from Bolívar Echeverría's criticism of capitalist modernity and his studies on use value and ethos to drive a critical perspective on literature considered as value.

Se il baco da seta dovesse tessere per campare la sua esistenza
come bruco, sarebbe un perfetto salariato. (K. Marx)

La differenza d'opinione sull'educazione del baco da seta è tale e tanta fra i pratici, che chi fosse novizio in questa faccenda, non saprebbe a chi dar retta per imparare come e più sicuramente ottenere un buon raccolto di bozzoli. Chi vorrebbe tenere i bigatti al caldo e chi nella fredda umidità; chi quasi li vorrebbe tenere all'aria aperta ed al sole, chi invece rinchiusi come in una scatola e nella perfetta oscurità. Queste sono condizioni ben diverse fra loro, eppure tutte contano i loro miracoli, o per lo meno le loro prove di fatto. Dunque a chi credere? A nessuno, dico io. (G. Cantoni)

I. *Come fa il baco: letteratura, lavoro improduttivo e statuto di merce*

Scrivere letteratura è lavoro. Questa che oggi potrebbe apparire una banalità è in realtà con ogni probabilità uno dei caposaldi teorici della critica dialettica e una delle stesse condizioni di possibilità di una critica letteraria marxisticamen-

te orientata. Non sono mancate fin dall'epoca classica attestazioni in senso artigianale-specialistico di una simile consapevolezza (tutta la trattatistica e precettistica dall'*Epistola ai Pisoni* al neoclassicismo europeo può essere letta anche in questo senso), tuttavia è essenzialmente tra fine Sette e inizio Ottocento che progressivamente si afferma una teoria del lavoro non come elemento di distinzione artigianale-corporativa (che pure era proprio anche di alcuni settori della produzione letteraria come la drammaturgia o di alcune istituzioni come le Camere di Retorica Olandesi),¹ ma come generale procedimento di appropriazione e trasformazione umana dell'ambiente sociale e naturale.

Se naturalmente questo processo su un piano teorico richiede lo sviluppo del pensiero dialettico e l'idealismo tedesco, il che vale a dire su un piano storico la rivoluzione francese e la crisi della società di antico regime, ma parimenti lo sviluppo della borghesia, è essenzialmente Lukács che riscopre, sulla scia di Marx, la centralità di questa nozione di lavoro (la versione umanistica della dialettica generale soggetto-oggetto) in Hegel e ne fa un presupposto fondamentale di tutta la sua seconda maniera critica che è, anche, un tentativo di riforma dell'estetica e della critica pratica marxista.² Ciò che ora interessa maggiormente è che alla

1 È essenzialmente notevole questa professionalizzazione precoce degli scrittori (anche se spesso si trattava ancora di altoborghesi e amministratori pubblici più che di letterati di professione) a fronte del prevalere nel medesimo periodo in Europa del sistema delle Accademie, legate spesso alla nobiltà e inclini a collocare la letteratura, anzi le belle lettere e l'eloquenza, nella dimensione dell'ozio. Una analisi di questi aspetti, così come della loro connessione con lo sviluppo di una borghesia nazionale è in S. Schama 1988. Le cui pagine andrebbero comparate con i saggi teorici raccolti da J. Rancière in *Politica della letteratura*, Palermo, Sellerio 2010, in particolare per quanto riguarda lo sviluppo del sistema dei generi e il rapporto tra *belles lettres* e letteratura come democratizzazione della rappresentabilità letteraria e crisi del modello di antico regime.

2 L'opera in questione è naturalmente G. Lukács *Il giovane Hegel e i problemi della società capitalistica* con la sua conquista della dialettica oggettiva, la dialettica materialistica può rappresentare il "momento di verità della dialettica oggettiva", (Lukács 1975: 765) proprio perché alla base di questa sta il fatto che "Hegel concepisce il lavoro come processo di autoproduzione dell'uomo e del genere umano" (Lukács 1975: 766), ma relativamente al nostro discorso e egualmente fondamentale Lukács 1957: 351-451, dove l'attraversamento critico del 'lassallismo' di Mehring configura essenzialmente un confronto con la linea di estetica marxista non dialettica, i cui errori secondo il filosofo (meccanicismo nel rapporto struttura-sovrastuttura, contenutismo e dipendenza dalle posizioni ideologiche soggettive degli scrittori nel derivarne la funzione sociale e storica) sono in effetti, se non ricorsivi, per lo meno spia di una contrapposizione netta tra due linee (delle quali la prima è identificata

contrapposizione tra ozio e artigianato letterario si sostituisce nel corso dell'Ottocento quella tra impulso naturale alla creazione (con le sue configurazioni romantiche e estetizzanti dell'ispirazione, dell'arte per l'arte, del maledettismo e i pressoché ideologicamente inevitabili corollari dell'individuo creatore di genio o del genio nazionale) e creazione per il mercato, le cui configurazioni ideologiche possono essere di segno negativo, (il pennivendolo, il propagandista) o positivo (lo scrittore di successo, lo scrittore socialmente impegnato). Naturalmente questi ideologemi sono in funzione della lotta di classe, anche se non univocamente, nello scontro tra aristocrazia e borghesia in ascesa o tra borghesia e classe operaia; ma se la mobilità sociale generale indubbiamente esiste come frutto della rivoluzione industriale e degli sconvolgimenti politici in Europa, naturalmente la mobilità sociale e la complessità e variabilità delle posizioni dei produttori di letteratura è essenzialmente maggiore. Ciò si riverbera non solo nella critica che Lukács muoveva a Mehring (non esiste una equazione determinabile tra estrazione sociale dell'autore, sue dichiarazioni ideologiche e funzione sociale), ma soprattutto in quella che sarà poi sviluppata particolarmente da Fredric Jameson e Terry Eagleton di ideologia della forma, cioè, di un significato letterario, estetico, storico proprio di ciascuna opera e non coincidente con l'ideologia dell'autore.³

Nell'opera *the Political Unconscious* Fredric Jameson la definisce come l'insieme dei "symbolic messages transmitted to us by the coexistence of various sign systems which are themselves traces or anticipations of modes of production"⁴ (Jameson 2002, 62).

Il cammino specifico di questa trasformazione generale può essere letto nell'opera di Marx dalla *Critica della filosofia hegeliana del diritto pubblico*,

come idealistica dai detrattori) nel pensiero critico-letterario marxista che si ritrovano più o meno sensibilmente fino all'inizio del postmoderno.

3 Il carattere postlukacsiano del pensiero di Jameson è direi accentuato a partire dalla fine degli anni Novanta e i volumi *Valences of the Dialectic* (Jameson 2009) e *The Hegel Variations* (Jameson 2011) hanno un carattere speculare al tentativo di riforma dialettica contenuto nel *Giovane Hegel*; questa volta non di fronte al neokantismo, ma alle varie forme di *Theory* post-moderna. Il discorso per Eagleton è parzialmente diverso, ma è significativo registrare circa a metà anni Settanta, il massimo momento lukacsiano di Eagleton critico letterario in *Criticism and Ideology*, (Eagleton 1976), volume gemello di *Marxismo e forma*, (Jameson 1975).

4 La premessa teorica *On Interpretation* distingue tre livelli dei quali l'ideologia della forma è il terzo che si innesta sul testo come oggetto storico e sull'insieme degli ideologemi presenti nell'opera.

con il tentativo di superamento dell'idealismo oggettivo, attraverso i *Manoscritti economico filosofici del 1844* e *L'ideologia tedesca* con l'elaborazione del lavoro come categoria di autoproduzione generale dei soggetti sociali (e naturalmente la sua fondazione su base materialistica da cui discende la rinnovata lettura del concetto di alienazione in campo sociale), fino alle opere della maturità come i *Lineamenti di critica dell'economia politica*, le *Teorie sul plusvalore* e *Il capitale*. In queste ultime opere accanto al lavoro diventano determinanti altre categorie e concetti (in particolar modo rileva qui quello di merce che è la forma generale assunta, naturalmente, dalla letteratura sul mercato).⁵

Quando si tratta di risolvere il conflitto tra letteratura come prodotto umano, oggettivizzazione dell'esperienza e del pensiero, e letteratura come merce, il che implicava una necessaria serie di problemi di politica culturale (ad esempio i caratteri specifici di una letteratura socialista), per un lungo tratto che diremmo di edificazione dei fondamenti della critica letteraria marxista, grosso modo dalla fine degli anni Venti alla metà degli anni Sessanta,⁶ è prassi comune rifarsi ai *Manoscritti economico-filosofici* e all'*Ideologia tedesca* in combinazione con le opere più tarde per elaborare una teoria della letteratura-lavoro che sia al contempo una sociologia della letteratura-merce e uno studio storico e critico sui prodotti e sui produttori. Fioriscono, come strumenti pratici, le raccolte di estratti di considerazioni critico-letterarie dagli scritti di Marx ed Engels, che non hanno lasciato scritti sistematici.⁷ Più

5 L'analisi della prima sezione del primo libro del *Capitale* costituisce la seconda grande matrice del marxismo occidentale (ma in generale del marxismo novecentesco). Il carattere della merce quale "geroglifico" occultante lavoro sociale e valore rappresenta un punto avanzato rispetto alla prima teoria dell'alienazione, in quanto la conseguente reificazione della storicità è fenomeno collettivo del mondo capitalistico e non solo condizione sociale particolare di una classe nel processo produttivo. Cfr. Marx 2009, 148-163.

6 Si tratta ovviamente di un periodo differenziato al suo interno negli obiettivi teorico-politici (lotta al meccanicismo, recupero delle componenti umanistiche, ma in seguito anche rifiuto dell'ontologismo o del neopositivismo, incorporazione della tradizione progressista borghese o persino, particolarmente nel cosiddetto "Terzo Mondo" edificazione di una letteratura nazionale non coloniale). Basti qui considerare l'impulso generale di fondo che può assumere forme particolari dislocandosi nello spazio geopolitico.

7 Esiste un ampio repertorio di studi circa le preferenze letterarie, i giudizi critici e i rapporti con la letteratura di Marx ed Engels, menzioniamo qui per brevità S. Praver 2021 e S. Gandhesa e J. F. Hartle 2020.

spesso sono però interessanti gli studi e le ricostruzioni critiche che intorno a un numero di pagine contenute edificano una teoria letteraria marxista, poiché danno la misura della presenza di una nutrita schiera di autori cui quelle pagine sono idealmente indirizzate.⁸

Il più citato dei tormentati passi marxiani, che compare pressoché in tutti i tentativi di affrontare il problema della creazione letteraria, è il seguente:

[I]l Milton, che scrisse il “Paradiso perduto” per cinque sterline [...], fu un *lavoratore improduttivo*. Invece lo scrittore che fornisce lavori dozzinali al suo editore è un lavoratore produttivo. Il Milton produsse il “Paradiso perduto” [...] per lo stesso motivo per cui un baco da seta produce seta. Era una manifestazione della *sua* natura. Egli vendette successivamente il prodotto per cinque sterline. Ma il proletario letterario di Lipsia, che fabbrica libri (per esempio compendi di economia politica) sotto la direzione del suo editore, è un *lavoratore produttivo*; poiché fin dal principio il suo prodotto è sussunto sotto il capitale, e viene alla luce soltanto per la valorizzazione di questo (Marx 1961, 599-600).

Il passo sarà variamente utilizzato, non solo, come Marx fa, per indicare come ideologica l'idea dello scrittore ‘quale produttore di idee’, ma più spesso per drammatizzare o dialettizzare la propria cosciente posizione intellettuale e creativa di fronte alla reificazione dei prodotti culturali e artistici.

Ciò avviene in particolare nella fase intermedia tra la mondializzazione dell'ipotesi marxista negli anni Sessanta⁹ e la fase di reazione che, anche in campo critico e letterario, gli anni Ottanta rappresentano.¹⁰ Appartengono a questa fase alcune esperienze che, pur essendo un evidente segno storico della raggiunta credibilità del marxismo quale strumento intellettuale, al contempo ne testimoniano lo spostamento epocale da una prospettiva di teoria della rivoluzione a una di ragione critica della modernità o postmodernità

8 Oltre ai noti scritti di G. Lukács sulla critica letteraria di Marx raccolti in *Il marxismo e la critica letteraria* (Lukács 1953), possono essere senz'altro ricordati gli studi di M. Lifsič, *Mito e poesia, riflessioni estetiche di un marxista classico*, (Lifsič 1978), collaboratore di Lukács negli anni moscoviti, in Polonia quelli di Stefan Morawski, *Marxismo ed estetica*, (Morawski 1973), in Messico quelli di Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, (Sánchez Vázquez 1965).

9 Sebbene sia evidente il livello della lotta antimperialistica, tale da giustificare lo slogan dei ‘molti Vietnam’ rimandiamo per una ipotesi di lettura teorica, ancorché troppo centrata su contesto statunitense, a F. Jameson, *Periodizing the 60s* (Jameson 2008, 483-515).

10 L'ipotesi è ricorrente nei saggi di *The Cultural Turn* (Jameson 1998).

capitalistica (le due anime sono egualmente presenti nella tradizione marxista e in una certa misura interdipendenti, non solo in una fase rivoluzionaria, come implicitamente notò Adorno).¹¹

Se su un versante angloamericano ciò produce la peculiare stagione della critica letteraria marxista dei primi Eagleton e Jameson, cui possiamo aggiungere lo Williams maturo e i saggi di Praver su Marx, in Italia il destino della critica letteraria marxista è segnato da una singolare lettura della contrapposizione tra lavoro improduttivo e lavoro produttivo: solo occasionalmente infatti critici di chiara impronta accademica approdavano a posizioni della famiglia marxistico-dialettica (Arcangelo Leone De Castris è probabilmente il maggiore).¹² Più spesso una serie di critici provenienti dalle esperienze militanti degli anni Cinquanta-Sessanta si sono serviti di quel tipo di lettura totalizzante più per scopi politico-culturali che strettamente critico-letterari e solo a partire da quegli anni (con un movimento che fa coincidere vittorie del '68 in campo culturale e prodromi della separazione delle due anime della teoria marxista) sono entrati stabilmente in un'università profondamente rinnovata.

Il più celebre è certamente Fortini, il quale nei saggi raccolti in *Verifica dei poteri* rilegge la posizione del critico e dello scrittore come sussunta dall'industria culturale, ma elabora tuttavia parallelamente una teoria della poesia-valore capace di opporre una resistenza al suo consumo in quanto merce (incontro caratteristico in questo autore di temi adorniani e lukacsiani). L'antagonismo è segnato nel suo statuto: "la poesia appartiene necessariamente ad un ordine di valori analogo a quello cui l'ordinamento capitalistico fa sistematico, organizzato e inevitabile impedimento" (Fortini 2003, 172). La poesia nondimeno si scrive e in questa prospettiva il baco della metafora deve farsi rettile per preservare la naturalità, la possibilità di oggettivazione non alienata del proprio prodotto.

Più interessante è Scalia, che fa da contrappunto dialettico alle tesi fortiniane, che sono la forma più diffusa in cui l'impostazione marxistico-dialettica è

11 "La filosofia che una volta sembrò superata si mantiene in vita perché è stato mancato il momento della sua realizzazione. Il giudizio sommario, che abbia semplicemente interpretato il mondo e che per rassegnazione di fronte alla realtà sia paralizzata anche internamente, si trasforma in disfattismo della ragione, dopo che la trasformazione del mondo è fallita" (Adorno 1970, 3).

12 Di lui si veda almeno *Estetica e marxismo* (De Castris 1976).

stata traghettata attraverso gli anni del postmodernismo teorico e del disarmo ideologico e materiale delle posizioni recentemente conquistate dalla sinistra.¹³

Precocissimamente, infatti, il problema dello scrittore quale lavoratore produttivo è da Scalia collocato nel contesto di una totalizzazione capitalistica che priva la cultura del suo statuto di merce speciale e la poesia del suo sogno di immediatezza.

“Essa presenta alcune caratteristiche strutturali: separazione e, insieme, tendenziale riunificazione funzionale, ai fini capitalistici (produttivistici) della divisione del lavoro in “manuale” e “intellettuale”, specializzazione delle diverse professioni intellettuali e loro utilizzazione *generale-comune* come forza-lavoro; disponibilità globale di questa forza lavoro in senso classista” (Scalia 1978, 22).

Questa volta però l'incubo generale della trasformazione di tutto il lavoro in lavoro capitalisticamente produttivo spinge il critico sulla strada della negazione (la neoavanguardia) e dell'elezione di legalità speciali (surrealismo, sogno, follia) che rappresentano la difesa della naturalità del processo di creazione-significazione di contro a un capitalismo percepito essenzialmente come razionalità produttivistica.¹⁴ Un passo avanti in una direzione maggiormente dialettica è nel saggio *Perché la poesia?* che riprende il tema del marxiano baco da seta e della poesia come merce. In questo quadro è sì possibile, secondo Scalia, la produzione di un'anti-merce o merce inconsumabile (come vuole Fortini), ma si tratta di una via d'uscita falsa nella misura in cui il capitale si appropria non solo dell'opera d'arte¹⁵ (è in questo senso progressivamente divenuta falsa la tesi benjaminiana dell'artista come produttore che possiede i propri mezzi di produzione,¹⁶ falsa su due livelli: i mezzi di produzione sono socialmente prodotti in un contesto di valorizzazione capitalistica e gli sviluppi dell'industria

13 Gioca naturalmente un ruolo qui l'attività di Fortini critico fino agli anni Novanta, con alcuni grandi saggi teorico-metodologici come le voci *Classico e Letteratura* raccolte in *Nuovi saggi italiani* (Fortini 1987, 257-313), oltre che la sua influenza su alcuni critici più giovani come Luperini e Brioschi.

14 Scalia 1978, 192-218.

15 I due principali modelli di riferimento sono qui la galleria privata e la compravendita dei diritti, in particolare su questa (più che sulle questioni del canone o della storiografia-letteraria) ci sembrano utilizzabili le indicazioni di Bourdieu in *Le regole dell'arte*, dato che il capitale simbolico bene o male tende a tradursi sempre in rendite, royalties o capitale reale e non è mai concepito al di fuori del mercato.

16 Cfr. Benjamin 2012, 147-162.

culturale hanno reso improduttiva e obsoleta la logica del ciclostile e dell'autonomia creativa materiale che quelle considerazioni sottintendevano), ma fa del bisogno di significazione e creazione proprio dell'uomo una merce in sé, producendo i potenziali consumatori.

Così Scalia:

È una funzione o, meglio, una forma dei rapporti sociali capitalistici. Come forma, può essere de-formata, in-formata, ri-formata. Come merce resta sé stessa attraverso le sue metamorfosi: meglio, realmente sé e realmente altro. In quanto è prodotto del lavoro "astratto" sociale. Non è vero che il capitale non ha bisogno dell'arte. Il capitale "impiega il lavoro". La merce è un bisogno umano, il bisogno è una merce, finché il capitale produce un oggetto per il soggetto e un soggetto per l'oggetto. Il capitale ha bisogno dell'arte, che non è di tutti, perché è sua; cioè, è di tutti, perché è sua (Scalia 1980, 13).

Il naturale impulso creativo degli scrittori¹⁷ che vivono "della arte di cui 'non vivono'" (Scalia 1980, 10) li espone alla sola scelta possibile di fare "quello che fa[nno]: cioè il baco da seta" (Scalia 1980, 12). Anche Lukács apriva la sua *Estetica* con il motto marxiano "Essi non lo sanno ma lo fanno" (Lukács 1970, XIII), ma essa era costruita sul presupposto di un antagonismo radicale e in fin dei conti inconciliabile tra grande arte e capitalismo, cosa che pochi anni dopo (e nell'occidente tardocapitalistico) appare meno ovvia.

"Il capitale non condanna l'arte. A una sola condizione: che *tutto*, al più presto, *sia arte*. Il tutto-arte è il limite ottimale, la poesia *par tous*, il bene diffuso, non privilegiato, la partecipazione universale, la democrazia estetica. A ciascuno la sua parte di poesia destinata, prevista, programmata. La nostra poesia quotidiana" (Scalia 1980, 19).

Attraverso la contrapposizione tra lavoro produttivo e improduttivo in arte si arriva dunque a cogliere quel processo di estetizzazione diffusa che è una delle caratteristiche chiave della cultura del postmoderno. Già in alcuni saggi precedenti (si pensi alle conversazioni del 1963 *La questione dello sperimentali-*

17 La dialettica tra impulso disinteressato e lavoro, che diviene, nel quadro dell'economia politica, tra lavoro produttivo e improduttivo, può naturalmente essere affrontata anche da destra. Mentre qui ne delineiamo una lettura di sinistra se non specificatamente marxista, un esempio ne è il perdurare, negli stessi anni delle riflessioni di Fortini, Scalia, Luperini, della concezione luziana di *Naturalezza del poeta* che ontologizza i presupposti della capacità di produzione, del processo e del prodotto stesso.

smo)¹⁸ i tratti di reificazione e di assunzione della cultura a seconda natura, che implica il modo di produzione e le merci feticizzate, erano indicate come tipiche soprattutto della nuova narrativa.¹⁹ Tuttavia è a mio parere solo attraverso una specifica riflessione sulla loro posizione nel processo di valorizzazione che gli scrittori sono giunti a una comprensione critica dello statuto del loro lavoro alla vigilia degli anni Ottanta, ma questo processo di demistificazione dell'ideologia diffusa è naturalmente ben lungi dall'essere compiuto.

2. *Il baco nelle Americhe: marxismo critico e postmodernità*

Occorre qui indicare come, a mio parere, la tradizione italiana, anche quando si fonda su presupposti marxisti e dialettici abbia però in tutta una prima fase stentato a svolgere una critica del postmoderno poiché spesso ha scelto, *prima facie*, la forma di una difesa a oltranza del moderno concepito come costellazione di riferimenti ordinabili secondo istanze emancipative, o, detto altrimenti, di una possibile tracciatura del senso rivoluzionario della storia allegoricamente rintracciabile nel contenuto di verità delle opere (Fortini e Luperini),²⁰ oppure di abbracciare entusiasticamente le istanze antidialettiche del postmodernismo stesso in nome di un ritorno all'ontologia o a una ricerca della verità e a una pratica dell'interpretazione concepite come decostruzione e negoziazione del senso²¹ (particolarmente la linea di Cacciari e Vattimo, ma tra i critici letterari marxisti Scalia non disdegna percorsi simili).²²

Più interessante oggi sembra la corrente nordamericana in cui spicca Jameson, che con *Il postmodernismo o la logica culturale del tardo capitalismo* mira

18 Vedi Scalia 1968, 219-299.

19 In cui il principio di sovversione, se resisteva, era piuttosto nella critica del punto di vista e nella esibita serialità della narrazione come manifestazione di una impossibilità dell'*Erlebnis* come già Benjamin aveva anticipato, cfr. Benjamin 1976, 235-260.

20 Di quest'ultimo si veda in particolare l'opera programmatica, con saggi di ermeneutica allegorica, *L'allegoria del moderno* (Luperini 1990) e i saggi di *La fine del postmoderno* (Luperini 2005).

21 Vale qui la pena indicare come, trasposte su un piano teorico-politico, le due linee animino, negli esiti più conseguenti, i due tronconi in cui si rompe la sinistra comunista in Italia: sintetizzando l'idea che il patrimonio dialettico-rivoluzionario fosse irrinunciabile e quella che fosse divenuto obsoleto di fronte al tardo capitalismo.

22 Si veda la conferenza *Heidegger-Marx-Heidegger* (Scalia 1991).

ad offrire un modello di critica generale della cultura estetizzata e mercificata che si è imposta come merce a partire dai tardi anni Settanta. Il critico non solo ricorda, all'inizio del suo lavoro, come le analisi pionieristiche di Adorno e Horkheimer (che avevano innescato i meccanismi difensivi del 'baco da seta' una volta assimilate dalla critica italiana) vadano rapportare a una fase capitalistica precedente,²³ ma indica nel postmodernismo la manifestazione culturale di un nuovo assetto della relazione base-soprastruttura che la fase di sviluppo capitalistico ha decisamente mutato:

Ora bisogna chiedersi se non sia precisamente questa semiautonomia della sfera culturale ad essere stata distrutta dalla logica del tardo capitalismo. Ma sostenere che la cultura oggi non è più dotata della relativa autonomia di cui godeva un tempo, come uno dei livelli tra gli altri, nelle prime fasi del capitalismo (per non parlare delle società precapitalistiche) non implica necessariamente indicarne la scomparsa o l'estinzione. Al contrario occorre spingersi oltre e affermare che la dissoluzione di una sfera autonoma della cultura va immaginata va immaginata in termini di esplosione un'immensa espansione della cultura nell'intero ambito sociale (Jameson 2007, 63-64).

Non si può, in altre parole, non essere postmoderni, tanto più che l'ipotesi con cui si chiudeva il libro (cioè, dello stesso postmodernismo come cultura della fase di transizione tra due rivoluzioni produttive capitalistiche), appare relativamente poco convincente col passare degli anni se si ipotizza una transizione breve; l'economia che assegna un ruolo produttivo a dati e informazioni sembra piuttosto confermare il processo di avvicinamento della sfera della produzione alla significazione. Nell'introduzione a *La fine del postmoderno* Luperini polemizza con la concezione di Jameson vedendo nel postmoderno stesso una lunga continuità con la modernità che si rintraccia, sul piano della prassi e dei rapporti sociali, nel riapparire di vecchie tensioni (nazionalismo) o di nuove forme di conflitti tipicamente moderni (di classe, conflitti antifondamentalisti, conflitti sulle libertà liberali). Di conseguenza una riorganizzazione delle istanze propriamente moderne della critica (giudizio di valore, ricognizione storiografica, mediazione tra opera e pubblico) è per il critico pisano non solo possibile, ma anzi un'essenziale operazione politica.²⁴

23 Jameson 2007, 6.

24 Cfr. Luperini 2005, 21-35. In aggiunta e a rinforzo recente di queste posizioni *Tramonto e resistenza della critica*, (Luperini 2013).

Lo sviluppo successivo del lavoro di Jameson ha in parte confinato nel nominalismo i termini del dibattito, dato che lo stesso studioso americano ha poi a più riprese dedicato opere alla continuità dei motivi tardomodernisti nella società postmoderna.²⁵ Una proposta interessante è quella che è venuta, a cavallo del millennio, dai lavori di Bolívar Echeverría, che ha sistematicamente applicato la nozione di modernità capitalistica²⁶ nel doppio significato di capitalismo pienamente sviluppato e di modernità contrassegnata dal modo di produzione capitalistico come nozione per produrre una critica antimperialistica.

Analizzare, anche per quanto concerne i luperiniani compiti e precetti minimi della critica, le tradizioni marxistiche a sviluppo extraeuropeo può essere un'operazione non solo di divagazione esotico-geografica, e che si rende anzi necessaria nell'orizzonte di una economia e di una industria culturale globali.²⁷ Se si tiene conto della relativa distanza dai dibattiti europei della Guerra Fredda e insieme della necessità di affermare una propria autonomia teorica e operativa dall'Unione Sovietica (tutto il marxismo occidentale deve in fondo il suo nome alla sua natura di anti-*diamat*, e quasi tutto il marxismo critico in letteratura si sviluppa come anti-zdanovismo), nonché delle caratteristiche specifiche di determinate regioni nel sistema-mondo (che ad esempio mantengono una posizione strutturalmente periferica in virtù del loro essere fornitori di manodopera e materie prime a partire dalla cosiddetta accumulazione originaria fino a tutt'oggi), non sembrerà strano che marxismi di diverse zone geografiche abbiano potuto considerare la problematica novecentesca della conflittualità tra espressione artistica e mercato capitalistico sotto una prospettiva parzialmente differente.

L'exkursus che abbiamo cominciato con Lukács può dunque essere proseguito con le opere estetico-critiche di Adolfo Sánchez Vázquez, figura che, per la sua longevità e prolificità, rappresenta un vero e proprio ponte teorico tra almeno tre generazioni di critici marxisti (attraversando in pieno le rivoluzioni capitalistiche che segnano il tornante storico di Jameson e Mandel).²⁸

25 Si vedano i volumi *The Modernist Paper* (Jameson 2007b) e *The Ancient and the Postmodern. On the Historicity of Forms* (Jameson 2013).

26 In particolare, si veda *¿Qué es la modernidad?* (Echeverría 2009).

27 Alcune interessanti considerazioni sull'etnocentrismo filosofico, che produce tra l'altro l'interpretazione di De Man e di Gadamer per cui la tradizione, che si consideri storicamente o meno, ha sue proprie leggi di evoluzione, sono in Gandler 2007, 27-43.

28 Sánchez Vázquez, nato nel 1915, ha militato da comunista nel fronte repubblicano durante la Guerra Civile Spagnola, ha trascorso la maggior parte della sua vita da esiliato in

Secondo il paradigma già indagato, raccoglie i primi scritti sistematici di estetica e critica in *Las ideas estéticas de Marx*, ma se la prima parte degli studi tende a una costruzione umanistica apparentabile a quella di Lukács, con un tratto di maggiore critica al realismo socialista, il commento di analoghi testi cardine della fondazione della critica marxista (il carteggio con Lassalle, i *Manoscritti economico-filosofici*, la lettera a miss Harkness) approda a una concezione della prassi come processo di autoformazione del soggetto²⁹ cui non è estranea la problematica della creazione artistica.

Il lungo studio *El destino del arte bajo el capitalismo* esamina la contraddittorietà tra arte e capitale partendo dalla concezione marxiana della creazione artistica come lavoro improduttivo. Sánchez Vázquez elabora così una critica dell'arte reificata non sulla base dei contenuti (e contenutistico è più volte il marxismo meccanicista, ma anche un certo populismo critico che ne ha preso il posto difendendo posizioni marginali), bensì sulla base dell'espropriazione e del distorcimento delle capacità creative che il capitale forza per trasformare l'opera in merce:

L'artista produce per sé stesso e per altri, a cui il suo messaggio non può arrivare perché le vie d'accesso gli sono precluse per il suo rifiuto di produrre per una necessità esterna, cioè per il mercato; il suo lavoro, d'altra parte, contraddice i gusti e gli ideali che regolano la produzione di mercato e quindi non trova acquirenti. L'artista crea, quindi, eroicamente per un bisogno interiore di espressione, senza fare concessioni che limitino la sua libertà creativa; il suo lavoro nasce alle spalle del mercato dell'arte o in sprezzo alle sue richieste (Sánchez Vázquez 1965, 210-211 trad. mia).

Di questa creazione come autoespressione e compiuta umanizzazione è antitesi l'arte come lavoro produttivo per il capitale. Assoggettata alla divisione capitalistica del lavoro l'arte si scinde in due: da un lato un'arte per le minoranze elette (Sánchez-Vázquez ha qui di mira tanto le versioni conservatrici quanto le avan-

Messico ed è arrivato alla riflessione sistematica solo in età relativamente avanzata, dopo una ricca attività di critico letterario. Le ultime opere risalgono tuttavia alla fine degli anni Duemila e si muovono nel segno di una continuità con il marxismo critico-dialettico. Continuità che ne ha reso poco attrattiva l'opera in Europa proprio quando cominciava a farsi più sistematica. Ciò gli vale una contegnosa nota nella storia della filosofia spagnola più attendibile in Italia, che è di impianto neo-cattolico. Vedi Savignano 2016.

29 Particolarmente nell'opera *Filosofía de la praxis* (Sánchez-Vázquez 2003).

guardie eversive), dall'altro l'arte di massa, il cui carattere fondamentale non è tanto la bassa qualità e la semplificazione dei processi (come pensava per lui soprattutto Ortega y Gasset), quanto l'atteggiamento di passivizzazione che alimenta nei consumatori e che richiede essa stessa per poter essere commerciata.

In entrambi i casi si tratta di una significativa sottrazione di autonomia che subiscono, per il filosofo, tanto l'arte colta e individuale quanto quella popolare e collettiva, in cui un elemento di libera prassi creatrice è presente.

“La tendenza storica del capitalismo, come abbiamo sottolineato in precedenza, è quella di allontanare il popolo dalla sfera della creazione artistica per ridurlo a mero consumatore di prodotti artistici” (Sánchez Vázquez 1965, 278 trad. mia).

Naturalmente emergono alcune caratteristiche tipiche della concreta situazione storica in cui queste pagine sono state scritte: la presenza di un vasto patrimonio di arte e letteratura popolare e anonima che assume piena legittimità estetica e critica (ed è quantomeno significativo che Sánchez Vázquez non scelga mai l'opzione postcoloniale o del raffronto di civiltà rimanendo piuttosto vicino alla posizione del nostro Gramsci), un contesto sociale in cui i consumi culturali sono un privilegio e spesso l'arte è proprietà privata³⁰ e la sfera dell'estetico non è ancora “esplosa”, per citare Jameson, e la formulazione di queste tesi in un periodo di iniziativa delle forze socialiste (alcuni dei saggi furono discussi a Cuba sulla rivista della Casa de las Américas) che inevitabilmente dà al processo di creazione artistica una coloritura attivistica.

Posta l'antitesi di arte e mercato un significativo strumento di giudizio delle opere stesse sarà la loro capacità di resistere alla degradazione (cioè di portare come interna tensione il loro statuto di merci) e di consentire il maggior grado possibile di autoespressione e di riconoscimento da parte dei fruitori.³¹

Proprio con questa chiave di lettura si devono intendere gli ulteriori sviluppi critici dell'attività di questo autore: così gli aspetti più marcatamente individualistici vengono resi maggiormente credibili da una riflessione duratura sul processo di socializzazione dell'arte che, se negli studi di fine Novecento è contrapposto

30 Ma è utile ricordare che nell'Italia del XXI secolo è possibile assistere a esposizioni artistiche anche di artisti canonizzati e universalmente noti (Fattori, Balla, Morandi etc.) composte solo da collezioni private e che l'editoria si trova di fatto in una condizione di oligopolio.

31 Per un'idea di come questa chiave di lettura comporti una diversa interpretazione dei classici del modernismo e del loro valore letterario rispetto alla maggior parte delle letture marxistico-dialettiche di marca lukacsiana si può vedere il saggio *Un eroe kafkiano: Joseph K.* (Sánchez Vázquez 1965, 135-153).

alla categoria hegeliana di morte dell'arte, (letta da Sánchez Vázquez come sua completa mercificazione)³² porta implicitamente a una definizione dell'atto e della teoria critica come passaggio da una critica d'arte a una critica dell'arte:

Pertanto [questa critica] sarà anche critica delle condizioni sociali che fino a ora l'hanno [l'arte] determinata e, a sua volta, una critica che faccia suo il progetto di trasformazione radicale della società che consenta – tanto socialmente come artisticamente – il predominio del principio di creatività sulle diverse forme di alienazione. Una critica siffatta implica, dunque, la rottura con l'ideologia dominante e, in particolare, con l'ideologia estetica borghese che giustifica – con la supremazia del valore estetico del genio creatore e del carattere privilegiato e elitario della relazione estetica – quell'arte che è divenuta un ostacolo per lo sviluppo delle possibilità creative degli uomini (Sánchez Vázquez 1996, 215, trad. mia).

Certo simili parole erano, dal punto di vista di un critico letterario di oggi, apparentemente più socialmente comprensibili quando sono state scritte nel 1980, ma la particolarità della posizione di Sánchez Vázquez, e dei pensatori con lui indebitati, sta anche nel fatto che non essendo sulla linea di fuoco dello scontro geopolitico e culturale tra liberismo e socialismo non hanno dovuto patire il discredito in cui generalmente è venuto a cadere il pensiero marxista dopo la stagione di relativa egemonia degli anni Sessanta-Settanta e neanche (almeno per le scuole di marxismo cosiddetto critico) il contraccolpo della dissoluzione dell'Unione sovietica o la necessità di rimodulare le forme della propria attività in relazione alla scomposizione di classe e alla frattura dei partiti della sinistra storica, fatto che invece segna almeno in Europa un passaggio chiave per l'ostilità al marxismo e alla critica come mediazione sociale *tout court*.

La storia di questo conflitto è anche la storia dello sviluppo del postmodernismo come logica culturale e di quella che Jameson ha chiamato, sulla scia di Lyotard, la “War on totality” (Jameson 2009, 210), ma la stessa reazione di Luperini (e anche di critici politicamente affini ma teoreticamente distanti),³³

32 Cfr. in particolare *Socialización de la creación o muerte del arte* in Sánchez Vázquez 1996, 187-203.

33 Raul Mordenti in *L'altro e il senso del testo* giungerà ad affermare che con la crisi della concezione occidentale progressiva della storia, che implica la rinegoziazione dei canoni disciplinari, delle tradizioni ma anche delle pratiche emancipative, si apre una serie di conflitti tra l'Occidente euroamericano e i suoi 'altri' (migranti, Terzo mondo, soggetti sociali e minoranze oppresse) tale per cui “la guerra è veramente la rivelazione a se stesso dell'essere ontologico occidentale (hegelianamente l'Essere è la Guerra), essa è la manifestazione nella

con l'insistenza sulla persistenza del moderno nel senso di una sostanziale presenza di conflitti moderni e di annesse opposizioni concettuali (soprattutto tra vecchio e nuovo laddove il postmoderno tenderebbe a livellare il senso storico e spazializzarlo), denuncia in fin dei conti il bisogno di rintracciare il filo materialista di una teorizzazione che non può (e non deve) darsi un'uguale continuità di forme con il passato.³⁴

Lo stesso Jameson proprio nel momento di maggior tentativo di recupero della dialettica è costretto a riconoscere la centralità del concetto di classe, oltre a quello di mercificazione, come la pietra di paragone sul quale il pensiero marxista resiste o cade: “we may say that it is class struggle that restores a dialectical reading of history insofar as it necessarily proceeds by breaks and discontinuities, and not the uninterrupted (or “homogeneous”) temporality of progress or inevitability” (Jameson 2009, 29).

Trovandosi del resto a definire i differenti ‘postmarxismi’ ne indica un tratto comune nella scarsa rilevanza accordata al concetto di classe, ma al contrario, propone di leggere la globalizzazione non come un processo di rottura della

storia dell'idea di Totalità” (Mordenti 2016, 26). Il critico romano ha qui una concezione negativa della totalità, cui contrappone l'idea di infinito che comporta un riconoscimento mutuo delle alterità. Non condividerei in tutto questa posizione, soprattutto perché le ‘alterità’ sono sempre socialmente negoziate e mediate e mai ontologicamente date, tuttavia è qui rilevante notare come, anche se non si accetta la concezione emancipativa del pensiero totalizzante, si è costretti a riconoscere nella totalità l'insieme mobile del conflitto sociale e non una staticità uniforme e, dunque, nell'idea stessa di totalità (la si chiami poi come si vuole) la condizione di possibilità e necessità di una critica letteraria marxista.

34 Di questo tipo mi pare l'insistenza luperiniana in quello stesso luogo sulla forma saggio come strumento di lotta della critica marxista nel nuovo millennio. Si tratta di un saggismo di specie diversa da quello individualistico-radicalo, che pure nasce dalla stessa rottura del fronte della critica di sinistra nel passaggio attraverso il postmodernismo. come testimonia la comune presenza in riviste come gli ultimi *Quaderni Piacentini*, o *Linea d'ombra*, di figure come Berardinelli, Cordelli e Moretti. Quest'ultimo a scorno di tutto il suo stesso scientismo mantiene infatti, ci pare, una visione della critica come ricerca e ‘esperimento’ da fase eroica delle scoperte scientifiche, sostituendo, nei suoi saggi metodologici, alla figura del lettore geniale quella del geniale costruttore e verificatore di ipotesi in laboratorio. Il saggio luperiniano sembra piuttosto voler invece incarnare il momento critico-allegorico della società contemporanea, ma l'insistenza sulla capacità e sulla natura allegorica della critica nasconde anche la sua difficoltà odierna a legare oggi critica letteraria e critica dell'economia politica se non appunto nella forma di una mediazione in qualche misura tipica di una specializzazione riconosciuta.

divisione in classi (che poi emergano altre linee di conflitto e altri *standpoint* particolari all'interno della società non è un elemento strettamente legato alla rilevanza della divisione in classi in sé), bensì come un processo di concentrazione e omogeneizzazione delle divisioni leggibili sulla base dello sviluppo dei singoli mercati e capitali concreti.³⁵

Comparata a questo stato di cose la continuità sostanziale delle posizioni di Sánchez Vázquez, tanto da rieditare integralmente il libro sulle idee estetiche di Marx nel 2005 e includerne ampi estratti nella raccolta delle *IncurSIONES Literarias* del 2008, non indica a nostro parere una insistenza di tipo nostalgico su posizioni precedenti la crisi del socialismo novecentesco,³⁶ né una immaginaria transizione della totalità come pensiero dalla borghesia centroeuropea in lotta contro il vecchio ordine, attraverso le forze storiche del movimento socialista nel Novecento, fino alle masse del cosiddetto Terzo Mondo nel nuovo millennio (sarebbe l'errore tipico di chi mitizza l'impatto immediatamente politico degli studi post-coloniali e dei *subaltern studies*). Significa se mai, e qui una leggera crudezza sarà scusata, che l'idea della fine della storia, quella della frammentazione postmodernistica, ma anche la tesi della compiuta trasformazione del marxismo in teoria e della sua culturalizzazione-mercificazione (da cui deriva la giustissima insistenza invece sulla permanenza del conflitto e della divisione in classi di quei teorici che sentono di dover difendere un marxismo

35 È la problematica dell'*Actually Existing Marxism*: "Globalization, which has spelled the crisis in national production, and thereby in the institutions of a shrinking national work force, can be expected to bring into being international forms of production with the corresponding class relations, yet on a scale so far unimaginable to us, whose forms cannot be deduced in advance, and whose political possibilities cannot yet be predicted, let alone computed. It is necessary to insist both on the inevitability of this new process of global class formation and also on the representational dilemmas with which it presently confronts us: not only is the geological tempo of such class formation imperceptible to organisms condemned to human time (as has been said, we exist simultaneously in both these incommensurable temporal dimensions, which do not often communicate with one another); but the schematisms whereby we might begin to map this inaccessible reality (comparable to the problems raised by the passage from a limited or perceptual segment of heavenly space to cosmologies so immense as to escape our mental categories) have also not yet been determined". (Jameson 2009, 402)

36 A maggior misura di ciò basterebbe citare la ricca produzione di saggi di tipo teorico politico che affianca l'opera critica ed estetica, quali *El valor del socialismo*, (Sánchez Vázquez 2003b) e l'ultima opera compiuta *Ética y política*, (Sánchez Vázquez 2007).

dialettico screditato in Occidente) si reggono essenzialmente sulla volontà di non considerare ciò che avviene al di fuori della sfera euroamericana e di ritenere le sorti del marxismo legate più alla sua egemonia tra i declassati intellettuali europei che non alle possibilità di soggettivazione politica di una larghissima maggioranza di esseri umani sfruttati. D'altra parte, la richiesta di un'estetica della partecipazione di Sánchez Vázquez, come sosterrà nel definitivo confronto con l'estetica della ricezione della scuola di Costanza, si rivela pienamente comprensibile alla luce non solo dell'integrazione dell'arte quale merce da consumo, ma anche di una critica della differente qualità e quantità di consumo accessibile alle diverse classi sociali.

In un confronto con i videogiochi, elaborato in virtù della loro struttura fondamentalmente narrativa, abbastanza insolito per la tradizione dialettica (e ancora di più per un marxista nato nel 1915), l'autore vede in essi un esempio di socializzazione delle potenzialità creative (è richiesto l'intervento attivo del soggetto per dare forma a quello specifico prodotto artistico-narrativo) e anche se giustamente non si inganna riguardo alla loro natura di canalizzazione e compensazione della frustrazione di quelle stesse potenzialità (oggi per noi si potrebbe azzardare l'ipotesi che le migliaia di raccolte di versi e romanzi prodotti ogni anno abbiano in parte la stessa funzione), del resto già Adorno aveva rilevato la natura di coazione a ripetere propria del gioco nella società tardo capitalistica,³⁷ vi rileva però la manifestazione di un bisogno di massa, ma soprattutto la possibilità di stabilire un conflitto per l'uso non regressivo di queste capacità di socializzazione accresciuta dei prodotti artistici e tecnici.

“Ora, la necessità di salvare la natura creativa dell'uomo, alienata nell'odierna società capitalista, giustifica la necessità di un'arte che permetta appunto di estendere la creatività, anche se non raggiunge i livelli eccezionali della grande arte. Per tanto, si giustifica la necessità di un'altra società possibile che, con la sua struttura economica e sociale, costruisca le fondamenta e le condizioni favorevoli per arricchire umanamente i suoi membri attraverso la socializzazione della creazione” (Sánchez Vázquez 2005, 97, trad. mia).

Si tratta del vecchio tema del baco da seta, passato tuttavia attraverso un confronto critico con il postmodernismo. L'analisi del filosofo spagnolo coincide in larga parte con quella di Jameson, in particolare nell'indicare nella negazio-

37 Cfr. Adorno 1975, 530-531.

ne della razionalità storica uno dei tratti fondamentali del postmodernismo,³⁸ ma passando allo specifico dei fatti artistici rileva l'antitesi fondamentale della nuova logica culturale con il paradigma emancipativo tipicamente moderno che aveva guidato, in ottica marxista, lo sviluppo dell'arte e della riflessione critica su di essa:³⁹ "Innovare, creare, era per le avanguardie, prima di essere addomesticate dal mercato, un atto di emancipazione. Ora il postmodernismo libera l'artista dalla responsabilità che si assume nella modernità, poiché l'emancipazione stessa non ha per lui fondamento e destino" (Sánchez Vázquez 1997, 327 trad. mia).

Tuttavia, nonostante sia posta in questi termini essenzialmente negativi, la realtà effettiva della situazione postmoderna, che anche questo autore non nega ma che riporta anzitutto a un'accresciuta possibilità autodistruttiva dell'uomo,⁴⁰ non è priva di una sua necessità e di un suo contenuto positivo, e

38 Cfr., *Radiografía del postmodernismo* (Adolfo Sánchez Vázquez 1997, 323, trad. mia) in *Filosofía y Circunstancias*; Rubí-Anthropos, Barcelona-México, 1997 "Il pensiero postmoderno si concentra quindi sul presente, su un presente che si riproduce e nel quale il nuovo è un presente che si riproduce e in cui il nuovo è solo lo stesso. Non è più possibile parlare della storia come di un processo che porta a un presente che deve lasciare spazio, soprattutto con la sua trasformazione della società, al futuro, a ciò che non è ancora arrivato e per il cui arrivo lottiamo. È dunque tipica del pensiero postmoderno questa esaltazione del presente e negazione del futuro che è, in verità, la conciliazione con un presente, il nostro presente; una conciliazione che è sempre il segno del conservatorismo".

39 Se l'arte abbia di per sé un carattere emancipativo o se si possa leggere in questa chiave la storia del suo sviluppo è naturalmente una questione controversa, ma si deve notare che, in maniera diversa, le maggiori opere sistematiche di estetica del marxismo occidentale, cioè quelle di Lukács e di Adorno, le assegnano, anche se in termini differenti, la stessa caratteristica, non tanto di diretta emancipazione dallo sfruttamento, ma di emancipazione dalle forme di alienazione della coscienza, tra cui spiccano la religione (per Lukács) e la reificazione dei rapporti sociali (per Adorno). Si tratta nel complesso di una lettura positiva della prassi artistica autentica all'interno della tradizione marxista, quanto dipenda dalla sua lettura come lavoro improduttivo o lavoro non coatto potrebbe essere un elemento di interessante ricerca.

40 È interessante notare come questo tema, che la tradizione marxista associa essenzialmente alla modernità e al Novecento, con le figure di Günther Anders e di Edward Palmer Thompson tra i maggiori interpreti critici, sia invece legato in questo caso alla condizione postmoderna. Sotto questo aspetto si può pensare che non solo la posizione geopolitica determini una lettura diversa ma che la stessa razionalità progressiva della storicità che rende

sebbene Sánchez Vázquez sia risoluto nell'indicare il carattere moderno e storico del progetto emancipativo del marxismo, è pur vero che l'universalismo inscritto nella tradizione socialista (che la scuola della UNAM ha tenuto fermo fino a tempi recentissimi e che rappresenta il punto di distinzione tra una critica della totalità e una critica al concetto di totalità in nome dei particolarismi), può, secondo Sánchez Vázquez, declinare in una cattiva universalità cui deve rispondere la ricerca di:

un socialismo post-moderno, se vogliamo – [che] può essere fatto solo nella misura in cui la teoria della realtà da trasformare e delle possibilità e dei mezzi per trasformarla, sia attenta ai palpiti di quella realtà e sia libera dalle concezioni teleologiche, progressiste, produttiviste, ed eurocentriche della modernità che permeavano persino il pensiero di Marx e che si sono protratte fino ai nostri giorni (Sánchez Vázquez 1997, 329, trad. mia).

Non è possibile trarre da questo percorso un prontuario teorico-critico, che del resto confliggerebbe con la dinamica dialettica che accomuna tutti gli autori qui ricordati, nonostante gli esiti e le distinzioni a volte anche notevolmente diversi. Tuttavia ci sembra dominare l'esigenza di una riattivazione e di una interpretazione del conflitto come proprio della teoria e della pratica critica anche in ambito letterario, e in particolare 1) in seno alle sue istituzioni (come avviene o è avvenuto quando i critici sono anche autori di letteratura in proprio), che approfondisca non solo la funzione di mediazione della critica (che le posizioni più recenti indicano in aperta e forse irresolubile crisi), ma anche lo statuto professionale del critico in quanto produttore di merci. 2) Come campo di tensioni interno all'opera stessa, secondo quanto la tradizione di ermeneutica marxista da Adorno a Jameson ha mostrato possibile. 3) Riguardo la posizione generale della creazione letteraria come processo dialettico e come lavoro improduttivo che, dovendosi convertire in lavoro produttivo, produce tensioni, conflitti e soluzioni i cui risultati sono anche la storia e l'oggetto d'indagine dei punti precedenti.

La tradizione del marxismo critico è dunque non solo ancora produttiva, e capace anzi di prendere forza dall'integrazione di una varietà di prospettive, ma in larga parte, almeno presso di noi, ancora da esplorare.

'moderno' il progetto di emancipazione marxista, sia iscritta nella specifica situazione che la possibilità di autodistruzione determina e che dunque, anche per la prospettiva di Sánchez Vázquez, coesistano continuità e cesure tra moderno e postmodernismo.

3. *Alla ricerca del valore d'uso: baco e bachicoltore*

Nella seconda parte di questo saggio abbiamo preso in esame più dettagliatamente l'opera di Sánchez Vázquez e indicato i punti di interesse propri di un marxismo critico non eurocentrico. Di particolare interesse è l'elezione a tema della creazione artistica come lavoro e la conseguente individuazione del potenziale estetico di un'opera e della posizione della critica al livello dei conflitti nella sfera della produzione e della circolazione delle merci. Ci sembra una prospettiva meritevole di considerazione soprattutto perché gli spunti che in Italia se ne sono avuti (abbiamo considerato brevemente Fortini e Scalia), sono stati asistematici e legati più a considerazioni di analisi sociale e di classe (gli intellettuali umanisti integrati nel mercato) che non a una rilettura generale delle categorie critiche.

Esiste però naturalmente anche un lato, e se non uno solo certamente almeno uno fondamentale, problematico in questa impostazione: il fatto che la creazione letteraria si presenti come valore d'uso.

Con ciò non si intende negare la validità della letteratura come bisogno, ed anzi la capacità di cogliere nei processi di significazione e autorappresentazione uno degli elementi centrali della pratica letteraria ci sembra uno dei punti di maggiore rilievo di un'applicazione di elementi marxiani alla critica letteraria; in questo semmai Sánchez Vázquez ha il merito di evitare le controversie potenzialmente infinite tra autonomia ed eteronomia della letteratura e tutte le polemiche sull'impegno che assumono storicamente e geograficamente diversi valori posizionali. Ciò che indubbiamente rimane più problematico è la considerazione del valore d'uso come indipendente e non come depositario del valore di scambio,⁴¹ con il passaggio che ciò comporta dalle qualità individuali della singola merce-opera nel nostro caso al valore come espressione del lavoro astratto. Scrive Sánchez Vázquez:

Come lavoro concreto, il lavoro artistico si mostra legato alla forma e al contenuto dell'opera, ma nella sua concretezza, nella sua individualità concreta: un uomo concreto, con tutta la sua ricchezza umana, è quello che si oggettiva nel corso del suo lavoro e quanto più questa attività è concreta, cioè meno spersonalizzata e uniforme, tanto più rivelerà il suo carattere creativo e il suo contenuto umano. Il lavoro artistico che si incarna nell'opera d'arte, in quanto oggetto utile che soddisfa un bisogno specificamente umano di espressione, ogget-

41 Sulla compresenza delle due concezioni nel *Capitale* si veda Napoleoni 1985, 83-85.

tivazione e comunicazione, è un lavoro concreto e, pertanto, non può essere indifferente agli aspetti individuali, qualitativamente differenti, di questa attività. Non possiamo quindi confrontare due opere artistiche tra loro stabilendo un rapporto quantitativo tra di esse, ad esempio considerandole come quantità o frazioni di un lavoro universale astratto, cioè come parti di un lavoro indifferente agli aspetti, qualitativi, concreti e singolari di questa attività (Sánchez Vázquez 1965, 190 trad. mia).

Tuttavia nella sua forma di valore potenziale tramite il passaggio a valore di scambio il valore d'uso si realizza nel consumo e non nella produzione (Marx 2009b 356-357), ma ciò significa che riveste un valore d'uso per il consumatore e non per il produttore e dunque lo stesso bisogno di significazione è un motore in forma mediata (il lettore ha bisogno dell'opera), che esista un valore d'uso per l'autore (per il suo bisogno di autosignificazione) è possibile, ma in quel caso non si realizza in quanto merce ed è persino dubbio che assuma mai realmente una forma compiuta,⁴² a meno che non si opti per forme estetiche decisamente eteronome (ad esempio un testo composto per finalità culturali o di propaganda politica); il che dimostra che l'autonomia estetica dell'arte propria della cultura borghese (Hegel ne è il primo codificatore) è in un certo qual modo speculare al suo essere sempre arte per un mercato (l'eteronomia che diventa la seconda natura dell'opera e non è dunque percepita come tale).

Ora in questo soddisfare una necessità del consumatore è dubbio che, stando alle caratteristiche peculiari dell'opera letteraria come le ha appena descritte, si possa davvero sostenere come questo autore fa, che una volta che l'opera passa ad essere merce la sua dimensione estetica e umana si annulla in quella quantitativa come possibilità di guadagno (Sánchez Vázquez 1965, 193). Certamente è così dal punto di vista del capitale, tuttavia se essa non incontrasse il consumatore sulla base delle sue qualità individuali (anche estetiche), non avrebbe alcun valore realizzabile.

Ciò che rileva non è dunque l'antitesi tra qualità (opera-espressione) e quantità (opera-merce), ma la finalità a cui quella specifica qualità (l'opera con quei tratti) è orientata. L'arte di massa non è in sé disumana, ma reca un altro progetto di umanità.

42 Si può pensare che qualcosa sia composto per svago o per esercizio ma si tratta di casi decisamente liminali, considerato poi lo iato che esiste tra le dichiarazioni degli autori e l'effettiva condizione del mercato.

Sánchez-Vázquez sarà maggiormente consapevole di ciò nei suoi saggi letterari dove in effetti l'antitesi è orientata in questo senso, e l'insistenza recente sulla socializzazione della creazione indica una decisa presa di posizione in definitiva verso una maggiore autodeterminazione collettiva della finalità dell'espressione artistica; ma l'ombra di quella prima 'romantica' opposizione rimane nella difficoltà che quasi sempre manifesta nell'indicare dove, nella creazione artistica, cominci e finisca la libera espressione del soggetto.⁴³

Se del resto una dimensione qualitativo-estetica fosse del tutto irrilevante nell'opera considerata come merce ogni critica letteraria che non fosse una sociologia quantitativa dei consumi dovrebbe parimenti dichiarare il suo scacco o pretendere di agire 'come se' l'opera non fosse mai una merce. Si può anche pensare che questa alternativa rappresenti in qualche misura una tendenza effettiva dello sviluppo della critica letteraria: da una parte si avrebbero così teorie sociologizzanti (come sono in effetti la teoria dei campi di Bourdieu, ma io credo tutto sommato anche i risultati raggiunti dal *distant reading*)⁴⁴ e dall'altra varie forme di lettura individuale, idealistica, storicistica che sono in fin dei conti la prosecuzione della tradizione critica umanistico-liberale. En-

43 Perlopiù si deve fare guidare, legittimamente, da criteri di ordine politico e in effetti quantitativamente prevalgono negli studi letterari autori di dichiarate tendenze rivoluzionarie (Neruda, Hernández, Gorki, Revueltas, Felipe) o almeno progressiste (Machado, Paz), mentre di fronte a autori di collocazione politica più incerta (come ad esempio Tolstoj) deve in qualche misura recuperare le teorie del tipico e del rispecchiamento.

44 Non solo è rilevante qui la continua insistenza sul grande non-letto che rappresenta la stragrande maggioranza del patrimonio letterario, ma io credo, la dimostrazione, ad esempio attraverso i saggi di *Da una certa distanza* (Moretti 2020) e *Falso movimento* (Moretti 2022), che gli studi più riusciti siano quelli centrati sul genere e sulle caratteristiche del consumo, mentre quando ci si avvia ad analisi di tipo contenutistico-formale o si riproduce l'esistente (Sherlock Holmes è il più fortunato personaggio di gialli vittoriani) o si ottengono risultati ovvi (la rete di relazioni dell'Amleto dimostra che senza Amleto e la corte la tragedia non si sosterebbe) e si manca spesso il punto esplicativo. Lo stesso Moretti ha dovuto recentemente, con il suo consueto tono da esploratore, indicare che un problema in questo senso esiste: "Falso Movimento. Si è partiti, e poi, come in ogni road movie che si rispetti, la meta ha via via perso importanza rispetto a quello che si vedeva ai lati della strada. [...] Ora "forma" non è un concetto fra i tanti: è ciò che caratterizza la sfera estetica in quanto lavoro, produzione, *intervento* sulla realtà. Si perde la forma, si perde la dimensione sociale della letteratura e la si riduce a uno scialbo riflesso. Il che è appunto quel che è successo con l'avvento di tecniche come il *text mining*, il *topic modeling*, la *content analysis*, la *sentiment analysis* e via dicendo [...] e le forme si sono dimenticate di noi" (Moretti 2022, 11-13).

trambi questi gruppi di posizioni, che schematizziamo spero efficacemente, risultano ostili alla teoria perché o immaginano di poter consultare e attribuire significato a fatti e dati indipendentemente dalle interpretazioni⁴⁵ o pensano che queste ultime debbano in qualche modo derivare dall'esperienza del testo rispetto alla quale la teoria rappresenterebbe una maglia costrittiva e in ultima analisi mistificante.

Più in là si è spinto un altro teorico marxista, Bolívar Echeverría, in cui l'impronta degli studi di Sánchez Vázquez e di una conoscenza di prima mano dell'economia politica si salda con una pluralità di riferimenti che vanno dalla scuola di Francoforte a Weber e Heidegger. Non è qui possibile esporre in dettaglio la variegata opera di questo autore, in cui tuttavia è proprio la riflessione sul valore d'uso a compiere un salto qualitativo. Per ciò che ci interessa occorre rilevare come Echeverría lavori sul concetto di forma naturale della riproduzione sociale e sulla contraddizione tra valore e valore d'uso.

Nella forma naturale di riproduzione sociale sono per il filosofo incluse tanto la produzione di valori d'uso attraverso il lavoro e l'umanizzazione della natura quanto quei processi di produzione semiotica che tendono a produrre le condizioni sociali di esistenza che determinano la soggettività (in particolare l'autore si riferisce alle istituzioni, ai valori simbolici connessi alla vita collettiva e alla comunicazione linguistica come veicolo medio fondamentale di questi).

La fondamentale modalità capitalistica della prevalenza del valore di scambio sul valore d'uso è da cogliersi nel pensiero marxiano per cui nella natura del capitale non sta il soddisfacimento dei bisogni sociali, ma il suo accrescimento e la produzione di plusvalore (accrescimento del quale la presenza e soddisfazione di detti bisogni è sia causa che conseguenza come spinta alla produzione e al consumo ma mai fine ultimo). Precisamente su questo soddisfacimento si incentra invece l'attenzione del pensatore ecuadoriano, nella convinzione, giu-

45 È un atteggiamento ricorrente, soprattutto nell'ambito dell'utilizzo della programmazione informatica e degli algoritmi per l'analisi letteraria il ritenere che visualizzazione di quantità equivalga a conoscenza oggettiva e immediata, mentre è evidente che gli input dei programmatori e le impostazioni degli algoritmi contengono non solo un astratto quesito di ricerca, ma l'intera impostazione ideologica-metodologica ed estetica dei ricercatori: la tradizione dialettica conosce questo problema nei termini della critica hegeliana all'epistemologia matematica nella *Fenomenologia dello spirito*, la critica marxista nella sottolineatura antipositivistica della non-neutralità delle tecnologie, dal *Capitale* a *L'uso capitalistico delle macchine* di Panzieri.

sta in effetti, che il valore d'uso rappresenti la parte meno delineata nella teoria marxiana del valore (e non potrebbe non essere così essendo quella di Marx una critica dell'economia politica).

La "forma sociale-naturale" dello stesso processo di riproduzione sociale si costituisce intorno al conflitto che deriva dalla transnaturalizzazione della vita animale. L'incarnazione concreta di questo conflitto, è, per forza di cose, multipla. La sua costituzione si basa su un'originaria scelta di sé, una scelta di identità, e questo avviene sempre in una particolare situazione che diviene possibile, in un complesso determinato di condizioni ed eventi naturali, sia etnici che territoriali. La forma sociale naturale implica quindi un patto fondante del soggetto con se stesso, in cui si cristallizza una strategia di autoaffermazione come garanzia di sopravvivenza. È un impegno a mantenere e coltivare il modo peculiare in cui ha realizzato la sua transnaturalizzazione, cioè la selezione iniziale che ha fatto di ciò che del materiale animale doveva essere riassunto e valorizzato e di ciò che doveva essere abbandonato e represso. Dalla sua versione più semplice e pura alle sue versioni più complesse e rielaborate, la forma sociale attraversa una storia che è un susseguirsi di fedeltà e tradimenti a questo impegno originario (Bolívar Echeverría 1998a, 196-197 trad mia).

Nello sviluppo storico della forma sociale di produzione il capitalismo, caratterizzato dalla prevalenza del valore di scambio sul valore d'uso, soppianta le forme concorrenti di transnaturalizzazione, o quelle che Echeverría chiama le modernità non capitalistiche (distinguiamo per chiarezza dalla modernità post-capitalistica, anch'essa non capitalistica ma che resta un progetto futuro)⁴⁶: è, se si vuole, la storia del colonialismo come storia della totalizzazione capitalistica e sussume i codici precedenti che però rimangono attivi e concorrenti nel determinare la produzione e la forma specifica del valore d'uso (la forma e il significato del consumo). È in questo senso che il valore d'uso ha specifiche connotazioni storiche, culturali, estetiche. Ciò produce una visione della totalizzazione capitalistica come in perenne conflitto con una sorta di eccedenza antropologica: la coscienza sociale non è completamente reificata, ma assume una serie di strategie adattative che l'autore battezza, sulla scia di Weber, "ethos della modernità capitalistica" (Echeverría 1997, 163). Sebbene Echeverría insista sul fatto che questi ethos non si trovino mai in forma pura, individuale e cosciente e rappresentino piuttosto una forma di inconscio sociale media-

⁴⁶ Echeverría è tornato a più riprese sul concetto di modernità che interpreta in senso filosofico e genealogico e non solo storico, ma il testo chiave, spesso riproposto, sono le tesi *Modernidad y capitalismo 15 tesis* (Echeverría 1997, 133-197).

to attraverso la vita concreta e dunque siano anche un retaggio ‘archeologico’ delle differenti forme della modernità, indica ripetutamente come alcuni siano predominanti in determinate zone del mondo e in particolare l’ethos realista sia quello genericamente più diffuso e consista nella reificazione vera e propria, cioè nella naturalizzazione della storicità della società capitalistica, ma accanto a questo l’ethos romantico sia presente nella logica imprenditoriale che domina la vita sociale euro-nordamericana (non solo il capitalismo è naturalizzato, ma è idealizzato come condizione di pieno e libero sviluppo delle possibilità umane). L’ethos classico, consistente in una visione storica e critica del capitalismo che si traduce in una sorta di distacco fatalistico e spiritualizzazione dei valori, si riscontrerebbe più facilmente nei paesi mediterranei e a industrializzazione tardiva, vi sarebbe infine l’ethos barocco.⁴⁷ Dei quattro solo l’ultimo è stato descritto più dettagliatamente, in una serie di saggi che lo attribuiscono principalmente al mondo latino.⁴⁸ A differenza degli altri tre l’ethos barocco si distinguerebbe per una visione storica e critica del capitalismo, ma contrassegnata dalla volontà di agire non per ottenere un rovesciamento rivoluzionario nel senso del socialismo otto-novecentesco (considerato utopico e marcato da un atteggiamento positivistico e eurocentrico), ma l’estensione e l’emersione di quelle zone di naturalità e autenticità che la vita sociale reprime (detto in altre parole perché il valore d’uso diventi fine e non depositario del valore di scambio). L’uomo barocco vive di omaggi formali e opposizione sostanziale alla società capitalistica, aspira a convertire le merci in armi e i processi sociali in sovversione per ottenere autonomia,⁴⁹ ma non lo fa tanto nelle forme del

47 Per una trattazione più esaustiva si veda Echeverría 1997, 163-167.

48 È questo un punto centrale per intendere questo autore sia nel suo fermo attenersi alla genesi storica dei fenomeni (il ruolo specifico assunto dal mondo latino nella storia dello sviluppo capitalistico, la formazione di una nuova identità che trasforma i tratti dei colonizzati e dei colonizzatori), sia il rifiuto dello storicismo teleologico, ma anche le ragioni della sua assoluta fortuna in Sudamerica (dove talora è stato banalizzato come pensatore del sud contro il nord) e della sua scarsa conoscenza in Europa. Si veda in particolare Echeverría 2018, 139-156 e 177-198).

49 Con una formula suggestiva l’autore parla di “accettazione della vita fin dentro la morte” e aggiunge “Si tratta di una strategia di affermazione della ‘forma naturale’ che paradossalmente parte dall’esperienza di essa come sacrificata, ma che – ‘obbedendo senza compiere’ le conseguenze del suo sacrificio, facendo diventare ‘buono’ il ‘lato cattivo’ attraverso il quale ‘la storia avanza’ – mira a ricostruire la ‘storia concreta’ dai resti lasciati dall’astrazione devastatrice, re-inventare le sue qualità ponendole come ‘di secondo piano’, instillando un inco-

movimento operaio storico quanto nella contestazione della razionalità produttivistica come chiave della realtà moderna.

È evidente perché Echeverría situò qui il ruolo dell'arte, che ha dunque implicitamente dei tratti barocchi,⁵⁰ non solo per il suo essere significazione improduttiva, ma per le sue possibilità allegoriche (modo tipico della rappresentazione barocca) e per il suo essere deposito storico di modernità alternative passate e di futuri possibili.⁵¹

Con l'esperienza estetica, l'essere umano cerca di portare allo stadio della coscienza oggettiva, normale e ordinaria quell'esperienza che ha avuto, attraverso la trance, nella sua visita alla materializzazione della dimensione immaginaria. Quello che cerca di rivivere in lei è proprio l'esperienza della pienezza della vita e del mondo della vita, ma intende farlo non più ricorrendo a quelle cerimonie, a quei riti e a quelle sostanze destinate a provocare la trance o a trasferire in quell'"altro mondo", rituale e mitico, ma tramite altre tecniche, dispositivi e strumenti che devono essere in grado di catturare questa attualizzazione immaginaria della vita straordinaria, di portarla proprio sul terreno della vita funzionale, routinaria, e di inserirla nella materialità pragmatica della vita. A tal punto l'esperienza estetica è indispensabile per la vita collettiva della società, che quest'ultima la genera costantemente e spontaneamente. Si può dire che l'esperienza ha luogo in qualcosa di simile a una conversione sistematica della serie di atti e discorsi in episodi e miti di un grande dramma scenico globale, a una trasfigurazione di tutti gli elementi del mondo di quella

raggiamento indiretto alla resistenza che il lavoro e il godimento dei 'valori d'uso' offrono al dominio del processo di valorizzazione" (Echeverría 1997, 165). Si può notare qui più di un punto di contatto con Fortini quando intende correggere la teoria della reificazione come presentata da Adorno capovolgendo così un noto aforisma "non si dà vita vera se non nella falsa" (Fortini 1971).

50 Su questo passaggio si veda il confronto tra ethos barocco e arte barocca in Echeverría 1998b 207-213.

51 Vale qui la pena indicare il lungo lavoro di Echeverría come traduttore e interprete di Benjamin di cui tradusse diversi saggi tra cui *L'autore come produttore* e le *Tesi sul concetto di storia*. Testi di Brecht e Benjamin furono da Echeverría preparati per un'antologia coedita con Sánchez Vázquez (Sánchez Vázquez 1970) che rappresenta la piattaforma chiave della scuola della UNAM relativamente all'estetica marxista. Più in generale occorre notare che la lettura dell'*Origine del dramma barocco tedesco* ha contribuito grandemente alla nozione echeverriana di ethos barocco e che la sua ricostruzione critica della modernità come sussunzione e rielaborazione di codici e resti di modernità alternative è debitrice dell'ermeneutica storica benjaminiana e di concetti-allegorie come storia degli oppressi, contropelo, rovine come appare nel volume collettivo *La mirada del ángel* (Echeverría 2005).

vita nelle componenti del palcoscenico della scenografia e del copione che permettono a questo dramma di svolgersi (Echeverría 1998b p. 192 trad. mia).

Oltre naturalmente al notissimo tema cinque-seicentesco del teatro del mondo non è possibile qui non rilevare una affinità con la drammatizzazione e spettacolarizzazione dell'esistenza sociale individuati da Jameson. È lo stesso Echeverría a indicare all'inizio delle sue ricerche sulla modernità del barocco una affinità di fondo tra l'estetizzazione della vita quotidiana cui l'ethos barocco tende e quella che caratterizza il postmodernismo (con cui condivide del resto anche la tendenza alla lettura culturale o codicologica dei fenomeni sociali e una diffidenza verso le letture della storia giudicate teleologiche), tuttavia, a differenza della cultura postmoderna, la cultura barocca, o meglio gli aspetti barocchi della cultura contemporanea, si caratterizzano per la loro doppiezza di cui per l'autore è esempio storico il tentativo postridentino di "cattolicizzare" (Echeverría 1998b, 196) la modernità, rinunciare sì all'ascesi medioevale, ma modernizzarsi senza essere "del mondo".

Non è un caso che quando si trova a dover indicare un esempio di modernità non capitalistica questo autore indichi le riduzioni gesuitiche del Brasile e del Paraguay come forma di economia di scambio che non sia economia di mercato capitalistica e che veda nella Compagnia di Gesù l'agente e il sintomo più tipico di questa modernizzazione cattolica.⁵² Del resto uno dei pregi mag-

52 Su questo aspetto si veda Echeverría 1998b 57-82. L'autore pensa qui a un modello di produzione e circolazione di valori d'uso non capitalistico che abbia sviluppato una forma di divisione sociale del lavoro e insieme sia uscito dal sistema della 'scarsità' su cui vedeva impernati i modelli precapitalistici, Marx fa un esempio analogo relativamente all'India. Ad Echeverría però interessa anche il complesso lavoro di mediazione (certo non esente da conflitti) che i Gesuiti intrapresero tra chiesa cattolica e culture locali. Non si tratta solo di una bizzarria o di una scelta per l'oscurantismo, ma di un modo specifico di darsi dei conflitti sociali e di classe se si pensa che la matrice fondamentale della ricomposizione tra marxismo e teologia non è data, come in Europa, dal considerare la teologia come una speciale variante di filosofia sistematica, ma più spesso, dalla concreta prassi sociale dei gruppi e delle comunità. La teologia della liberazione, maggioritariamente di impronta gesuitica, non sarebbe dunque un semplice incantamento del marxismo, ma una risposta, contraddittoria certo, ai rischi della sua ossificazione dottrinale. Questo tipo di opzione si riscontra del resto molto più pronunciato in altri autori, come ad esempio Enrique Dussel. Oltre alle matrici positivistiche e antireligiose vive in molto marxismo, l'interpretazione pascaliana di Goldmann, che fa dei gesuiti gli eredi della scolastica, il simbolo del cedimento al mondo con la casistica, e in

giori dell'opera di Echeverría è di sradicare l'equazione capitalismo-modernità mostrando come questa sia il risultato di conflitti e processi assai più complessi e di indicare nel valore d'uso e nel consumo due luoghi privilegiati di manifestazione della dialettica di questi conflitti, ma più in generale che la totalizzazione capitalistica anche se non lascia vuoti geografici e storici è pur vero che dalla diversità con cui viene in contatto è trasformata e che queste trasformazioni generano nuove tensioni.

Da un punto di vista critico-letterario è certamente possibile rilevare come la sua insistenza sulle strategie di dissimulazione e ricodificazione della realtà sociale nell'arte per salvarne la pienezza non siano poi cosa molto diversa dalla "gestione ironica" (Giudici 1976, 207) e dal farsi "astuti come colombe" (Fortini 2003, 44) che gli scrittori marxisti indicavano come necessaria una volta che l'autonomia dell'arte si è tramutata in funzione dell'industria culturale, e in questo senso anzi barocco in una certa misura non può non essere ogni tentativo di critica della società interno alle sue istituzioni sociali.

La teoria degli *ethos* della modernità capitalistica potrebbe del resto essere integrata o vista come omologo dell'inconscio politico collettivo, e sicuramente leggerla nelle opere è più produttivo e plausibile che cercarla nelle formazioni geopolitiche. Anche se non sempre, infatti, in diversi momenti è troppo scoperta la volontà di costruire idealtipi di segno equivalente e contrario a quelli weberiani (un'ipotetica etica della Controriforma e spirito dell'anticapitalismo)⁵³ e un'idealizzazione della storia degli oppressi riletta attraverso la storia dei valori d'uso nelle forme di riproduzione. Certamente se le ricerche di Eche-

ultima analisi un elemento unicamente conservatore che unisce elementi moderni e medioevali, quanto la postura tragica di Pascal anticipa la dialettica rivoluzionaria (ma è possibile anche una lettura storicamente inversa), contribuisce a screditare a priori la religione, in particolare il cattolicesimo, come anti-dialettica.

53 È evidente come del resto la stessa genealogia di Weber sia spesso stata intesa, contro la volontà dell'autore ma indubbiamente secondo una lettura possibile, in senso erroneamente deterministico e come Weber stesso avesse una conoscenza del protestantesimo come fenomeno storico e non come insieme di teologie. Del cattolicesimo attira gli anticapitalismi di destra quanto in quelli di sinistra la condanna dell'usura e dell'interesse, che tuttavia la ricerca storica ha mostrato essere un fenomeno meno assoluto di quanto appaia dalle enunciazioni teoriche. Marx stesso si lascia andare a suggestioni teologiche quando assegna il "monetarismo" al cattolicesimo e il sistema "creditizio" al protestantesimo allegorie (addirittura) della salvezza per opere o per fede (vedi Marx 2009c, 738). Simili passi devono aver fornito più di un argomento alla ricostruzione echeverriana.

verría sono essenziali quale strumento di critica della modernità capitalistica e le sue *Tesi* su di essa rispondono alla fondamentale domanda sulla effettiva durata, stabilità, efficacia e persino sul consenso di cui l'organizzazione capitalistica della società gode anche là dove i suoi aspetti di controllo, dominio e rapina sono più evidenti,⁵⁴ riesce difficile nascondersi come la profondità storica e antropologica rischi di degenerare in latitudinarismo relativistico e come la critica dell'eurocentrismo rischi di risolversi in una rinuncia all'universalismo dei progetti emancipativi.

Ancora una volta l'ontologizzazione e idealizzazione del valore d'uso, che invece se è storico porta in sé il conflitto non diversamente dal valore di scambio al quale comunque è legato nella modernità capitalistica che è, parola di Echeverría, "la modernità realmente esistente" (Echeverría 2009, 26) sebbene non la sola possibile, conduce a piste pericolose (riappare moltissimo Heidegger con la sua critica essenzializzante alla tecnica, oltre a Weber). Tuttavia, l'insistenza su questa contraddizione e sul luogo del consumo come specchio dei processi di umanizzazione, tra i quali certamente la storia della letteratura rientra, sono indicazioni preziose.

Tentiamo dunque un'ultima formulazione del problema che importa uno spostamento dall'immagine del baco da seta, che possiamo ora leggere come allegoria della produzione del valore d'uso come valore naturale o anche spia del desiderio sociale di un superamento delle condizioni capitalistiche (un desiderio che porta in sé il rischio della fantasia regressiva del ritorno degli *otia* o della culturalizzazione dell'arte), all'immagine del bachicoltore, cioè ancora del mercato:

Dagli individui presenti nel sistema non può autonomamente venire alcuna formazione di consumo, nella misura in cui tali individui sono figure, o maschere, funzioni del capitale; cosicché il consumo deve essere esso stesso prodotto. La "produzione" del consumo ha ca-

54 Non è un caso che, come quello di Sánchez Vázquez per la rivoluzione cubana, il pensiero di Echeverría, soprattutto per i suoi aspetti economici e teorico politici che qui non abbiamo potuto esaminare, sia stato accolto con interesse e come elemento di rilevanza nazionale da parte delle sinistre latinoamericane del XXI secolo, a partire dall'ideologia della rivoluzione del 'buen vivir' ecuadoriano, fino al chavismo e alla piattaforma ideale del socialismo boliviano. È superfluo dire che nessun marxista occidentale può vantare una tale incidenza politica oggi, e questo se da un lato preserva la teoria dal cadere preda delle convenienze geopolitiche è dall'altro uno scotto pesantissimo in termini di credibilità quando discute di prassi ed espone al rischio del culturalismo.

ratteristiche peculiari, naturalmente, giacché ciò che realmente viene prodotto sono schemi o modelli o costumi o abitudini: cioè insomma, una “cultura” entro la quale gli individui si muoveranno [...]. Ora è appunto questa “produzione del consumo” ciò che costituisce la condizione propria e specifica che il valore di scambio impone al valore d’uso. Si può confermare dunque che l’ambiguità con cui il valore d’uso si trova definito in Marx, dev’essere sciolta, tenendo fede all’ispirazione più propria del discorso di Marx, nel senso della rinuncia a considerarlo come un elemento di naturalità e dell’affermazione della sua determinatezza all’interno del valore di scambio (Napoleoni 1985, 88).

Si tratta di una rinuncia pesante per la letteratura perché implica la rinuncia alla pretesa di autonomia e la confessione di un assoggettamento, e infine il riconoscimento della produzione letteraria anche come produzione ideologica. Di questa rinuncia la critica e la teoria letteraria marxista possono farsi interpreti e, in un certo senso, le proposte che abbiamo qui esaminato vanno tutte parzialmente in quel senso. Il passo conclusivo potrebbe essere quello di indicare nel valore dell’opera letteraria non una condizione acquisita (che discenda da ragioni di tipo estetico, di autoespressione, di tipizzazione storica o di conoscenza), ma una possibilità da attuarsi attraverso il conflitto, conflitto che si chiama, lettura, scrittura, interpretazione, e che, se vuole essere realmente critica e non organizzazione del consumo, deve riscoprire i suoi legami con la critica della società che l’ha prodotta.

Bibliografia

- Adorno, Theodor Wiesengrund. 1970 (1966). *Dialettica Negativa*. Tradotto da Carlo Alberto Donolo. Torino: Einaudi.
- Adorno, Theodor Wiesengrund. 1975 (1970). *Teoria estetica*. Tradotto da Enrico De Angelis. Torino: Einaudi.
- Benjamin, Walter. 1976 (1955). *Angelus Novus: Saggi e frammenti*. Tradotto da Renato Solmi. Torino: Einaudi.
- Benjamin, Walter. 2012 (1934). “L'autore come produttore.” in *Aurora e choc. Saggi sulla teoria dei media*. Tradotto da Enrico Ganni. Torino: Einaudi.
- Eagleton, Terry. 1976. *Criticism and Ideology*. London: NLB.
- Echeverría, Bolívar. 1997 (1995). *Las ilusiones de la modernidad*. Ciudad de México: Unam-El Equilibrista.
- Echeverría, Bolívar. 1998a. *Valor de uso y Utopía*, Siglo Veintiuno Editores: Ciudad de México.
- Echeverría, Bolívar. 1998b. *Modernidad de lo barroco*. Ciudad de México: Era.
- Echeverría, Bolívar. 2005. *La mirada del ángel. En torno a las Tesis sobre la historia de Walter Benjamin*. Ciudad de México: Era.
- Echeverría, Bolívar. 2009. *¿Qué es la modernidad?*. Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Echeverría Bolívar. 2018 (2005) *Vuelta del siglo. Ensayos*. Monte Ávila Editores: Caracas.
- Fortini, Franco. 1971 (1970). “Non si dà vita vera se non nella falsa” in *Contro l'industria culturale: Materiali per una strategia socialista*, a cura di Giovanni Bechelloni, 234-256. Firenze: Guaraldi.
- Fortini, Franco. 1987. *Nuovi saggi italiani: Vol. 2*. Milano: Garzanti.
- Fortini, Franco. 2003. *Saggi ed Epigrammi*. Milano: Mondadori.
- Gandhesa, Samir, e Harlte, Johan F. 2020. *Marx estetico*. Tradotto da Rolando Vitali. Milano, Udine: Mimesis.

- Gandler, Stefan. 2007 (1999). *Marxismo critico en México: Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma de Queretaro, Fondo de cultura económica.
- Giudici, Giovanni. 1976. *La letteratura verso Hiroshima*. Roma: Editori Riuniti.
- Jameson, Fredric. 1975 (1971). *Marxismo e forma*. Tradotto da Giancarlo Mazzacurati, Antonio Palermo, Vittorio Russo. Napoli: Liguori.
- Jameson Fredric. 1998. *The cultural turn: Selected Writings on the postmodernism, 1983-1998*. London, New York: Verso Books.
- Jameson, Fredric. 2002. *The political Unconscious: Narrative as a socially symbolic act*. London-New York: Routledge.
- Jameson, Fredric. 2007 (1991). *Postmodernismo: Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*. Tradotto da Massimiliano Manganelli. Roma: Fazi.
- Jameson Fredric. 2007b. *The modernist papers*. London, New York: Verso Books.
- Jameson, Fredric. 2008. *The Ideologies of theory*. London, New York: Verso Books.
- Jameson, Fredric. 2009. *Valences of the dialectic*. London, New York: Verso Books.
- Jameson, Fredric. 2011. *The Hegel Variations*. London, New York: Verso Books.
- Leone De Castris, Arcangelo. 1976. *Estetica e Marxismo*. Roma: Editori Riuniti.
- Lifsič, Michail. 1978 (1972). *Mito e poesia. Riflessioni estetiche di un marxista classico*. Tradotto da Giovanna Pagani-Cesa. Torino: Einaudi.
- Lukács, György. 1953. *Il marxismo e la critica letteraria*. Tradotto da Cesare Cases. Torino: Einaudi.
- Lukács, György. 1957 (1954). *Contributi a una storia dell'estetica*. Tradotto da Emilio Picco. Milano: Feltrinelli.
- Lukács, György. 1970 (1963). *Estetica: Vol. I*. Tradotto da Anna Marietti Solmi. Torino: Einaudi.
- Lukács, György. 1975 (1948). *Il giovane Hegel e i problemi della società capitalistica*. Tradotto da Renato Solmi. Torino: Einaudi.
- Luperini, Romano. 1990. *L'allegoria del moderno*. Roma: Editori Riuniti.

- Luperini, Romano. 2005. *La fine del postmoderno*. Napoli: Guida.
- Luperini, Romano. 2013. *Tramonto e resistenza della critica*. Macerata: Quodlibet.
- Marx, Karl. 2009a (1867). *Il capitale: Volume primo*. Tradotto da Aurelio Macchioro e Bruno Maffi. Milano: Mondadori.
- Marx, Karl. 2009b (1885) *Il capitale: Volume secondo*. Tradotto da Aurelio Macchioro e Bruno Maffi. Milano: Mondadori.
- Marx, Karl. 2009c (1894) *Il capitale: Volume terzo*. Tradotto da Aurelio Macchioro e Bruno Maffi. Milano: Mondadori.
- Marx, Karl. 1961 (1910). *Teorie sul plusvalore: Vol. I*. Tradotto da Giorgio Giorgetti. Roma: Editori Riuniti.
- Morawski, Stefan. 1973. *Il Marxismo e l'estetica*. Tradotto da Giuseppe Prestipino, Francesca Spano e Lionello Costantini. Roma: Editori Riuniti.
- Mordenti, Raul. 2016. *I sensi del testo. Saggi di critica della letteratura*. Roma: Bordeaux.
- Moretti, Franco. 2020 (2013). *Da una certa distanza: Leggere i testi letterari nel nuovo millennio*. Tradotto da Giuseppe Episcopo. Roma: Carocci.
- Moretti, Franco. 2022. *Falso Movimento. La svolta quantitativa nello studio della letteratura*. Roma: Nottetempo.
- Napoleoni, Claudio. 1985. *Discorso sull'economia politica*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Prawer, Siegbert Solomon. 2021 (1976). *Karl Marx e la letteratura mondiale*. Tradotto da Marco Papi e Donatello Santarone. Milano: Bordeaux.
- Rancière, Jacques. 2010 (2007). *Politica della letteratura*. Tradotto da Anna Bissanti. Palermo: Sellerio.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. 1965. *Las ideas estéticas de Marx*. Ciudad de México: Era.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. 1970. *Estética y Marxismo*. Ciudad de México: Era.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. 1996. *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.

Sánchez Vázquez, Adolfo. 1997. *Filosofía y Circunstancias*. Barcelona, Ciudad de México: Rubí-Anthropos.

Sánchez Vázquez, Adolfo. 2003 (1980). *Filosofía de la praxis*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.

Sánchez Vázquez, Adolfo. 2003b. *El valor del socialismo*. Málaga: Cedma.

Sánchez Vázquez, Adolfo. 2005. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Nacional de México.

Sánchez Vázquez, Adolfo. 2007. *Ética y política*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.

Savignano, Armando. 2016. *La filosofia spagnola del XX secolo*. Brescia: Morcelliana.

Scalia, Gianni. 1968. *Critica, Letteratura, Ideologia*. Venezia: Marsilio.

Scalia, Gianni. 1978. *De Anarchia – Attorno al '68: poesia, follia, rivoluzione*. Roma: Savelli.

Scalia, Gianni. 1980. *Signor Capitale e Signora Letteratura [1973-1976]*. Bari: Dedalo.

Scalia, Gianni. 1991. *Heidegger-Marx-Heidegger*. Bologna: Edizioni dell'Orsa.

Schama, Simon. 1988 (1987). *La cultura olandese dell'epoca d'oro*. Tradotto da Valeria Sperti. Milano: Il Saggiatore.

Luca Mozzachiodi (1992): è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'università della Calabria. Ha svolto attività di ricerca presso L'università di Bologna, ha frequentato il Collegio Superiore di Bologna e è dottore di ricerca in Culture filologiche e letterarie. Ha pubblicato diversi contributi scientifici su riviste specialistiche occupandosi in particolar modo delle riviste militanti e di autori come Fortini, Pasolini, Asor Rosa, Panzieri. Il volume *Preparando il Sessantotto: saggisti e scrittori nelle riviste della Nuova Sinistra (1956-1967)* è in corso di pubblicazione. I suoi interessi di ricerca riguardano la letteratura italiana contemporanea, la storia degli intellettuali, la teoria della letteratura e i rapporti tra politica e letteratura nel Novecento e oltre. Scrive per riviste e siti letterari e collabora con L'Ospite Ingrato e il Centro Franco Fortini.

Guido Bartolini
Ghent University

Ricordare e capire il passato. Il valore della letteratura
per i *Memory Studies*

Abstract

The article traces the emergence and evolution of the field of memory studies and its impact on the study of literature. It reconstructs the initial first and second waves of memory research, and it highlights key trends in its third and fourth phases. The article then examines the main theories of cultural memory studies and explores the role of literature in shaping collective memory dynamics. While the theoretical foundations of cultural memory studies prioritise intermedial and contextualist interpretations of culture, potentially downplaying the significance of literature, the article shows that recent works with a focus on the ethical dimensions of memory narratives have reaffirmed the crucial role of literature as a heuristic tool for understanding and reflecting on the past and present. As a result, despite the theoretical trajectory of the field, memory studies research interested in developing a complex ethical perspective on the past continues to affirm and preserve literature's enduring value.

1. *Introduzione*

I *memory studies*, ossia gli studi sulla memoria, sono un vasto campo di ricerca interdisciplinare sviluppatosi alla fine del ventesimo secolo per indagare i molteplici modi in cui il passato si manifesta e riemerge nel presente tramite forme di ricordo sia individuali che collettive. Gli studiosi afferenti a questa area di indagine, pur accumulati da un interesse comune per la memoria e il suo funzionamento, si muovono in orizzonti epistemologici radicalmente diversi che riflettono una vasta gamma di discipline, quali la psicologia, le neuroscienze, la sociologia, l'antropologia, le scienze politiche, la storia, la filosofia, la geografia culturale, gli studi letterari, cinematografici e culturali e quelli riguardanti i mass media, le forme di comunicazione digitali e il patrimonio storico-cultura-

le e artistico. In questo ampliarsi a dismisura delle prospettive metodologiche diviene capitale chiedersi quale ruolo resti per la letteratura, e se i *memory studies* rivelino il tramonto dell'importanza del fenomeno letterario come fonte di comprensione e studio della realtà nel ventunesimo secolo.

Partendo da una ricognizione dell'evolvere di quest'area di ricerca, secondo la canonica divisione in varie ondate e fasi, l'articolo si concentra sull'idea di memoria culturale e su quei lavori teorici che hanno riflettuto sulle funzioni specifiche che la letteratura occupa nello studio della memoria. Andando oltre la disamina storico-teorica, nella sua ultima sezione l'articolo si sofferma su alcune delle opere più innovative degli ultimi anni mostrando che esse hanno utilizzato la letteratura come centro nevralgico di riflessione. In tal modo l'articolo vuole mettere in luce come un campo di indagine a forte trazione storico-sociologica, privo di gerarchie precise nella definizione dei suoi oggetti di studio e perciò ben lontano dalla tradizione estetica in cui lo studio della letteratura affonda le sue origini, porti a riaffermare l'importanza dell'oggetto letterario nella cultura contemporanea.

2. *Nascita di un campo di indagine: prima ondata e seconda ondata*

Nel 1995, nell'introduzione di *Twilight Memories*, Andreas Huyssen notava come la cultura del suo tempo mostrasse una crescente fascinazione con la memoria del passato e fosse caratterizzata da un vero e proprio 'boom' di studi accademici sulla memoria e di discussioni di rilevanza pubblica riguardanti le guerre mondiali, i regimi dittatoriali e l'Olocausto (1995, 5). Questi tragici eventi venivano percepiti come particolarmente significativi per la costruzione delle identità collettive delle società occidentali e tendevano pertanto a essere affrontati tramite una terminologia e una serie di metafore ispirate dal funzionamento della memoria individuale. Successivamente al lavoro di Huyssen, il termine 'memory boom', che ben catturava il moltiplicarsi di lavori sulla memoria, è stato adottato da tutti gli studiosi che negli anni successivi hanno tentato di storicizzare questa fase della storia del pensiero occidentale e di ricostruire l'origine e l'evoluzione dei *memory studies*.

Nel proporre una rapida disamina dello sviluppo di questo campo di studio è importante partire proprio dal passaggio tra ventesimo e ventunesimo secolo, successivo al boom identificato da Huyssen. È in questa fase che lo studio interdisciplinare della memoria è emerso come un ambito specifico di ricerca – specie nel mondo accademico tedesco e anglofono – e a costituirsi come una

legittima prospettiva di comprensione della realtà. Il dialogo apertosi tra studiosi provenienti da discipline diverse, che ha portato alla creazione della rivista scientifica *Memory Studies* (2008) e alla fondazione della Memory Studies Association (MSA; 2010), ha dato il via a numerose riflessioni teoriche aventi l'obbiettivo di concettualizzare la memoria come oggetto di studio e legittimare il nuovo campo di indagine. Come parte integrante di questo processo, gli studiosi hanno anche voluto ricercare i prodromi scientifici e filosofici in cui il nuovo interesse per la memoria poteva trovare un suo punto di origine. È stato pertanto soprattutto nell'ottica di identificare degli antecedenti storici alle sempre più popolari ricerche sulla memoria di fine ventesimo e inizio ventunesimo secolo che numerosi studiosi hanno iniziato a parlare di una 'first wave' ('prima ondata') dei *memory studies* che aveva avuto luogo oltre un secolo prima al passaggio tra diciannovesimo e ventesimo secolo (Rossington e Whitehead 2007, 5; Erll e Nünning 2008, 8; Olick, Vinitzky-Seroussi e Levy, 2011, 3).

Trovare dei precursori nello studio della memoria non era impresa ardua dato che la memoria è da sempre una facoltà su cui gli esseri umani si sono interrogati e che è stata al centro dell'indagine filosofica e della pratica artistica di ogni epoca. Non sono pertanto mancati studi che abbiano approfondito il ruolo della memoria all'interno della cultura classica, medievale e rinascimentale concentrandosi sul valore che essa aveva avuto nel pensiero di Platone, Aristotele e Cicerone (Rossington e Whitehead 2007, 19-49; Ricoeur 2004 [2000], 7-20) in Sant'Agostino (Ibid., 93-101) e nella mnemotecnica medievale (Carruthers 1990). Tuttavia, è stato principalmente nel passaggio tra diciannovesimo e ventesimo secolo che si è teso a individuare l'origine dell'interesse contemporaneo per la memoria. È in questo periodo, che non a caso vide i primi esperimenti di psicologia cognitiva sul funzionamento della memoria a opera di Hermann Ebbinghaus e Frederic Bartlett e la pubblicazione della *Recherche proustiana*, che la memoria divenne un elemento centrale nella riflessione di alcuni dei più importanti pensatori del tempo, quali Sigmund Freud, Henry Bergson, Edmund Husserl, Aby Warburg, Émile Durkheim e Walter Benjamin. Date le divergenze che caratterizzano l'opera di questi influenti studiosi, i loro lavori non possono certo essere presentati come l'articolarsi di un pensiero omogeneo sulla memoria. Nondimeno, la loro produzione mostra che, all'altezza di questa congiunzione storica, la memoria si poneva come uno snodo importante della riflessione sulla realtà. Tra le possibili cause di questo fenomeno, gli storici culturali hanno indicato soprattutto l'entrata in crisi del senso

del tempo portato dalla rivoluzione industriale e dalla progressiva desacralizzazione della società (Terdiman 1993) e, successivamente, il trauma della Prima guerra mondiale che rese necessario commemorare un numero di vittime che non trovava precedente nella lunga e pur conflittuale storia dei rapporti tra stati europei (Winter 2006, 3).

In questa prima fase, che vide appunto il sorgere della psicoanalisi e della psicologia cognitiva, l'interesse degli studiosi si concentrò in special modo sulla memoria individuale e su come essa aprisse porte finora inesplorate per penetrare nella profondità della soggettività umana. Ciononostante, questi furono anche gli anni che videro Aby Warburg dar vita al progetto dell'atlante visivo *Mnemosyne*, in cui la storia dell'arte occidentale veniva reinterpretata come manifestazione di una memoria collettiva, ed Émile Durkheim sviluppare le sue idee intorno alla psicologia collettiva che hanno aperto la strada a una comprensione strutturalista e non individuale della memoria (Marcel e Mucchielli 2008, 141-142). Fu proprio un allievo di Durkheim, Maurice Halbwachs – il quale aveva anche studiato filosofia con Henry Bergson (Olick 2008, 154-55) – a rivoluzionare il modo di intendere la memoria e a fungere da anello di connessione tra la prima e la seconda fase dei *memory studies*.

Nel suo studio del 1925, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Halbwachs introduce l'idea di memoria collettiva sostenendo che la capacità di ricordare non può essere considerata una facoltà puramente individuale poiché essa è possibile unicamente all'interno di quadri socialmente costituiti quali la famiglia, la comunità locale, quella religiosa, i rapporti di amicizia e quelli professionali (Halbwachs 1925). Con tale teoria, il sociologo francese slegava la memoria dalla prospettiva del singolo ancorandola al contesto in cui il ricordo prende forma e apriva la strada allo studio della memoria come fenomeno sociale.¹ Halbwachs continuò a sviluppare tali idee negli anni successivi – anche beneficiando degli scambi con i suoi colleghi all'università di Strasburgo, Marc Bloch e Lucien Febvre, fondatori dell'École *des Annales* (Confino 2008, 77) – ma la sua seconda monografia sull'argomento, *La Mémoire collective*, rimase incompiuta a causa della sua tragica morte, per stenti, nel campo di concentramento di Buchenwald dove era stato deportato nel corso dell'occupazione nazista della Francia (Coser 1992, 7).

1 Studi recenti hanno teso a ripensare l'assunto teorico da cui partiva Halbwachs sottolineando come la memoria dipenda soprattutto dal contesto culturale in cui nasce più che essere unicamente il frutto di dinamiche sociali (Laanes e Meretoja 2021; Rigney 2021, 13).

Nel corso del secondo Novecento le teorie di Halbwachs iniziarono a esercitare una sempre maggiore influenza e furono particolarmente importanti nello sviluppo del pensiero di un altro accademico francese, Pierre Nora. Membro della terza generazione di annalisti, Nora diresse una monumentale opera storica, pubblicata in sette volumi tra il 1984 e il 1992, che era volta a ripensare la storia della Francia non secondo un tradizionale asse diacronico ma tramite lo studio di percorsi tematici riguardanti ciò che Nora definiva come *lieux de mémoire*, ossia, come scrive nella prefazione all'edizione inglese della sua opera, “any significant entity, whether material or nonmaterial in nature, which by dint of human will or the work of time has become a symbolic element of the memorial heritage of any community” (Nora 1996, xviii).

Il successo di tale operazione non ha soltanto comportato plurime traduzioni dell'opera diretta da Nora, ma anche la creazione di lavori simili in diversi contesti nazionali incluso quello italiano, con tre volumi editi da Mario Isnenghi (Isnenghi 1996-1998).² La diffusione di ricerche al livello internazionale sui *lieux de mémoire* avveniva contemporaneamente alla traduzione delle opere di Halbwachs in inglese – prima il lavoro postumo del 1950, uscito in inglese nel 1980 come *The Collective Memory*, e poi lo studio fondamentale del 1925 pubblicato in inglese nel 1992 con il titolo *On Collective Memory*.³ Fu proprio il rinnovato interesse per l'opera di Halbwachs e il diffondersi di ricerche attorno ai *lieux de mémoire* a dare il via alla seconda ondata dei *memory studies* che ebbe luogo non a caso in una fase in cui la fine della Guerra fredda e la scomparsa delle contrapposizioni ideologiche rendeva necessario un ripensamento del rapporto con il passato.

Nel corso di questa seconda fase, la ricerca fu dominata soprattutto da dibattiti di natura storiografica che si svilupparono in concomitanza con un crescente interesse per la storia dell'Olocausto e della Seconda guerra mondiale.⁴

2 Sulle pubblicazioni relative ai *lieux de mémoire* nella cultura tedesca, spagnola e olandese si rimanda a Den Boer 2008.

3 Questa seconda traduzione comprende anche il saggio di Halbwachs *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre sainte. Étude de mémoire collective* pubblicato originariamente nel 1941.

4 A partire dalla fine degli anni Settanta, la crescente attenzione posta sull'Olocausto fu anche il frutto della miniserie televisiva americana *Holocaust* che ebbe un enorme impatto negli Stati Uniti e nella Repubblica Federale tedesca e generò un dibattito internazionale sulle modalità di rappresentazione dell'Olocausto. Sulla vicenda si veda Zielinski e Custance 1980; sulla ricezione della serie in Italia si veda Perra 2008.

L'oggetto principale di indagine fu soprattutto la memoria pubblica sviluppata in determinati contesti nazionali: parlare di memoria voleva dire studiare le narrazioni riguardanti il passato che avevano rilevanza per l'identità della comunità nazionale e come esse si fossero strutturate nel tempo. Questa visione ha dato adito a diverse ricerche comparative e volumi collettanei inerenti, per esempio, all'evoluzione della memoria delle due guerre mondiali ricostruita tramite l'analisi dei giornali, del dibattito politico e delle iniziative commemorative promosse dalle istituzioni (Winter e Sivan 1999; Lebow, Kansteiner e Fogu 2006) e ha prodotto importanti studi monografici che hanno guardato alla codificazione del ricordo di un particolare evento in un determinato contesto nazionale – come per esempio il lavoro Henry Rousso sulla memoria francese della Repubblica di Vichy (Rousso 1987) e, per quel che riguarda l'Italia, gli importanti studi di Filippo Focardi sulla memoria della resistenza (Focardi 2005) e della Seconda guerra mondiale (Focardi 2013).

A livello teorico, il discorso accademico di questa seconda fase si è incentrato soprattutto sul tentativo di concettualizzare le differenze tra storia e memoria e sui modi di intendere i rapporti tra questi due fenomeni.⁵ Ugualmente importanti sono stati i dibattiti sulle discrepanze tra il racconto collettivo generato dalle istituzioni degli stati-nazione e ciò che John Bodnar ha definito come “vernacular memory” (Bodnar 1992, 13-15), ossia il ricordo sviluppato a livello delle comunità locali spesso in contrasto con i discorsi egemoni dei sistemi nazionali. Tale tensione ha caratterizzato anche il dibattito italiano di quegli anni a seguito di importanti studi di storia orale che portarono al centro del discorso pubblico la memoria sviluppata da comunità locali, quali Civitella in Val di Chiana e Guardistallo, che avevano sviluppato una memoria degli eccidi nazisti subiti nel corso della Seconda guerra mondiale che era in forte dissidio con le retoriche celebrative dell'antifascismo resistenziale (Paggi 1996; Contini 1997; Pezzino 1997).

3. *Evoluzione della ricerca sulla memoria: terza e quarta fase*

Gli studi sulla memoria del passato nei sistemi nazionali che hanno dominato la seconda fase dei *memory studies* sono stati fondamentali per porre la memoria collettiva al centro dell'agenda di ricerca. Allo stesso tempo, questi lavori costi-

5 Un eccellente summa della questione è Cubitt 2007.

tuiscono una soglia liminale nel percorso di evoluzione di questo campo di indagine che, nel corso di un ulteriore decennio, ha assunto prospettive metodologiche ed epistemologiche ben lontane da quelle basate sulla contrapposizione tra storia e memoria da cui partiva Nora. A partire dagli anni Duemila, con l'intensificarsi della globalizzazione neoliberista, lo studio della memoria è stato sospinto verso nuove direzioni e si è incentrato in special modo sull'Olocausto. In questa fase la memoria della Shoah ha progressivamente assunto la forma di una memoria globale, deterritorializzata e di natura cosmopolita (Levy e Sznajder 2002) costruita sulla testimonianza e la commemorazione delle vittime che ha generato, come argomentato da Enzo Traverso, una vera e propria "*religion civile* du monde occidentale" in grado di creare credenze, valori, rituali e simboli di valenza collettiva (Traverso 2005, 12 e 55; enfasi in originale).

L'affermarsi dell'Olocausto come perno centrale della cultura del ricordo dell'Occidente è stato accompagnato da un largo interesse per lo studio delle pratiche discorsive adatte a rappresentare il genocidio degli ebrei europei, una calamità storica che nella sua tragicità sembrava mettere in discussione la capacità del linguaggio di raffigurare la realtà (Friedlander 1992). Parallelamente, studiosi quali Cathy Caruth, Shoshana Felman, Dori Laub e Dominick LaCapra hanno posto al centro delle loro indagini il concetto di trauma, in un'ottica sia psicoanalitica che post-strutturale, contribuendo a rafforzare ulteriormente l'interesse per la memoria (per un'analisi delle teorie sul trauma si rimanda a Craps 2013). A creare un collegamento diretto tra *trauma theory* e *memory studies* è stato soprattutto l'influente lavoro che Marienne Hirsch ha dedicato all'idea di 'postmemory', un concetto da lei creato per parlare di come la memoria dei discendenti dei sopravvissuti all'Olocausto potesse essere influenzata dai traumi della generazione precedente (Hirsch 1992 e 1997). Il concetto di postmemoria ha aggiunto un ulteriore fondamentale tassello alla comprensione della memoria nella sua dimensione intergenerazionale e ha permesso di sondare quelle "traiettorie oblique", frutto di "sguardi costantemente opachi [e] sfocati" che per Arturo Mazarella caratterizzano i ricordi di quanti restano, "per legami familiari", degli eredi diretti dei traumi della storia pur non avendoli vissuti personalmente (Mazarella 2022, 130).

È a questa altezza storica, al passaggio tra ventesimo e ventunesimo secolo, che lo studio della memoria, sospinto dall'interesse per gli eventi più tragici del Novecento – che avevano trovato una rinnovata attualità con il genocidio in Rwanda e con la creazione della *Truth and Reconciliation Commission* in Sud

Africa – si è affrancato da un rapporto di subordinazione rispetto alla ricerca storica per divenire materia autonoma di ricerca accademica. Questi anni segnano l'inizio della così detta terza fase che vede i *memory studies* entrare in uno stadio più maturo che non a caso porta, come detto, alla creazione di specifiche riviste e associazioni scientifiche. È possibile individuare almeno tre tendenze generali che caratterizzano gli studi della terza fase. Un primo aspetto è il dibattito teorico e metadiscorsivo che ha portato numerosi studiosi a discutere questioni terminologiche e a confrontare modi diversi di concepire la nozione di memoria collettiva, facendo emergere tensioni – attualmente sopite, ma in gran parte rimaste irrisolte – tra una scuola di pensiero volta ad ancorare lo studio della memoria collettiva a forme di ricordo individuale e una concezione maggiormente sociologica e strutturalista volta a concentrarsi esclusivamente sugli aspetti sociali di circolazione della memoria al di là del ricordo personale degli individui (Olick 1999; Klein, 2000; Kansteiner, 2002). Un secondo tratto caratteristico è la messa in risalto dell'aspetto procedurale della memoria: non più concepita semplicemente come un recupero puntuale di informazioni sul passato, la memoria viene sempre più spesso interpretata come un processo dinamico, continuamente influenzato dalle variazioni sociali e tecnologiche e sottoposto a procedimenti creativi che rispondono alle esigenze del presente (Erll e Rigney 2009, 3).

Infine, questa terza fase è stata caratterizzata da un abbandono di ciò che Andreas Wimmer e Nina Glick Schiller hanno definito come “methodological nationalism” (2002), ossia la tendenza a prediligere lo stato-nazione come oggetto di studio e, per quel che concerne specificamente i *memory studies*, a considerarlo il principale *social framework* della memoria collettiva. Ciò ha generato, come osservato da Lucy Bond, Stef Craps e Pieter Vermeulen, un fiorire di ricerche sui modi in cui “diverse media and forms of memory may circulate between and beyond the borders of the nation-state” (2016, 5) portando a una compressione ‘multiscalare’ della memoria, ossia come un fenomeno che ha luogo contemporaneamente a livello individuale, locale, nazionale, e internazionale (De Cesari e Rigney, 2014). Al centro delle ricerche di questa fase sono stati tutti quei fenomeni transnazionali e transculturali che, secondo la fortunata metafora di Astrid Erll, ‘viaggiano’ da un sistema culturale all'altro (Erll 2011b). Un concetto particolarmente influente che ha contribuito a stimolare questa apertura post-nazionale è stato quello della ‘multidirezionalità’ della memoria, termine coniato da Michael Rothberg per sottolineare come storie tra loro diverse quali quelle

riguardanti l'Olocausto e il colonialismo possano influenzarsi a vicenda e offrire alle vittime di eventi storici lontani nello spazio e nel tempo dei modelli narrativi per ricordare le ingiustizie subite (Rothberg 2009).⁶

Contemporaneamente a questi tratti generali è importante sottolineare che la terza fase dei *memory studies* ha visto anche l'emergere di un filone specifico di studi dedicato alla memoria culturale su cui ci concentreremo a breve. Apripista di questo tipo di ricerche sono stati l'egittologo Jan Assmann e la comparatista Aleida Assmann, i quali, recuperando la prospettiva pionieristica di Aby Warburg, hanno iniziato a esplorare la memoria collettiva tramite lo studio dei prodotti culturali. Questa impostazione si è dimostrata estremamente produttiva all'interno delle materie umanistiche e, negli anni successivi, ha portato molti studiosi di letteratura, cinema, storia dell'arte e cultura popolare a concentrarsi su questioni relative alla memoria del passato.

La vitalità delle ricerche sulla memoria è comprovata dal fatto che esse hanno continuato a evolvere e c'è già chi ha parlato dell'emergere di una quarta fase dei *memory studies*. Secondo Stef Craps, per esempio, un'ulteriore innovazione è stata recentemente apportata da quegli studi che hanno intrecciato la ricerca sulla memoria con questioni ecologiche e con le riflessioni teoriche dell'ecocritica. Questa nuova direzione, che si apre a prospettive non antropocentriche e antiumanistiche e alla dimensione temporale dell'antropocene, sta portando molti studiosi di *memory studies* a non limitare la propria analisi al rapporto tra presente e passato, ma a espandere la riflessione sui modi in cui si creano memorie di un possibile futuro apocalittico causato dalla crisi ambientale (Craps 2018).

Secondo altri studiosi, quali Jenny Wüstenberg, una nuova traiettoria di ricerca è offerta da quegli studi che si allontanano da una concezione eventuale della realtà per abbracciare l'indagine di processi lenti, di lungo corso, quali la memoria della de-industrializzazione, dei cambiamenti delle culture politiche e, nuovamente, delle questioni ambientali, ossia concentrandosi su ciò da lei definito come "slow memory" (Wüstenberg 2023). Nell'ottica di chi scrive, un'altra trasformazione notevole che ha caratterizzato la ricerca sulla me-

⁶ L'appropriazione multidirezionale della memoria ha anche generato degli usi problematici delle altrui storie di sofferenza che hanno offerto un modello discorsivo capace di sostenere prospettive etnonazionalistiche e vittimistiche. Per una trattazione critica di questi 'abusi di memori' si rimanda a Pisanty 2012 e 2020 e a Subotic 2019.

moria degli ultimi anni è stata la forte caratura etica che è emersa come tratto distintivo di molte delle ricerche del settore che tendono sempre più a cercare di contribuire, tramite ricerche sulla memoria, a processi di giustizia sociale, alla costruzione di una società aperta e plurale e, facendo proprie le prospettive critiche aperte dal pensiero postcoloniale, alla decolonizzazione della conoscenza, facilitando in questo modo il disvelamento di quelle ingiustizie strutturali che fanno parte della società. Di alcune di queste ultime prospettive torneremo a parlarne nell'ultima sezione di questo articolo che metterà in luce la rilevanza che la letteratura ha in lavori che avallano questa prospettiva.

4. *La memoria culturale*

L'evoluzione delle ricerche sulla memoria in senso transdisciplinare e transculturale ha avuto anche un impatto sullo studio delle arti e ha portato alla creazione di un filone specifico di ricerche che ha preso il nome di *cultural memory studies*. In un articolo pubblicato su *German critique* nel 1995, Jan Assmann avanza l'idea che per capire come una società abbia raccontato il passato non possa essere sufficiente studiare i modi in cui quel passato sia stato narrato nelle ricostruzioni dialogiche interindividuali, le quali avevano rappresentato la casistica principale delle ricerche di Halbwachs (1995, 126), ma fosse necessario concentrare l'attenzione anche sulla tradizione e produzione culturale che conserva "the store of knowledge from which a group derives an awareness of its unity and peculiarity" (Ibid., 130). Per Assmann la memoria collettiva non ha solo una dimensione 'comunicativa', ma anche una dimensione 'culturale' che si manifesta nella rielaborazione artistica, la quale è in grado di salvaguardare idee, valori, e fatti della storia in una prospettiva temporale più ampia di ciò che un singolo individuo può ricordare sulla base delle proprie esperienze dirette e dei dialoghi intrattenuti con i membri delle generazioni precedenti.

Il nesso cultura-memoria è stato ulteriormente approfondito da Aleida Assmann, la quale, tramite lo studio di autori fondamentali del canone occidentale quali Omero, Cesare, Cicerone, Sant'Agostino, Shakespeare, Ariosto, Milton, Wordsworth, Proust, Woolf e Borges, ha mostrato che la letteratura non offre soltanto metafore e concettualizzazioni che ci permettono di disvelare i meccanismi più segreti che regolano il funzionamento della facoltà mnemonica dell'essere umano, ma costituisce anche un archivio di idee e visioni del

mondo che, se attualizzato nell'atto di lettura, permette il riemergere del tempo passato nel presente (Assmann 2011 [1999]). Per evidenziare come la letteratura possa essere di volta in volta la riserva inerte di storie e vite dimenticate o la fonte di una loro continua rievocazione, Assmann ha introdotto un'opposizione tra ciò che è “embodied and disembodied, or inhabited or uninhabited” (Ibid., 122) distinguendo tra una “functional memory” e una “storage memory” (Ibid., 126-128) e tra una “working memory” e una “reference memory” (Aleida Assmann 2008, 99). Il secondo elemento di queste coppie si riferisce alla letteratura come archivio passivo di memorie, mentre il primo indica la sua capacità di farsi forza attiva di una loro trasmissione. Per Assmann, ciò che consente a certe opere di passare dalla prima alla seconda funzione è soprattutto lo strutturarsi del canone letterario, il quale garantisce che determinate opere ottengano un sempre rinnovato interesse da parte dei lettori mentre altre ne siano escluse (Ibid. 97-99).

Una più completa sistemazione teorica dell'idea di memoria culturale e delle dinamiche del suo sviluppo si deve ai ricercatori dell'ultimo quindicennio che hanno approfondito il filone di indagine aperto dagli Assmann. Sono state in particolar modo Ann Rigney e Astrid Erll a elucidare in maniera chiara il rapporto che la letteratura, come parte della produzione culturale, intrattiene con la memoria. Questo per Erll si struttura in cinque diverse direzioni che sono state da lei concettualizzate come “*ars memoriae*”, ossia l'uso classico e medievale del testo letterario come risorsa per la mnemotecnica; come “*memory in culture*”, ossia lo studio dei modi in cui la memoria viene rappresentata nelle opere letterarie; come “*memory of literature*” (con genitivo oggettivo), ossia lo studio dei modi in cui la letteratura viene ricordata tramite il canone e le storie della letteratura; come “*memory of literature*” (con genitivo soggettivo), ossia come la letteratura ricorda altri testi tramite i riferimenti intertestuali; e infine secondo la prospettiva della letteratura come “*medium of cultural memory*”, ossia come uno strumento di trasmissione di informazioni sul passato che influenza la memoria dei lettori (Erll 2011a, 67-68).

Rigney a sua volta, fin dal suo primo intervento sull'argomento risalente al 2004, ha messo in evidenza la necessità di indagare i modi in cui la letteratura contribuisce a una “*memorial dynamics*” complessa che non dipende unicamente dai processi di formazione del canone letterario e dalle connessioni intertestuali con altre opere letterarie, ma da una rete di legami molto più ampi e di natura plurimediale (Rigney 2004, 369). Questa prospettiva, che è oggi alla base dello

studio della memoria culturale, adotta una visione ‘contestuale’ della letteratura per la quale il testo letterario non è un prodotto chiuso in sé stesso, caratterizzato da un valore intrinseco legato alle sue qualità estetiche, ma un mezzo espressivo calato in una rete di rapporti extra-testuali forzatamente extra-letterari legati a specifici contesti storici, sociali e politici (Brillenburg e Rigney 2019, 304).

Obbiettivo dello studioso di memoria culturale, pertanto, non è l’approfondimento della singola opera o del corpus prodotto da un autore, ma l’analisi della creazione di significati sul passato che i testi trasmettono ai lettori tramite una complessa dinamica di riproduzione e circolazione. Per gli studiosi di memoria culturale, la letteratura è vista come uno strumento di creazione e trasmissione di storie riguardanti il passato che entrano, tramite la lettura, nell’universo cognitivo del lettore: in questa ottica, il testo letterario diviene un “vector of memory” (Wood 1999), un “portable monument” (Rigney 2004) o utilizzando la fortunata – ma anche contestata (Anne Hutton 2022) – metafora sviluppata da Alison Landsberg nel suo studio della cultura di massa, una “prosthesis” grazie alla quale il pubblico può acquisire idee sul passato che vanno al di là della loro conoscenza diretta del mondo (Landsberg 2004).⁷

Sono state sempre Erll e Rigney a elaborare la disamina più lucida e sistematica di come la memoria culturale si forma e trasmette nel tempo tramite “a multimodal process, which involves complex interactions between medial, social (and ultimately also cognitive) phenomena” (Erll e Rigney 2009, 10). Per Erll tale procedimento può essere riassunto tramite l’incessante susseguirsi di tre fenomeni mediali ossia i processi di “mediation”, “remediation”, e “premediation”.⁸ Ciò che permette a certi eventi del passato di divenire parte della memoria collettiva è quello di essere sottoposti a procedimenti di rappresentazione (*mediation*) da parte di vari mezzi espressivi, inclusi quelli artistici, che rendono un determinato fatto conoscibile all’interno di una cerchia sociale più ampia. La sola rappresentazione, però, non è sufficiente: l’evento in questione deve essere continuamente riprodotto da sistemi mediali diversi (*remedia-*

7 Per quanto il lavoro di Landsberg si concentri sul cinema, la metafora della “memoria protesica” è stata applicata anche in relazione alla trasmissione letteraria e più in generale per evidenziare il contributo dei prodotti culturali nella mediatizzazione e trasmissione di idee riguardanti il passato. Per tale uso si veda Brillenburg Wurth e Rigney 2019, 365-66; Rigney 2021, 8; Ortner, Andersen e Wierød Borčak 2022.

8 Erll trae tale terminologia dalle scienze della comunicazione e in particolare da Bolter e Grusin 1999 e Grusin 2004.

tion), ossia deve essere parte di una rete di rapporti intramediali e oggetto di trasposizioni transmediali – citazioni, riscritture, adattamenti e omaggi sviluppati in mezzi espressivi diversi – che sono i soli procedimenti che consentono che un certo evento resti parte della memoria collettiva di una data società. Il susseguirsi delle rappresentazioni non permette unicamente il perdurare della memoria di un certo evento nel tempo, ma genera anche una serie di rappresentazioni schematiche che possono finire per influenzare la narrativizzazione, e perciò il ricordo, di eventi successivi (*premediation*). Da ciò consegue che la mediazione e la rimediazione di un evento del passato sono procedimenti rappresentativi che possono svolgere una funzione premediatrice nei confronti della narrazione di eventi successivi e, allo stesso tempo, che essi sono processi che sono sempre influenzati della premediazione offerta dalla rappresentazione di eventi precedenti (Erl1 2011a, 139-143; Erl1 2011b, 12-14; Erl1 e Rigney 2009, 5).⁹

Per fare un esempio, uno studioso che volesse analizzare processi di mediazione e rimediazione potrebbe guardare a come, all'interno di un dato contesto culturale come quello americano, determinati eventi della Seconda guerra mondiale siano stati narrati da certi romanzi, racconti brevi e/o film e come le rappresentazioni sviluppate in un certo periodo siano state riprodotte in un'epoca successiva negli stessi mezzi espressivi o in mezzi espressivi diversi quali canzoni e opere di narrativa a fumetti. Per guardare a forme di premediazione, lo studioso potrebbe considerare come le opere sopracitate siano state influenzate dalla produzione culturale relativa alla Prima guerra mondiale e come a loro volta esse abbiano successivamente influenzato la rappresentazione della Guerra del Vietnam. Erl1 ha elucidato questa dinamica tramite lo studio della memoria culturale della ribellione indiana del 1857, dimostrando che la rappresentazione di questo evento lungo un secolo e mezzo è stata largamente influenzata da processi intertestuali e intermediali di rimediazione – riscontrabili tanto nei romanzi coloniali di G. A. Henty che nel cinema hollywoodiano degli anni Trenta – ha svolto una funzione premediatrice per altri eventi della storia coloniale britannica e, al contempo, è stata influenzata da forme di premediazione esercitate da storie coloniali pregresse (Erl1 2009).

⁹ Questa logica circolare è analoga a quella della filosofia ermeneutica che pone che la comprensione della realtà si basi sempre su atti interpretativi che dipendono a loro volta dai modi pregressi in cui il soggetto ha interpretato la realtà. Per una reinterpretazione dei procedimenti della memoria culturale secondo la logica ermeneutica si veda Meretoja 2018.

È importante sottolineare che nei principali studi teorici riguardanti la memoria culturale la letteratura continua a ricevere un'attenzione particolare. Nei suoi lavori, Rigney si è soffermata più volte sulle funzioni precipue che la letteratura ricopre all'interno della dinamica della memoria culturale sottolineando che, grazie alla sua forza espressiva, la letteratura, più di altre forme artistiche, è in grado di conferire valore alle storie che racconta e di renderle particolarmente memorabili per i suoi lettori (Rigney 2004, 381). In virtù di questo potenziale mnemonico, per Rigney la letteratura ricopre importanti funzioni nella dinamica della memoria culturale che non si limitano a quelle che abbiamo già visto di trasmettitrice di storie sul passato (*relay station*) e di oggetto di pratiche intertestuali e transmediali (*object of recollection*). L'importanza della letteratura risiede nel fatto che essa può costituire una forza stabilizzatrice di certi modi di ricordare il passato (*stabilizer*), può riaccendere l'attenzione su determinati eventi che sono stati trascurati dal discorso pubblico (*catalysist*) e può sviluppare contro-narrazioni critiche che contrastano con quelle che dominano la società (*calibrator*) (Rigney 2008, 350-352).

Per quanto Rigney ed Erll restino delle strenue difenditrici del valore dell'oggetto letterario e di ciò che Rigney ha definito "the power to enchant" della letteratura (2021 14-15), il modello teorico da loro avanzato, che è alla base della ricerca sulla memoria culturale, è volto ad abbattere ogni distinzione disciplinare basata sul mezzo espressivo preso in esame, così come sulle distinzioni tra cultura alta e cultura popolare, e porta pertanto inevitabilmente ad abolire qualsivoglia primato da riconoscere all'opera letteraria. Lo studio della memoria culturale mira ad affermare un approccio integralmente transmediale che guardi alla letteratura unicamente come una delle varie forme di espressione umana che consentono di studiare la creazione, circolazione e trasmissione di concettualizzazioni del passato. Per Erll l'orizzonte dei *cultural memory studies* è per forza di cose un ecosistema culturale concepito come una serie di "pluri-media networks or constellations" (Erll 2011, 138). Per Rigney, l'obiettivo di queste ricerche è il superamento del "methodological textualism" (2012, 12) che ha tradizionalmente portato gli studi letterari a prediligere le opere scritte: viceversa, lo studio della memoria permette di porre la letteratura e le tecniche adite alla sua interpretazione al servizio della comprensione di tutte le forme di significazione sviluppate in seno alla società (Rigney 2004, 369; Rigney 2019, 372). Visti in questa prospettiva, i *cultural memory studies* sembrerebbero marcare un inesorabile declino della preminenza del fenomeno letterario.

Per quanto le premesse teoriche, anche in contrasto con quanto apertamente dichiarato dalle loro principali promulgatrici, indirizzino la ricerca in questa direzione, studi importanti degli ultimi anni – come vedremo nella prossima sezione – hanno contribuito a riaffermare l'importanza della letteratura come fonte conoscitiva della realtà.

5. *Affrontare il passato in modo critico*

Recenti studi sulla memoria tendono a farsi portatori di una forte caratura etica che potrebbe essere definita di tipo complesso. Se molte delle ricerche d'inizio anni Duemila avevano come obiettivo primario quello di salvaguardare e comprendere le testimonianze delle vittime della storia, negli ultimi anni gli studiosi hanno teso a evidenziare il valore di narrazioni più ambigue, caratterizzate da prospettive sfaccettate. Sebbene la commemorazione delle vittime resti l'indiscutibile centro nevralgico dei *memory studies* – secondo la condivisa concezione del 'dovere della memoria' già teorizzata da Paul Ricoeur (Ricoeur 2004, 89) – la ricerca contemporanea ha iniziato a mettere in discussione una cultura del ricordo incentrata predominantemente sulla figura della vittima, che, involontariamente, tende a produrre una visione manichea della storia secondo una chiara ed evidente contrapposizione tra bene e male, tra le vittime innocenti e i carnefici unici colpevoli. Molti studiosi che hanno contribuito a problematizzare questa visione hanno trovato nella letteratura un valido alleato.

La necessità di guardare al passato tramite prospettive plurime che non siano limitate a quelle delle vittime, dei carnefici e dei meri osservatori passivi (*bystander*) del male che i secondi hanno inflitto alle prime, è alla base, per esempio, dei recenti lavori di Michael Rothberg sull'idea dell'*implicated subject* (2014 e 2019). Per Rothberg la comprensione delle ingiustizie, sia passate che presenti, necessita di una visione della storia e della società che riconosca il ruolo attivo di quanti occupano "positions aligned with power and privilege without being themselves direct agents of harm" e che tramite le loro azioni contribuiscono a generare "the positions of victim and perpetrator" (2019, 1). Rothberg chiama queste figure 'soggetti implicati', termine che si riferisce a coloro i quali sono coinvolti nei crimini della storia senza averli direttamente né causati né subiti e che hanno delle corresponsabilità nelle ingiustizie commesse da altri (Ibid. 12-14).

Il concetto di Rothberg nasce dall'urgenza di confrontarsi con la memoria della schiavitù e con le cause profonde del razzismo e delle ineguaglianze strutturali che pervadono la società americana ed è stato sviluppato in dialogo con il pensiero di filosofi quali Karl Jaspers, Hannah Arendt, Iris Marion Young e Simona Forti e con la riflessione di Primo Levi sulla 'zona grigia'. Tuttavia, è stato anche grazie a un confronto con le prospettive aperte dalla letteratura che Rothberg è giunto a creare il suo influente concetto, come da lui stesso messo in risalto nell'analisi dell'opera di non-fiction *A small place* (1988) della scrittrice antiguanica Jamaica Kincaid. È analizzando la conclusione di questo testo, dove la scrittrice accosta una visione identitaria, che contrappone i discendenti degli schiavi a quelli degli schiavisti, e una universalista, che presenta entrambi i gruppi come "just human beings" (Ibid., 71), che Rothberg identifica una tensione irrisolta che può essere illuminata dal concetto da lui proposto che costituisce "a way of naming that in-between space evoked – but not yet named – by Kincaid" (Ibid., 72). Non escludendo la coesistenza degli opposti, la letteratura permette di pensare alla realtà e al rapporto tra presente e passato in modo complesso e sostiene una riflessione come quella rothbergiana che mira a superare concettualizzazioni basate su rigide coppie dicotomiche.

Anche Hanna Meretoja ha posto l'attenzione sull'importanza di narrazioni che possano sviluppare una "narrative ethics of implication" (2018, 179). Nel suo libro *The Ethics of Storytelling*, Meretoja attinge alla tradizione della filosofia ermeneutica per delineare i modi in cui le storie con cui spieghiamo la realtà contribuiscano a sviluppare – o viceversa a indebolire – il nostro senso etico. Pur trattandosi di uno studio ampio dedicato alla facoltà narrativa dell'essere umano, è soprattutto nella letteratura che ha affrontato le tragedie del Novecento che la critica trova i modelli che meglio sanno incarnare la prospettiva etica da lei difesa. Tramite lo studio delle opere di Jonathan Little, David Grossman, Günter Grass e Julia Franck, Meretoja mostra il valore di narrazioni che, tramite la rappresentazione degli eventi storici, sanno aumentare i punti di vista tramite cui i lettori interpretano la realtà ed espandere il loro senso del possibile, rafforzando la loro capacità critica tramite il disvelamento del "potential for evil within ourselves" (Ibid, 209) e delle numerose corresponsabilità che gli esseri umani, inclusi i cittadini ordinari, possono avere nei crimini della storia (Ibid., 300-303).

Una simile fiducia nel potenziale critico dalla letteratura è alla base dello studio della politologa Mihaela Mihai, *Political Memory and the Aesthetics of Care*. In questa importante opera, Mihai teorizza l'esistenza di una "double era-

sure” (Mihai 2022, 21) che ha caratterizzato svariate memorie nazionali che nei modi di narrare il passato hanno teso a escludere sia “the in-between area of widespread complicity with systemic violence” (Ibid., 22) sia “stories of impure resistance” (Ibid., 13) che mal si conformavano alle mitologie di discontinuità con cui si voleva distanziare una parte della storia nazionale avvertita come scomoda. Nel corso del suo studio, Mihai esemplifica questa sua teoria guardando al contesto francese, rumeno e sudafricano. Tuttavia, è soprattutto nella letteratura che la politologa identifica uno spazio di resistenza che permette di pensare e ‘sabotare’ le mistificazioni delle memorie nazionali.

Il libro si apre con un’analisi de *Il rinoceronte* di Eugène Ionesco, che per Mihai offre sia una critica alle corresponsabilità diffuse che caratterizzano il progressivo affermarsi delle dittature sia, tramite il suo insolito protagonista Bérenger, un modello di resistente impuro che possiede un grado di efficacia maggiore delle figure eroiche che normalmente tendono a essere privilegiate dalle retoriche nazionali. Lo studio prosegue tramite l’analisi di vari autori, quali Patrick Modiano, Brigitte Friang, Marguerite Duras, Norman Manea, Herta Müller, Achmat Dangor, Tatamkhulu Afrika e di numerosi film. Grazie all’esame delle opere di questi scrittori Mihai mostra che certe opere letterarie, similmente a un atto di dissidenza, possiedono un valore politico epistemico e sono in grado di “pluralize a community’s space of meaning by aesthetically short-circuiting socialised attachments to the double erasure” (Ibid., 9).

Questi pochi esempi mostrano la vitalità dello studio della letteratura all’interno dei *memory studies*. Nel momento in cui gli studiosi vogliono sviluppare prospettive critiche complesse riguardanti i meccanismi sociali che generano ingiustizie, contestare narrazioni che semplificano il portato della storia e promuovere una visione articolata del passato che permetta riflessioni profonde sul ruolo degli individui negli accadimenti della storia, è soprattutto nella letteratura che essi trovano uno spazio di concettualizzazione della realtà che sia in grado di rispondere a queste esigenze.

6. Conclusione

L’articolo ha ripercorso la traiettoria di sviluppo degli studi sulla memoria per mostrare la natura pluridisciplinare di un campo di indagine caratterizzato da una forte trazione storicista e sociologica. La discussione dettagliata di alcune

delle principali teorie che sostengono i *cultural memory studies* ha messo in mostra il ruolo specifico che la letteratura conserva in questo ambito di ricerca e, allo stesso tempo, il suo progressivo eclissarsi all'interno di prospettive contestuali e intermediali. Le premesse teoriche che plasmano la ricerca in questo ambito partecipano al generale *cultural turn* che da anni caratterizza le materie umanistiche e che tende a negare una qualsivoglia preminenza del fenomeno letterario che viene equiparato ad altri mezzi di significazione prodotti dalla cultura umana. Tale tendenza generale, tuttavia, è in parte disattesa e ostacolata da tutti quegli studi che, ricercando delle prospettive etiche complesse tramite cui narrare il passato, ritornano sulla letteratura che, più facilmente di altre forme espressive, tende a creare spazi di riflessione articolati che consentono di concettualizzare il rapporto tra presente e passato in modo critico.

Bibliografia

- Assmann, Aleida. 2008. "Canon and Archive." In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, a cura di Astrid Erll e Ansgar Nünning, 97-108. Berlino: De Gruyter.
- Assmann, Aleida. 2011 (1999). *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Assmann, Jan. 1995. "Collective Memory and Cultural Identity." *New German Critique* 65: 125-133.
- Bodnar, John. 1992. *Remaking America: Public Memory, Commemoration, and Patriotism in the Twentieth Century*. Princeton: Princeton University Press.
- Bolter, Jay David, e Grusin, Richard, a cura di. 1999. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bond, Lucy, Craps, Stef, e Vermeulen, Pieter, a cura di. 2016. *Memory Unbound: Tracing the Dynamics of Memory Studies*. New York: Berghahn Books.
- Brillenbug Wurth, Kiene, e Rigney, Ann. 2019. *The Life of Texts: An Introduction to Literary Studies*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Carruthers, Mary J. 1990. *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Confino, Alon. 2008. "Memory and the History of Mentalities." In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, a cura di Astrid Erll e Ansgar Nünning, 77-84. Berlino: De Gruyter.
- Contini, Giovanni. 1997. *La memoria divisa*. Milano: Rizzoli.
- Coser, Lewis A. 1992. "Introduction." In Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Craps, Stef. 2013. *Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Craps, Stef. 2018. "Introduction." In "Memory Studies and the Anthropocene: A Roundtable." *Memory Studies* 11(4): 498-515.

Cubitt, Geoffrey. 2007. *History and Memory*. Manchester: Manchester University Press.

De Cesari, Chiara, e Rigney, Ann, a cura di. 2014. *Transnational Memory: Circulation, Articulation, Scales*. Boston: De Gruyter.

Erll, Astrid, e Rigney, Ann, a cura di. 2009. *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlino: De Gruyter.

Erll, Astrid, e Nünning, Ansgar, a cura di. 2008. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlino: De Gruyter.

Erll, Astrid. 2009. "Remembering Across Time, Space, and Cultures: Premediation, Remediation and the 'Indian Mutiny'." In *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, a cura di Astrid Erll e Ann Rigney, 109-38. Berlino: De Gruyter.

Erll, Astrid. 2011a. *Memory in Culture*. Tradotto da Sara Young. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Erll, Astrid. 2011b. "Travelling Memory." *Parallax* 17, no. 4: 4-18.

Focardi, Filippo. 2005. *La guerra della memoria: la Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*. Roma: Laterza.

Focardi, Filippo. 2013. *Il cattivo tedesco e il bravo italiano: la rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale*. Roma, Bari: Laterza.

Friedlander, Saul, a cura di. 1992. *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*. Cambridge, Mass, London: Harvard University Press.

Grusin, Richard. 2004. 'Premediation.' *Criticism* 46, no. 1: 17-39.

Halbwachs, Maurice. 1925. *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Parigi: F. Alcan.

Halbwachs, Maurice. 1950. *La Mémoire collective*. Parigi: Presses Universitaires de France.

Halbwachs, Maurice. 1980. *The Collective Memory*, a cura di Mary Douglas. Tradotto da Francis J. Ditter Jr. e Vida Yazdi Ditter. New York: Harper Colophon.

Halbwachs, Maurice. 1992. *On Collective Memory*. Tradotto da Lewis A. Coser. Chicago: University of Chicago Press.

- Hirsch, Marianne. 1992-93. "Family Picture: Maus, Mourning, and Post-Memory." *Discourse* 15, no. 2: 3-29.
- Hirsch, Marianne. 1997. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hutton, Margaret-Anne. 2022. "Putting Metaphor Centre-Stage: A case study of Alison Landsberg's 'Prosthetic Memory'." *Memory Studies* 15, no. 1: 230-42.
- Huyssen, Andreas. 1995. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York, Londra: Routledge.
- Isnenghi, Mario, a cura di. 1996-1998. *I luoghi della memoria*. 3 vols. Bari, Roma: Laterza.
- Kansteiner, Wulf. 2002. "Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies." *History and Theory* 41: 179-97.
- Klein, Kerwin. 2000. "On the Emergence of Memory in Historical Discourse." *Representations* 69: 127-50.
- Laanes, Eneken, e Meretoja, Hanna. 2021. "Cultural Memorial Forms." *Memory Studies* 14, no. 1: 1-8.
- Landsberg, Alison. 2004. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York, NY: Columbia University Press.
- Lebow, Richard Ned, Kansteiner, Wulf, e Fogu, Claudio, a cura di. 2006. *The Politics of Memory in Postwar Europe*. Durham NC, Londra: Duke University Press.
- Levy, Daniel, e Sznajder, Natan. 2002. "Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory." *European Journal of Social Theory* 5, no. 1: 87-106.
- Marcel, Jean-Christophe, e Mucchielli, Laurent. 2008. "Maurice Halbwachs's *mémoire collective*." In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, a cura di Astrid Erll and Ansgar Nünning, 141-150. Berlino: De Gruyter.
- Meretoja, Hanna. 2018. *The Ethics of Storytelling: Narrative Hermeneutics, History and the Possible*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Mihai, Mihaela. 2022. *Political Memory and the Aesthetics of Care: The Art of Complicity and Resistance*. Stanford: Stanford University Press.

Mazzarella, Arturo. 2022. *La Shoah oggi. Nel conflitto delle immagini*. Milano: Bompiani.

Nora, Pierre. 1996. "Preface to the English-Language Edition: From Lieux De Memoire To Realms Of Memory." In *Realms Of Memory: The Construction of the French Past*, a cura di Pierre Nora e Lawrence D. Kritzman. Tradotto da Arthur Goldhammer. New York: Columbia University Press.

Olick, Jeffrey. 1999. "Collective Memory: The Two Cultures." *Sociological Theory* 17, no. 3: 333-348.

Olick, Jeffrey. 2008. "From Collective Memory to the Sociology of Mnemonic Practices and Products." In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, a cura di Astrid Erll e Ansgar Nünning, 151-162. Berlino: De Gruyter.

Olick, Jeffrey, Vinitzky-Seroussi, Vered, e Levy, Daniel. 2011. *The Collective Memory Reader*. Oxford: Oxford University Press.

Ortner, Jessica, Sindbæk Andersen, Tea, e Wierød Borčak, Fedja. 2022. "Fiction Keeps Memory about the War Alive: Mnemonic Migration and Literary Representations of the War in Bosnia." *Memory Studies*, 15, no. 4: 918-34.

Paggi, Leonardo, a cura di. 1996. *Storia e memoria di un massacro ordinario*. Roma: Manifestolibri.

Perra, Emiliano. 2008. "Narratives of Innocence and Victimhood: The Reception of the Miniseries *Holocaust* in Italy." *Holocaust and Genocide Studies* 22, no.3: 411-40.

Pezzino, Paolo. 1997. *Anatomia di un massacro: controversia sopra una strage tedesca*. Bologna: Il Mulino.

Pisanty, Valentina. 2012. *Abusi di memoria: negare, banalizzare, sacralizzare la shoah*. Milano: Bruno Mondadori.

Pisanty, Valentina. 2020. *I guardiani della memoria e il ritorno delle destre xenofobe*. Milano: Giunti/Bompiani.

- Ricœur, Paul. 2004 (2000). *Memory, History, Forgetting*. Tradotto da Kathleen Blamey e David Pellauer. Chicago, Ill., Londra: University of Chicago Press.
- Rigney, Ann. 2004. "Portable Monuments: Literature, Cultural Memory, and the Case of Jeanie Deans." *Poetics Today* 25, no. 2: 361-96.
- Rigney, Ann. 2008. "The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing." In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, a cura di Astrid Erll e Ansgar Nünning, 345-53. Berlino: De Gruyter.
- Rigney, Ann. 2021. "Remaking Memory and the Agency of the Aesthetic." *Memory Studies* 14, no. 1: 10-23.
- Rossington, Michael, e Whitehead, Anne, a cura di. 2007. *Theories of Memory: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Rothberg, Michael. 2009. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press.
- Rothberg, Michael. 2014. "Trauma Theory, Implicated Subjects, and the Question of Israel/Palestine." *Profession*. <https://profession.commons.mla.org/2014/05/02/trauma-theory-implicated-subjects-and-the-question-of-israelpalestine>.
- Rothberg, Michael. 2019. *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford: Stanford University Press.
- Rousso, Henry. 1987. *Le syndrome de Vichy (1944-198)*. Parigi: Sevil.
- Subotic, Jelena. 2019. *Yellow Star, Red Star: Holocaust Remembrance after Communism*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Terdiman, Rochard. 1993. *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*. Ithaca: Cornell University Press.
- Traverso, Enzo. 2005. *Le passé: modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*. Paris: La Fabrique Éditions.
- Wimmer, Andreas, e Glick Schiller, Nina. 2002. "Methodological Nationalism and Beyond: Nation-State Building, Migration and the Social Sciences." *Global Networks* 2, no. 4: 301-34.

Winter, Jay, e Sivan, Emmanuel. 1999. *War and Remembrance in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.

Winter, Jay. 2006. *Remembering War: The Great War between Memory and History in the Twentieth Century*. New Haven, Londra: Yale University Press.

Wood, Nancy. 1999. *Vectors of Memory: Legacies of Trauma in Postwar Europe*. Oxford: Berg.

Wüstenberg, Jenny. 2023. "Toward Slow Memory Studies." In *Critical Memory Studies: New Approaches*, a cura di Brett Ashley Kaplan, 59-67. London: Bloomsbury.

Den Boer, Pim. 2008. "Loci memoriae – Lieux de mémoire." In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, a cura di Astrid Erll e Ansgar Nünning, 19-26. Berlino: De Gruyter.

Zielinski, Siegfried, e Custance, Gloria. 1980. "History as Entertainment and Provocation: The TV Series 'Holocaust' in West Germany." *New German Critique* 19, no. 1: 81-96.

Guido Bartolini è Senior Postdoctoral Fellow all'Università di Ghent dove lavora sulla memoria culturale del fascismo nella letteratura italiana e sull'idea di responsabilità per il passato con un progetto di ricerca finanziato da The Research Foundation – Flanders (FWO). Ha pubblicato vari articoli sulla rappresentazione del fascismo e della Seconda Guerra Mondiale e ha curato il volume "Il fascismo nella cultura italiana: 1945-2023" (*Annali d'Italianistica*, 2023). È l'autore dello studio monografico *La letteratura della Guerra dell'Asse: Memoria italiana, autoassoluzione, responsabilità* (Carocci, 2023), originariamente pubblicato da Palgrave Macmillan nel 2021. Ha lavorato a Royal Holloway, University of London e a University College Cork.

Annamaria Elia
Sapienza Università di Roma

Letteratura ed *Environmental Humanities*: un quadro teorico

Abstract

Since the second half of the 20th century, a growing concern about the environment and climate change has been raised across different academic fields. As for literary studies, the debate about ecocriticism nourished the flourishing of new theories and ideas coming from the intersection of natural sciences and humanities. Despite the hegemony of Anglophone research, drawing from more multicultural contexts environmental studies seem nowadays to converge more and more towards the interdisciplinary – and yet non-unitary – field of the Environmental Humanities. This article intends to frame a comprehensive overview of the major contemporary ecocritical theories from a comparative perspective, particularly focusing on the contribution that literature brings to the wider context of Environmental Humanities and in response to the epistemological and ontological challenges posed by the Anthropocene. In doing so, it particularly focuses on three main key concepts: nature, agency, and scales.

If the world is interesting only because of the things humans do, then it is not as interesting as it might be.
J. Meeker, *The Comedy of Survival*, 1977

Se ogni tentativo di sistematizzazione di un campo di studi ancora *in fieri* potrebbe apparire operazione incongrua, è tuttavia utile guardare quanto è stato fatto nel tentativo di prefigurare e orientare la ricerca verso quanto, ancora, è possibile fare. A partire da tale consapevolezza, il presente articolo intende porsi quale tentativo di ricognizione critica, necessariamente parziale, di quanto si stia verificando nell'ambito della teoria e della critica letteraria in risposta ai cambiamenti climatici e ambientali che governano il nostro presente. L'intento è quello di analizzare i rapporti tra critica ed ecologia secondo una duplice prospettiva: da un lato inquadrandone la genealogia in ottica sistemica, e cioè

in relazione al più generale ambito delle *Environmental Humanities*; dall'altra individuandone, più in particolare, gli aspetti caratterizzanti dell'ecocritica – asso portante, assieme alla storia e alla filosofia ambientale, delle *Environmental Humanities* (Armiero e Iovino 2020) che si configura, nei termini canonici di Cheryll Glotfelty, quale studio “of the relationship between literature and the physical environment” (Glotfelty 1996, xviii). L'ottica comparata e transnazionale intende, infine, problematizzarne la genesi, ponendo particolare attenzione sugli sviluppi del dibattito europeo in relazione a quello anglo-americano.

1. *Environmental Humanities: oltre il divario*

Nell'editoriale del primo volume della rivista *Environmental Humanities* si legge:

[...] the environmental humanities can be understood to be a wide-ranging response to the environmental challenges of our time. Drawing on humanities and social science disciplines that have brought qualitative analysis to bear on environmental issues, the environmental humanities engage with fundamental questions of meaning, value, responsibility and purpose in a time of rapid, and escalating, change (Bird Rose et al. 2012, 1).

Le *Environmental Humanities* nascono dunque in risposta alle più grandi preoccupazioni ambientali che interessano attualmente il nostro tempo e che riguardano quel *rapid change* cui, fattivamente, ci riferiamo oggi con l'appellativo di *climate change*. Esse si pongono quindi l'obiettivo di stabilire, a partire dalla collaborazione tra discipline scientifiche e discipline umanistiche, un dialogo che promuova la riconfigurazione epistemologica dei paradigmi con cui siamo soliti guardare il mondo, così da ristabilirne le implicazioni etiche, politiche e socioculturali. In altre parole, il loro obiettivo è quello di *unsettle* – o, come per Marco Armiero (2019), di ‘indisciplinare’ – le *Humanities*. In che modo? Operando “across the great binaries of western thought” (Bird Rose e Robin 2004), come scrivevano già nei primi Duemila Deborah Bird Rose e Libby Robin in riferimento a quelle che, allora, venivano chiamate da un gruppo di studiosi australiani *Ecological Humanities* – e che, a buon diritto, possiamo individuare come un primo tentativo d'istituzionalizzazione delle *Environmental Humanities* (Emmett e Nye 2017, 3). L'orientamento interdisciplinare del gruppo australiano gettava infatti le basi per una ricerca eticamente impegnata che, posta nell'intersezione tra scienze naturalistiche, antro-

pologia, filosofia e scienze umane, unisse gli obiettivi della giustizia ecologica a specifiche rivendicazioni socioculturali – in tal caso, quelle delle popolazioni indigene australiane. L'appello all'utilizzo di una metodologia interdisciplinare intendeva far fronte a una delle maggiori rivelazioni della crisi ambientale: rendeva impossibile la divisione epistemologica tra natura e cultura che aveva informato il pensiero umano sin dall'epoca moderna. Di qui, il richiamo delle autrici alla necessità di oltrepassare gli incasellamenti specialistici dell'accademia a favore di una più ampia *connettività*.

Ciò che le *Ecological Humanities* andavano cogliendo, in realtà, era proprio quel fermento culturale che muoveva simultaneamente in diverse parti del mondo – pur differenziandosi per approcci e aree d'interesse – all'interno dei dipartimenti mondiali di letteratura, filosofia, storia e antropologia (Ibid.: 3) e che metteva radici nell'ambito di una crisi che, sin dall'epoca postmoderna, operava a favore dello sviluppo di metodi d'indagine trasversali. Il paradigma postmoderno, così, unendosi a prospettive ecologiche (Oppermann 2011) apriva alla decostruzione dell'imperativo antropocentrico, favorendo il riconoscimento dell'interdipendenza di ogni organismo col proprio *ambiente*.

In questo senso, possiamo collocare lo sviluppo delle *Environmental Humanities* all'interno di quel nuovo paradigma che andava predicando la scienza postmoderna e il cui intento era quello di cucire il divario tra le 'due culture' (Snow 1959), quella scientifica e quella umanistica, riconfigurandole all'interno di un sistema epistemologico callicottiano, cioè armonico, pluralistico. In Europa, a partire dalla metà del Novecento il lavoro di scienziati come Isabelle Stengers e Ilya Prigogine metteva in discussione il paradigma newtoniano-meccanicistico su cui si era fondata la scienza moderna, la cui visione deterministica aveva, di fatto, *deanimato* (Latour 2015) la natura: resa automa, essa si allontanava irrimediabilmente dall'uomo e diveniva oggetto di abusi e sfruttamento (Stengers e Prigogine 1980). La fisica moderna, al contrario, andava restituendo l'immagine di un universo caotico, quindi di una natura mutante, metamorfica, colta in uno stato di perenne trasformazione. Ciò significava dover prendere atto di un fatto: che le trasformazioni esterne indotte dall'insieme delle attività antropogeniche potessero modificare *irreversibilmente* gli equilibri naturali. La coscienza dischiusa dal paradigma scientifico *post-moderno* del ventesimo secolo (Oppermann 2011) consiste, di fatto, in questo: la Terra può cambiare i propri connotati.

La questione è stata affrontata in ampia parte in Italia, nel corso degli anni Settanta e Ottanta, dal chimico Enzo Tiezzi. Se della necessità di porre

dei 'limiti allo sviluppo' s'era parlato nel 1972 in virtù della pubblicazione dell'omonimo *Rapporto* commissionato dal Club di Roma, è spostando tale coscienza dall'ambito scientifico – il terzo principio della termodinamica – a quello culturale – quindi anche sociale, politico ed economico – che, in *Tempi storici, tempi biologici* (1989), Tiezzi promulgava la venuta di un nuovo sapere ecologico che facesse da “ponte tra cultura scientifica e cultura umanistica” ([1989] 2005, 34). L'operazione comune che spinge tali pensatori a ricucire la falda tra scienze e letteratura consiste nel riconoscimento della pluralità delle questioni che compongono il problema ambientale: la crisi ambientale, come capirà bene in Germania Hubert Zapft con la *Cultural Ecology* (Zapf 2002), è anche crisi culturale.

Come nell'ambito scientifico, anche la cultura umanistica, per sua parte, ha tentato nel tempo di snodarsi dai vincoli dicotomici che la separavano dalle altre discipline. Nell'ambito delle relazioni tra cultura letteraria ed ecologia è stata la comparatistica, per prima, a cogliere trasversalmente i presupposti dell'operazione, sottesi alla pubblicazione di uno dei primi esperimenti nell'ambito della riflessione ecocritica: il volume *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology* (1974) del comparatista Joseph W. Meeker. Composto in Germania – ospite, il suo autore, dell'etologo Konrad Lorenz – il volume si sviluppava a partire da una questione, tutt'oggi proficua (Benedetti 2021), che Meeker poneva in termini darwiniani: la letteratura può *salvarci* dall'estinzione? L'autore apriva così una *quête* attorno al genere letterario della commedia, mostrandone la qualità ludica dei meccanismi narrativi (Iovino 2013) quale valido strumento per la promozione di valori 'sani', cioè utili alla sopravvivenza – contrariamente a quelli promulgati dalla tragedia. La prospettiva aperta da Meeker si rivela fondamentale per comprendere il ruolo della letteratura all'interno del nostro panorama epistemologico. Le premesse dell'opera, infatti, desiderano indagare le implicazioni etico-ambientali del discorso letterario, inteso quale pratica conoscitiva caratteristica della specie umana. Se ciò è vero, spiega Meeker ([1974] 1980, 49), sarebbe necessario disfarsi della concezione per cui “we are alone at the center of creation” e, proprio tramite l'affidamento a strategie espressive come quella letteraria, modificare – ‘adattare’ – il nostro sistema valoriale e di pensiero alla complessità costitutiva della vita nel mondo; il che significa, “to cultivate a new and more elaborate mentality capable of understanding intricate processes without destroying them” (Ibid.: 49). Nell'analisi dello studioso, la commedia si farebbe così “lesson of humility and endurance”, strategia testua-

le atta a mostrare come “survival depends upon our ability to change ourselves rather than our environment, and upon our ability to accept limitation rather than to curse fate for limiting us” (Ibid.: 49).

Proseguendo con la *proto*-storia dell'ecocritica, un ulteriore, fondamentale esperimento è poi, com'è noto, quello di William Rueckert, per cui lo studioso andava concependo, negli anni Settanta del Novecento, il sistema letterario quale vero e proprio sistema ecologico:

I am not just interested in transferring ecological concepts to the study of literature, but in attempting to see literature inside the context of an ecological vision in ways which restrict neither and do not lead merely to proselytizing based upon a few simple generalizations and perceptions which have been common to American literature (Rueckert [1978] 1996, 115).

Allo stesso modo in Europa, e proprio a partire dal fervore che le nuove teorie ecologiche e della nuova scienza andavano promulgando anche nel vecchio continente, il comparatista Armando Gnisci equiparava, negli anni Ottanta del Novecento, letteratura ed ecologia sulla base del loro comune intento di *creare coscienza*. Così, in uno dei primi volumi pubblicati in Italia sull'argomento, *Lettere & Ecologia* (1990),¹ lo studioso intuiva che “il discorso letterario e quello ecologico sembrano procedere nella stessa direzione: quella dell'indicazione e della costruzione di una *coscienza, ecologica epocale*, radicale e mondiale che dobbiamo contribuire a edificare e diffondere tutti: scienziati e cittadini, educatori e studenti, genitori e filosofi, letterati e politici” (Gnisci 1990, 12). Il volume, raccogliendo saggi di letteratura, filosofia, storiografia e scienza, intendeva porsi quale occasione “di incontro e di scambio [...] In una prospettiva aperta, transdisciplinare, contaminata, ecologica tuttora in via di elaborazione ed enunciazione” (Ibid.: 7). L'intento era atto a promuovere l'emergere di un “senso comune, di una nuova mentalità, di una cultura neoumanistica” (Ibid.: 7), al contempo “letteraria, scientifica, filosofica, politica e civile” (Ibid.: 20) tale da coadiuvare lo sviluppo di una nuova “coscienza ecologica transdisciplinare ed etica” (Ibid.: 19).

Si colgono, qui, già i caratteri fondamentali di quelle che saranno poi le *Environmental Humanities* per come le conosciamo oggi:

1 Anteriore è la pubblicazione di un testo antologico per le scuole: Orunesu et al. 1987. Cfr. anche Salvadori 2016. Tra i curatori dell'antologia ritroviamo alcuni collaboratori del volume curato da Gnisci 1990.

un campo di studi ampio e in rapida crescita, basato su un *ménage à trois* tra discipline umanistiche, scienze sociali e scienze ambientali. Il progetto che le anima è quello di far luce sulle dimensioni culturali della crisi ecologica, interpretandole in un orizzonte insieme critico e creativo: il dialogo tra letteratura, storia, antropologia, filosofia, linguistica, cinema, arti, scienze sociali e scienze naturali produce un sapere che non serve solo ad analizzare i modi in cui si è pensato l'ambiente in relazione all'umano, ma anche a promuovere una cultura diversa, più inclusiva, critica e sostenibile (Armiero e Iovino 2020, 40).

È la spinta più propriamente pedagogico-educativa della letteratura cui si richiamavano i comparatisti nel secolo scorso, quindi, a informare gli obiettivi posti alla base del progetto che, come spiegano due dei maggiori esponenti del dibattito in Italia, Serenella Iovino e Marco Armiero, si assume

[...] il compito di una riforma culturale ampia e di una responsabilità educativa precisa: quella di plasmare forme di consapevolezza sociale essenziali per vivere un presente problematico e per progettare futuri desiderabili. L'obiettivo è quello di trasformare la ricerca umanistico-ambientale in pratiche educative che diano agli stessi cittadini gli strumenti per influenzare, criticare e contribuire alle decisioni politiche. È chiaro come questo allargamento di prospettiva, che si estende al nostro rapporto con la tecnologia e il mondo non umano, spinga a riformulare il concetto stesso di *humanities* in un modello che è stato giustamente definito *posthumanities* (Braidotti 2013) o 'umanesimo non antropocentrico' (Iovino 2006) (Armiero e Iovino 2020, 41).

D'altra parte, all'istituzionalizzazione del progetto educativo delle *Environmental Humanities* contribuisce, negli ultimi anni, anche la stessa Università: guardando al caso italiano, per esempio, si assiste, sulla scia di quanto avviene da tempo nel mondo accademico a livello globale, alla promozione di piani formativi più attenti alle questioni ambientali tra cui, primi fra tutti, il Master di I livello Scienze umane per l'ambiente dell'Università di Roma Tre e il corso di laurea magistrale in *Environmental Humanities* promosso dall'Università Ca' Foscari di Venezia (Cesaretti et al. 2023). Non mancano, poi, gruppi di ricerca locali come quello del Cantiere umanistico dell'Antropocene coordinato da Carla Benedetti e Cristina Savettieri per l'Università di Pisa, sebbene manchino ancora articolazioni di questo tipo su scala nazionale. Al contempo, però, nell'ambito europeo e internazionale si assiste alla nascita di importanti osservatori, come quello sorto nel 2013 dell'HfE (*The Humanities for the Environment*), così come è utile osservare il moltiplicarsi delle riviste dedicate all'ambito – dal primissimo ISLE (*Interdisciplinary Studies in Literature and*

Environment), giornale ufficiale dell'ASLE, a *Green Letters*, all'europeo *Ecozon@*, fino a *Environmental Humanities*, sorto nel 2012. Da segnalare è anche la nascita di un sempre maggior numero di organi ufficiali che si modellano sulla scorta dell'ASLE (*Association for the Study of Literature and Environment*), tra cui l'ASLE-UK-I nel Regno Unito o l'EASLCE (*European Association for the Study of Literature, Culture and Environment*) in Europa e l'ASLEC (*Australia-New Zeland Association for the Study of Literature, Culture and Environment*) per l'Australia e la Nuova Zelanda. La vitalità del campo nel contesto internazionale sottolinea la velocità con cui, come notano Stephanie Foote e Jeffrey Cohen nel recente *Cambridge Companion to Environmental Humanities* (2021), "EH absorbs and transforms theoretical schools and methods" (4). È proprio a partire da tale assunto che s'intende, nel prossimo paragrafo, osservarne più da vicino le implicazioni nel campo letterario.

2. *Metodi e teorie: tra ecocritica e nuovi materialismi*

La proliferazione di riflessioni, opere saggistiche e raccolte che negli ultimi anni hanno ragionato con sempre maggior fervore attorno alla possibilità dell'utilizzo di parametri ecologici nel discorso teorico della letteratura ha visto anche l'ecocritica consolidarsi come pratica, se non metodologicamente unitaria (Estok 2009), di certo ricettiva – e talvolta generativa – delle istanze caratteristiche delle più recenti svolte di paradigma avvenute nel campo culturale contemporaneo, specie se legate alla più recente riflessione sull'Antropocene (Fressoz e Bonneuil 2016).

Nonostante ciò, è stato a lungo comune considerare l'ecocritica come un campo d'indagine ostile alla teoria, metodologicamente informe, contenitore d'istanze tanto diverse da generare, anche sul piano terminologico, una pluralità di nomi. Basta, poi, adottare un'ottica transnazionale e il quadro viene a complicarsi ulteriormente: così si scoprirà una 'scuola' europea che prende le distanze dai presupposti del più classico *ecocriticism* americano, riproponendo in nuove vesti i termini di una *querelle* teorica che aveva già animato il dibattito italiano sul postmoderno (Spunta e Ross 2022, 11). Se l'ecocritica americana ha incontrato con certa coerenza le modalità operative dei Cultural Studies, infatti, Paesi come Belgio, Francia e Italia hanno al contrario rivendicato il primato di una critica che metta "moins l'accent sur l'engagement et plus sur la composante proprement littéraire" (Schoentjes 2015, 24). A formule già varie

come *environmental criticism* (Buell 2005) o *green cultural studies* (Garrard 2011), si dovranno quindi aggiungere quelle di *ecopoétique* (Blanc et al. 2008), *écocritique* (Posthumus 2017), critica ecologica (Scaffai 2017), ecologia letteraria ed ecologia della letteratura (Iovino 2006; Salabè 2013).

Un ulteriore elemento è, poi, da tenere in considerazione: il rigetto dell'*ecocriticism* nei confronti della teoria, a ben guardare, non è poi così fondato. Al contrario, come afferma una tra le più prominenti voci nel campo, quella di Lawrence Buell, è proprio il continuo tentativo di confronto con i possibili modelli critici della teoria continentale ad aver generato le sue molteplici “discrepant practices” (Buell 2005, 11). “After all, what is ecocriticism if not an effort to bring environmental considerations into the discourse of literary criticism and theory?” s’interroga Cheryll Glotfelty (Garrard 2014, x). Certo, afferma Greg Garrard, in tale contesto una riconfigurazione del “pantheon” (Ibid.: 9) dei critici si rende necessaria. Per cui:

out, for most critics, went psychoanalysts such as Jacques Lacan and Julia Kristeva and in came phenomenologists and systems theorists. Figures from before the age of High Theory such as Raymond Williams and Martin Heidegger were revalued [...] The biophobic side of Foucault developed by Judith Butler is now being supplanted by a materialist conception of discourse that admits nonhuman agencies. Diverse as these perspectives are, the essays in this section suggest that the presiding figures today are the French anthropologist of science, Bruno Latour, and the American biologist-turned-critic Donna Haraway (Ibid.: 9).

Così, se a causa della difformità delle istanze dare conto delle differenti declinazioni che hanno coinvolto il dibattito ecocritico nel corso del tempo pare operazione quanto meno ostica, è proprio sulla base degli elementi sopra delineati che possiamo tentare d’individuare con certa coerenza alcune costanti.

È, tuttavia, necessaria una premessa, e cioè che lo sfondo epistemologico in cui s’inseriscono tali questioni è quello del cosiddetto *material turn* (Alaimo e Hekman 2008; Iovino e Oppermann 2012) – e, nello specifico, di quel movimento conosciuto con il nome di *new materialism* (Coole e Frost 2010; Dolphijn e Van Der Tuin 2012; Bennett 2010; Braun e Whatmore 2010). Il fulcro condiviso dalle teorie che ne convergono, pur in maniera divergente, è nel comune lavoro di ripensamento del concetto di umano e dei suoi rapporti col mondo. Critici nei confronti del modernismo e del costruttivismo più radicale, i nuovi materialismi sembrano andare incontro a quella medesima diffidenza che la prima ecocritica aveva sviluppato nei confronti del *linguistic turn*,

condividendone l'intenzione di mediare il primato conferito alle pratiche discorsive tramite il recupero della *materialità dei fenomeni* – di ricucire, in altri termini, il divario tra materia e linguaggio, testo e mondo che il postmodernismo, nonostante tutto, aveva contribuito a creare. D'altra parte, come notava negli anni Novanta Cheryll Glotfelty (1996), “as a critical stance, [ecocriticism] it has one foot in literature and the other on land; as a theoretical discourse, it negotiates between the human and the nonhuman” (xix).

Proprio alla luce delle problematiche ambientali che emergono sempre più evidenti in epoca contemporanea, quindi, si domandano nell'introduzione al volume *New Materialisms* (2010) Samantha Frost e Diana Coole, “how could we be anything other than materialist? How could we ignore the power of matter and the ways it materializes in our ordinary experiences or fail to acknowledge the primacy of matter in our theories”? (1). Certo, necessario sarebbe comprendere, in questo caso, ciò che s'intende per *materia*: “Matter, like meaning, is not an individually articulated or static entity”, scrive la fisica e filosofa Karen Barad; non un “site passively awaiting signification; nor is it an uncontested ground for scientific, feminist, or Marxist theories” ma “*substance in intra-active becoming*” (Barad 2007, 150-151). La discussione promulgata dal nuovo materialismo, mettendo radice nel lavoro dei filosofi post-strutturalisti Gilles Deleuze e Félix Guattari, si allontana quindi dal piano della riflessione del più tipico materialismo storico di matrice marxista – dall'interrogazione, cioè, attorno alle condizioni storiche della produzione umana – rifiutandone in primo luogo il ragionamento dialettico e antropocentrico (Foster 2016; Choat 2018; Nail 2020); l'intento è di proporre, in ottica non dicotomica, una ridefinizione ontologica della materia.

Se lo spostamento della discussione sul piano ontologico si rende utile alla configurazione di un paradigma ecologico postumano (Braidotti 2013) e, quindi, *non-antropocentrico*, il rischio, si potrebbe obiettare con Lance Newman che nel 2002 rivolgeva la medesima critica alla prima generazione di ecocritici statunitensi, è quello di *depoliticizzare* l'idealismo insito all'ecocritica, quello per cui “if ideas, or values, are the motor of history, then change the values and the history will change with them” (20). In tal senso, “discorsi importanti come quello dell'Antropocene” – sancisce la stessa Iovino – “sembrano allo stesso tempo necessari e terribilmente astratti” (2022, 159). Non a caso, è proprio il rifiuto del concetto di Antropocene ad aver spinto critici ecomarxisti come Andres Malm (2014) e Jason W. Moore (2016) a preferire l'alternativa,

sia sul piano terminologico che concettuale, di Capitalocene, seppur secondo differenti esiti teorici (Bergamo 2022, 94-204). Ponendo l'accento sul discorso dell'*origine* (Missiroli 2022), il Capitalocene avrebbe il vantaggio di sottolineare il *why* e l'*how* (Moore 2016, 3) che hanno prodotto l'attuale crisi ambientale, differenziando le responsabilità tra "paesi, classi e istituzioni" (Angus 2016, 226). Eppure, tali differenze, in realtà, son ben presenti ai teorici dell'Antropocene (Crutzen 2002; Angus 2016). Non sarebbe possibile, come spiega Paolo Missiroli, "pensare l'Antropocene al di fuori della storia del modo di produzione capitalistico" (Missiroli 2022, 103); al contrario, sarebbe proprio il concetto di Capitalocene in quanto tale a *ridurre* la genealogia della crisi, rendendola "esclusivamente l'esito del modo di produzione capitalistico" (Ibid.: 104).

Di fatto, ciò che emerge da tale dibattito è la necessità di far convergere la molteplicità dei fattori che determinano la complessità della questione ambientale; una complessità che richiede, per l'appunto, lo sviluppo di approcci ecologicamente orientati al sapere. Non è un caso se dunque le questioni sollevate dall'ecologia politica e dall'ecosocialismo (Armiero et al. 2022; Bergamo 2022) trovino oggi sempre maggior risonanza, nel campo dell'ecocritica, all'interno del contesto intersezionale (Garrard 2023, 29) dell'*environmental justice*, dove *intra*-agiscono con le categorie critiche di "race, gender, sexuality, ethnicity, age, ability, and other forms of human difference" (Gaard 2017, 206). Tale approccio segue i principi dell'ecofemminismo,² la cui premessa "is that the ideology which authorizes oppressions such as those based on race, class, gender, sexuality, physical abilities, and species is the same ideology which sanctions the oppression of nature [...]" (Gaard 1993, 1). A partire da un'ottica intersezionale, cioè, l'ecofemminismo "calls for an end to all oppressions, arguing that no attempt to liberate women (or any other oppressed group) will be successful without an equal attempt to liberate nature" (Ibid.: 1). Tale elemento è stato fondamentale nell'aver spinto la critica ambientale a porre maggiore attenzione ai bisogni delle soggettività emarginate, aprendo a un impegno che più sostanzialmente legasse tra loro questioni di benessere ambientale e giustizia sociale (Buell 2005, III).

2 Il termine viene coniato nel 1974 dalla scrittrice francese Françoise d'Eaubonne in *Le féminisme ou la mort*, ma ebbe sviluppo principalmente nei Paesi angloamericani. La bibliografia sull'ecofemminismo è vasta, si cita tuttavia in tale sede, quale utile strumento introduttivo, l'esteso stato dell'arte redatto da Bianchi, 2012.

In ogni caso, è innegabile come sia proprio il “new settlement” (Alaimo e Hekman 2008, 6) ontologico aperto dal *new materialism* a porsi a monte di un rinnovato fervore teorico – “Theory is back!” scrive non a caso Braidotti (2018, xiii) – che ci permette d’individuare, ai fini del nostro discorso, tre proficue categorie concettuali: quella di *natura*, quella di *agency* e quella di *scala*. Le analizzeremo di seguito.

2.1 *Un’ecocritica senza Natura?*

Che il concetto di *natura* fosse al centro degli interessi dell’ecocritica sin dagli esordi pare precisazione superflua. Eppure, ciò che emerge dal dibattito pare volersi far beffe del lettore a suon di paradossi: *natura* risulta categoria stantia, carica di un dualismo il cui lato opposto, quello della *cultura*, giustifica un paradigma antropocentrico troppo moderno per noi, abitanti dell’era dell’Antropocene e consapevoli di *non essere mai* stati moderni (Latour 1991). L’epistemologia meccanicista-newtoniana, come denunciato dai Prigogine e Stengers della *nouvelle alliance*, ponendosi alla base di quella visione di progressiva della tecnica che è “falso sogno” (Tiezzi 2001, 247), risulta ormai troppo compromessa con la creazione dell’attuale panorama di crisi per trovare favorevole accoglienza tra gli ecologisti: la “morte” della natura è decretata (Morton 2009) – e dal proclama che ne faceva della sua fine McKibben nel 1989 ha certamente mutato forma e veste, tanto da far esclamare al Bruno Latour di *Politiche della natura* ([1999] 2000): “Grazie a Dio, la natura *sta* per morire. Sì, il grande Pan è morto! Dopo la morte di Dio e quella dell’uomo, finalmente anche la natura doveva cedere” (20).

D’altronde, la denuncia da parte dei nuovi materialismi della separazione tra mondo sociale e mondo naturale ha avuto come bersaglio non solo i fautori del costruttivismo, ma anche certa retorica ambientalista che, informata di ingenuissima ecologia profonda (Naess 1973), ha contribuito a separare ulteriormente i soggetti dagli oggetti, quindi natura e politica, natura e cultura. Al contrario, ciò che tali filosofie vanno predicando è proprio la reciproca implicazione dei processi e delle forme di vita umane e non umane in *reti* di relazioni – cui riferirsi di volta in volta con il nome di *mesh* (Morton 2011), di *entanglements* (Barad 2007), o *naturecultures* (Haraway 2003). Un presupposto teorico che non fa che minare, sul piano della rappresentazione estetica, ogni trascendentalismo attribuito a ‘Natura’ (Morton 2009).

Osservando in diacronia la questione, per quanto ci si dibattesse già negli anni Novanta contro i dualismi di natura e cultura (Glotfelty 1996, xix), la retorica ecologista del primo attivismo ambientale ha inevitabilmente informato la visione di quella che, in ambito anglo-americano, Buell individua come ‘prima generazione’ di ecocritici (Buell 2005). Il loro interesse consisteva nell’indagare “conventional nature writing and conservation-oriented environmentalism, which traces its origins to the work of Emerson, Muir and Thoreau” (Adamson e Slovic 2009, 6), studiando autori dediti alla celebrazione di una natura incontaminata, informata dei valori della *wilderness* e attenti all’analisi della *nature writing*. Così, alla *first-wave* di ecocritici non interessava porsi la questione di *cosa fosse natura*, quanto sviluppare un modello di lettura eticamente orientato in senso pedagogico-ambientalista.

In Europa, qualche anno più tardi, e in particolare in area francofona, *natura* veniva indagata alla luce delle categorie di *luogo* e di *paesaggio* (Schoentjes 2015), più aderenti da un lato alla specificità territoriale del continente, più rurale e addomesticata, dall’altro ai presupposti teorici di quella che s’era andata sviluppando nei termini di *geocritica* (Westphal 2011). Prende così forma l’*ecopoétique*, approccio il cui fine – ovvero l’analisi delle “interactions entre l’homme et la nature, et les représentations que l’homme se fait de la nature” (Blanc et al. 2008, 22), come spiega il critico Schoentjes che se ne fa promotore – sembra riproporre il medesimo localismo degli interessi degli ecocritici americani di prima generazione. La presa di distanza terminologica è atta, tuttavia, a porre meno l’accento, come spiega Schoentjes ostile alle metodologie tipiche dei Cultural Studies, “sur l’engagement et plus sur la composante proprement littéraire” (Schoentjes 2015, 24). Dell’approccio viene, quindi, sottolineata l’importanza data alle componenti formali e storico-ermeneutiche dei testi, i quali sono indagati col fine di costruire una *storia* dell’“écriture de la nature” (Ibid.: 25) alla luce del progressivo formarsi, attorno agli anni Settanta del Novecento, di una comune coscienza ecologica.

Vicina agli interessi formali e storicistici dell’*ecopoétique* francese è, poi, quella che in Italia il critico Niccolò Scaffai ha chiamato, in anni recenti, “critica ecologica” (Scaffai 2017, 43-72). La ricezione nella penisola dell’*ecocriticism* più classicamente inteso, nonché più vicino al progetto pedagogico che andava animando globalmente, come s’è visto, il campo delle *Environmental Humanities*, s’era avuta già nel 2006 con la pubblicazione del volume di Serenella Iovino *Ecologia Letteraria*. Scaffai, tuttavia, intende distinguere la propria prospettiva

d'indagine, più propriamente storico-ermeneutica, da quella etico-ideologica (Ibid.: 47) che animava l'ecocritica di stampo statunitense, di cui l'autore ricusa il farsi troppo antistoricistica (Ibid.: 56-60). Allo stesso modo dell'*ecopoétique*, quindi, anche la critica ecologica privilegia un approccio più attento al testo, accompagnando l'indagine tematica con l'individuazione di costanti formali. Ciò avviene tramite l'utilizzo del dispositivo critico dello *straniamento*, utile a differenziare il "tema della natura e del paesaggio" dall'oggetto specifico, "cioè l'ecologia nella sua relazione con il testo letterario" (Ibid.: 28).

Al di là dei presupposti della *querelle* franco-italiana, è da notare una certa asimmetria, quanto meno numerica, dell'approccio formalista europeo rispetto agli approcci sviluppati in ambito angloamericano – tanto più se si pensa, per esempio, che molta parte dei contributi alle *Environmental Humanities* nel campo degli *Italian Studies* provengono, a partire dagli stessi Iovino e Armiero, da critici che lavorano in contesti internazionali (Amberson e Past 2014; Seger 2015; Verdicchio 2016; Benvegnù 2018; Cesaretti 2020).

In ogni caso, ciò che preme sottolineare in tale sede è l'intento, comune al dibattito internazionale delle *Environmental Humanities* sin a partire dalla pubblicazione, negli anni Novanta del Novecento, di *The Trouble With Wilderness* (1995) da parte di Cronon, di allargare la semantica referenziale della critica ecologica, che ristabilisce il primato di *ecologia* su *natura*. Compiere tale operazione significa coadiuvare uno spostamento concettuale fondamentale che vede l'implicazione del soggetto all'interno dell'ambiente che esso abita. In termini ontologici, laddove il moderno 'purifica' (Latour 1991, 21) le componenti di natura e società, perpetuando sia in chiave negativa che positiva l'immagine di una Natura separata, protetta, *Altra* (Morton 2007), la realtà si mostra, al contrario, ibrida (Latour 1991; Tsing 2015). Limitare ogni approccio critico, anche formale, all'analisi del referente *natura* significa cioè perpetuare quell'operazione di distinzione dalla cultura di cui il panorama epistemologico contemporaneo ha inteso sbarazzarsi. In termini critici, dunque, il punto

è intendersi sul significato di natura, ammissibile come referente solo se vi rientrano anche immagini ibride e rappresentazioni problematiche. La natura, cioè, non è un'entità che sta fuori di noi, non è un oggetto delimitabile, dato una volta per tutte e immutabile; è piuttosto l'effetto di un'inquadratura. Opere diverse danno inquadrature diverse, cosicché 'natura' può essere una foresta vergine, un terreno contaminato, un margine in cui le strade non sono più città e non sono ancora campagna (Scaffai 2017, 71-72).

Oltreoceano, intanto, la seconda ondata di ecocritici aveva già cominciato, a partire dagli anni Duemila, a fare spazio all'inclusione di nuovi referenti tematici – spazi urbani e suburbani – e generi finzionali, atti a superare la barriera non finzionale imposta dalla *nature writing*. Sono questi i presupposti che aprono a quelle che Scott Slovic, proseguendo il modello genealogico introdotto da Buell, individua come terza e quarta ondata (Adamson e Slovic 2009) e la cui caratteristica principale va rintracciata nel rafforzamento delle tendenze che, come s'è visto, mettevano in relazione la critica ecologica con le categorie di genere, razza e giustizia ambientale e a cui si aggiungono, anche, nuovi orientamenti di ricerca, come quello dedicato agli *animal studies* – o *zoopoétique*, in una variante continentale promossa dal collettivo francese di ricerca Animots (Simon e Taïbi 2015; Simon 2021). Pur avendo avuto sviluppo autonomo rispetto all'ambito più prettamente ecocritico (Hubbel e Ryan 2022, 253) – la genealogia degli *Animal Studies* è riconducibile agli anni Settanta del Novecento, con la pubblicazione da parte di Peter Singer di *Animal Liberation* (1975) –, la questione animale ha diversamente contribuito alla revisione, nel dibattito, delle categorie di umano e non umano in chiave postumanista (Wolfe 2010; Marchesini 2018). Al centro vi è, naturalmente, un problema ontologico: fondamentali, in tal senso, le riflessioni di Derrida raccolte in *L'animal que donc je suis* (2006), titolo sarcastico tanto quanto programmatico nel richiamo all'“io penso” cartesiano. La critica che Derrida vi conduce è nei confronti della tradizione filosofica moderna e occidentale, la quale ha inteso costruire le proprie epistemologie sulla base di un rapporto asimmetrico tra animale umano e non umano attraverso l'individuazione di una serie di differenze tese a giustificare l'inferiorizzazione dell'alterità animale – tra cui, prima fra tutte, quella relativa al linguaggio.

Proprio a partire dalla lezione derridiana, Cary Wolfe, tra le voci più prominenti del dibattito, ha richiamato alla necessità, per gli studi letterari, di trattare in maniera sistematica e strutturale il tema della divisione uomo-animale, mettendo in discussione le più profonde strutture del pensiero umanista (Wolfe 2009, 564-575). L'intento è di slegare, sul piano concettuale, la soggettività animale dalla sua definizione in rapporto a quella umana, riconoscendo, per l'appunto, l'animalità *in quanto* animalità (Cimatti 2013, 7-8). È da notare inoltre che, proprio a partire da una simile ottica, abbia trovato sviluppo negli ultimi anni, in riferimento all'agency vegetale, quel campo di studi interdisciplinari raccolti sotto il nome di *plant studies* (Marder 2013).

Non sorprende, quindi, che la questione animale abbia spesso intersecato – e talvolta si sia sviluppata assieme a – quella femminista. Nello specifico, l'ecofem-

minismo ha posto, sin a partire dagli anni Ottanta del Novecento, la questione animale al centro della propria riflessione. Pensatrici come Val Plumwood (1993) e Carol J. Adams (1990), a partire dall'individuazione delle comuni matrici socio-culturali alla base delle *logiche di dominio* (Warren 1990) agenti nel sistema della società patriarcale, hanno equiparato la marginalizzazione dell'animale a quella della soggettività femminile, dando vita, tra l'altro, a filoni specifici di critica come quella programmaticamente antispecista promossa dall'ecofemminismo vegano e vegetariano (Gaard 2002, 117-146; Gaard 2017, 27-28). Come spiega Greta Gaard (2017), secondo tale ottica lo specismo diventa vero e proprio strumento di oppressione, paragonabile a tutte le altre "humanist structures of oppression – racism, sexism, classism, ethnocentrism, anthropocentrism" (34).

Il portato degli studi sull'animalità si è imposto, infine, nelle *humanities*, specialmente all'interno del paradigma postumano (Clark 2019, 13): la divisione umano-animale sarebbe, di fatto, il portato di quella contrapposizione tra uomo e natura che, per l'appunto, il pensiero postumanista ha inteso scardinare a favore dello sviluppo di un'etica relazionale e multispecie (Haraway 2008; Braidotti 2013). Per tale motivo possiamo affermare con Wolfe che le problematiche ambientali sono, di fatto, necessariamente *post-umane* (Wolfe 2010, xv), portando esse a ristabilire non solo i cardini dell'umano in quanto tale, ma anche dell'umano in relazione a un concetto più esteso di 'non umano' – arrivando a comprendere anche il mondo inorganico.

Per tali motivi ben si comprende, tornando ad assumere l'ottica genealogica del modello proposto da Buell, il motivo per cui, a partire dalla quarta ondata, nell'ecocritica s'impone in maniera preponderante un paradigma che rivede gli stessi cardini con cui intendiamo il concetto di materialità: è del 2014 la pubblicazione, curata da Serenella Iovino e Serpill Opperman, *Material Ecocriticism*, i cui presupposti afferiscono, per l'appunto, proprio a quelle frange del femminismo già abituate a questionare la fenomenologia ibrida e naturoculturale del mondo (Alaimo e Hekman 2008).

2.2 *Umani, non umani: questione di agency*

Nella semiotica di Greimas il concetto di attante sta a indicare la funzione di colui o di ciò che compie un'azione. Che l'attante abbia forme umane o meno poco importa: ciò per cui viene preso in considerazione è la propria capacità

d'azione. Il termine viene poi ripreso nell'ambito dell'*actor-network-theory* da Bruno Latour (2015) per indicare, per l'appunto, la "puissance d'agir" (92) di una data entità, agente in relazione ad altri attanti – siano essi umani o non umani, entità organiche o inorganiche. Il modello latouriano informa la visione di Jane Bennett che, in *Vibrant Matter* (2010), sulla scorta, anche, di filosofi come Spinoza, Nietzsche, Deleuze e Guattari, teorizza il *vitalismo* della materia, ponendo l'accento sulle "agentic contributions of nonhuman forces" (xvi) che, costituendosi in assemblaggi, animano il mondo. Per la studiosa, i *nonhuman materials* hanno la capacità di *far accadere le cose*. Così, l'*agency* "is not to be necessarily and exclusively associated with human beings and with human intentionality, but is a pervasive an inbuilt property of matter, as part and parcel of its generative dynamism" (Iovino e Oppermann 2014, 3). Sostituendosi al parametro dell'intenzionalità, essa diventa un dispositivo attraverso cui è possibile decentrare il concetto di umano disperdendone, come da presupposto ecocritico, l'antropocentrismo di fondo e riconcettualizzando i parametri che regolano i rapporti tra vita e materia.

Similmente, Stacy Alaimo (2010), nell'ambito della riflessione ecofemminista, teorizza l'interazione tra materia e corpo umano nei termini di *trans-corporeità*. Il termine, coniato rapportando al corpo la riflessione di Buell (1995) rispetto alle forze "translocali" (63) che regolano i flussi e gli scambi umani, sociali, economici e culturali (Ibid.: 88), intende focalizzare l'attenzione sugli scambi e i flussi di sostanze e discorsi tra corpo umano e ambiente. Si riformulano, così, i parametri di confine tra ciò che esterno e ciò che interno:

Indeed, thinking across bodies may catalyze the recognition that the "environment," which is too often imagined as inert, empty space or as a "resource" for human use, is, in fact, a world of fleshy beings, with their own needs, claims, and actions. By emphasizing the movement across bodies, trans-corporeality reveals the interchanges and interconnections between human corporeality and the more-than-human (Alaimo 2008, 238).

Riferirsi ai movimenti che avvengono tra spazio e corpo significa, anche, enfatizzare l'imprevedibilità di tali scambi che, come in *Paesaggio civile* (2022), Serenella Iovino interpreta nei termini baradiani dell'*intra-azione* (Barad 2007) materiale e discorsiva attraverso cui il mondo fenomenico prende forma. Inquinamento, tossicità, scambi tra i diversi agenti chimici danno vita a concatenazioni biosemiotiche per cui l'umano si rivela sempre "intermeshed with the more-than-human world", e per cui *natura* "is always as close as one's own skin" (Alaimo 2010, 238).

Non sorprende, dunque, che il *Material Ecocriticism* si sviluppi tenendo conto dell'insieme di tali riflessioni, orientando l'ecocritica verso nuovi paradigmi interpretativi che enfatizzino, nelle parole di Serenella Iovino (2012),

the power of matter to build dynamics of meaning in and across bodies, thus paving the way to a new dimension of ecocriticism. This new, "material" ecocriticism could trace narratives of matter not only as they are re-created by literature and other cultural forms, but also as they emerge in physical configurations, those "viscously porous" interlacements of flesh and symbolic imaginaries (136).

È la parola "corpo", quindi, nella riflessione di Iovino, quella da cui partire per comprendere i presupposti di tale linea teorica. Per la studiosa, infatti, "'body' refers not only to the human body but to the concrete entanglements of plural 'natures,' in both human and more-than-human realms" (Iovino e Oppermann 2012, 76). La porosità dei corpi, il loro reciproco contaminarsi, permette loro di *dialogare*. Dalla loro *intra*-azione emergono *narrazioni*: "all matter [...] is a 'storied matter'" (Iovino e Oppermann 2014, 1). Presupposto essenziale è, certo, un ripensamento del concetto di testo: affermare che la materia abbia, cioè, facoltà narrativa, per Iovino, non è una metafora, e il discrimine è proprio questo. L'analisi interpretativa si lega ai presupposti, come s'è detto, dell'ecosemiotica e della biosemiotica (Maran 2020), per cui il "testo" mondo si fa produttore di strutture di significato; la biosfera intreccia la semiosfera (Iovino e Oppermann 2014, 5). L'approccio, così, fornisce da un lato "a new key for reading literature", dall'altro "a new conceptual model for interpreting material practices and social-discursive constructions" (Iovino 2012, 138) indagando "the interlacements of matter and discourses not only as they are re-created by literature and other cultural forms, but also as they emerge in material expressions" (Iovino e Oppermann 2014, 6).

In definitiva, la rinnovata attenzione posta dall'ecocritica nei confronti del non umano porta con sé considerazioni atte ad allargare i parametri attraverso cui interpretare, secondo materialità, testi e mondo. Tuttavia, gli effetti della relazione tra umano e non umano non sono sempre immediatamente evidenti: spesso, essi richiedono, per essere interpretati, nuove coordinate spaziotemporali – d'inforcare, cioè, le lenti di quel paradigma che s'impone, oggi, come dominante culturale del nostro tempo (Benedetti 2021), il paradigma Antropocene.

2.3 *Squilibri di scala: la questione Antropocene*

In *The Climate of History* (2021) lo storico indiano Dipesh Chakrabarty ragiona sul modo in cui l'*agency* della specie umana possa considerarsi quale vera e propria forza geologica: l'impatto delle attività umane sulla Terra forza il confronto tra scale di diversa entità, intrecciando la vita dei diversi individui umani e non umani. Similmente, nella definizione che in ambito geologico gli scienziati Paul Crutzen ed Eugene Stoermer danno dell'Antropocene quale nuova epoca geologica, essi sottolineano la lunga durata delle modificazioni terrestri rispetto ai normali cicli di vita umana (Crutzen 2002): processi, fenomeni ed entità informano tramite le proprie *agencies* reciproci intrecci di storia sociale, politica e culturale e *storia profonda* (Chakrabarty 2021).

Trasferendone gli assunti sul piano epistemologico, l'Antropocene richiede di pensare l'umano in maniera 'disgiuntiva', per cui diviene necessario "to scale up our imagination of the human" (Ibid.: 31). Sul piano ontologico, l'Antropocene richiama la nozione di *iperoggetto* di Timothy Morton (2013), simile a ciò che sul piano fenomenico il critico Timothy Clark individua come *scale effect*: la dispercezione creata dall'esperire di tutta quella serie di accadimenti "that are invisible at the normal levels of perception but only emerge as one changes the spatial or temporal scale at which the issues are framed" (Clark 2015, 22). Il cambiamento climatico se ne fa esempio paradigmatico:

The Anthropocene is itself an emergent 'scale effect'. That is, at a certain, indeterminate threshold, numerous human actions, insignificant in themselves (heating a house, clearing trees, flying between the continents, forest management) come together to form a new, imponderable physical event, altering the basic ecological cycles of the planet. The force of the notion of a 'carbon footprint' relates to scale effects (Ibid.: 72).

Proprio la riflessione attorno ai diversi rapporti di scala anima fortemente il più recente dibattito delle *Environmental Humanities*, aprendo l'ecocritica a frange di vario interesse che vanno da approcci più politicamente orientati, come quello dell'*environmental justice* – che andava sviluppandosi in seno già alla seconda ondata (Buell 2005) – fino a quelli più prettamente formali, come si vede per il nuovo campo dell'*eco-narratologia* (James 2015).

Punto di partenza di tale prospettiva è il ripensamento dei rapporti tra locale e globale in termini planetari: così, laddove Lawrence Buell (2007) introduce il concetto di *ecoglobalismo* in relazione a testi caratterizzati da "an emo-

tion-laden preoccupation with a finite, near-at-hand physical environment defined, at least in part, by an imagined inextricable linkage of some sort between that specific site and a context of planetary reach” (232), in *Sense of Place, Sense of Planet* (2008) Ursula Heise invoca il concetto di *eco-cosmopolitismo*, assimilabile a una vera e propria “environmental world citizenship” (10) che la studiosa contrappone al localismo tipico dei primi movimenti ambientalisti statunitensi. Atto a far comprendere il modo in cui luoghi e processi planetari sono intimamente interconnessi, l’eco-cosmopolitismo promuove l’idea di una vera e propria *deterritorializzazione* del pensiero ecologico tale da spingere a figurarsi “individuals and groups as part of planetary ‘imagined communities’ of both human and nonhuman kinds” (Ibid.: 61). In tale contesto, Rob Nixon (2011) lega più strettamente la riflessione sugli effetti scalari dell’Antropocene agli obiettivi della giustizia ambientale introducendo la nozione di *slow violence*:

By slow violence I mean a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all. Violence is customarily conceived as an event or action that is immediate in time, explosive and spectacular in space, and as erupting into instant sensational visibility. We need, I believe, to engage a different kind of violence, a violence that is neither spectacular nor instantaneous, but rather incremental and accretive, its calamitous repercussions playing out across a range of temporal scales. In so doing, we also need to engage the representational, narrative, and strategic challenges posed by the relative invisibility of slow violence (2).

La questione posta da Nixon riguarda il problema della rappresentazione delle forze ‘invisibili’, perché non percepibili per intero, agenti nel mondo – dall’acidificazione degli oceani, alla deforestazione, al problema dei rifiuti, all’accumulo di CO₂ nell’aria. Essi si esplicano sull’arco di interi archi generazionali, così da porre un quesito centrale sia sul piano estetico, sia su quello etico: in che modo poter convertire tali disastri in rappresentazioni che possano, in qualche modo, coadiuvare l’azione politica, l’emergere affettivo di un impegno etico globale? È la medesima problematica che si pone Amitav Ghosh ne *La grande cecità* (2016). Nel libro, lo scrittore ricusa il romanzo borghese tipico della tradizione moderna e occidentale di non riuscire a inglobare nelle proprie strutture le questioni dell’Antropocene proprio in virtù di quelle “peculiar forme di resistenza che il cambiamento climatico oppone alla cosiddetta letteratura

seria” (Ghosh [2016] 2017, 15), individuabili nella limitata capacità di manovra fornita da un contesto narrativo focalizzato attorno alla sola agentività umana.

D'altra parte, nota il critico Adam Trexler (2015), è vero che così come l'Antropocene sfida narrativamente le coordinate classiche della rappresentazione letteraria, è anche la critica a dover “develop ways to describe this interpenetration between domestic and planetary scales” (26). Così, dal punto di vista metodologico, Clark introduce la nozione di *scale critique* (Clark 2018, 81-98): essa consiste in una pratica di lettura decostruzionista che mira a individuare i meccanismi attraverso cui diversi ordini di scala s'intrecciano nel testo, nonché secondo tre livelli di significato: quello della sfera privata, quello del luogo in quanto costruito sociale e quello della sfera geologica e terrestre. La valenza decostruzionista della *scale critique* è individuabile, infine, nell'obiettivo ch'essa si pone di minare alle strutture del contesto culturale-liberale colmandone le mancanze (Clark 2012, 148-166) per tramite della propria prospettiva non antropocentrica.

L'approccio di Clark sembra porsi come risolutivo rispetto al tentativo di integrazione del discorso teorico nella pratica ecocritica; è proprio tale spirito 'mediatore' che ci porta, in conclusione, ad accennare a quella nuova tendenza critica che, negli ultimi anni, sembra farsi proficua, specialmente nell'ambito delle questioni scalari dell'Antropocene: si tratta del nuovo campo dell'*eco-narratologia*.

Ponendosi a cavallo tra ecocritica e narratologia, tale campo potrebbe offrire risoluzione a quella *querelle*, come s'è detto, tutta europea che distingue tra ermeneutica del testo e impegno etico, giacché posto all'incrocio tra i due approcci. Un primo modello è nella proposta avanzata da Erin James in seno alla critica postcoloniale e sulla scorta degli studi di narratologia femminista. L'intento che l'autrice si propone è quello di analizzare il modo in cui le strutture narrative del testo possano porsi in dialogo con uno specifico contesto storico culturale. D'altra parte, come nota Pieter Vermeulen (2018), “it is a commonplace that climate change constitutes a formal challenge to the customary rhythms, patterns, and scales of the novel” (9) e già Heise (2008) incitava gli studiosi a individuare tropi, particolarità narrative e metafore atte a dar conto di quella capacità della letteratura di dare forma a nuovi immaginari. Così, l'eco-narratologia manterrebbe, per James (2015), “an interest in studying the relationship between literature and the physical environment, but does so with sensitivity to the literary structures and de-

vices that we use to communicate representations of the physical environment to each other via narratives” (23).

La “scuola europea”, in ogni caso, sembrerebbe accogliere favorevolmente il progetto; così, pubblicazioni come *Narrating the Mesh* di Marco Caracciolo (2021) – che mette, tra l’altro, radice proprio nella riflessione neomaterialista sopra delineata – sembrano offrirsi quali validi metodi d’osservazione dei meccanismi che legano testo – nello specifico, le strutture narrative di spazio e tempo – e contesto. Non sorprenderebbe se si aprisse in tal modo a una nuova ‘ondata’ ecocritica – che potremmo caratterizzare, in definitiva, come “antropocenica”.

Bibliografia

Adamson, Joni e Slovic, Scott. 2009. "Guest Editors' Introduction: The Shoulders We Stand On: An Introduction to Ethnicity and Ecocriticism." *MELUS* 34, no. 2: 5-24.

Amberson, Deborah e Past, Elena. 2014. *Thinking Italian Animals: Human and Posthuman in Modern Italian Literature and Film*. Londra: Palgrave Macmillan.

Alaimo, Stacy. 2010. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.

Alaimo, Stacy e Hekman, Susan. 2008. *Material Feminisms*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.

Angus, Ian. 2016. *Facing the Anthropocene: Fossil Capitalism and the Crisis of the Earth System*. New York: Monthly Review Press.

Armiero, Marco. 2019. "The Environmental Humanities and the Current Socioecological Crisis". In *Higher Education in the World 7. Humanities and Higher Education: Generating Synergies between Science, Technology and Humanities*, GUNI, 426-432.

Armiero, Marco. 2021. *Environmental Humanities: Scienze sociali, politica, ecologia*. Roma: DeriveApprodi.

Armiero, Marco e Iovino, Serenella. 2020. Voce "Environmental Humanities." In *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti. Decima Appendice*, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 39-44.

Armiero, Marco, Swyngedouw, Erik, De Angelis, Massimo, Barca, Stefania, Chattopadhyay, Sutapa, Navarro Trujillo, Mina Lorena, Steinberg, Theodore, Pellow, David N. ed Engel-DiMauro, Salvatore. 2023. "A Map to Ecosocialism." *Emancipations: A Journal of Critical Social Analysis*, 2, no. 1. <https://scholarsjunction.msstate.edu/emancipations/vol2/iss1/8> (ultimo accesso: 31/10/2023).

Barad, Karen Michelle. 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.

Benedetti, Carla. 2021. *La letteratura ci salverà dall'estinzione?* Torino: Einaudi.

Benvegnù, Damiano. 2018. *Animals and animality in Primo Levi*. Londra: Palgrave Macmillan.

- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Bergamo, Jacopo N. 2022. *Marxismo ed ecologia: origine e sviluppo di un dibattito globale*. Verona: Ombre corte.
- Bianchi, Bruna. 2012. "Ecofemminismo: il pensiero, i dibattiti, le prospettive." *DEP*, no. 20: I-XVI.
- Bird Rose, Deborah, van Dooren, Thom, Chrulew, Matthew, Cooke, Stuart, Kearnes, Matthew e O'Gorman, Emily. 2012. "Thinking Through the Environment, Unsettling the Humanities." *Environmental Humanities*, no. 1: 1-5.
- Bird Rose, Deborah e Robin, Libby. 2004. "The Ecological Humanities in Action: An Invitation." In *Australian Humanities Review*, no. 31-32. <https://australianhumanitiesreview.org/2004/04/01/the-ecological-humanities-in-action-an-invitation/> (ultimo accesso: 07/05/2024).
- Blanc, Nathalie, Chartier, Denis e Pughe, Thomas. 2008. "Littérature et écologie. Vers une *écopoétique*." *Écologie & politique*, 36, no. 2: 15-28.
- Braidotti, Rosi e Hlavajova, Maria. 2018. *Posthuman Glossary*. Londra: Bloomsbury Academic.
- Braun, Bruce e Whatmore, Sarah. 2010. *Political Matter: Technoscience Democracy and Public Life*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Buell, Lawrence. 2005. *The Future of the Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Malden: Blackwell Publishing.
- Buell, Lawrence. 1995. *The Environmental Imagination*. Londra: The Belknap Press.
- Buell, Lawrence. 2007. "Ecoglobalist Affects: The Emergence of U.S. Environmental Imagination on a Planetary Scale." In *Shades of the Planet: American Literature As World Literature*, a cura di Wai-chee Dimock and Lawrence Buell, 227-248. Princeton: Princeton University Press.
- Caracciolo, Marco. 2021. *Narrating the Mesh: Form and Story in the Anthropocene*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Cesaretti, Enrico. 2020. *Elemental Narratives: Reading Environmental Entanglements in Modern Italy*. University Park, Pennsylvania: Penn State University Press.

Chakrabarty, Dipesh. 2021. *The Climate of History in a Planetary Age*. Chicago-Londra: University of Chicago Press.

Choat, Simon. 2018. "Science, Agency and Ontology: A Historical-Materialist Response to New Materialism." *Political Studies*, 66, no. 4: 1027-1042.

Cimatti, Felice. 2013. *Filosofia dell'animalità*. Roma-Bari: Laterza.

Clark, Timothy. 2012. "Scale." In *Telemorphosis: Theory in the Era of Climate Change, Vol. 1*, a cura di Tom Cohe, 148-166. Ann Arbor: Open Humanities Press.

Clark, Timothy. 2015. *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*. Londra: Bloomsbury Academic (Bloomsbury Publishing).

Clark, Timothy. 2018. "Scale as a Force of Deconstruction." In *Eco-Deconstruction: Derrida and Environmental Philosophy*, a cura di Matthias Fritsch, Philippe Lynes e David Wood, 81-98. New York: Fordham University Press.

Clark, Timothy. 2019. *The Value of Ecocriticism*. Durham: Cambridge University Press.

Coole, Diana e Frost, Samantha. 2010. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke University Press.

Cronon, William. 1995. "The Trouble with Wilderness." In *Uncommon Ground: Toward Reinventing Nature*, a cura di William Cronon, 69-90. Norton: University of Manchester.

Crutzen, Paul. 2002. "Geology of mankind." *Nature*, no. 415: 23. <https://doi.org/10.1038/415023a> (ultimo accesso: 07/05/2024).

D'Eaubonne, Françoise. 2020 [1974]. *Le Féminisme Ou La Mort*. Parigi: Le Passager clandestin.

Derrida, Jacques. 2006. *L'animal que donc je suis*. Parigi: Galilée.

Dolphijn, Rick e van der Tuin, Iris. 2012. *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Utrecht: Open Humanities Press.

Emmett, Robert S. e Nye, David E. 2017. *The Environmental Humanities: A Critical Introduction*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press.

- Estok, Simon. 2009. "Theorizing in a Space of Ambivalent Openness: Ecocriticism and Ecophobia." *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 16, no. 2: 203-25.
- Fressoz, Jean-Baptiste e Bonneuil, Christophe. 2016. *The Shock of the Anthropocene*. Londra: Verso.
- Foote, Stephanie e Cohen, Jeffrey Jerome. 2021. *Cambridge Companion to Environmental Humanities*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foster, John Bellamy Foster. 2016. "Marxism in the Anthropocene: Dialectical Rifts on the Left." *International Critical Thought*, 6, no. 3: 393-421.
- Gaard, Greta. 2002. "Vegetarian Ecofeminism." *Frontiers*, 23, no. 3: 117-146.
- Gaard, Greta. 2010. "New Directions for Ecofeminism: Toward a More Feminist Ecocriticism." *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 17, no. 4: 643-665.
- Gaard, Greta. 2017. *Critical Ecofeminism*. Lexington: Boulder, CO.
- Garrard, Greg. *Teaching Ecocriticism and Green Cultural Studies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Garrard, Greg. 2014. *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. New York: Oxford University Press.
- Garrard, Greg. 2023. *Ecocriticism*. Abingdon: Taylor & Francis.
- Ghosh, Amitav. 2017. *La grande cecità: Il cambiamento climatico e l'impensabile*. Tradotto da Anna Nadotti e Norman Gobetti. Vicenza: Neri Pozza.
- Gnisci, Armando. 1990. *Lettere & Ecologia*. Roma: Carucci.
- Glotfelty, Cheryl e Fromm, Harold. 1996. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: The University of Georgia Press.
- Haraway, Donna Jeanne. 2003. *The Companion Species Manifesto: Dogs People and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Heise, Ursula K. 2008. *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*. New York: Oxford University Press.

Heise, Ursula K., Christensen, Jon e Niemann, Michelle. 2017. *The Routledge Companion to the Environmental Humanities*. Abingdon: Taylor & Francis.

Hubbell, J. Andrew e Ryan, John. 2022. *Introduction to the Environmental Humanities*. Londra: Routledge.

Iovino, Serenella. 2006. *Ecologia letteraria: Una strategia di sopravvivenza*. Milano: Edizioni Ambiente.

Iovino, Serenella. 2013. "Ecocriticism, Cultural Evolutionism, and Ecologies of Mind Notes on Calvino's Cosmicomics." *Cosmo. Comparative Studies in Modernism*, no. 2: 113-126.

Iovino, Serenella. 2022. *Paesaggio civile: storie di ambiente cultura e resistenza*. Milano: Il Saggiatore.

Iovino, Serenella e Oppermann, Serpil. 2012. "Material Ecocriticism: Materiality, Agency, and Models of Narrativity." *Ecozona*, 3, no. 1: 75-91.

Iovino, Serenella e Oppermann, Serpil. 2014. *Material Ecocriticism*. Bloomington: Indiana University Press.

Iovino, Serenella e Oppermann, Serpil. 2018. *Environmental Humanities: Voices from the Anthropocene*. New York: Routledge.

James, Erin. 2015. *The Storyworld Accord. Econarratology and Postcolonial Narratives*. Lincoln and Londra: University of Nebraska Press.

Latour, Bruno. 1991. *Nous n'avons jamais été modernes*. Parigi: La Découverte.

Latour, Bruno. 2000. *Politiche della natura: Per una democrazia delle scienze*. Milano: Cortina.

Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Latour, Bruno. 2015. *Face à Gaïa: Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*. Parigi: La Découverte.

Malm, Andreas, e Hornborg, Alf. 2014. "The geology of mankind? A critique of the Anthropocene narrative." *The Anthropocene Review*, 1, no. 1: 62-69.

- Marder, Michael. 2013. *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*. New York: Columbia University Press.
- Maran, Timo. 2020. *Ecosemiotics: The Study of Signs in Changing Ecologies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marchesini, Roberto. 2018. *Beyond Anthropocentrism: Thoughts for a Post-Human Philosophy*. Milano: Mimesis International.
- Meeker, Joseph W. 1980 [1974]. *The Comedy of Survival. Studies in Literary Ecology*. Los Angeles: Guild of Tutors Editions.
- Missiroli, Paolo. 2022. *Teoria critica dell'antropocene: Vivere dopo la Terra, vivere nella Terra*. Milano: Mimesis Edizioni.
- Morton, Timothy. 2007. *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press.
- Morton, Timothy. 2011. "The Mesh." In *Environmental Criticism for the Twenty-First Century*, a cura di Stephanie LeMenager, Teresa Shewry e Ken Hiltner, 19-30. New York: Routledge.
- Morton, Timothy. 2013. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Moore, Jason W. 2016. *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press.
- Moore, Jason W. 2017. *Antropocene o capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nella crisi planetaria*. Verona: Ombre Corte.
- Naess, Arne. 1989. *Ecology, Community and Lifestyle: Outline of an Ecosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nail, Thomas. 2020. *Marx in Motion: A New Materialist Marxism*. New York: Oxford University Press.
- Newman, Lance. 2002. "Marxism and Ecocriticism." *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 9, no. 2: 1-25.
- Nixon, Rob. 2011. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge-Londra: Harvard University.

Oppermann, Serpil. 2011. "Ecocentric Postmodern Theory: Interrelations between Ecological, Quantum, and Postmodern Theories." In *Ecocritical Theory. New European Approaches*, a cura di Axel Goodbody e Kate Rigby, 230-242. Charlottesville: University of Virginia Press.

Orunesu, Gianfranco, Passi, Lucio e Tiezzi, Enzo. 1987. *Antologia verde. Letture scientifiche, filosofiche e letterarie per una coscienza ecologica*. Firenze: Giunti-Marzocco.

Plumwood, Val. 1993. *Feminism and the Mastery of Nature*. Londra: Routledge.

Posthumus, Stephanie. 2017. *French Écocritique: Reading Contemporary French Theory and Fiction Ecologically*. Toronto: University of Toronto Press.

Prigogine, Ilya e Stengers, Isabelle. 1980. *La nouvelle alliance: métamorphose de la science*. Parigi: Gallimard.

Rueckert, William. 1978. "Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism." *Iowa Review*, 1, 71-86; ora in 1996. *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, a cura di Cheryll Glotfelty e Harold Fromm, 105-123. Athens: The University of Georgia Press.

Salabè, Caterina. 2013. *Ecocritica: La letteratura e la crisi del Pianeta*. Roma: Donzelli.

Salvadori, Diego. 2016. "Ecocritica. Diacronie di una contaminazione." *LEA*, numero?: 671-699.

Scaffai, Niccolò. 2017. *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una trascendenza narrativa*. Roma: Carocci Editore.

Schoentjes, Pierre. 2015. *Ce qui a lieu: essai d'écopoétique*. Marsiglia: Wildproject.

Seger, Monica. 2015. *Landscapes in Between: Environmental Change in Modern Italian Literature and Film*. Toronto: Toronto University Press.

Simon, Anne e Taïbi, Nadia. 2015. "Qu'est-ce que la zoopoétique?" *Sens-Des-sous*, 16, no. 2: 115-124.

Simon, Anne. 2021. *Une bête entre les lignes: essais de zoopoétique*. Marsiglia: Wildproject.

Snow, Charles P. 1959. *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press.

Spunta, Marina e Ross, Silvia. 2022. *Tra ecologia letteraria ed ecocritica. Narrare la crisi ambientale nella letteratura e nel cinema italiani*. Firenze: Franco Cesati Editore.

Tiezzi, Enzo. 2005 [1989]. *Tempi storici, tempi biologici*. Roma: Donzelli.

Trexler, Adam. 2015. *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*. Charlottesville: University of Virginia Press.

Tsing, Anna Lowenhaupt. 2015. *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Oxford: Princeton.

Verdicchio, Pasquale. 2016. *Ecocritical Approaches to Italian Culture and Literature: The Denatured Wild*. Lanham: Lexington Books.

Vermeulen, Pieter. 2018. "Beauty That Must Die: Station Eleven, Climate Change Fiction, and the Life of Form." *Studies in the Novel*, 50, no. 1: 9-25.

Warren, Karen J. 1990. "The Power and Promise of Ecological Feminism." *Environmental Ethics*, 12, no. 2: 125-146.

Wolfe, Cary. 2009. "Human, All Too Human: 'Animal Studies' and the Humanities." *PMLA*, 124, no. 2: 564-575.

Wolfe, Cary. 2010. *What Is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Zapf, Hubert. 2016 [2002]. *Literature as Cultural Ecology: Sustainable Texts*. Londra: Bloomsbury.

Annamaria Elia è dottoranda in Italianistica presso l'Università Sapienza di Roma (PON "Dottorati Innovazione e Green"). Nel 2021 ha conseguito in doppio titolo la laurea magistrale in Filologia moderna presso l'Università Sapienza di Roma e l'Università Sorbona di Parigi con una tesi in letterature comparate relativa all'ecocritica. Il suo progetto dottorale ha lo scopo di esplorare, attraverso una prospettiva teorica nuovo materialista e postumana, l'immaginario letterario dell'Antropocene nelle letterature europee e anglo-americane contemporanee. I suoi interessi di ricerca riguardano le *environmental humanities*, la teoria della letteratura, la comparatistica e la critica letteraria.

Serena Fusco
Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”

On What Side of Praxis? U.S. Ethnic Studies, The Global Horizon, and The Problem of Theory Through an Asian American Lens

Abstract

This essay historicizes U.S. ethnic studies, especially focusing on the Asian American component of the field. Besides illuminating dynamics that are shared by the whole spectrum of ethnic studies, an Asian American “lens” offers an opportunity for “zooming in” and reflecting on some meaningful, productive “tensions” that, in turn, highlight the broader relevance and potential of an “ethnic” perspective. I shall argue that the oscillation between the local and global dimensions of the Asian American field; the historically pivotal role of literary studies and literary teaching for Asian America; and a long history of entwinement between academic institutionalization, theoretical elaboration, and political, socially transformative energies, constitute recurrences in Asian American studies that, once historicized, can prove their importance for us today beyond strict field compartmentalizations. Specifically, I suggest that this history can offer food for thought for recent Comparative literature approaches that wish to deploy a world perspective; and that it can constitute an interesting case study for reflecting on theory as inextricably linked with praxis as well as on the relationship between academic institutions and their “outsides” – a reflection that we especially need nowadays.

1. *Introduction*

This essay historicizes U.S. ethnic studies, and Asian American studies as a part of it. Because of obvious space limitations, my aim is not to offer a comprehensive history of either. Instead, I highlight some nodal points, and the relevance of this history for us today.

In the next paragraph, I concisely present the origins of U.S. ethnic studies, the historical horizon of their institutionalization, and align myself with an “international” framing of these origins. In the following paragraphs, I

undertake a discussion of Asian American studies, a related field originating within the broader purview of ethnic studies. I stress how Asian American studies have over time been increasingly identified with their cultural and literary component, how they have “gone global”, and how both these developments can offer food for thought for those literary studies – like comparative literature – that do not identify “the nation” as their core of interest, and/or aspire at making theoretical and, sometimes, even practical difference.

The history of Asian American studies – mostly consistent, in this respect, with ethnic studies overall – testifies to the burden, and opportunity, of articulating, at different times and according to different priorities, two sets of dialectical poles, which create a field of promising tensions. The first tension is between the local and global dimensions of the historical occurrences that have determined, followed, and accompanied Asian migration to and settlement in the U.S. The second tension is the entwinement of the practical and theoretical dimensions of a discourse that came to exist as a socially transformative project within the institutions of higher education, with the aim not only of transforming those very institutions, but the “outside” world as well. This second tension is also quite revealing of the uneasy position of the university, and especially of the changing role of literary studies – nowadays increasingly perceived as the most endangered component of the overall endangered humanities, threatened by financial cuts under penalty of demonstrating to the world that they have a reason for existing.

The story of the transformations of ethnic studies, including Asian American studies, can be told – has been told – like this: ethnic studies came to exist with a focus on racial minority (i.e. nonwhite) status in the U.S. Over time, and in a massive wave since the 1990s, they were brought to confront broader narratives – diasporic, transnational, global; and they were brought to interact with other disciplinary fields such as Asian studies, Latin American studies, or comparative literature. To a certain extent, my own reconstruction retells a story that has many times been told at perceived moments of crisis, like during the 1990s and early 2000s. At the same time, it has been noted, this accepted reconstruction minimizes the internationalism of the political movements that originally sparked the institutionalization of ethnic studies. Moreover, the tendency to see this story of academic institutionalization as *de facto* problematic – and problematic it *is* – is perhaps too often cast in pejorative terms, as if universities were *loci* whose political weight can only be negative, stifling and neutralizing truly oppositional energies.

To look for a way out of a recurring impasse that laments the increasing dispersion, loss, or stunning of praxis, it might be useful to reassess the *breadth*, the *scope*, and the *nature* of the historical and political project that – many (including myself) believe – ethnic studies, and Asian American studies, should keep embracing despite (or perhaps because of) the fact that times have changed. Moreover, such reassessment brings into sharp focus the many difficulties of articulating literature and culture as political projects in the sense of making conscious decisions, beyond established canons and methodologies, about what to read, what to teach, and why.

2. The Institutionalization of Ethnic Studies in the U.S.: Some Long-Term (and Broad-Space) Implications

The establishment of ethnic studies as a university curriculum and research field in the U.S. in the late 1960s is directly related to the struggle, including a massive student-led strike, organized by the Third World Liberation Front. This was a (mostly) California-based political movement emerging in the context of the Civil Rights Movement and the international activism against U.S. imperialism and the wars waged in the name of containing the Red Threat. This was, of course, part of the worldwide student movements that characterized this historical period. In the U.S., this took the form of wresting control of higher education from the hands of the overwhelmingly white male establishment that had been holding it for decades. In 1968, students at San Francisco State College (later renamed San Francisco State University) and at the University of California, Berkeley, soon followed by students on other campuses, demanded more democratic access to higher education paired with a radical revision of academic curricula. In 1968, San Francisco State College established a College of Ethnic Studies, which comprised four departments: American Indian Studies, Asian American Studies, Black Studies, and La Raza Studies. 1969 saw the founding of the Department of Ethnic Studies at UC Berkeley, that housed four undergraduate programs: African American Studies, Asian American Studies, Chicano Studies, and Native American Studies.¹

1 For reconstructions of this history see, among many possible sources, Hu-DeHart 1993, Chuh 2003, Chiang 2009. Also see <https://ethnicstudies.berkeley.edu/about/history/> and <https://ethnicstudies.sfsu.edu/history>. Last visited 15 May 2023. In this paper, I use up-

True to this politicized emergence, ethnic studies have, since their inception, presented themselves as a liberation project, aimed at transforming academia and, consequentially, society. In 1993, Evelyn Hu-DeHart sketched a genealogy that is worth quoting at length:

What is ethnic studies? First, the field is distinct from global or international studies, particularly those programs known generally as “area studies”, with which ethnic studies is often compared and confused. Area studies programs arose out of American imperialism in the Third World and bear names such as African studies, Asian studies, and Latin American studies. These programs were designed to focus on U.S./Third World relations and to train specialists to uphold U.S. hegemony in regions in which the U.S. had heavy economic and political investments. Area studies scholars have become far more critical of U.S./Third World relations since the antiwar movement of the 1960s, and many have adopted Third World perspectives. However, they are still predominantly white male scholars entrenched in established departments, subscribing to and benefiting from traditional patterns of distributing power and rewards in the academy. [...]

Ethnic studies programs, which grew out of student and community grassroots movements, challenge the prevailing academic power structure and the Eurocentric curricula of our colleges and universities. These insurgent programs had a subversive agenda from the outset; hence they were suspect and regarded as illegitimate even as they were grudgingly allowed into the academy. Definitions of ethnic studies vary from campus to campus and change over time. What the programs have in common is a specific or comparative focus on groups viewed as “minorities” in American society. European immigrants have dominated America and defined the national identity as White and Western. [...]

In short, the field of ethnic studies provides a “liberating educational process” [...] that challenges Western imperialism and Eurocentrism, along with their claims to objectivity and universalism. (Hu-DeHart 1993, 51-52)

This genealogy emphasizes the mission of ethnic studies as a pedagogy of liberation and as a field whose agenda, de facto or by intention, subverts previ-

per-case initials, like in “Ethnic Studies”, when I refer to specific forms of institutionalization such as departments, programs, majors, etc.

This is not, however, the only way to tell the story. Bruce Robbins (2022) retraces the birth of Ethnic Studies to two components that, to my knowledge at least, tend to be left out of many accounts: Native American political movements at the University of Minnesota since 1966, and the emergence of Jewish American literature in the 1950s. David Hollinger (1985, 88, qtd. in Palumbo-Liu 1995, 3) maintains that a key factor that led to the crisis of the literary canon in U.S. universities was the arrival of Jewish immigrant intellectuals in the 1940s and 1950s.

ously existing academic paradigms. Hu-DeHart discusses differential points of institutional entrance into the prevailingly white and Eurocentric structure of the academia, and the different scope of praxis that these points provide. Departments, Hu-DeHart notes, control budgets, decide upon hiring faculty members, and can determine their own courses. People in ethnic studies often find themselves mediating the project of breaking new ground with(in) existing academic structures, and this does not always amount, of course, to founding new units with economic say, such as departments. Understandably,

political expediency and practical financial matters often dictate the less ideal course of action. [...] A program is still the most common model for ethnic studies because it is the easiest and least costly way to accommodate a new discipline.

[S]eeing an easy way to make a positive statement of their commitment to diversity, administrators are often eager to establish some kind of ethnic studies presence on their campuses. [...] Ethnic studies scholars and supporters, having been stranded on the margins for so long, see any movement toward the inside as acceptable – hence their tendency to settle for less. (Hu DeHart 1993, 53)

There have been, over time, different levels and types of institutionalization: departments, programs (majors and/or minors), centers, or just courses. In the case of UC Berkeley, for instance, after having been part of Ethnic Studies, African American Studies eventually became a Department. Institutionalization is, of course, a double-edged sword, and that is probably one of the reasons why, during the crucial decade of the 1990s, the field looked back at the previous decades and attempted to assess what had happened, was happening, and what might lie ahead. Nowadays, the situation has become even more diversified than it was in the 1990s. Ethnic studies covers a broad range of functions, and its collocation widely varies in different U.S. academic institutions. African American Studies has, overall, a longer history of having formed independent Departments.²

2 The current situation of University of Wisconsin, Madison, is a good example of the historical diversification and possible functions of ethnic studies. African American Studies is organized in a department. Asian American Studies is a program, which offers the possibility of a Certificate to students from any majors who want to concentrate a substantial part of their academic credit in Asian American studies; and this emphasis/Certificate can be now specifically modeled to accommodate an emphasis on Hmoob (Hmong) American Studies. See <https://asianamerican.wisc.edu/>. Last visited April 27, 2023. Ethnic Studies, or better, Race and Ethnic Studies, is an academic focus (not an academic division) not in

Ethnic studies have been a major force in the overall multicultural rethinking of U.S. higher education since the 1960s. In the midst of this rethinking, but only partial *restructuring* – one only needs to think of the “culture wars” of the 1980s and 1990s – “traditional”, long-established disciplinary divisions, such as Departments of Literature, or English, increasingly started to grapple with principles of pluralism and interdisciplinarity, teaching new courses, appointing new faculty working on ethnicity-related subjects, and so on.³ Thus, to a good extent, “ethnic” resources were streamlined in already existing, “traditional” academic divisions. This happened, it is crucial to notice, in the context of massive cuts to the public funding of education during the 1980s. This is what Colleen Lye notes with regard to the history of the Department of English at UC Berkeley, where she teaches and researches an “ethnic” subject, Asian American studies: “Perhaps the steady defunding of public higher education has since the 1980s always been the dark side of apparently counter-normative aspirations for interdisciplinarity – and in the case of the English Department, a factor in its methodological pluralism and identification with the mission of multicultural education” (Lye 2022).

This dialectical tension between institutionalization and political project, as well as between concentration and expansion/dispersal, has been, albeit dif-

the Humanities, but instead in Sociology; Ethnic Studies, instead, is a single course among those to be taken as General Education Requirements for students in any academic track. See <https://gened.wisc.edu/courses-and-course-information/>. Last visited April 27, 2023.

3 A significant factor of this period is, of course, the reception, and to many extent the recreation, in the U.S. academic environment, of what has been called “poststructuralist theory”, a crucial phenomenon that François Cusset (2003) has thoroughly analyzed, focusing on the powerful transformation/adaptation of the work of Foucault, Derrida, Deleuze and other French intellectuals in the course of their “aventure américaine”. “Il s’agit, en fin de compte, des vertus de la décontextualisation, ou de ce que Bourdieu appelait la ‘dé-nationalisation’ des textes. Si elles perdent en quittant leur contexte d’origine une partie de la force politique qui y motiva leur irruption, ces ‘théories voyageuses’ (selon le mot d’Edward Said) peuvent aussi gagner à l’arrivée une puissance nouvelle. Cette puissance tient aux déblocages qu’autorisent les théories recomposées, à l’énigme de décalages institutionnels féconds entre les champs d’origine et d’accueil, qui sont rarement homologues: que des philosophes français aient été importés par des littéraires américains, que la question de la révolution y ait été entendue comme celle de la minorité, que des auteurs publiés chez Gallimard et Minuit l’aient été aux États-Unis chez des presses universitaires ou des petites maisons alternatives forment autant de dissymétries créatrices» (Cusset 2005 [2003], 21-22).

ferently played out at different moments, a recurring feature of ethnic studies. This is, to an extent, a paradox: if one thinks of the origins of the field, political action *through* institutionalization *was* among its aims. In *Imagine Otherwise* (2003), Kandice Chuh observes:

Far from being isolated bastions of abstract knowledge production, universities are sites of investment for corporate capital and military interest; they are shaped and sustained by government investments; and in these and myriad other ways, are precisely Ideological State Apparatuses. And indeed, this understanding undergirds the motivations of the movements of the 1960s and 1970s that sought to intervene in this particular site. In brief and crude terms, democratizing the university is in itself a “real world” project, and refusing the opposition of academic and activist is necessary to keep this in mind. (Chuh 2003, 24)

Nowadays we are very much aware that we live and work in the “real world” at a historical moment when the humanities (not only the U.S.) are targeted with heavy budget cuts, and always in need to justify their own existence. Starting from this awareness, in a more recent study (2019) Chuh points out an already-existing, perhaps in her opinion still under-tapped resource: an “alternative” that conjoins “minoritized discourses”⁴ and the broader interests of the humanities. Chuh’s, however, is not a defense of the existing humanities, but a provocation to imagine them differently:

The history of the humanities and the disciplinary structures organizing their emergence is of a piece with the history of the civilizational discourses subtending the legitimation of empire and capital, and bespeaks the onto-epistemologies that have come to secure liberal modernity’s common sense. In this light, the crisis confronting the humanities calls less for their defense and instead prompts the crafting of a vision of what a defensible humanities might be and do, and how it differs from its dominant iteration. [...] I try to elaborate the principles and concepts of this other humanities, derived from what I provisionally refer to as “illiberal humanisms.” Radically different from liberal humanism and its cognate humanities, these other humanisms, these other humanities, have long existed and percolate institutionally largely within and through minoritized discourses. [...] The illiberal human-

⁴ The “nature” and “context” of “minority discourse” (JanMohamed and Lloyd 1991) is a complex and much-debated matter that I cannot tackle here. Of course, minority discourse as a theoretical issue would not have arisen without the seminal influence of the Subaltern Studies group of historians of South Asia, starting in 1983; Gayatri Spivak’s immensely influential redeployment of the idea of the “subaltern”; and the overall influence of postcolonial theory.

ities are directed toward the protection and flourishing of people and of ways of being and knowing and of inhabiting the planet that liberal humanism, wrought through the defining structures of modernity, tries so hard to extinguish. (Chuh 2019, 1-2)⁵

Locating the potential of “percolated minoritarian discourses” (among which ethnic studies can be ranged) within a discourse of rethinking the humanities also redirects attention to the importance of literature and literary studies, whose problematic centrality has been repeatedly noted with respect to Asian American studies, the “subfield” of ethnic study to which I now direct my attention.

*3. Zooming in, Zooming out: Asian American Studies between Local and Global Dimensions*⁶

Highly attentive to the oppression called “internal colonialism”, to both racist hate and what their pioneering intellectuals called “racist love” (Chin 1972),⁷

5 Chuh’s book refrains from explicitly articulating the *contents* of this “illiberal humanities” alternative.

6 A comparative discussion of the development of “specific” ethnic studies (sub)fields is beyond the purview of this study, which takes instead the route of “zooming in” on the Asian American component specifically because of the “return” enlargement of perspective that this choice can provide – as I hope will become clear in what follows. It may here be observed, however, that the shift from a more localized approach to a broader, transnational/global one is something that various ethnic studies fields have in common, although each field obviously also works according to its own internal dialectics and debates (see Singh and Schmidt 2000). African American studies, for instance, have recently been tackling the consequences for U.S. culture and society of new migrations from Africa, or “new diasporas”. For recent discussion of these issues, see the essays in Bordin and Scacchi 2022. For more on the concept of diaspora see note 9 below.

7 Since the early 1970s, Asian American activists and intellectuals have been acutely aware of what was called “the model minority myth” (see, among many possible references, Wu 2014). According to this much-criticized narrative pattern, Asian immigrants and Asian Americans are lauded not only in reason of the good measure of their economic success, but also because they allegedly do not “blame the system” when they are unsuccessful. Failure, in other words, is narrated as an individual problem, that can eventually be fixed thanks to dedication and hard work, and systemic inequality is not addressed.

Being seen as a “model minority” is grounded, in David Palumbo-Liu’s terms, in the creation, and simultaneous crossing, of a racial split. Asian Americans have long been regarded

Asian American studies originated as part of the initial project of ethnic studies, together with African American, Chicano/Latino, and Native American studies. Their institutionalization initially saw a concentration in history and the social sciences, to be steered in a relatively short time towards a prevalence of the study of culture, and especially literature (Chiang 2009, C. Lee 2010). This prevalence has been raised as an issue per se, and it will be mentioned again presently. For now, I shall concentrate on how Asian American studies have always moved between “local” and “global” articulations.⁸

For “Asian America” as a literary and pedagogical project, 1974 is an important year. It sees the legendary publication of *Aiiieeeee! An Anthology of Asian-American Writers*, the first collection of what the editors called “Asian-American literature”. Originally written with a hyphen, this brand-new category comprised works of “Filipino-, Chinese-, and Japanese-Americans, American born and raised” (Chin et al. 1974, vii). Since then, the term “Asian American” has been progressively enlarged, to include first-generation immigrants and descendants of immigrants from all over Asia. What Yen Le Espiritu (1992) called “Asian American panethnicity” – i.e. the idea of a coali-

as aspirants to a status of “honorary whiteness”, in relation to the narrative that casts them as a successful ethnic group. Nevertheless, their nonassimilable difference, in the sense of racial difference, intermittently yet regularly resurfaces, especially in the eyes of whites (Palumbo-Liu 1999). For a recent example, one only needs to think of the resurfacing of the otherization of Asian-looking bodies at the onset of the Covid-19 pandemics in 2020. Being Asian Americans a case of racialization wherein nonwhiteness and whiteness differentially intermingle, critical reflections on Asian America have to an extent anticipated some of the issues later discussed under the purview of critical whiteness studies. Shona Hunter and Christi van der Westhuizen have recently maintained that “[a]t this historical juncture, where whiteness and its violences are being made apparent, the claim to innocence paradoxically requires the visibilisation of whiteness. [...] This hypervisibilisation appears to go against the grain of the earlier-described insights on whiteness, of invisibility, ignorance, and innocence. However, this apparent contradiction between hypervisibilisation in the context of invisibilisation/not knowing serves as a reminder that whiteness works as a differentiated power geometry, with divergencies and convergencies across different contexts” (2023, 9). Hunter and van der Westhuizen’s declared “goal is not to ‘cleanse’ white people and restore innocence to them, but to disestablish whiteness” (2023, 3).

⁸ As already noted, the increasing diffusion, which shall be discussed in this paragraph, of a “globalized” form of Asian American studies mirrors processes of “globalization” of other branches of ethnic studies, which overall tend to have an increasingly transnational and transcontinental scope.

tion of people of various Asian ancestries *who share a history of having been the target of similar “anti-Oriental” legislation, prejudice, and racism* – still holds as a study label.

In 1974, the Ethnic Studies Department at UC Berkeley proposed a major in Asian American Studies, an educational project the humanities component thereof was just, Christopher Lee remarks, being tentatively defined:

That Asian students be encouraged to venture into the humanities is obvious; what form self-expression will take in the context of the Asian American experience and Asian American Studies is yet to be seen. It is certain that the student with a concentration in the humanities will be given the freedom to explore Asian American and Third World literature, art and dance, and creative writing”. [...] The proposal goes on to clarify the role of the arts in Asian American Studies: “Of particular importance will be the student’s responses to the question of the flow and interchange between life and art. This last point is of considerable importance since it will help to give the individual the clarity of vision necessary in delineating between what is truly an Asian American assertion and what is a replica of what exists, clothed in Oriental paraphernalia [...]. (C. Lee 2010, 19-20)

For Lee, it was clear from the start that “it is only by entrenching the humanities within a larger political project that it can acquire the ‘clarity of vision’ needed to dismantle Orientalist and racist misrepresentation” (2010, 20). What also *seemed to be clear* from the start is that the project was based on an international network of solidarity and scope of application, explicitly linking pedagogy and research (in short, the academia) to the (very broad) world outside it.

In 1995, historicizing the beginnings of Asian American Studies in the 1960s and 1970s, Dana Takagi and Michael Omi observed that “[t]he paradigm of internal colonialism incorporated an important ‘transnational’ dimension as well, one that drew analogies between the plight of the international Third World and the ‘Third World within’. In this context, the anti-imperialist struggles in Southeast Asia and elsewhere provided the Asian American movement with sources of inspiration and political solidarity” (Omi and Takagi 1995, xii). In 1991, Sucheta Mazumdar discussed, with the intention of recuperating them, the “roots” of Asian American Studies in the international student movements of the “long” 1968. Mazumdar stresses the “global nature” of the student movements, which responded to many historical facts, like Cold War-driven U.S. military interventionism in southeast Asia; as well as the post-WWII transformation of productive and economic conditions, which made

possible for previously excluded social strata to access higher education (Mazumdar 1991, 39-40).

Despite these “roots”, Asian American studies of the 1970s and 1980s mostly favored an agenda which became known as “claiming America”, focusing (not exclusively but prevalently) on the history, literature, and culture of the (in the *Aiiieeee!* formulation) “American-born and raised” Asians. In the literary field, this entailed a massive recuperation and republishing of texts from various periods of the history of Asian migration to the U.S. A textual field was thus formed (E. Kim 1982). While all this made strategic sense, it de facto obscured many of the previously mentioned international roots/routes. While here I am, admittedly, condensing a phase, with all its inner complexity, in the space of this very short paragraph, I would nonetheless suggest that the apparently paradoxical nature of this phase can, at least in part, be explained with the objective demands of increasing institutionalization. These demands perhaps involved a difficulty in dealing with the kind of (in Russell Leong’s terms) “lived theory” directly stemming from the movements of the 1960s, a theory first and foremost at the service of praxis:

For me, theory usually emerged from practice, and not the other way around. I did not give theory much formal thought.

[...] [T]he underlying principles and assumptions which drove people to make choices in their daily lives was what I thought of as “lived theory”, or theory of living that emerges from work and working with others. [...]

We saw ourselves, as scholar and labor activist Emma Gee has stated, as “active participants in the making of our history”, and we sought to make theories of history and culture – be it from Mao, Malcolm X, Fanon, or Marx – come alive for us. (Leong 1995, v, vii)

The 1990s were a crucial decade, during which Asian American studies underwent a diversification and a “crisis” that has since become almost intrinsic to the field. The early years, with the Clinton administration succeeding the Bush Sr. one, saw a hopeful reinvigoration of ethnic studies and a simultaneous fear that the disinvestment from public funding of education which had dominated the previous decade would resume (Hu-DeHart 1993). Since the 1990s, Asian American studies progressively rethought themselves as a field investigating the various, complex, inescapable connections between “Asian America” and “Asia”. Among the reasons for this change is, it has been repeatedly noted, the transformation of the demographics of people of Asian origin in the U.S. after

the reformation of immigration laws in 1965, which resulted into an unprecedented number of first-generation immigrants and a substantial diversification in class and national provenance. In the early 1990s, the idea of “diaspora” started to circulate among scholars in Asian American studies, also thanks to the highly influential work of Lisa Lowe.⁹ Her 1991 essay “Heterogeneity, Hybridity, Multiplicity: Marking Asian American Differences” (republished in 1996 as a chapter of *Immigrant Acts*) ran counter the up-to-that-moment prevalent strategy of emphasizing Asian American panethnic “commonalities” – in the sense of the community’s shared history of racialization. Again somewhat making a long story short, since then many critical works, some of them quite interesting, have projected the semantic pluralization/stretching of the umbrella term “Asian America” on a much broader canvas.¹⁰ Among these, Eleanor Ty discusses writers of Asian ancestry in North America (both Canada and the U.S.) who openly engage the condition of “globality”: “concern for the earth and our environment, health and the spread of disease across national borders, the globalization of markets, and the production of goods” (2010, xiii). Jodi Kim’s (2010) is the first book-length work to discuss how Asian American literature and culture were substantially informed by the Cold War and its logics. Wen Jin (2012) compares U.S. American and P.R.C. Chinese strategies of multiculturalism during the post-Cold War era. Chih-ming Wang (2013) points out and discusses the category of the “foreign student”, and the practice of studying abroad, as key nodes in a transpacific triangulation that conjoins the U.S., mainland China, and Taiwan. From a more decidedly literary perspective, King-Kok Cheung (2016) proposes an idea of “Chinese American literature without borders”, reading texts from a continuum that comprises Chinese American culture and Chinese culture with a specific attention to form, genre, and gender. These are only a few examples of a tendency that speaks to the rise of a “global” consciousness in literary and cultural studies more in general.

9 The concept of diaspora has, of course, a long history, implications, and nuances well beyond the purview of Asian American studies. As is well known, the term historically refers to the scattering of the Jewish people and initially acquired currency and authority in Jewish identity discourses. It subsequently spread to African and African American studies, to refer to the global dissemination of Black people, especially after the rise of the Atlantic slave trade.

10 In this respect, Chuh and Shimakawa 2001 is a collection that can be regarded as a link between past and future. This work includes reprints of previously published essays by pioneering scholars as well as new essays.

The progressive transnationalization of Asian American studies, which has now clearly embraced “global” as a catchy keyword, has not been univocal nor devoid of its own problems. Nevertheless, despite compelling articulations of very legitimate perplexities (to which I shall presently return), what I especially welcome in the more recent and now declaredly “globalized” phase of Asian American studies is how, at its best, it dialectically plays out (so-called) “local” and “global” perspectives. This implies, for instance, reading the history of Asian migration to the U.S. and related racialization on the backdrop of a much broader spatial and temporal canvas. For scholars of literature and culture interested in world perspectives, “Asian America” offers a unique opportunity when it is regarded as a field of tensions and a space of encounter between the U.S., with its history of immigration and racialization of immigrants, and the various Asian nations and regions, each with its own cultural and political history, nations and regions that were over time touched by U.S. foreign policies – such as missionary education in China, colonialism in the Philippines, and wars in the Pacific. To me, this is an opportunity to frame, *at different scopes of spatial expansion and different levels of historical profundity*, the cultural and transcultural premises, as well as consequences and legacies, of (to paraphrase Lowe 2015) the “intimacies” of these continents.

This “global” phase has also included “flipping” the perspective and considering, for instance, what happens when a “sub-component” of Asian American literature – like Chinese American literature, or Vietnamese American literature – is read within the frame of the “Asian” literary tradition, i.e. as literature(s) of diaspora or migration *from the Asian perspective*. This can be done in terms of textual coalition-building (Duke 1989, Feng 2011); of institutional/geopolitical positioning (Shan 2000, Wong 2004 and 2010, Wang 2007); of reasoning, from a comparative literature perspective, on how to overcome ingrained forms of Euro(American)centrism as well as older/newer forms of “Asiacentrism” (Shih 2010, Shih 2013, Fusco 2016); and it can intercept the increasing attention for the ways in which capital globally applies its logics of differentiation (Lowe 1996, 2015). Overall, the Asian American space of encounter is, I believe, ripe for exercises in comparison that take into account how cultural identities, and textual coalitions – or, as some will prefer, literary traditions – can be “scaled”, enlarged or contracted, be isolated or coalesce, according to the uses to which they are put.

It is here that the intersection with the issue of postcoloniality may be highlighted. The concept of “internal colonialism”, which had been circulating in ethnic studies since their foundation, was long used to highlight the racist nature of U.S. political, legal, and cultural institutions (Omi and Takagi 1995, xii). “Postcolonialism”, instead, as critical and theoretical horizon, became of interest for ethnic studies overall, Amritjit Singh and Peter Schmidt maintain, as a consequence of the debate around the so-called “culture wars” of the 1980s and 1990s (Singh and Schmidt 2000). Singh and Schmidt forge/retrace a fruitful connection between U.S. ethnic studies and postcolonial studies – the latter, by definition, implying a transnational thrust that the former did not, in the prevalent perception, necessarily have yet. Singh and Schmidt cleverly use the idea of “borders”, and the cultural capital of border studies, to highlight not separation, but contact. Stressing the potential of the idea of border beyond its frequent identification with the U.S./Mexico border, Singh and Schmidt claim that there exists a tendency in ethnic studies that may be called “borders school”:

[T]hese analyses of borders do not focus solely on the vexed history of the U.S./Mexican border. They aim to *link* analyses of both external and internal borders and to place these accounts in a historical context. [...]

U.S. border studies and postcolonial scholarship are best engaged together. We believe that this is already happening but predict even richer examples of cross-fertilization in the coming decades. U.S. ethnic studies, in our view, has sometimes been unfairly contrasted with the various fields of postmodern, postcolonial, and British cultural studies [...]. We will argue instead that many of the concepts associated with postcolonial studies that have proven so influential – such as double consciousness; mobility; hybridity and revision; a “third space” that is neither assimilation nor otherness; histories of coalition-building and transnational diasporic connections – have a rich genealogy in U.S. ethnic studies as well [...]. [...] U.S. ethnic studies need not perceive the new influence of postcolonial studies as a threat but as an opportunity for doing even more ambitious comparative and transnational work. [...]

[W]e argue that “borders” is the best term available to *link the study of cultural differences internal to nation-states like the U.S. to the study of transnational or diasporic connections in the context of globalization*. In contrast to postethnicity scholars, the borders school asks whether class and color hierarchies will simply proliferate in new guises [...].

Borders. To connect and to divide. (Singh and Schmidt 2000, 6, 4, 7, second emphasis added)¹¹

11 Moreover, this perspective wishes to take into account specific situations: for instance, the de facto postcoloniality of Filipino American Literature due to the Philippines’ history

Interestingly, in the past couple of decades, and not merely in its relation to ethnic studies, the category of postcoloniality seems to have been increasingly drawn under the umbrella of “globality”. While Singh and Schmidt’s proposal per se had a limited echo in the subsequent scholarship, their discussion of “borders” effectively highlights, in my view, the possibility of a dialectic between local and global dimensions that accounts for both their mutual framings and their disconnections, sometimes obscured by enthusiastic calls for “globality”.

Among Asian Americanists, Sau-ling Wong has probably been the most rigorous and compelling in pointing out the stakes and risks of Asian American studies “going transnational” – or, as she wrote, becoming “denationalized”. In a much-quoted 1995 essay – reprinted in Singh and Schmidt’s 2000 edited collection – Wong cautions against losing sight of the political and territorial U.S. foundation of Asian America in favor of an unlimited opening of its spaces (beyond the contingent situation of Asians in the U.S.) and its *human referents*:

I would like to insist on “claiming America”, which was the focus of Asian American cultural politics for fifteen or twenty years after the Third World Student Strikes and is now being contested by denationalization. By “claiming America”, I refer to establishing the Asian American presence in the context of the United States national cultural legacy and contemporary cultural production. [...] [I]f claiming America becomes a minor task for Asian American cultural criticism and espousal of denationalization becomes wholesale, certain segments of the Asian American population may be left without a viable discursive space. (Wong 1995, 16)

In marking a border, Wong’s lucid perspective, articulated and modulated across several essays, ends up illuminating a truly global dimension, with all its inherent conflicts.¹² A Professor in the Department of Ethnic Studies at UC Berkeley, Wong has been a crucial force in the consolidation of Asian American literary studies. Her later critical work is consistent with the project she articulates in *Reading Asian American Literature* (1993). In the introduction to this volume, she famously writes: “Just as the Asian American ethnic group is a political coalition, Asian American literature may be thought of as

of U.S. colonization; or the inadequacy of the “post-” prefix for the study of de facto (internally) colonized Native Americans.

12 See Wong 1995, 2004, 2010. Wong has crucially asked what happens when Chinese American literature is read as a culturally deterritorialized expression of Chineseness.

an emergent and evolving textual coalition, whose interests it is the business of a professional coalition of Asian American critics to promote” (Wong 1993, 9). Discussing Wong’s 1993 study and how it provides, in his view, the outline of a relationship between theory and referentiality, Christopher Lee writes: “While *Reading Asian American Literature* is deeply engaged with social history, its theoretical project is primarily self-referential insofar as it is concerned with Asian American [sic] as a self-conscious formation that organizes the histories and experiences of disparate ethnic groups and subjects into a coherent narrative” (2010, 26). The Asian American textual coalition is presented as a textual corpus under construction. The construction of such corpus entailed (and still entails) the practical, inescapable matter of choosing *what to (re)publish, what to read, what to study*.

At the same time, in Wong’s critical discourse, the “referents” of Asian American cultural criticism oscillate between *people* – i.e. real-life Asians in the U.S., immersed in their material conditions of existence – and *texts* – i.e. the texts belonging to *Asian American literature*, the “textual coalition” that emerged from obscurity and whose literary value and scholarly interest Asian Americanists were (and still are) interested in promoting. Wong’s work is, in this sense, emblematic of the – productive, *not* disabling – tensions between institutionalization and activism, academia and the world, literature and other disciplines, localization and globalization.

4. *Guilty Theory versus Praxis: Integration as Horizon (and Unfinished Attempt)*

It is impossible to subsume the implications of “theory” in the space of this article. In the broader debate, “theory” means too many things. It can refer to “poststructuralist theory”, harking back to its “French” origins; it can refer to a “non-Western” tradition of theory, sometimes overlooking the fact that “poststructuralist theory” itself, in its transition to the Anglophone world, was actively mediated and transformed by “non-Western” intellectuals (Edward Said and Gayatri C. Spivak being only the most famous among them).¹³ In this last paragraph, however, I wish to emphasize “theory” as dialectical pole to praxis. The

13 For fundamental reflections on the role of “diasporic” intellectuals in the West, see Chow 1993.

genealogy and history of ethnic studies, Asian American studies included, are evidence of how *theory, in its relation to praxis*, has always been a crucial matter.¹⁴

Hu-DeHart raises the issue of theory with in mind the priority of defending and buttressing the activism of ethnic studies: what she calls, quoting E. San Juan, Jr, the “‘activist impulse’ that propelled the creation of ethnic studies in the first place. [San Juan Jr] and other scholars characterize this challenge as the integration of theory (or critique) and praxis” (1993, 54). Writing about ethnic studies, Hu-DeHart refers to “theory” as the intellectual reflection that is necessary for a field of study to be recognized as rigorous and gain academic reputation. Two years later, the debate around “theory” in Asian American studies reached a peak of visibility thanks to the publication of a double issue of *Amerasia Journal*, titled *Thinking Theory in Asian American Studies*. “[T]he field has continually been engaged with ‘thinking theory’. That said, is anything distinctive about the current period?” (Omi and Takagi 1995, xiii), the editors asked. They emphasized a current, distinctive “split” between scholars who remarked the socially constructed nature of Asian America and those who, under the influence of so-called “postmodernist”, or “poststructuralist” theory, emphasized, in contrast, the *discursively constructed* nature of Asian America. “Postmodernist theory has contributed to a critical interrogation of ‘master narratives’, problematized issues of authority and ‘voice’, and reframed the nature and meaning of radical political intervention. [...] At stake [...] is the very definition of Asian American studies as an oppositional political project” (Omi and Takagi 1995, xi, xv).

In a 1997 essay, which deploys “theory” in a different direction, Donald Goellnicht highlights a reproachable tendency to regard “ethnic” texts not as creative, intellectually compelling elaborations, but instead as unmediat-

14 Black Marxist scholar Adolph Reed makes a similar suggestion about the practical necessity of theory in reconstructing, in a 1984 short article, his coming to politics during the 1960s, and eventually to broader and broadening theoretical vistas: “I feared I had no recourse without sacrificing a radical theoretical commitment. Korsch[’s *Marxism and Philosophy*] opened an entirely new vista, the ‘hidden dimension’ of Western Marxism, and led to Lukács, a serious reading of Marcuse and eventually the critical theoretical tradition. Then, as the Ford Foundation broke up our community organizing efforts and the movement dried up around me, I went off, like so many others in similar condition, to the university to try to make sense of what had happened and what to do next. Like most of the others, I’ve been lurking around there pretty much ever since” (Reed 1984, 257-258).

ed reflections of biographic experience and hence passive materials on which to exercise a “theory” that is, accordingly, seen as extrinsic and “imperialist”. Goellnicht asks (quoting, among others, Rey Chow’s influential argument in *Woman and Chinese Modernity*): “How does one employ theory positively, to ‘elucidat[e] the significances of ethnicity’ rather than ‘pathologically, as symptomatic of the mutual implications between modernity and imperialism?’ (Chow 1991, xvi). One way, I believe, is to read Asian American texts as theoretically informed and informing rather than as transparently referential human documents over which we place a sophisticated grid of Euro-American theory in order to extract meaning” (Goellnicht 1997, 340). To ground his proposal of reading selected texts of Asian American literature *as theory*, and to redefine theory as a hybrid genre with a strongly creative and autobiographical component, Goellnicht reconnects with French feminist criticism and especially proposes to recuperate the work of African American theorists such as Barbara Christian and Henry Louis Gates Jr (1997, 342).¹⁵

Goellnicht’s observation about the ingrained habit of reading “ethnic” texts as ethnography, and only secondarily (if at all) as artistic/intellectual creations, is one of the issues raised in *The Ethnic Canon* (1995), an essay collection edited by comparative literature and Asian American studies scholar David Palumbo-Liu. The stakes, as Palumbo-Liu’s Introduction suggests, revolve around “typical” 1990s theoretical problems, yet problems which, I believe, (still) have implications for us today. On the one hand, this work – rightly, in my view, then as now – takes issue with the “reflectionist” view of “ethnic” literature, pointing it out as biased and reductionist. It does not stop here, however: rather, it takes very seriously both the (back then quite recent) steep rise in

15 This points towards another very complex debate, the one around what may tentatively be defined as a different, non-Eurocentric, non-white tradition of thought, clearly the work of nonwestern intellectuals *within the West*, bordering literary theory, philosophy, and creative writing. The possibility of such an “alternative” may include African American theorists/creative writers such as Christian, Gates, Audre Lorde, Toni Morrison; figures usually associated with postcolonial studies, such as, besides Said and Spivak, Homi K. Bhabha, Rey Chow, Trinh T. Minh-ha; and Gloria Anzaldúa (1942-2002) and her *piensamiento fronterizo* – a phrase later made famous by Walter D. Mignolo – whose heritage is still discussed today. In a recent (April 2023) lecture at the University of Naples “L’Orientale”, José David Saldívar discussed *autohistoria-teoría*, the style theorized and practiced by Anzaldúa, as “a new genre in planetary literature”.

the interest for “ethnic literature” and the contemporary rise of multiculturalism in academia, and downplays neither. Palumbo-Liu astutely points out the socio-pedagogical function of this process of “mainstreaming”: “Within the specific domain of current uses of multiculturalism within the academy, the reading of ethnic literature may be taken as an occasion for the negotiation of difference, the fusion of horizons, and the ‘recovery’ of equilibrium that creates social subjectivities now ‘educated’ as to the proper negotiations of race, ethnicity, gender, and class” (1995, 11). Against this conciliatory backdrop, Palumbo-Liu proposes an alternative:

A critical multiculturalism would focus on the way multiple social positions are generated, stabilized, and displaced, and on how culture must be read as a *complex* sign [...]. Critical multiculturalists might see their work as taking place within specific institutional locations and as serving various institutional needs that exceed the “humanities” and the “cloister” of the academy. *The Ethnic Canon* is an attempt to resist the gravitational pull toward “mainstreaming” at the price of complex material historical difference and the particular understandings of ethnicity that are erased in the rush to “incorporate” multicultural literatures. (Palumbo-Liu 1995, 18, first emphasis added)

This strategy is, of course, grounded in a critical wager: the possibility to think about “culture” in a historically materialist fashion, and also to regard (as the title of the collection goes) *interventions* in the cultural realm not so much as inherently, but instead as *potentially* political.¹⁶ This strategy also claims a horizon

16 Another edited collection which lays claims on politicizing culture, and very much a product of the interesting tensions at the time of its publication, is *The Politics of Culture in the Shadow of Capital* (1997). The editors, Lisa Lowe and David Lloyd, take issue with what they consider Marxism’s Eurocentric and (somewhat paradoxically) ultimately nation-based historicism. As an alternative, they propose “to highlight the insufficiency of concepts of political agency that are defined within the modern Western nation-state in terms of specific practices governed by the separation of the spheres of politics, culture, and the economic. [...] While Marxism arises as the critique of capitalist exploitation, it has not critiqued the theory of historical development that underlies liberal philosophies” (1997, 3). Lowe and Lloyd’s stance here falls into the broader purview of what has been called “post-Marxism”. The debate concerning the relationship between Marxism, theories of race and ethnicity including theories of whiteness, and postcolonialism is huge and I cannot really evoke it here. See Lye and Nealon 2022 for a recent collection that, despite its title, advocates an “after post-Marxism” approach and a closer reassessment of Marxist theory. For an overview of how Marxist theory has directly or indirectly informed Asian American literary studies,

beyond – actually, critical of – identity and representativity. In this sense, it goes well with a line in Asian American studies that comprises, for instance, Lowe (1996), Chuh (2003), and Sohn (2014). Especially Chuh has contributed to loosen Asian American studies from the (putatively) original referents of their own theory. Sparking a good amount of controversy, Chuh famously proposed that Asian Americanist critique become a “subjectless discourse”, neither serving the interests of an ethnic community nor being bound by a definite textual selection.

Mark Chiang has suggested that Chuh’s *Imagine Otherwise* epitomizes “the particular theoretical device that I call *nonrepresentative representation*” (2009, 11, emphasis in the original). This device “hypostatizes contradiction, as exemplified in theoretical constructions of subjectlessness, difference, catachresis, or what is arguably the ur-trope of these formulations, strategic essentialism” (Chiang 2009, 12). Chiang outlines a constitutive tension, in the Asian American field, between an original “communitarian” vision – with intellectuals being first and foremost responsible to the Asian American people and pledged to promote their welfare in opposition to a situation of systemic racism – and a later vision that, instead, revolves around the academy. The earlier “principle of ‘community autonomy’ [...] [clashes with] the principle of the research university, which is *faculty* autonomy” (2009, 9, emphasis in the original). For Chiang, during the 1980s and 1990s the political capital of Asian America was progressively reconverted into academic capital. Applying a Bourdieusian model, he argues that “the Asian American political field and the Academic field of Asian American studies [...] are united by a circuit of capital and that Asian American literature is one node of exchange between them” (2009, 16-17). In this respect, the rise to prominence, within Asian America, of cultural and especially literary studies is probably not coincidental.¹⁷ In Chiang’s

see Chiang 2020. Chiang mentions the work of Grace Hong, Lisa Lowe, David Roediger, and Alexander Sexton, and he points out a contradiction between two models of reading the entwinement of racism and capitalist oppression: one that maintains that it is capital itself that racially differentiates the labor force, thus undercutting class solidarity through the spread of racism; and another one, mainly ascribable to Roediger, which, suggesting that “whiteness came to be defined primarily in relation to an ideal of ‘free white labor’”, suggests that “racism cannot be disentangled so easily from the history of working-class resistance to capitalist domination” (2020).

17 The past two decades have also seen a rise of interest in other art forms and media, from the visual arts to comics to pop culture and video games (see J. Lee 2020).

argument, intellectual autonomy, including the autonomy to theorize, only apparently clashes with praxis: both are re-comprised in another, more fundamental structural polarity, between autonomy and (nonrepresentative) representation *in the university*. For Chiang, this polarity generates the specific cultural capital of Asian American studies at the present moment.

A skepticism of representativity in any narrowly identitarian sense informs Bruce Robbins' *Criticism and Politics* (2022). Robbins notes a recent resurgence of accusations that criticism may be "too political", and of a tendency to overlap "politicized" criticism with faultfinding and crude prescriptions – the latter being, of course, a stance incompatible with an attitude authentically attuned to the complexity of culture. Countering these resurging accusations and tendencies, which he finds highly compatible with Right-wing agendas, Robbins defends a critical practice that transposes, for the present, inheritances that include the diverse 1960s movements, Gramsci, and Said. Maintaining that "[t]he formula is *not* solidarity with the suffering of one's own" (2022, 140, emphasis added), Robbins aims at "taking the revised, post-60s notion of the organic intellectual *away from an exclusive or primary identification with identity* and placing it on firmer ground" (2022, 137, emphasis added). With a rallying cry that does not shy away from its own contradictory, conflictual nature, he writes:

It is more than a story of diversity denied and then recognized. To found a field on diversity as such (now the empty slogan of the corporations) is not to give it a firm foundation. [...] The story must be told, from the opposite end, as the university's embrace and application of a principle that the humanities need not disavow: democracy's own imperative to recognize and understand the experience of collective suffering and injustice, an undertaking in which the university has a special role to play. (Robbins 2022, 151)

Here Robbins, it seems to me, is indirectly offering a way out of the guilt that recurrently grips ethnic studies scholars – Asian American studies scholars included – and perhaps not only them, when they believe that they have abandoned their referents, their communities (or, as Robbins writes, their *constituencies*), their praxis, and the real world for the smugger life of the academia. Maybe it is more of a matter, so to speak, to correctly visualize, and be ready to unravel, beyond guilt, the tendrils that inevitably connect these spheres.

Bibliography

- Bordin, Elisa, and Anna Scacchi. 2022. *Blackness, America nera e nuova diaspora africana*. Ácoma. *Rivista internazionale di studi nordamericani*, no. 22 Nuova Serie: Spring-Summer.
- Cheung, King-Kok. 2016. *Chinese American Literature Without Borders: Gender, Genre, and Form*. New York and London: Palgrave MacMillan.
- Chin, Frank. 1972. "Racist Love." In *Seeing Through Shuck*, edited by Richard Kostelanetz, 65-79. New York: Ballantine Books.
- Chin, Frank et al. 1974. "Preface." In *Aiiieeeee! An Anthology of Asian-American Writers*, edited by Frank Chin et al, vii-xvi. Washington, DC: Howard University Press.
- Chow, Rey. 1993. *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Chuh, Kandice. 2019. *The Difference Aesthetics Makes: On the Humanities "After Man"*. Durham and London: Duke University Press.
- Chuh, Kandice. 2003. *Imagine Otherwise: On Asian Americanist Critique*. Durham and London: Duke University Press.
- Chuh, Kandice, and Karen Shimakawa. 2001. *Orientations: Mapping Studies in the Asian Diaspora*. Durham and London: Duke University Press.
- Chiang, Mark. 2020. "Marxism, Economic Theory, and Asian American Literary Studies." In *The Oxford Encyclopedia of Asian American Literature and Culture*, edited by Josephine Lee, <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.783>.
- Chiang, Mark. 2009. *The Cultural Capital of Asian American Studies: Autonomy and Representation in the University*. New York and London: New York University Press.
- Cusset, François. 2005 (2003). *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Paris: Éditions La Découverte.
- Duke, Michael S. Ed. 1989. *Modern Chinese Women Writers: Critical Appraisals*. Armonk: M.E. Sharpe.

- Espiritu, Yen Le. 1992. *Asian American Panethnicity: Bridging Institutions and Identities*. Philadelphia: Temple University Press.
- Feng, Pin-chia. 2010. *Diasporic Representations: Reading Chinese American Women's Fiction*. Münster: LIT Verlag.
- Fusco, Serena. 2016. *Incorporations of Chineseness: Hybridity, Bodies, and Chinese American Literature*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Goellnicht, Donald. 1997. "Blurring Boundaries: Asian American Literature as Theory." In *An Interethnic Companion to Asian American Literature*, edited by King-kok Cheung, 338-365. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hollinger, David A. 1985. *In the American Province: Studies in the History and Historiography of Ideas*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hu-DeHart, Evelyn. 1993. "The History, Development, and Future of Ethnic Studies." *The Phi Delta Kappan* 75, no. 1: 50-54.
- Hunter, Shona, and Christi van der Westhuizen. 2023. "Viral Whiteness: Twenty-First Century Global Colonialities." In *Routledge Handbook of Critical Studies in Whiteness*, edited by Shona Hunter and Christi van der Westhuizen, 1-28. New York and London: Routledge.
- JanMohamed, Abdul R., and David Lloyd. Eds. 1991. *The Nature and Context of Minority Discourse*. Oxford: Oxford University Press.
- Kim, Elaine H. 1982. *Asian American Literature: An Introduction to the Writings and Their Social Context*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kim, Jodi. 2010. *Ends of Empire: Asian American Critique and the Cold War*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Lee, Christopher. 2010. "Asian American Literature and the Resistances of Theory." *Modern Fiction Studies* 56, no. 1: 19-39.
- Lee, Josephine. Ed. 2020. *The Oxford Encyclopedia of Asian American Literature and Culture*. <https://oxfordre.com/literature/page/asian-american/>.
- Leong, Russell. 1995. "Lived Theory (notes on the run)." *Amerasia Journal* 21, no. 1-2: v-xv.
- Lowe, Lisa. 2015. *The Intimacies of Four Continents*. Durham and London: Duke University Press.

Lowe, Lisa. 1996. *Immigrant Acts: On Asian American Cultural Politics*. Durham and London: Duke University Press.

Lowe, Lisa, and David Lloyd. 1997. *The Politics of Culture in the Shadow of Capital*. Durham and London: Duke University Press.

Lye, Colleen. 2022. Interview by Lindsay Choi. <https://wheelercolumn.berkeley.edu/2022/09/12/an-interview-with-colleen-lye-on-after-marx/> (accessed: 27/4/2023).

Lye, Colleen, and Christopher Nealon. Eds. 2022. *After Marx: Literature, Theory, and Value in the Twenty-First Century*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mazumdar, Sucheta. 1991. "Asian American Studies and Asian Studies: Rethinking Roots." In *Asian Americans: Comparative and Global Perspectives*, edited by Shirley Hune, Stephen S. Fugita, and Amy Ling, 29-44. Pullman: Washington State University Press.

Omi, Michael, and Dana Takagi. 1995. "Thinking Theory in Asian American Studies". *Amerasia Journal* 21, no. 1-2: xi-xv.

Palumbo-Liu, David. 1999. *Asian/American: Historical Crossings of a Racial Frontier*. Stanford: Stanford University Press.

Palumbo-Liu, David. 1995. "Introduction." In *The Ethnic Canon: Histories, Institutions, and Interventions*, edited by David Palumbo-Liu, 1-27. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Reed, Adolph. 1984. "Paths to Critical Theory." *Social Text*, no. 9/10: 254-258.

Robbins, Bruce. 2022. *Criticism and Politics: A Polemical Introduction*. Stanford: Stanford University Press.

Shan, Te-hsing. 2000. "Positioning Asian American Literature: A Perspective from Taiwan." In *Aspects of Diaspora*, edited by Lucie Bernier. New York: Peter Lang.

Shih, Shu-mei. 2013. "Comparison as Relation." In *Comparison: Theories, Approaches, Uses*, edited by Rita Felski and Susan Stanford Friedman, 79-98. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- Shih, Shu-mei. 2010. "Against Diaspora: The Sinophone as Places of Cultural Production." In *Global Chinese Literature: Critical Essays*, edited by Jing Tsu and David Der-wei Wang, 29-48. Boston and Leiden: Brill.
- Singh, Amritjit, and Peter Schmidt. 2000. "On the Borders Between U.S. Studies and Postcolonial Theory." In *Postcolonial Theory and the United States: Race, Ethnicity, and Literature*, edited by Amritjit Singh and Peter Schmidt, 3-70. Jackson: University Press of Mississippi.
- Sohn, Stephen Hong. 2014. *Racial Asymmetries: Asian American Fictional Worlds*. New York and London: New York University Press.
- Ty, Eleanor. 2010. *Unfastened: Globality and Asian North American Narratives*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Wang, Chih-ming. 2013. *Transpacific Articulations: Student Migration and the Remaking of Asian America*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Wang, Chih-ming. 2007. "Thinking and Feeling Asian America in Taiwan." *American Quarterly* 59, no. 1: 135-155.
- Wong, Sau-ling C. 2010. "Global Vision and Locatedness: World Literature in Chinese/by Chinese from a Chinese-Americanist Perspective." In *Global Chinese Literature: Critical Essays*, edited by Jing Tsu and David Der-wei Wang, 49-76. Boston and Leiden: Brill.
- Wong, Sau-ling C. 2004. "When Asian American Literature Leaves 'Home': On Internationalizing Asian American Studies." In *Crossing Oceans: Reconfiguring American Literary Studies in the Pacific Rim*, edited by Noelle Brada-Williams and Karen Chow, 29-40. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Wong, Sau-ling C. 1995. "Denationalization Reconsidered: Asian American Cultural Criticism at a Theoretical Crossroads." *Amerasia Journal* 21, no. 1-2: 1-27.
- Wong, Sau-ling C. 1993. *Reading Asian American Literature: From Necessity to Extravagance*. Princeton: Princeton University Press.
- Wu, Ellen D. 2014. *The Color of Success: Asian Americans and the Origins of the Model Minority*. Princeton: Princeton University Press.

Serena Fusco teaches Comparative Literature at the University of Naples “L’Orientale.” Among her publications are the books *Incorporations of Chineseness: Hybridity, Bodies, and Chinese American Literature* (Cambridge Scholars Publishing, 2016) and *Confini porosi. Pelle e rappresentazione in quattro narrazioni della modernità* [Porous Borders: Skin and Representation in Four Narratives of Modernity] (Scripta, 2018). Her research is multilingual and transcultural in scope and includes Chineseness in the transnational space; east/west comparative literature and world literature; Asian American literature; intermediality, photography, and dialogues between literature and photography; and the internationalization of education.

Diletta Cenni
Università IULM

Way Beyond the Radio. Looking at the remediation
processes in the podcast *S-Town* through the lenses
of Gérard Genette's theories

Abstract

Placing itself within a broader debate on the role of literary theory and its tools in media studies, this article applies Gérard Genette's notions of transtextuality and paratextuality to the study of podcasts' remediation processes. After providing a theoretical framework on the textual nature of the podcast, which justifies the application of the Genettian theories to this medium, this work proceeds with analyzing the ground-breaking podcast *S-Town*'s remediation of the radio, the novel, and, of its predecessor, *Serial*. Re-thinking the remediation processes in terms of transtextual and paratextual relationships not only helps identify which aspects of the different media are remediated but also highlights the narrative function these remediations often perform. The analysis thus reveals that in *S-Town*, remediation processes are used to create a metanarrative discourse about the distinctive media characteristics of the podcast. Finally, the article questions how the relationship between the tools of literary theory and theory itself manifests within this analysis.

1. *Reinterpreting Podcasting through the Lens of Literary Theory*

As Federico Bertoni notes, it has been several decades that literary theory and critical studies have been grappling with a paradoxical situation (2018, 14). On the one hand, there is a proliferation of discourse, both within and outside academic circles, proclaiming an impending crisis that the discipline would be hurtling towards (Emre 2023; Guillory 2022), particularly in its semiotic-structuralist branch: the multitude of books and essays addressing this issue over the past four decades (Cain 1987; De Man 1989; Lavagetto 2005; Segre 1993) could be interpreted as the most evident manifestation of this perceived crisis (Berto-

ni 2018). Additionally, in recent times, this sentiment has not diminished, and instead, it has been further exacerbated by the crisis of legitimacy (Guillory 2022) that has affected the socio-economic role of this discipline, which hardly fits within the contemporary late-capitalist logic (Bertoni 2018) and is often perceived as a “luxury that can no longer be afforded” (Guillory 2022, conclusion). On the other hand, however, as literature loses its traditional position of prestige, “a remarkable, sometimes risky, interest in the texts and modes of literature from scholars in several other disciplines” (Ceserani 2010, 1) can be witnessed. To borrow the maybe over-enthusiastic words of Paul de Man, “literature is everywhere” (De Man 1989, 18), or at least, so it seems.

While this narrative turn (Kreiwirth 1992) can be interpreted as evidence of the still-living presence of literary theory, attention must be paid to the potential throwbacks: namely that “this centrifugal explosion of the literary space [...] also entails an inevitable loss of specificity, prestige, and cultural primogeniture”¹ (Bertoni 2018, 19), and that the pleasing reuse and layering of meanings of terms traditionally pertaining to this field may also result in a significant change in their sense (Meneghelli 2013). In this context, reflecting on the role of literary theory in our present and its potential new applications is a delicate matter that must be approached with care.

This work aims to contribute to this ongoing debate by arguing that the tools elaborated by literary theory can still have a valuable role in contemporary critical and theoretical discourse and prove helpful in interpreting new creative forms.² Specifically, the present study suggests that Gérard Genette’s theories concerning the relationships between texts, as exposed in *Palimpsests* and *Paratexts*, may prove beneficial in identifying and analyzing the remediation processes of a medium that has recently emerged in our media landscape: the podcast.

It should be noted that early studies on podcasting have partially addressed the topic of remediation in podcasts (Berry 2006; 2016), debating mainly whether podcasts had to be considered solely as a technology that remediates radio (Lacey 2008) or as an independent medium with its own identity (Bonini 2015; 2022; Heise 2014; Berry 2018). However, these studies have yet to explore

1 All texts without an English translation have been translated by the author of this article.

2 In recent years, several studies have pursued similar objectives, emphasizing the relevance of the topic. For examples, see Ensslin, Round, and Thomas 2023; Thomas 2020; Murray 2018.

the narrative functions these techniques play in podcast narratives. In this regard, literary theory tools may come to the rescue.

By leading a thematic and formal analysis of the groundbreaking podcast *S-Town*, the study reinterprets its remediation processes (Bolter and Grusin 1999) of the radio, the novel, and its well-known predecessor *Serial* in terms of transtextual and paratextual relationships. This analysis will reveal that in *S-Town*, the remediation processes serve to create a metanarrative and self-reflexive discourse about the podcast's medium identity.

In doing so, this work does not have the ambition to finalize a narratology-based approach for analyzing podcasts – which could be problematic given the medium's ongoing evolution – but rather to suggest a few potential applications that could be more organically integrated into future research and to serve as a starting point for inquiring about what the application of literary tools in emerging fields reveals regarding the current state of literary theory. Additionally, what *S-Town* metanarratively states about the medium of podcasts may offer valuable insight into analyzing this new form of media. However, it is important to first define what is meant by the term 'podcast.'

2. *A Theoretical framework for Podcasting*

Providing a clear definition of what a podcast is can be more challenging than expected. This is due to the hybrid nature of podcasts (Bonini 2022) and their distinctive media practice, podcasting. This practice, as described by Dario Llinares, is "liminal," since it "emerges out of an idiosyncratic yet fluid set of technological, economic, creative, social and disciplinary conditions" (2018, 124).

In general terms, podcasts can be considered audio content distributed via RSS feeds and consumed on demand. The term was first coined in 2004 by Ben Hammersley from the combination of the words 'broadcasting' and 'pod,' referencing Apple's iPod device. The word denotes both the individual file, the entire program, usually divided into episodes, as well as the technology required to produce, receive, and listen to that program (Bonini 2015; Heise 2014). Hence the confusion concerning this medium, despite its ever-growing popularity. Indeed, in its dual nature of distribution technology and autonomous medium with specific characteristics, the word podcast can refer to significantly different products: radio or tv shows broadcasted live and later

distributed by podcast technology, multifaceted grassroots products, or even high-budget production podcasts.

So then, what makes the podcast – meant as a medium and not just as a distribution system – different from a radio show or other audio products? According to Tiziano Bonini, the main difference is that the “podcast is a text” while the radio is a flow (2022, 9). Bonini refers to Raymond Williams’s definition of audiovisual media flows, namely the characteristic way – by flow, in which the information conveyed by audio-visual media is structured (1975). The flow not only governs the sequence of shows in a television palimpsest or in a radio clock, but is also present within the single program – whose discrete units are connected by the insertion of advertisements – and ultimately in the seamless succession of images and sounds within those individual units (Bonini 2013, 11), resulting in a flow that catches the viewer or listener. As Bonini explains, in radio, this way of organizing the information leads to “background listening,” where the listener “listen[s] to the radio” rather than “to a specific text on the radio” (2022, 9). Conversely, podcasts present a solid textual component in how they organize the information they convey. The interviews or recorded excerpts, when included, are typically embedded within a narrative structure that follows a storyline. The medium, then, fosters “forward listening,” whereby the listener’s attention is directed toward a particular content rather than the medium’s overall flow. This is also facilitated by podcasts’ on-demand modes of consumption (Ibid.).

It should be highlighted that this is not the only way in which the listener experiences the text when listening to a podcast. Indeed, episodes are often created from written scripts read aloud or performed, and podcast platforms frequently provide transcripts whose reading can accompany the audio playback. In the following chapter, I will delve deeper into this topic. For now, it is worth noting that due to the ‘textuality’ of podcasts, Genette’s theories can be applied successfully to their study.

As previously mentioned, this work will employ Genette’s notion of transtextuality, which refers to “all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts” (1997a, 1). Among the various relationships that Genette recognizes as transtextual, this study will focus on intertextuality, which refers to “the actual presence of one text within the other” (Ibid.: 2); metatextuality, which concerns “the relationship most often labeled ‘commentary’” (Ibid.: 4); hypertextuality, defined as “any textuality uniting a text B to

an earlier text A” (Ibid.: 5); and paratextuality, which encompasses “those elements that surround [the text] and extend it, precisely in order to *present* it, in the usual sense of this verb but also in the strongest sense: to *make present*” (Genette 1997b, 1),³ as further elaborated upon in Genette’s *Paratexts*. Additionally, this study will consider two paratextual typologies that are often overlooked: the factual paratext and the public reading.

One last crucial point requires clarification before delving deeper into the subject. *S-Town* falls within the realm of non-fiction. First, this categorization stems from external factors extending beyond the work itself, encompassing the practices of the cultural industry, contextual elements inherent in production and management, and its audience and critical apparatus (Mittell 2004; Turnbull 2014, introduction). Additionally, from a narrative perspective, *S-Town* also falls within the category of those “historical narratives employing literary devices typically associated with creative literature, thereby blurring conventional reception boundaries”, which Lorenzo Marchese defines as non-fiction (2019, 20).

Regarding its narrative dimension, the ambiguity of *S-Town*, marketed as long-form journalism yet containing elements of fictional writing (including speculative insights into characters’ inner thoughts), has garnered significant attention and critique (Romano 2018; Alcorn 2017) – especially given its sensitive subject matter, to be detailed in the forthcoming chapter. I contend that the remediated media and their inherent reception frameworks wield a pivotal influence in shaping perceptions of *S-Town*’s non-fictional classification. Examining remediation processes as transtextual relationships can, therefore, be profoundly insightful in elucidating their impact on the reception and status of the final text.⁴

3 Applying the notion of paratext to the analysis of new media is nothing new (Birke and Christ 2013). However, many scholars warned about potential problems that would result from this use (Stanitzek 2005), now suggesting that the boundaries of this concept should be narrowed to only textual elements (Birke and Christ 2013, 70) or alternatively to those elements that share an actual spatial proximity with the text, re-thinking the paratext “as a place, and not as a form” (Del Lungo 2009, 110). However, if these attempts to narrow the notion of paratext can avoid some ambiguities, they also risk depriving new media studies of potentially valuable perspectives. For an example of the use of factual paratext in analyzing new media, see Gallerani 2019; 2022.

4 Several contributions have analyzed the role of transtextual relationships – particularly paratextual ones – in the reception of the fictional and non-fictional status of texts. For examples of such applications of Genettian theories see Rak 2013, ch. 1; Altman et al. 2014.

3. “So I am doing a radio story. I am here from New York.”
S-Town remediation of the radio

S-Town is a podcast consisting of seven episodes that was released in March 2017. It was produced by Serial Production, the team behind the pioneering podcast *Serial*, and *This American Life*, NPR’s landmark program of high literary long-form journalism. It is crucial to bear in mind *S-Town*’s affiliation with these two influential shows, which is continually referenced throughout the podcast via narrative and paratextual elements, to comprehend the meta-textual use of the remediation processes it performs.

Upon its release, *S-Town* demonstrated innovative characteristics compared to other podcasts and audio products. The most significant new features were the length of the episodes, referred to as “chapters,” which were approximately one hour each, and their simultaneous release, replicating Netflix’s distribution model. Hosted by Brian Reed, reporter of *This American Life*, as mentioned, the podcast was presented as a non-fictional account.

The story begins when Brian Reed receives an email from John B. McLemore, a horologist from Woodstock, Alabama, requesting his help in solving an alleged murder that the Woodstock police would have covered up. After a long correspondence with McLemore, Reed departs from his radio studio in New York and travels to Woodstock to investigate. However, upon arriving, he soon realizes that no murder has taken place. As Reed warns in the very first episode, though, someone will eventually die (2017, ch. 1): John McLemore commits suicide, and from that point forward, Reed’s investigation shifts towards understanding what motivated McLemore, with whom he developed an unconventional friendship over the months, to take his own life.

Brian Reed thus is both a character and the narrator of the story, presenting an account of the events that occurred months prior. The listener, therefore, is presented with a complex and composite narrative, incorporating excerpts from interviews and recordings within a robust and literary structure that makes no attempt to conceal its editing processes. Within this auditory landscape, the voice of the Reed-narrator can be readily discerned from that of the Reed-character based on their distinct acoustic properties. While the listener hears the character through field recordings, the Reed-narrator’s segments are frequently presented in voiceover and recorded in a studio, resulting in higher sound quality.

Drawing on the example of *S-Town*, we can now explore the textuality of podcasts in greater detail. Indeed, to better understand S-Town's listening experience, it is helpful to consider the distinction Roland Barthes makes between the speech, the written, and the writing (2010, 1-7). Although dialogues and interviews feature prominently in the narration and retain their aural form, they should be regarded as transcriptions (i.e., "the written") rather than speeches, as they would be in a live radio show. This is because the listener only hears recordings of these conversations, which have been subjected to extensive editing. As a result, the original speech loses its distinctive elements (Ibid.: 4) and acquires a logical coherence to fit into the storyline that was not necessarily present in the original (Ibid.: 5). In contrast, the account provided by Reed as a narrator constitutes a purely writing component. Thus, if the 'written' part of *S-Town* originally comprised a speech that was later transcribed, Reed's narrative represents writing that has subsequently been transformed into an oral account. It is now evident how crucial remediation – understood as "the representation of one medium in another" (Bolter and Grusin 1999, 48) – is in the narrative structure of podcasts. The use of these techniques in podcasts is a clear indication of their digital nature.

In the case of *S-Town*, the radio is the medium whose remediation comes across more evidently, and does so, first and foremost, thematically. Reed states from the very first episode his role as a reporter in *This American Life*, the radio show McLemore writes to. In fact, his position in the American public radio is what brings him into contact with McLemore:

REED: "John B. McLemore lives in Shittown, Alabama." That's the subject line that catches my eye one day in late 2012, while I am reading through emails that have come into our radio show, *This American Life*. (Reed 2017, ch. 1)

In addition to introducing himself as a radio reporter to his interviewees, Reed consistently describes his project as a radio show: "So I'm doing a radio story. I'm a reporter. I'm here from New York" (Ibid.: ch. 3). Remarkably, the term 'podcast' is never mentioned in *S-Town*.

Moreover, the radio destination of Reed's audio project is implicitly suggested through the reactions and comments of his interviewees. For instance, Allen Bearden, a friend of McLemore whom Reed interviews in chapter four, expresses concern about being on air and assumes that the program will be

broadcasted: “You know I could tell you my theory on something, but I’m not going to do on the air” (Ibid.: ch. 4). Another significant example of how the radio nature of Reed’s investigation is implied is in chapter seven, where Reed reads a letter from Olim Long, a long-time friend of McLemore. Olim expresses his interest in listening to Reed’s show and therefore asks him on which radio station it will be broadcasted:

REED: Can you let me know when the segment will air, Olin writes, I would very much like to listen. Also, I need to know the radio station number, AM or FM. (Ibid.: ch. 7)

The listener cannot help but notice that the show never aired on the radio, and Reed’s response to Bearden’s and Long’s questions and doubts is omitted from the narration. From this, it can be inferred that the radio show to which Reed alludes is not the audio show the listener is listening to, *S-Town*; instead, this latter can be seen as the account of how Reed makes such a radio show. Thus, a hypertextual relationship exists between *S-Town* and the radio program, with *S-Town* serving as the hypertext and the imaginary radio show as the hypotext. This relationship occasionally takes on nuances of metatextuality, which is made evident at the textual level through the constant presence of operational details, such as Reed’s description of how he readies his recording equipment: “as I’m getting out my recording equipment, I hear murmurs from other people wondering who I am” (Ibid.: ch. 2).

Thinking about *S-Town* and the fictional radio program in terms of hypertext and hypotext also offers valuable insights into how the recorded dialogues and interviews are situated in the narrative. As Reed observes in his metanarrative asides, he records these interviews with the intention of using them for the radio program, making them the avanttexts of the fictional hypotext, which are later incorporated into the hypertext of *S-Town*. As a result, *S-Town* not only thematically presents itself as a radio product but also adopts some of the technical features of the radio as a camouflage strategy in its formal language. The hypertextual perspective, hence, can help identify the radio elements that *S-Town* remediates: the avanttexts, namely the distinctive remediation practices of the radio, specifically regarding recordings and the telephone.

It might be worth spending a few more words on the radio’s peculiar remediation of the phone inherited by *S-Town*. Specifically, I would like to draw attention to two radio genres with which *S-Town* stands in continuity: the last

interview and the imaginary interview.⁵ While the former involves an authentic dialogue with a person at the stitch of death (Gallerani 2022, 68), the latter involves, “a virtual communication with what is now a ghost whose voice returns from the beyond” (Ibid.: 69). While the telephone’s use in *S-Town* is undoubtedly due to practical needs – specifically, to put two distant subjects into communication in a way that can be later embedded into an audio narrative – as Gallerani writes, “from dialogues between people distant in space to [impossible interviews], the step is short” (Ibid.: 76).

Indeed, as listeners discover in the second episode that McLemore has committed suicide, they come to realize that the dialogues between McLemore and Reed heard up to that point were, in fact, a form of last interview. As the story unfolds and Reed investigates McLemore’s motivations for his action, listeners continue to hear recordings of phone calls and conversations between the two, almost as in response to Reed’s assumptions or doubts. These interviews, heard after the character’s death, stand as impossible interviews.

S-Town thus effectively leverages the widely acknowledged spectral quality of telephone usage in radio broadcasting (Arnheim 2003, 180) to “value the scoop constituted by a meeting that a press correspondent ma[kes] possible by bringing to the public those voices that we will no longer be able to hear” and thus make the listeners hear “the voice of the spectrum” (Gallerani 2022, 70). *S-Town*, then, also remediates the radio’s genres. The remediation of radio, then, bears diverse implications and significance. Reed’s association with public radio cultivates prestige and reliability, nurturing trust among interviewees and listeners. His presumed adherence to journalistic ethics within NPR investigations, coupled with the use of recordings and phone calls fostering a false sense of testimonial authenticity, contributes to bestowing a non-fictional status upon the narrative.

Additionally, Reed’s background in radio predominantly manifests in his expertise, which he adapts to the new medium. In this adaptation, which is represented thematically and also formally through the remediations of the avanttexts, *S-Town* acknowledges the legacy that podcasting inherits from radio. Ultimately, *S-Town* seems to recognize the enduring nationwide relevance that public radio maintains, even in remote areas like Shittown, Alabama – an institutional relevance podcasting has yet to achieve. Simultaneously, though,

5 For an overview on these two media genres see Gallerani 2022.

Reed's series reveals its divergence from radio by highlighting, in the podcast listeners' experience, its non-broadcasted distribution model, i.e., not being on air. This is underscored by the recurrent paradoxical allusions made by interviewees to the show's future on-air broadcasts.

However, this does not stand as the sole element distinguishing *S-Town* from conventional radio programs. One such aspect is the prominent presence of metatextuality, which draws attention to the constructed nature of the narrative and its editing. *S-Town* is not a radio program because, instead of being a speech, it is a transcription of, and a writing about, that speech. These elements are foregrounded in the narrative of *S-Town* through its remediation of two other media.

4. "From Serial Production, This is Shit-Town". *S-Town's* refashioning⁶ of *Serial*.

S-Town also renegotiates the boundaries of its medium identity by dialoguing implicitly with the best-known podcast at the time, *Serial*.⁷ It is noteworthy that *S-Town* inherited many of its listeners from *Serial*: this also explains how the podcast managed to reach 16 million downloads in the first week after its release (Quah 2017). *S-Town's* intertextual discourse would have been readily comprehensible to the listeners of *Serial*.

Again, *S-Town* most explicitly refers to *Serial* thematically, as the first episodes of the two podcasts exhibit palpable parallels in their plot. In *Serial's* first episode, the *Baltimore Sun's* reporter Sarah Koenig receives an email soliciting her to investigate a cold case: the murder of Hae Min Lee, for which her at-the-time boyfriend Adnan Syed was convicted. The email was written by an old

6 Bolter and Grusin (1999, 49) define "refashioning" as the remediation that occurs "within a single medium." When applied to literary objects, this concept shares obvious parallelism with the literary theory notion of intertextuality.

7 The Peabody Award describes *Serial* as the show that "launched the podcast as mass entertainment" (2017) becoming the "Podcasting's first breakout hit" (Carr 2014). Indeed, with an up-to-that-point download record of 5 million, *Serial's* release is recognized as both a factor and a symptom of what Richard Berry calls the "golden age of podcasting" (2015). *Serial* not only enjoyed great success with the public but also saw legitimacy from the media and cultural institutions, such as the *New Yorker*. With *Serial*, the podcast began to be considered as a medium with its own characteristic modes of expression.

acquaintance of Adnan who believed in his innocence. Sarah Koenig's investigation is narrated in twelve episodes, released on a weekly basis.

The two podcasts also share a parallelism in the temporal relationship between narrated events and their account:

KOENIG: I first heard about this story more than a year ago, when I got an email from a woman named Rabia Chaudry. (Koenig, ep. 1)

S-Town, though, remarks its affiliation with *Serial* not only in its plot but also through its paratextual elements. The opening credits of each episode, which follow a brief preview, feature the podcast's theme song and the voice of Brian Reed stating: "from *Serial* and *This American Life*, I'm Brian Reed. This is Shittown" (2017). Given the proximity to the actual text of the podcast, the credits can be considered peritextual.

Another paratextual element, less explicit but more revealing, underlines the shared authorship of *S-Town* and *Serial*. As already mentioned, each episode is called 'chapter.' The listener encounters this paratextual information textually, when selecting the episode they want to listen to from the chosen interface, and aurally. In fact, at the beginning of each episode, the voice of Sarah Koenig enunciates the word "chapter" followed by the corresponding episode number. These "intertitles", as Genette calls them (1997b, 130), are in themselves paratexts. However, in this case, the paratextual information does not only reside in the intertitles' wordings but in the voice reading them. Sarah Koenig's voice, then, represents a case of the paratextual function assumed by public reading, to which Genette briefly refers to (Ibid.: 370).

If Genette categorizes public reading as epitextual, Sarah Koenig's reading is peritextual. Nonetheless, its paratextual function is evident, as it serves as "a statement of identity [...] explicitly putting at the service of a new [podcast] the success of a previous one and, above all, managing to constitute an authorial entity without having recourse to any name, authentic or fictive" (Ibid.:12).

As the parallels in the plot, this paratextual information can be grasped only by some listeners: those who have listened to *Serial* and can recognize the intertextual references. Nevertheless, if understood, this information enables a much more profound interpretation of the podcast. The shared authorship between the two podcasts can also be regarded as a form of factual paratext, namely "the paratext that consists not of an explicit message (verbal or other)

but of a fact whose existence alone, if known to the public, provides some commentary on the text and influences how the text is received” (Ibid.: 7).

S-Town remediates *Serial* to leverage the credibility this association provides, reinforcing its podcast identity and setting itself apart from a traditional radio program. Specifically, it fosters the anticipation of a narrative reminiscent of *Serial*'s innovative attributes: an intimacy and transparency unattainable within traditional broadcasting but fundamental elements of the podcasting medium.⁸ As observed in the previous paragraph, considering *S-Town*'s metanarrative attributes, these expectations are upheld. However, even as it appropriates certain elements from Koenig's highly regarded podcast, *S-Town* also purposefully creates distance from them, thereby also redefining listeners' expectations of the medium.

As previously noted, *S-Town* diverges from *Serial* in its genre: a shift that becomes more apparent due to the initial parallelism. By the second episode, it becomes evident that *S-Town* is not a true crime story, and that Brian Reed plays the part of the investigative reporter only on the diegetic level. Instead, Reed's role in the narrative is primarily focused on collecting the stories of other individuals without engaging in any deductive activities or investigations. The questions Reed asks merely serve as a pretext for the interviewees to share their stories, which often surpass the scope of Reed's initial inquiry.

One individual who particularly exemplifies this narrative hypertrophy is John McLemore. In his conversations with Reed, McLemore often launches into monologues, seamlessly touching on a wide range of topics, including his upbringing, his concerns about climate change, and various conspiracy theories. These verbose audio tracks, which could have been edited down, are intentionally included to highlight McLemore's narrative prowess.

In the face of McLemore's overwhelming ability to spin a tale, Reed paradoxically finds himself at a disadvantage and frequently relinquishes his role as narrator to assume that of a listener:

REED: I can't tell if John's being straight with me. John seems so smart and in control. It's hard to believe he could accidentally be stumped by his own maze. I could see him engineering this situation to make things more, I don't know, literary, conjuring this garden path metaphor that he knows I won't be able to resist. (2017, ch. 1)

⁸ Lance Dann and Martin Spinelli dedicate an entire chapter to *Serial* in their book *Podcasting: The Audio Media Revolution*, asserting that intimacy and transparency are pivotal elements shaping the distinctiveness and innovation of Koenig's narrative.

The phenomenon of interviewees proliferating stories during their conversations with Brian Reed is a recurring dynamic in *S-Town*, as evidenced by Reed's repeated use of expressions such as "he's telling me stories" and "he told me all sorts of stories" when commenting on his interactions with them. This trait has led Ella Waldmann to characterize *S-Town* as a podcast that transitions from "storytelling" to "story-listening" (2020). This proliferation of stories, however, has consequences on the narration, making it impossible to confine *S-Town* to a specific genre. Instead, Reed's investigation serves as a narrative framework that incorporates stories from various genres. As a result, *S-Town* breaks free from the limitations of the true crime genre that listeners have come to expect from podcasts, expanding the possibilities of what can be achieved through audio storytelling in this medium.

Finally, *S-Town* diverges from its antecedent not only in terms of genre but also in its serialization model. Indeed, as the name suggests, Sarah Koenig's podcast is a 'serial', "characterized by being narratively articulated in open episodes, which lack a definite conclusion and end with a cliffhanger" (Cardini 2004, 66). Conversely, *S-Town*, despite being divided into episodes, nullifies the serial consumption of its narrative by simultaneously releasing episodes whose length deters from binge-listening. This aspect is further emphasized through the ultimate remediation enacted by *S-Town*: that with the novel.

5. "A seven-chapter novel." *S-Town's remediation of the novel*

S-Town's remediation of the novel was the focus of the majority of studies on this podcast (Waldmann 2020, Cardell 2021). In addition to its use of literary storytelling, these studies have underscored two elements the podcast remediates from the novel: the paratextual nomenclature employed by the podcast for the intertitles, referred to as 'chapters,' and precisely their simultaneous release. These two elements help to counteract, in the listener listening experience, the perception of *S-Town* as a serial product and contributed to making its narrative perceived as a "completed story" (Waldmann 2020, 6).

As Cardell points out, then, it is not surprising that *S-Town* has been widely recognized as an audio novel not only among scholars but also among the general audience (2021). This reception has been actively nurtured by Reed himself, who consistently emphasized in his interviews that *S-Town* should

be regarded as a novel. This perspective was further validated by the Peabody committee, which, upon conferring the podcast with an award, described it as “the first true audio novel, a nonfiction biography constructed in the style and form of a seven-chapter novel” (The Peabody Award 2017).

Certainly, by remediating the novel, *S-Town* further exhibits its narrative’s constructed quality and editing processes. By rejecting a serial structure, *S-Town* further distinguishes itself from radio, the medium with which this type of serial storytelling has been associated since its origins. Moreover Brian Reed, by exploiting the novel’s reception as a trusted and prestigious medium, goes beyond mere format considerations, asserting aesthetic value and prestige for his work, aiming to transcend the stigma associated with digital content (Cardell 2021).

Simultaneously, considering *S-Town* as a novel introduces its own set of challenges, beginning with the fundamental observation that McLemore is not a fictional character (Ibid.: 2). Telling McLemore’s story through a narrative framework is problematic because it posits Reed as the interpreter of the meaning in McLemore’s life (Bibler 2020). While the exposure of narrative mechanisms implicit in Reed’s claim to consider *S-Town* as a novel may partly constitute an attempt to negotiate with journalism ethics, “there is no doubt that Reed’s description of his podcast as a literary product is also [...] connected to market forces” (Cardell 2021, 13).

Setting aside ethical implications, however, I posit that these novel-derived techniques are an integral component of the broader discourse through which *S-Town* negotiates its medium identity and characteristics, and their implications can only be fully understood when put in relation to the other types of remediation highlighted in this analysis.

6. Conclusion

Rethinking the remediation processes of *S-Town* in terms of transtextual and paratextual relationships helped both in defining the narrative functions these techniques serve in the podcast’s storytelling and in identifying which specific features of other media were being remediated.

In *S-Town*, the remediation processes assume a metanarrative function, allowing the podcast to engage in a discourse on its own media identity by remediating

other media. The first remediated medium discussed was the radio. It was observed that *S-Town* takes up some of radio's characteristics in its genre, themes, and language. However, Reed's podcast ultimately sets itself apart from the radio by thematically and formally highlighting its non-live quality. As evidenced in the analysis, the non-live nature of the podcast is closely tied to its textual quality. This textual nature of the podcast, which served as the theoretical premise for our analysis, was further underlined in *S-Town*'s metanarrative discourse through the remediation of the novel and of the podcast *Serial*. While *S-Town* benefits from the legitimacy associated with *Serial*, it also diverges from the true-crime genre of its predecessor and, through the stories narrated by the interviewees, it constructs a composite narrative that is difficult to confine to a single genre.

Podcasting is thus represented as a medium that draws upon the techniques and expertise of radio but eventually stands apart from it in significant ways. The structured narrative, which possesses a relevant metanarrative quality, is represented as the podcast's distinct characteristic. Indeed, the podcast does not strive to create the illusion of a real-time experience but rather accentuates the role of editing. Moreover, *S-Town* emphasizes the capacity of podcasting to engage in narrative styles beyond those of a specific literary genre. The proliferation of narratives identified in the analysis could be understood as the attempt to recreate the "return of oral spell" carried by electronic media, observed by Gabriele Frasca (2015, 27).

Many of the observations made regarding *S-Town* may also be applicable to other productions, given the influential role it played. The paratextual features of podcasts, specifically, along with the paratextual function of the voice in podcast narratives, could be an incredibly productive area of investigation for this medium.

To conclude, it is pertinent to revisit the opening inquiry of this article, namely, how to understand the relationship between theory and the tools of theory itself in the analysis of *S-Town* and what it may reveal about the endurance of literary theory in new media. Since the demonstrated efficacy of tools developed during the heyday of literary theory in the analysis of *S-Town* stemmed from their ability to identify and scrutinize the presence and quality of remediation, it may be inferred that these tools no longer find their niche in the discourse of literary theory per se. Rather the use of these tools in the analysis of *S-Town* testimonies their fundamental transference to other areas that have incorporated, to some extent, the functions and objectives hitherto exclusive to literary discourse.

Bibliography

- Alcorn, Gay. 2017. "S-Town Never Justifies its Voyeurism, and That Makes it Morally Indefensible." *The Guardian*, April 22, 2017. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/apr/22/s-town-never-justifies-its-voyeurism-and-that-makes-it-morally-indefensible>. Last accessed May 6, 2024.
- Altman, Ulrike, Isabel C. Bohrn, Olive Lubrich, Winifried Menninghaus, and Arthur M. Jacobs. 2014. "Fact vs. Fiction – How Paratextual Information Shapes our Reading Process." *Social Cognitive and Affective Neuroscience* 9, no. 1 (January): 22-29. DOI:10.1093/scan/nss098. Last accessed Jan. 2, 2024.
- Arnheim, Rudolf. 2003. *La Radio. L'arte dell'ascolto*. Translated by Kurt Röllin. Rome: Editori Riuniti.
- Barthes, Roland. 2010. *The Grain of the Voice*. Translated by Linda Coverdale. Vintage Classics.
- Berry, Richard. 2006. "Will the iPod kill the radio star? Profiling podcasting as radio." *Convergence. The International Journal of Research into New Media Technologies* 12, no. 2: 143-162. <https://journals.sagepub.com/doi/epdf/10.1177/1354856506066522>. Last accessed Jan. 2, 2024.
- . 2015. "A Golden Age of Podcasting? Evaluating *Serial* in the Context of Podcast Histories." *Journal of Radio & Audio Media* 22, no. 2: 170-178. <https://core.ac.uk/download/pdf/74368967.pdf>. Last accessed Jan. 2, 2024.
- . 2016. "Podcasting: Considering the evolution with the medium and its association with the word 'radio.'" *The Radio Journal – International Studies in Broadcast & Audio Media* 14, no. 1: 7-22. <https://sure.sunderland.ac.uk/id/eprint/6523/3/Is%20podcasting%20radio%20-%20author%20proofB.pdf>. Last accessed May 6, 2024.
- . 2018. "Just Because You Play the Guitar and Are from Nashville Doesn't Mean You Are a Country Singer': The Emergence of Medium Identities in Podcasting." In *Podcasting. New Aural Cultures and Digital Media*, edited by Richard Berry, 15-33. Springer International Publishing.
- Bertoni, Federico. 2018. *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*. Roma: Carocci Editore.

Bibler, Michael. 2020. "The Podcast and the Police: *S-Town* and the Narrative form of Southern Queerness." *Southern Spaces*, March 24, 2020. <https://southernspaces.org/2020/podcast-and-police-s-town-and-narrative-form-southern-queerness/>. Last accessed May 6, 2024.

Birke, Dorothee and Christ, Birte. Jan. 2013. "Paratext and Digitized Narratives: Mapping the Field." *Narrative* 21, no. 1: 65-87. DOI:10.1353/nar.2013.0003. Last accessed May 6, 2024.

Bolter, Jay, and Grusin, Richard. 1999. *Remediation. Understanding New Media*. MIT Press.

Bonini, Tiziano. 2013. *Chimica della Radio: Storia dei generi dello spettacolo radiofonico*. Doppiozero. Kindle.

—. 2015. "The 'Second Age' of Podcasting: Reframing Podcast as a New Digital Medium." *Quaderns del CAC 41 XVIII* (July): 20-30. https://www.cac.cat/sites/default/files/201901/Q41_Bonini_EN_o.pdf. Last accessed May 6, 2024.

—. 2022. "Podcasting as a Hybrid Cultural Form." In *Routledge Companion to Radio and Podcast Studies*, edited by Mia Lindgren and Jason Loviglio, 19-29. Routledge.

Cain, William E. 1987. *The Crisis in Criticism: Theory, Literature, and Reform in English Studies*. Johns Hopkins University Press.

Cardell, Kylie. 2021. "'Like a Novel': Literary Aesthetics, Nonfiction Ethics, and the *S-Town* podcast." *Australian Literary Studies* 36, no. 1. <http://dx.doi.org/10.20314/als.079241fcb6>. Last accessed May 6, 2024.

Cardini, Daniela. 2004. *La Lunga Serialità Televisiva*. Roma: Carocci Editore.

Carr, David. 2014. "'Serial' Podcasting's first Breakout Hit, Sets Stage for More." *The New York Times*, November 23, 2014. <https://www.nytimes.com/2014/11/24/business/media/serial-podcastings-first-breakout-hit-sets-stage-for-more.html>. Last accessed May 6, 2024.

Ceserani, Remo. 2010. *Convergenze. Gli Strumenti letterari e le altre discipline*. Mondadori.

de Man, Paul. 1989. *Blindness & Insight*, 2nd ed. London: Routledge.

Del Lungo, Andrea. 2009. "‘Seuils.’ Vingt ans après: Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette." *Littérature*, no. 155 (September): 98-111. <https://doi.org/10.3917/litt.155.0098>. Last accessed Jan 2, 2024.

Emre, Merve. 2023. "Has Academia Ruined Literary Criticism?" *The New Yorker*, January 16, 2023. <https://www.newyorker.com/magazine/2023/01/23/has-academia-ruined-literary-criticism-professing-criticism-john-guillory>. Last accessed May 6, 2024.

Ensslin, Astrid, Julia Round, and Bronwen Thomas. 2023. *The Routledge Companion to Literary Media*. Routledge.

Frasca, Gabriele. 2015. *La lettera nel reticolo mediale. La Lettera che muore*. Luca Sossella Editore.

Gallerani, Guido Mattia. 2019. "Factual paratext, author and media. TV interviews by Roland Barthes and Primo Levi." *Interférences littéraires* no. 23: 157-170. <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/1033>. Last accessed May 6, 2024.

—. 2022. *L'intervista immaginata. Da genere mediatico a invenzione letteraria*. Firenze: Firenze University Press. <https://doi.org/10.36253/978-88-5518-556-1>. Last accessed Jan. 2, 2024.

Genette, Gérard. 1997a. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman, Claude Doubinsky, and Gerald. The University of Nebraska Press Prince.

—. 1997b. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge: The Cambridge University Press. Kindle.

Guillory, John. 2022. *Professing Criticism*. Chicago: The Chicago University Press. Kindle.

Hammersley, Ben. 2004. "Audible Revolution." *The Guardian*, February 12, 2004. <https://www.theguardian.com/media/2004/feb/12/broadcasting.digitalmedia>. Last accessed Jan. 2, 2024.

Heise, Nele. 2014. "On the shoulders of giants? How audio podcasters adopt, transform and reinvent radio storytelling." *MOOC Transnational Radio Stories*. <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.1.4930.4089>. Last accessed Jan. 2, 2024.

- Koenig, Sarah. 2014. "The Alibi." *Serial*, podcast. <https://serialpodcast.org>. Last accessed Apr. 24, 2024.
- Kreiswirth, Martin. 1992. "Trusting the Tale. The Narrativist Turn in the Human Sciences." *New Literary History* 23, no. 3: 629-657. <https://doi.org/10.2307/469223>. Last accessed May 6, 2024.
- Lacey, Kate. 2008. "Ten Years of Radio Studies: The Very Idea." *The Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media* 6, no. 1: 21-32. https://doi.org/10.1386/rajo.6.1.21_4.
- Lavagetto, Mario. 2005. *Eutanasia della Critica*. Einaudi.
- Llinares, Dario. 2018. "Podcasting as Liminal Praxis: Aural Mediation, Sound Writing and Identity." In *Podcasting: New Aural Cultures and Digital Media*, edited by, 123-147. Springer International Publishing.
- Marchese, Lorenzo. 2019. *Storiografie Parallele. Cos'è la Non-fiction*. Quodlibet Studio.
- Meneghelli, Donata. 2013. *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narrativa totale*. Morellini.
- Mittell, Jason. 2004. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Routledge.
- Murray, Simone. 2018. *The Digital Literary Sphere: Reading, Writing, and Selling Books in the Internet Era*. Johns Hopkins University Press.
- Quah, Nicholas. 2017. "S-Town Has Exceeded 40M Downloads, Which Is Truly a Ton of Downloads." *Vulture*, May 4, 2017. <https://www.vulture.com/2017/05/s-town-podcast-40-million-downloads.html>. Last accessed Jan 2, 2024.
- Rak, Julie. 2013. *Boom!: Manufacturing Memoir for the Popular Market*. Wilfried Laurier University Press.
- Reed, Brian. 2017. *S-Town*. Podcast.
- Romano, Aja. 2018. "S-Town, the Controversial Hit Podcast, is Being Sued for Exploitation." *Vox*, July 17, 2018. <https://www.vox.com/2018/7/17/17581928/s-town-podcast-lawsuit-john-b-mclemore>. Last accessed Jan 2, 2024.

Segre, Cesare. 1993. *Notizie dalla Crisi*. Einaudi.

Spinelli, Martin, and Dann, Lance. 2019. *Podcasting. The Audio Media Revolution*. Bloomsbury.

Stanitzek, Georg. 2005. "Text and Paratexts in Media." *Critical Inquiry* 32, no.1: 27-42. <https://doi.org/10.1086/498002>. Last accessed May 6, 2024.

The Peabody Award. 2017. "S-Town." <https://peabodyawards.com/award-profile/s-town/>. Last accessed May 6, 2024.

Thomas, Bronwen. 2020. *Literature and Social Media*. Routledge.

Turnbull, Sue. 2014. *The Tv Crime Drama*. Edinburgh University Press.

Waldmann, Ella. 2020. "From Storytelling to Storylistening: How the Hit Podcast *S-Town* Reconfigured the Production and Reception of Narrative Nonfiction." *Ex-centric Narratives. Journal of Anglophone Literature, Culture and Media*, no. 4: 28-42. <https://doi.org/10.26262/exna.voi4.7913>. Last accessed Jan 2, 2024.

Williams, Raymond. 1975. *Television. Technology and Cultural Form*. London: Routledge. Kindle.

Diletta Cenni is a Ph.D. candidate in Visual and Media Studies at IULM University in Milan. She earned her master's degree in Italian Studies, European Literary Cultures, and Linguistics at the University of Bologna, where she mainly focused on Theory of Literature and Criticism. Her current research project analyses Italian true-crime podcasts' serial narratives from both a literary and production studies perspective.

Ana Ilievska
Stanford University / University of Bonn

Frankenstein is about ChatGPT:
Thinking and the Future of Literary Study
in the Age of Generative AI

Abstract

This paper is a speculative inquiry into how generative Artificial Intelligence may affect our thinking abilities and what the role of the humanities and literary study will be in the process. Drawing on Hannah Arendt's Socratic notion of thinking as an internal dialogue as well as on various philosophical, psychological, and sociological perspectives on solitude and contemporary social character, I show how GenAIs such as ChatGPT present a dual challenge: the potential erosion of human cognitive autonomy and the need for a renewed focus on fostering critical thinking. To illustrate this challenge, I offer a fresh rereading of Mary Shelley's *Frankenstein* (1818) as a warning against thoughtlessness in the age of scientific progress by drawing a parallel between Victor Frankenstein's lack of solitude and friendship and our own contemporary attitudes towards technology, self, and others. I then ask where thinking can occur in contemporary society, where overstimulation, distraction, and a lack of solitude are widespread. Finally, I call for a renewed emphasis on thinking as a distinct human ability and underscore the importance of literature in preserving spaces for genuine thought and engagement with self and others.

“And even Socrates, so attracted by the marketplace, must go home
where he will be alone, in solitude, to meet the other fellow.”

Hannah Arendt

“So rarely I saw him,
and always in haste.

Once, or so it seemed,
it was in one of the darkest
corners of a bar, at the port.

But was it me, was it him?”

Giorgio Caproni

1. Introduction

In 1961, while reporting for *The New Yorker* on the trial of Eichmann, one of the key figures behind the Holocaust, philosopher Hannah Arendt asked herself: how could great evil come from such an unremarkable person? Is thoughtlessness, rather than wickedness, the cause of evildoing? She went on to write a scandalous article where she coined the phrase “banality of evil,” proposing a thesis that “the phenomenon of evil deeds, committed on a gigantic scale, [...] could not be traced to any particularity of wickedness, pathology or ideological conviction in the doer” but to “a curious, quite authentic inability to think” (Arendt 1971, 417). In other words, she suggested, evil acts on a mass scale are not the work of one, wicked, criminal mastermind, but are the product of a mass individual suspension of thought. Evil acts germinate in the soil of un-thinking, i.e., when a human being relies on “clichés, stock phrases” and “adheres to conventional, standardized codes of expression and conduct” (Ibid.: 418). These codes usually have the role of protecting us from “noise,” that is, from overstimulation, stress, and from reality itself. There is no lack of terminology in the history of thought to designate the various modes of guidance on which humans rely when autonomy is impossible or undesirable. For Heidegger it was *das Man*. To exist inauthentically is to be lost in things and people, in the impersonal “man sagt, man hört, man ist dafür, man besorgt” (“one says, one hears, one is for, one gets;” Heidegger 2004, 113, my translation). Carlo Michelstaedter called it *retorica* (“rhetoric”) and what he meant was the reliance on social rules, customs, and conventions which determine our lives and alleviate stress, but at the same time prevent us from walking the way of *persuasione* or authenticity (Michelstaedter 1982).¹ Sociologist David Riesman identifies three modes of reliance or of insuring conformity in the members of a given society: “tradition-direction,” “inner-direction,” and “other-direction.” While these three types can coexist, contemporary Westerners are predominantly “other-directed,” i.e., the globalized Western individual, far from being autonomous, relies on peer approval, the media, and influencers for guidance: “What is common to all the other-directed people is that their contemporaries are the source of direction for the individual –

1 For a provocative comparison between Heidegger and Michelstaedter, see Vašek 2019. On Michelstaedter, authenticity, and thought, see Harrison 2017 and Cangiano 2019.

either those known to him or those with whom he is indirectly acquainted, through friends and through the mass media” (Riesman et al. 2020, 20). Peer approval becomes a psychological need for the other-directed who invest all their and emotional reserves into “paying close attention to the signals from others” (Ibid.) in “a society increasingly dependent on manipulation of people” (Ibid.: 114).² Ultimately, such a cognitive stale ensues that, “while [an other-directed person] is willing to say what he likes, he cannot believe in himself enough to know what he wants” (Ibid.: 172).³

Needless to say, this form of overreliance on external guidance is the undoing of thought. But this undoing does not only characterize those eras and persons under the spell of great ideologies and charismatic leaders. Rather, unthought can most certainly be diagnosed in the most liberal, individualistic societies and persons as well. In other words, being an intellectual, a skilled professional, or a citizen of a liberal democracy is not a shield against thoughtlessness, just as oppression and the lack of formal education and power do not equal wisdom, solidarity, and innocence.

I would like to examine the implications of thoughtlessness in relation to the use of technology today in the attempt to offer some thoughts about what the use of generative AI (GenAI) could mean for human thought and autonomy. By taking over some of our cognitive tasks, will GenAI impact our ability to think and can “great evil” come from this human-machine cognitive distribution? Second, I want to understand what the role of the humanities and the study of literature will be in the process, the role, that is, of disciplines that historically have been primarily concerned with the pedagogy of language-based skills (reading, writing, listening, and speaking) through the translation and organization of thought into text (i.e., form). In this sense, GenAIs such as ChatGPT present us with a dual challenge: the potential erosion of human cognitive autonomy and the need for a renewed focus on fostering critical thinking. To illustrate this challenge, I draw on Mary Shelley’s *Frankenstein*

2 Sincere thanks to the reviewer of this essay for bringing Riesman’s book to my attention.

3 One only needs to think of the many forms that René Girard’s idea of “mimetic desire” has taken on within marketing and tech companies who capitalize on this very need for peer approval (see Girard 1976). As Riesman et al. write, for other-directed persons, “the product approved by most of the others, or by a suitable testimonial from a peer consumer, becomes the ‘best.’ The most popular products, by this formula, are the products that happen to be used by the most popular” (Riesman et al. 2020, 69).

(1818) as an example of what happens when a knowledgeable person fails to engage in thinking. Usually read as a cautionary tale about technology running amok and turning against us, I put forward a reading of Shelley's novel as a warning against thoughtlessness. On one hand, it is a tale about a brilliant scientist who creates life out of death; on the other hand, it is about a deeply conflicted individual who is incapable of having an interaction with himself and does not know neither solitude nor company.

Thinking, as we will see later, is "a discourse that the mind carries on with itself about any subject it is considering. [...] When it reaches a decision – which may come slowly or in a sudden rush – when doubt is over and the two voices affirm the same thing, then we call that its 'judgment'" (*Theaetetus* 190a). The bane of Victor Frankenstein is not his superhuman murderous assemblage of a creature, but his own thoughtlessness. *Pace* Bostrom (2014) and many other contemporary tech-pessimists, our bane is not the advent of an artificial superintelligence, but our own inability to carve out spaces for thought and autonomy. In this sense, the present inquiry is not so much about the impact of technology on the literary imaginary but, conversely, on the impact that the literary imaginary can have on how we engage with technology. This calls for a reevaluation of our staple technological tales such as but not limited to the Frankenstein myth, issuing into a new culture of reading the classical stories that captivate the global imagination and furnished much of the imagery that we use to talk about technology today.

2. *Thinking and ChatGPT*

In November 2022, Open AI launched ChatGPT (generative pre-trained transformer), a chatbot that can do anything from answering any information-based question to writing a poem and composing a personal email in the style of Jorge Luis Borges. All this with minimal human input and in the matter of seconds. In addition to being an interactive version of Wikipedia, then, a GenAI such as ChatGPT can generate and organize text based on minimal instructions and keywords provided by a human. In February 2023, Jasper (a company that markets the homonymous software for businesses),⁴ hosted in

⁴ Jasper's homonymous chatbot is a GPT-4 tool allowing businesses to generate brand-specific content efficiently and online.

San Francisco the first ever industry conference on GenAI. During her presentation, Meghan Keany Anderson, head of marketing at Jasper, stated that, rather than “let the best writers win,” the new technology’s headline is “let the best ideas win” (Anderson 2023). Bing Chat, BLOOM, Jasper, ChatGPT, or Sydney will help us save time on generating text so that we can focus on content and editing. So far so good. But if GenAI will provide sufficient leisure time for us to work on our ideas, then the question remains as to where these ideas will come from and whether we will use the free time to develop them or disengage from thinking activities altogether.

To further set-up the problem and how thinking relates to ChatGPT, two things need to be stated clearly. First, that humans are needy, fragile animals who avoid pain and seek pleasure. Freud had given this mechanism the name of “the pleasure principle.” Later, he complemented it with the famous theory of the death drive, but the outcome is the same: both the life and death instincts in humans collaborate in bringing about the “return to the inanimate state,” but on our own terms, making “ever more complicated *détours* before reaching [our] aim of death” (Freud 1989, 613).

Second, humans project themselves into the future and use technology to fulfill their needs. Let us recall Freud’s three main sources of suffering in human life as he outlined them in his famous *Civilization and Its Discontents*: 1) our decaying bodies; 2) the external world with its rules and limitations; and 3) our relations to other human beings (Freud 1989^a, 729). While thinking can be perhaps subsumed under the first source – the body – and I do agree that thinking is embodied, for the sake of further focalizing our point of interest here, let us add a fourth source of potential suffering for humans: our minds. In the words of psychologist Julian Jaynes, whose theory of the bicameral mind informs the brilliant HBO series *Westworld* (2016), our mind is a “secret theater of speechless monologue and prevenient counsel, an invisible mansion of all moods, musings, and mysteries, an infinite resort of disappointments and discoveries. A whole kingdom where each of us reigns reclusively alone, questioning what we will, commanding what we can. A hidden hermitage where we may study out the troubled book of what we have done and yet may do” (Jaynes 1976, 1). This private mansion and its thinking processes are the focus of our inquiry.

Thinking (which involves discernment, decision-making, and planning) just like labor (which involves the exertion of physical force needed to make something) is strenuous. Unless done for leisure, both thinking and physical

labor can be outright painful. As John Guillory writes in his brilliant book on the history and future of the study of literature, “we think with our bodies” because “scholarly work is work with the eyes, ears, and hands,” leading not just to professional deformation (i.e., specialization) but also to a physical one (the scholar is a hunchback).⁵ As a society we have devised various ways of alleviating this labor.

It is then not surprising that one of the main goals of Western civilization until the twentieth century had been to reduce the physical strain on the body, i.e., to create technologies that will decrease or obviate the need for physical exertion. But since the twentieth century and the accompanying advancements in digital technology, we have shifted our attention to the mind. Now our foremost fixation seems to be with extending our mental capacities or, more correctly, with reducing the cognitive strain on our minds through the creation of technologies such as ChatGPT that will make it easier or outright unnecessary for us to think, plan, make decisions or even engage in creative acts. In scientific-engineering terms, this twofold endeavor to make life easier for our minds and bodies is called automation.

Speaking from a neuroscientific point of view, legal ethicist and bioscience professor Nita Farahany warns against the advent of an even more aggressive automation of our thinking processes. In a recent interview with Edward Helmore, she said that “the brain [...] is the one space we still have for reprieve and privacy, and where people can cultivate a true sense of self and where they can keep how they’re feeling and their reactions to themselves. ‘In the very near future that won’t be possible.’”⁶

Thanks to automation, then, we have found some form of relief from the first three obstacles to human happiness as outlined by Freud: Our bodies thrive thanks to medicine, prostheses, and machines; the external world is manageable thanks to our dwellings, our families, and our social institutions; finally, other people are increasingly kept at bay thanks to the explosion of individu-

5 This is Guillory’s reading of Nietzsche on the toils of being a scholar (Guillory 2022, 7f.). See also Nuttall 2011.

6 Helmore 2023: “It’s been widely noted also that Elon Musk’s Neuralink and Mark Zuckerberg’s Meta are working on brain interfaces that can read thoughts directly. A new field of cognitive-enhancing drugs – called Nootropics – are being developed. Technology that allows people experiencing paralysis to control an artificial limb or write text on a screen just by Thinking it are in the works.” See also Farahany 2023.

alism owed to the World Wide Web and, in particular, thanks to social media which enable interactions without face-to-face engagement. On the web, we are merely specters of ourselves. There is no obligation to interact and we in no way owe our presence and availability to the other. After each tweet, Facebook post, blog comment, or ChatGPT interaction we can retreat into the absolute privacy and security of our homes. All it takes to disengage is to turn off the computer, pull the plug, go out for a walk without my phone in my pocket. Everything else is compulsion. However, despite its promise to relieve us of our mental and physical troubles, automation does not only help humans to do repetitive tasks and heavy industrial work. It also creates unemployment, anxiety, and perhaps even depression. As Kevin Roose, the technology columnist for *The New York Times* writes, “there is no evidence that today’s workers are happier than workers of previous generations. Overall rates of depression and anxiety are much higher in the United States today than they were thirty years ago, and self-reported workplace stress levels have been rising steadily for decades” (Roose 2021, 16). In other words, “we are not getting happier at work, despite the fact that our jobs are safer and less grueling than ever” (Ibid.).

How do things stand, then, when it comes to the fourth source of suffering, our own minds? The fundamental question both in logistical and psychological terms seems to be: How can we live with ourselves? In order to think, we need to not only carve out a solitary space for ourselves but also bear this solitude if we want to come anywhere close to David Riesman’s call for autonomy: “[Riesman’s] ideal of autonomy,” Richard Sennett writes, “requires the capacity to take one’s distance from one’s surroundings. Which is to say, he wants people to dwell in solitude without feeling lonely” (Sennett 2020, xvi). But when we take away manual work, repetitive tasks, and routine, the mind tends to become self-referential. This is another point on which labor automation has failed to make people happier but has made them feel even more afloat and without ‘things to do,’ because we do not really know how to prevent the mind from cannibalizing itself. As Arendt writes, thinking has a high tendency towards self-destructiveness and “can seize and get hold of everything real” (Arendt 1977, 56). In order to ‘distract’ the mind from itself, we rely on psychoanalysis or therapy, medication, intoxication, friendships, sex, consumerism, and, of course, the arts, knowledge, and religion.

Now, if we are not getting happier, if machines can replace/supplement our bodies and AIs can replace/supplement our minds, purportedly doing

everything better and faster than we can, then what remains of what we've always thought of as authentically human? If the socialist utopia of the four-hour workday becomes possible, how shall we fill the remaining time? Will full automation first lead to even more negative effects on human beings and society before we figure out how to rewire an entire species (that for millennia has been functioning on survival mode) and learn how to create meaning for ourselves outside of labor and necessity? This is where Arendt's question returns to us with urgency, scaled down to our specific inquiry and *Zeitgeist*: can great evil come from cognitive automation and the technologies associated with it? Or more simply put, can great evil come from ordinary people using these technologies?

Again, all of these last points could be understood as problems concerning 'the body' and 'society.' But in order for us to get at thinking and remain there, we have to allow ourselves to dwell on the mind and, in particular, on thinking, as a problem in itself. This allows me to make the following claim: within the realm of thinking, as it takes place in the embodied mind, GenAI is the most recent, perhaps most impactful technology that changes the way we think and make decisions. It retroactively influences all the other three sources of potential suffering for humans, but it begins with the act of thinking itself. Thinking, let us say it again, like the plowing of the earth, is labor, it is work, it burns calories (but not enough and not visibly enough so that it can be marketable). It is time-consuming, inconvenient, it removes us from society, and is terribly inefficient. Thinking, in other words, goes entirely against the current optimization mind-set. Most importantly, it is done by humans, the most inefficient, unreliable, error-prone, (over)thinking machines. Thinking is the seat of rebellion. But it is also the most vulnerable of our cognitive faculties.

4. Thinking and Literary Study

Hannah Arendt's questions on thinking and moral considerations imposed themselves on me with urgency after attending two major conferences on AI: "AI in the Loop: Humans in Charge" organized by the Stanford Institute for Human-Centered AI (HAI) on 15 November 2022; and the aforementioned industry conference on GenAI hosted by Jasper. During both events, computer scientists, engineers, coders, marketers, investors, businesspeople, and

CEOs from Google, Microsoft, OpenAI, and Jasper – just to mention a few – brainstormed the future of GenAIs such as DALL-E, Jasper, and ChatGPT. The input from the humanities was from minimal and banal to non-existent although the physical space and walls of Jasper’s GenAI conference in San Francisco were covered with quotes on creativity by Maya Angelou, Octavia E. Butler, and Alice Walker side by side with quotes by Steve Jobs and other important names in the tech industry.

On one hand, as someone who has made a life out of literature, it was impossible for me not to think about how literature is being made to serve industry and about how unlikely it is that any of these writers would have consented to their words being taken out of context and applied to a text-generating technology to call its output ‘creativity.’ But, as Socrates said, “once a thing is put in writing, the composition, whatever it may be, drifts all over the place, getting into the hands not only of those who understand it, but equally of those who have no business with it; it doesn’t know how to address the right people, and not address the wrong. And when it is ill-treated and unfairly abused it always needs its parent to come to its help, being unable to defend or help itself” (*Phaedrus*, 275e). On the other hand, I also thought that the very foundation of our field, the very bread-and-butter of literature – the art of text-making – is being transformed right under our noses and we are not invited to the conversation. Both at the GenAI conferences and in all the recent best-selling publications on the topic, the task of thought and critique are relegated to New York Times columnists, Silicon Valley correspondents, marketers, professional AI speakers, and business consultants.

During one conversation at the conference in San Francisco, Nat Friedman, MIT graduate and former CEO of GitHub, said that GenAI will “rewrite civilization.” While I strongly disagree with the grandiosity of similar predictions, I do admire the perspicuity of Friedman’s word choice: GenAI is not going to *transform* or *disrupt* civilization, to use two favorite terms of Silicon Valley. It is going to *rewrite* it. What it is going to change is writing, one – at first glance insignificant but ultimately fundamental – prized feature of modern civilization. With writing comes education. For schools and universities are educational institutions that have elevated the teaching of writing skills to their primary concern, especially over the past decade. Indeed, no U.S. university of the several that I have attended lacked a writing center, writing tutors, composition courses for majors, and emphasized how much the role of the humanities is to trans-

mit the knowledge of form, i.e., to teach students how to write and evaluate final papers, dissertations, abstracts, CVs, cover letters, research statements, grant proposals, and articles. MFA programs have thrived in the past half a century, promising all but to teach the ultimate secret to writing best-selling novels and poetry. To put it less generously, humanities departments have become writing factories obsessed with the teaching of form and method, obsessed, that is, with the *how* of language. “The study of literature,” Guillory writes, “is the site for development of modes of cognition specific to language use. These modes refer to potentialities in all the modes of language use – *listening, speaking, reading,* and *writing* – when these practices are wrought beyond their intuitive base” (Guillory 2022, 351f., cursive in the original).

However, today, very little effort goes into training students how to read, speak, or listen, and all our efforts go into teaching them how to write and ‘brand’ themselves and their research. Why? Because, with the teaching of such quantifiable skills, we enter the realm of professionalization which is based on pure *technē*. Plato scholar David Roochnik defines *technē* as follows: “a thorough, masterful knowledge of a specific field that typically issues in a useful result, can be taught to others, and can be recognized, certified, and rewarded” (Roochnik 1996, ix). It seems that if, like the sophists, we can show that the purpose of the humanities is to teach iterative skills that can be accredited and applauded, we gain public approval and legitimacy as a discipline, not to mention funding. This is how the study of literature was weened into becoming a ‘profession’ before it was even a discipline, Guillory aptly notes.

Now, as much as I agree with Guillory that these skills are specific to the study of literature, the question is why these cognitive abilities, as he calls them, are not already mastered at the high-school level only to be chiseled to perfection at the college level (and taken for granted at the graduate level). Why has the pedagogy of writing been imposed on underpaid graduate students who, often, are not good writers themselves, as well as on precarious postdoctoral scholars and overworked junior faculty? Making sure that persons gain high proficiency in these skills already during their formative teenage years would not only be the more democratic way to go about literacy (everyone goes to high school in the West while only very few can afford college degrees, especially in the U.S.); it will also leave space for the cultivation of the one cognitive skill or ‘fifth element’ which is the topic of this paper and which Guillory leaves out of his account: thinking. Thinking – like writing, speaking, listening, and

reading – is also a cognitive ability specific to language use. However, unlike other skills, thinking is difficult to quantify, evaluate, or market and does not immediately produce tangible results. At the same time, it also seems to be the one cognitive skill that artificial systems such as ChatGPT based on large language models just do not possess.

Without a doubt, postmodernism played a prominent role in this turn of literature departments towards method and skill and away from any claims to truth or morality, whereby McLuhan’s idea of “the medium is the message” seems to have become the core of the humanistic endeavor: it is not necessarily about *what* we say, but about *how* we say it. This idea has seeped into recent scholarship on the nature of literary criticism and theory as craft, most prominently explored by Jonathan Kramnick in his much-discussed *Critical Inquiry* article on “Criticism and Truth.” Kramnick has no doubts as to the *technē* nature of our profession: “writing criticism is knowing how to do something and the knowledge exhibited a kind of know-how” (Kramnick 2021, 225). In other words, literary criticism is “a most intensive handiwork” (Ibid.: 223) and the way in which literary scholars perform their craft, according to Kramnick, is through the method of close reading and in-sentence quotation. Those are expert practices “of writing prose and making text, of weaving one’s own words with words that precede and shape them. This practice is craftwork in a literal sense. It is something one does or makes with one’s hands” (Ibid.). Now the emergence of such a technology as ChatGPT (which is adroit at producing text and in-sentence quotation) casts a dense, dark shadow onto similar arguments about the particularity of literary study. GenAI exposes with an even greater force the shift of Western civilization and educational institutions from rhetoric to writing or, what Walter J. Ong characterizes as the gradual migration “from the oral to the chirographic world” (Ong 1982, 116). For Guillory “the postrhetorical condition” is the result of this transition that ushered into a “writing-centered pedagogy” in education (Guillory 2022, Ch. 5).

The question then begs itself as to what remains of our field and pedagogical aims when every student, professor, and academic can simply instruct a GenAI to translate their research keywords into the form of an abstract or a final paper, intermingled with quotations from other thinkers and writers. Indeed, as Roose writes, “[f]or decades, most automation was focused on repetitive manual tasks [...] but today [it] involves lots of tasks like planning, prediction, and process optimization. As it turns out, these are exactly the kinds of

things AI does well. In fact, white-collar workers may actually be *more* likely to be automated out of a job than blue-collar workers” (Roose 2021, 28). If the particularity of literary criticism and theory lies in teaching optimization, planning, and method, and if this method is reproducible by an artificial intelligence – technology engaging in *technē* – then what is the point of literature departments and the humanities at large? What is the future of what we call ‘theory’? Here is where Arendt and the notion of thinking as fostering internal dialogue and moral considerations become relevant.

Already Socrates taught us that thinking and writing are not the same thing. This is an important distinction that can allow us to understand that, while ChatGPT can produce high-quality text, there is no critical thought behind its generative processes, but merely likelihood and statistics. Input from GenAIs can surely be helpful to structure text and get us started on the writing process, as Anderson emphasized. But it should not be mistaken for thinking. Those who rely on writing, Socrates says in the *Phaedrus*, will no longer call “things to remembrance [...] from within themselves, but by means of external marks” (275a). Sharing information with persons and students in this sense, without teaching them, “will make them seem to know much, while for the most part they know nothing, and as men filled, not with wisdom, but with the conceit of wisdom, they will be a burden to their fellows” (275b). He then goes on to compare writing with painting: “the painter’s products stand before us as though they were alive, but if you question them, they maintain a most majestic silence. It is the same with written words; they seem to talk to you as though they were intelligent, but if you ask them anything about what they say, from a desire to be instructed, they go on telling you just the same thing forever” (275d). This latter description of written texts sounds uncannily similar to how users (and some of my former Stanford students whom I asked to experiment with ChatGPT for their final papers) describe their interactions with large language models. No thought comes out of them, no rationale, but an endless repetition of the same (which some users anthropomorphize as ‘obsessiveness’).

At the end of the day, generative AI is a tool, one that is much better at ‘making text’ than we are just as calculators are much better at calculating than we are. But it does not think and, as Chomsky and his colleagues write, it reasons in a fundamentally different way: “The crux of machine learning is description and prediction; it does not posit any causal mechanisms or physical laws. Of course, any human-style explanation is not necessarily correct; we are

fallible. But this is part of what it means to think: To be right, it must be possible to be wrong” (Chomsky et al., 2023). To ventriloquize Socrates’s words, GenAI seems “to talk to you as though [it] were intelligent, but if you ask [it] anything about what [it] say[s], from a desire to be instructed, [it] go[es] on telling you just the same thing forever.”

Of course, we have Plato to thank for having disagreed on this issue with Socrates and then preserved his teacher’s thoughts on paper for posterity. But an important point is made here about thinking and knowledge acquisition, and we can find in Socrates’s words a suggestion about what exactly the role of the academy, i.e., of the university should be today. Hannah Arendt takes Socrates as the prime example of what thinking is about: “The need to think,” she writes, “can be satisfied only through thinking” (Arendt 1971, 422). Relying on Kant’s distinction between *Vernunft* (reason) and *Verstand* (intellect), she posits that reason, or thinking, requires constant practice. It requires an ongoing internal dialogue whereby a temporary separation from society and doing is necessary. Since Arendt was famously a political thinker, it is important to note that this thinking process should not be an end goal in itself, but has to be followed by a confrontation with other people’s thoughts within the public domain so that judgment can be practiced (Rodowick 2021). Knowledge (or the domain of intellect) involves the acquisition and retention of facts. However, without thinking (or the domain of reason), knowledge can become rigid and ideological. This is how a society can have knowledgeable engineers, knowledgeable coders, and knowledgeable scholars who, nevertheless, all have the potential to become versions of Eichmann.

The good news is that thinking is not only innate to all human beings, but it can be actively fostered and practiced: “Thinking [...] is not a prerogative of the few but an everpresent faculty of everybody” just as “the inability to think is not the ‘prerogative’ of those many who lack brain power but the ever-present possibility for everybody – scientists, scholars and other specialists in mental enterprises not excluded – to shun that intercourse with oneself whose possibility and importance Socrates first discovered” (Arendt 1971, 445). This gives the humanities, liberal arts education, and the study of literature enormous leeway as to their role in fostering critical thinking in the age of GenAI and perhaps even co-determining how interactions with GPTs can be used in productive ways. One such noteworthy achievement is the Socratic Artificial Mind (SAM) developed by a group of researchers at the University of

Catania in Sicily who want to explore “the ‘comprehension’ abilities of GPT-3 and [its] capability to generate more natural and diverse responses, including asking questions, making statements, or provide counterexamples” (Caneva et al. 2023, 414). Now if the Socratic dialogue can provide meaningful ways of interaction with generative AIs, why should we not envision similar models stemming from the literary imaginary? Can literature and literary study become a locus for the cultivation of critical thought and the practice of moral considerations rather than the practice of form and writing which are now in the hands of generative AIs?

To achieve this, a move away from form and method is necessary in addition to a transition from “paranoid theory” (Guillory 2022, 86) towards the practice of moral judgment through literature. Guillory rightly notes “the difficulty of *teaching* judgment” but he agrees that “a reassertion of judgment as the legitimate practice of all readers of literature” is necessary (Ibid.: 377). This is not to say that students and readers should be taught to distinguish between “good” and “bad” novels or poems. Rather, the type of moral judgment that I have in mind is a process or *praxis*, something that we cannot learn from machines nor they from us because it involves the judgment of human nature as “a constantly moving historical target” (Ibid.: 381). The latter quote happens to be Guillory’s definition of “literature.” For, to be human is to “constantly work out a historically shifting and culturally varying account of what exactly it takes to be the kind of minded animal we are,” philosopher Markus Gabriel writes (Gabriel 2015, 2). And this work, I suggest, alongside the internal dialogue necessary to engage in a robust process of thinking, can best be cultivated through the study of literature because, as the ancient Greeks knew well, Guillory reminds us, “action capable of being judged as right or wrong has the status of a manifest *content* in most narrative writing” (Guillory 2022, 356). It is in literature that complex, diverging perspectives, not bound by a single system of thought, as well as human fears, anxieties, hopes, experiences, and dreams are sedimented. It is only through literature that we can talk about ourselves, other people, and their actions without really talking about ourselves, other people, and their actions. If anything, literary works are the greatest archive of internal dialogues put to paper, as Bakhtin recognized when he wrote about the dialogic imagination.

Furthermore, thinking for Arendt (via Socrates and Plato) is first and foremost a “soundless dialogue (*eme emautô*) between me and myself, the two-in-

one” that is ‘I’ (Arendt 1971, 442).⁷ In the stranger’s words in Plato’s *Sophist*, “thinking is, precisely, the inward dialogue carried on by the mind with itself without spoken sound” (263e). Let us set aside the ‘soundless’ part in the definition of thinking as internal dialogue and think about the split within the self that appears to be a precondition for thinking. Arendt names Spinoza when she writes that “every determination [...] is negation” (Ibid.: 440) and we can also think of Hegel’s dialectic in this sense. Freud calls each part in this split of the self respectively the ego and the superego. But Arendt has something less daunting, more mundane than this in mind. The thinking partner of the ‘I’ is “another fellow” who waits for us at home at the end of the day. This fellow shuns the marketplace and, as the epigraph to this paper anticipates, only appears in solitude. One contemporary implication of this definition of thinking as the ‘I’ confronting itself in the privacy of our solitude is that thinking cannot take place on platforms such as Twitter or Facebook. It can ultimately also not take place between myself and any other technology, no matter how much I consider it a prosthetic extension of myself. Thinking is absolutely private but, in this absolute privacy, we either encounter our best friend or our biggest enemy: ourselves. Therefore, as Arendt writes, “if you want to think you must see to it that the two who carry on the thinking dialogue be in good shape, that the partners be friends” (Ibid.: 442). Thinking should be this amicable encounter of the self with the self, the true locus of the three Delphic maxims which for millennia have constituted the pillars of autonomy and the good life: know thyself (*gnothi seauton*), nothing in excess (*mēden agan*), and certainty brings ruin (*engya para d’atē*).

The question of how we can live with ourselves is one of the most interesting philosophical, literary, and psychological questions ever asked. Here too literature has been that realm of human creativity where this inner conflict has been best explored throughout the centuries – that fear of living with ourselves and how it impacts our living with others, and that endless dialogue that arises in our minds when we are in conflict with ourselves (Hamlet’s “to be or not to be” being perhaps the most famous exemplar of this struggle ever put down on paper). Our modern go-to solution to this problem has been *not* to make friends with that “other fellow” but to silence him or replace him

⁷ German philosopher Markus Gabriel proposes, via Arendt, a notion of thinking as a “sixth sense” (Gabriel 2020).

with more external stimuli. We seek to silence the internal dialogue by taking recourse to distraction and entertainment, whether in couple life, friendship, videogames, medication, alcohol, the gym, social media, or shopping sprees. With this, we are back to Freud's "deflections," "intoxicating substances," and "substitutive satisfactions." But what does this have to do with GenAI? Or rather: What happens when, after having spent the day on the physical or virtual marketplace, we go home and instead of finding ourselves in solitude we find a machine who takes over our mental labor? Are we happier? Do we have more time for leisure? But isn't leisure the absence of thought anyways? If we spend our entire days not thinking but working, and if we spend our entire time off not thinking but chatting/posting/viewing, then when is that internal dialogue supposed to develop and take place? In bed, at night, as we start drifting away into unconsciousness and the realm of dreams? Or in the aftermath of our actions? Or, as in Eichmann's case, *never*?

5. *Thinking and the Case of Frankenstein*

Western literature of the nineteenth and early-twentieth centuries was fascinated with the problem of the split self and the double (*Doppelgänger*). We only need to think of E.T.A. Hoffmann's *The Sandman* (1816), Shelley's *Frankenstein* (1818), Stevenson's *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), and Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* (1890) all the way to Luigi Pirandello's *The Late Mattia Pascal* (1903), and Fernando Pessoa's heteronyms. Is it a coincidence that this interest culminated precisely during the two industrial revolutions when, incidentally, Hegel outlined his dialectics of consciousness in the *Phenomenology of Spirit* (1807) and Freud discovered the unconscious? In other words, why do the split self and the *Doppelgänger* become a topic of such fascination for European writers and audiences just as technology was exploding onto the European continent? I believe that the theme of the fragmentation of the self (Taylor 2001; Ricoeur 1990) in literature at this time did not only occur because of a destabilization of values and hierarchies in the aftermath of the French Revolution and the drastic socio-economic changes brought about by capitalism in the nineteenth century. It was also a response to the overwhelming mental stimuli that came with the proliferation of machines, noises, images, and information (Danisus 2002; Crary 1992 and 1999).

More concretely, at least in the case of the industrialized part of the European continent at the time, humans were promised the freedom of social, economic, and physical movement. But this also brought about the capitalist multiplication of ‘choices,’ the amassment of products, venues, devices, and humans to choose from, leading to an increased difficulty in making choices that, in previous times, were relegated to religious or state authorities. We could say that the nineteenth century witnessed the birth of stress. As Jaynes writes, “decision-making [...] is precisely what stress is” (Jaynes 1976, 94) and what better way is there to avoid stress and decision-making than through distraction and non-thinking? A fresh reading of Shelley’s *Frankenstein*, for instance, can offer some answers.

From a Faustian warning about the excesses of knowledge to an allegory for race relations, queerness, and the dangers of technology, Shelley’s book is now a staple of the global imaginary, the book that gave us the archetype of the mad scientist obsessed with knowledge and glory, and the invention that turns against him. Since the publication of the novel, the creature has taken on the name of its creator, Victor Frankenstein, so that when we speak of Frankenstein today, we rarely mean the scientist but his creation. I would like to pause here immediately and draw attention to this productive case of metonymy. Shelley never named the creature. This allows readers to confuse creator with creature throughout the narrative, making us wonder at the end of the book as to who really is the monster of the story and who the human. I propose that this ambiguity is fundamental to understanding what I see as the core problem of *Frankenstein*: the shutdown of internal dialogue. Victor Frankenstein has *Verstand* (cognition, intellect, knowledge) but he in no way engages in *Vernunft* (reason, thinking). His lack of moral considerations when he decides to make the creature and his subsequent rejection of his creation are a direct consequence of his inability to, first, double himself and, second, face that double, his inability to first engender and then have that internal dialogue between I-and-I, to make friends with himself. How did this come about? There are two seemingly contradictory reasons: a lack of confrontation with peers and a lack of solitude.

Already in the beginning of the novel we see that Victor was a highly educated person brought up in a well-off, loving family. He lacked neither companionship nor education nor entertainment nor opportunities to travel. All the preconditions for a sophisticated, friendly, internal dialogue are thus in

place. And yet, Victor rarely thinks. Rather, he is invested in knowing, i.e., in the accumulation of knowledge that can be systematized, stored for later use, verified, and employed in the creation of a product. He first reads Paracelsus, Albertus Magnus, and Cornelius Agrippa, and later transitions to the study of chemistry and modern natural philosophy. As a child and a young man, Victor's "hours were fully employed in acquiring and maintaining a knowledge of [...] various literature" (Shelley 2011, 24). Indeed, even after his mother passes away, we do not encounter the verb "to think" nor instances of his thinking in the narrative until after the creation of the monster. However, it is not just relentless knowledge acquisition that is detrimental to Victor's internal dialogue. In a first moment, the desire for knowledge is his passion and later serves as a coping mechanism for his mother's death. What leads to Victor's suspension of thought and eventual moral degradation is that, even as an adult, he amasses knowledge *without confrontation and discussion*. He does not submit his ideas to public judgment (or what we call peer-review).

Upon his arrival at Ingolstadt, he makes the following observation: "I was now alone. In the university, whither I was going, I must form my own friends, and be my own protector. But I believed myself totally unfitted for the company of strangers. Such were my reflections as I commenced my journey; [...] I ardently desired the acquisition of knowledge" (ibid.). Consequently, he sets up his "workshop of filthy creation [...] in a solitary chamber, or rather cell, at the top of the house, and separated from all the other apartments by a gallery and staircase" (Ibid.: 34). Even Kant, the famous "Königsberg clock" who loved his daily, solitary walks, knew that society is healthy for the mind and discouraged thinkers from even eating alone. In *Anthropology*, he writes: "Eating alone (*solipsismus convictorii*) is unhealthy for a scholar who philosophizes; it is not restoration but exhaustion [...]. The *savouring* human being who weakens himself in thought during his solitary meal gradually loses his sprightliness which, on the other hand, he would have gained if a table companion with alternative ideas had offered stimulation through new material which he himself had not been able to track down" (Kant 2006, 180f., italics in the original).

It is perhaps not far-fetched then to read Shelley's novel as being framed in terms of friendship, both with oneself and with another, or the desire for and lack thereof. Already on the first few pages, we read Walton's letter to his sister where he Socratically laments the shortcomings of writing and articulates his desire for a friend:

I have no friend, Margaret: [...] I shall commit my thoughts to paper, it is true; but that is a poor medium for the communication of feeling. I desire the company of a man [...] to approve or amend my plans. [...] It is true that I have thought more, and that my day dreams are more extended and magnificent; but they want [...] *keeping*; and I greatly need a friend who would have sense enough not to despise me as a romantic, and affection enough for me to endeavour to regulate my mind. (Shelley 2011, 10, italics in the original)

The term “keeping,” borrowed from painting, is key here: without a friend’s counsel, without peer review, and collective discussion there can be no depth to one’s knowledge, no contrast. And, as we saw, contrast or the dialectical confrontation with oneself and with others is generative of human thought and creativity. This need for confrontation is mirrored in the entire structure of *Frankenstein* itself, which is one of communal entrustment, of one character’s narrative being nested in that of another: the outer frame of Walton’s letters in the hands of his sister Margaret; the inner frame of Victor’s oral narrative in the ears of Walton; and within it the third frame of the creature’s narrative to Victor and various letters from Victor’s family to him. Finally, we as readers hold the stitched-together parts of the novel as a whole in our hands and minds. Timothy Morton has excellently fleshed out the implications of this structure of the novel as a form of “environmentality” (Morton 2016).⁸ But Victor neglects his courses at the university, his family and friends, and his own body in order to create a product, a humanoid assemblage, which he then also abandons: “A restless, and almost frantic impulse, urged me forward;” he tells Walton, “I seemed to have lost all soul or sensation but for this one pursuit” as if in a state of “trance” (Shelley 2011, 33). Indeed, at no point in the novel until after the creation of the monster does Victor pause and reflect on his actions or discuss them with others.

Now even according to twenty-first century ideas of intelligence and education, the amassment of knowledge, its translation into practice, and the freedom to perform work without distraction should engender that internal dialogue which Socrates and Arendt considered necessary for thinking. Yet, this does not come about for Victor. Why? The answer is contained in a

⁸ Environmentality, a concept originally developed by Heidegger, denotes a mode of co-existence that presupposes uncertainty and a mixing of worlds (human, technological, natural), promoting care and cohabitation instead of an existence based on power relations, hierarchies, and orders.

phenomenon widely observed in our present times: Victor, although alone, does not know solitude. Both as a child in the company of his family and, later, when he lives alone in Ingolstadt, Victor continuously substitutes one theoretical framework with another while avoiding any confrontation either with himself or with others: “I could not entirely throw [Agrippa and Albertus Magnus] aside, before some other system should occupy their place in my mind” so that “[m]y dreams,” he tells Walton, “were [...] undisturbed by reality” (Ibid.: 23). After his mother passes away and he goes to live alone at the university, rather than mourn, he turns all his efforts towards the goal of “bestowing animation upon lifeless matter” (Ibid.: 32). “The other fellow,” a confrontation with whom is necessary for healing, decision-making, and moral behavior, is locked away, like Dorian Gray’s portrait in the attic. Victor now lives, as we might call it today, on autopilot. In the aftermath of trauma, he has numbed his mind or “the offending part,” in McLuhan’s words, in an act of “self-amputation” which again “forbids self-recognition” (McLuhan 1964, 42f.) – in this case, the recognition of a mourning self for the first time confronted with existence outside of the family, by himself, and in a foreign country.

The creation of the monster, in addition to simulating Victor’s taking control over the creation of life to compensate for the lack of control over his mother’s death, serves the purpose of a neurological extension of his mind. The act of creation is a “strategy of equilibrium,” to quote McLuhan again (Ibid.), because Victor’s mind could not serve as a protective buffer against trauma and his helplessness. Unlike Dante’s Ulysses and Goethe’s Faust, Victor Frankenstein’s tragic flaw does not lie so much in the fact that he “dares” to know too much, meddling with God’s secrets, but in the fact that he 1) does not think, and 2) is an epistemological capitalist, thirsty for cognition and the amassment of knowledge that will usher into a tangible, useful, marketable, final product. Victor is the archetype of the modern technologist who engages in knowledge extraction so that he can order it “to stand by, to be immediately on hand, indeed to stand there just so that it may be on call for a further ordering” (Heidegger 1954, 322). This is why he imagines the creature as his progeny, a future “thankful” species at his beck-and-call because Victor exemplifies that “combination of narcissism with helplessness,” of which Martha Nussbaum has written, “a helplessness that is resented and repudiated” and which makes one want to subordinate another to one’s own

needs (Nussbaum 2013, 172). But, as we know, the creature will have none of it. Rather, he develops his own personality and desires, and throws back at Victor the ugly picture of Victor's own moral degradation.

As soon as the creature then opens his eyes, Victor immediately projects onto him all the shortcomings of his own behavior up to that fateful night. "Disgust fill[s his] heart," and he is "unable to compose [his] mind to sleep [...] endeavouring a few moments of forgetfulness" (Shelley 2011, 36). Victor can feel nothing but disgust for the creature that he had so carefully assembled and brought to life. Nussbaum's analysis of the emotion of disgust clarifies this reaction of the creator. What elicits disgust, according to Nussbaum, are "reminders of helplessness" whereby a subordinate being, in this case the monster, "is stigmatized [...] in order to serve the inner need of the dominant group for a surrogate for its own animality" (Nussbaum 2013, 183f.). It is not surprising, then, that Victor constantly refers to the creature as a "monster," "beast," "wretch," "thing," "ogre," and "daemon" even before it commits any crimes. Rather than turning the creature into that "other fellow" who is putting him to task, i.e., into a friend, Victor – full of disgust before the fruits of his own thoughts and labor – turns him into an enemy. "What is the cause of all this?" his friend Clerval asks, upon finding Victor half-dead and scared out of his mind. "Do not ask me," he replies, "*he* can tell – Oh save me! Save me!" (Shelley 2011, 39, italics in the original).

What is it exactly that the newly-come-to-life creature can *tell* about Victor? What exactly is Victor so terrified of than hearing his own story told out loud? Like the monster, ChatGPT and other GenAIs similarly throw back at us our ugliest prejudices and narcissistic helplessness. They quite literally contain within themselves our own stories (Frankenstein's monster, let us remember, reads Milton's *Paradise Lost* and Goethe's *Werther* to learn the ways of humans). After all, who educates Victor's creation and who educates our machines if not we, their creators through our own stories? Whose prejudices and animality do they cast back at us if not our own, all the knowledge but also hate and bias that is in our archives and our minds? When we ask to be saved from technology and its "threats," who are we asking to be saved from if not from ourselves?

Without a doubt we are dealing here with some of the most insidious problems of Western society today that have grave epistemological and ethical consequences: 1) our inability to be *together* with ourselves, whence fol-

low 2) the confusion of social distancing with solitude, 2) the confusion of information with knowledge, and finally 3) the confusion of knowledge with thinking. Norwegian philosopher Lars Svendsen frames the question of solitude and technology as follows, in what most of us would find counter-intuitive: “the main problem we are facing today is not that loneliness is on the rise, but rather that solitude is too scarce” (Svendsen 2017, 17). According to Svendsen, rather than suffering from loneliness, we suffer from “hypersociality” (Ibid.: 106) due to the omnipresence of communication devices and social media in our lives so that, even when we return home in the evening after work or school, and even if we live alone, we are online, perpetually entangled in other people’s stories, words, and images. Rather than building a robust internal dialogue, we engage in infinite chat. This is an interesting twist on Sherry Turkle’s idea according to which, in the age of mass communication, we are “alone together” (Turkle 2011).

Svendsen defines solitude as an “indefinite openness to a variety of experiences, thoughts and emotions” (Svendsen 2017, 108) which, for Ralph Waldo Emerson, should ideally even exclude reading and writing. Furthermore, solitude is the freedom from the gaze of others: “In solitude,” Svendsen writes, “I achieve a more direct relationship to myself because it is not mediated by others’ gaze. In solitude we escape the experience of being an object for another person” (Ibid.: 123). However, Svendsen omits the obverse – solitude should also involve a freedom from our gaze at others, a freedom from our own voyeurism. Unlike Victor Frankenstein whose work primarily involves the handling of human material, thought’s object of reflection should not be immediately present before our eyes and other senses. Hence the need for solitude. This is what Arendt means when she writes that “an object of thought is always a re-presentation” for “thinking always deals with objects that are absent, removed from direct sense perception” (Arendt 1971, 423). Thinking is inward-looking. Technology, in this sense, the omnipresence of screens and distractions, is not the origin of thought but works as a doubling of the same. Svendsen insightfully points out that the very meaning of the word ‘distract’ is ‘to be drawn apart’ whereby “[w]hat [we] are drawn apart from is ourselves” (Svendsen 2017, 125). “In loneliness,” he continues, “one is *alone* with oneself, whereas in solitude, one is *together* with oneself.” (Ibid.: 126, my emphasis).

6. Conclusion

To bring our reflections to a conclusion: It is from overreliance on external guidance, including that of GenAIs, that “great evil” can arise and not from the use of technology itself. The “great evil” is this abandonment of ourselves, the relegation of all that we refuse to confront, of all that we dislike about ourselves, of all we want to forget and repress, to our technologies. For, at the end of the day, ChatGPT is yet another eloquent but unseemly (because it also reflects the worst image of ourselves) Frankensteinian creature, another portrait of Dorian Gray in the attic. And what will happen when this portrait takes on a life of its own and begins thinking and acting for itself? It works with everything that we do not want to think about and memorize, everything that we have relegated to online forums, clouds, and platforms. ChatGPT is Socrates’s written text that “repeats to us all over again,” like Frankenstein’s creature to Victor, what we do not want to hear. It spotlights an absence, the absence of our own selves, and continuously points back at our modern inability to be together with ourselves. “Compose yourself!” Clerval admonishes a distraught Victor in the aftermath of the creature’s awakening (Shelley 2011, 40). But Victor is incapable of doing just that and instead sets out to destroy his creation which he calls his “enemy,” his “own vampire, [his] own spirit let loose from the grave” (Ibid.: 51). But, as Heidegger famously thought with Hölderlin, “where danger is, also grows / the saving power” [“Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch”]. If we live in a world of *dis-traction* whereby, as Svendsen writes, we are further “drawn apart from ourselves” by technology and the lack of solitude that it enhances, how can we heed Clerval’s admonition and *compose ourselves* so that thinking can flourish?

By bringing together ChatGPT and *Frankenstein* under the umbrella of thinking in this somewhat experimental paper, I hope to have shown that what large language models do is first and foremost to remind us of how absent we are indeed from ourselves and how irrelevant writing and information are for thought. *Frankenstein* is obviously not about ChatGPT. But it is about the thoughtlessness which could ensue both from the lack of a robust internal dialogue and from the lack of meaningful peer-confrontation. For, in all its dangerous implications, ChatGPT points out to the one thing that it cannot, but humans can do: thinking. This is perhaps the nature of its “saving power.” GenAIs are also a reminder of one unmarketable truth: that the humanities deal

in thought and thought does not require – although it can work with – technology. But what happens when the I-and-I must face one another in solitude, now *that* takes place in the most sacred of spaces, in the last bastion of privacy and moral considerations: the mind. The humanities classroom is where the mind is then put to task, asked to compose itself in the free, embodied confrontation with others. “Great evil” raises its banal head where these two fundamental human activities (solitary thinking and communal confrontation) are not cultivated and given their space and time. In this sense, ChatGPT isn’t the monster, we are; just as the creature isn’t the monster in *Frankenstein*, but Victor is. Perhaps the future of thought lies right there, in the communion between the two.⁹

9 I thank Prof. Robert Pogue Harrison (Stanford) for our stimulating conversations on thinking and, recently, Artificial Intelligence. A heartfelt thanks also goes to the students in my winter 2023 course at Stanford, “Deep Tech at the Intersection of Literature, Philosophy, and Society,” who allowed me to think with them through some of the questions discussed in this paper and offered many insightful suggestions (Alexander Huang, Bella Raja, Anita Too, Benjamin Perez). This paper was discussed at the research workshop in Literature, Philosophy, and the Arts, Stanford University (18 April 2023), and some of its ideas were presented on two podcasts and at the World Summit AI 2023 in Amsterdam: Harrison, Robert, host. “Humanities in the Age of Artificial Intelligence with Ana Ilievska.” *Entitled Opinions*, KZSU Stanford, 12 April 2023, <https://entitled-opinions.com/2023/04/12/humanities-in-the-age-of-artificial-intelligence-with-ana-ilievska/>; Lyden, Christopher, host. *Radio Open Source*, 5 May 2023, <https://radioopensource.org/failing-intelligence/>; Ilievska, Ana. “Exploring ChatGPT’s Cognitive Abilities: The Prospect of Critical Thinking and the Humanities in the Era of Generative AI.” World Summit AI, Amsterdam, 11–12 October 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=o-zotcaq43Q>. Finally, sincere thanks to the two anonymous reviewers of this paper who made excellent reading recommendations and offered constructive criticism which I endeavored to incorporate to the best of my abilities.

Bibliography

- Anderson, Meghan Keany. "A Marketing Turning Point." *The GenAI Conference*, San Francisco, February 14, 2023. Conference presentation.
- Arendt, Hannah. 1971. "Thinking and Moral Considerations." *Social Research* 38, no. 3: 417-446.
- . 1977. *The Life of the Mind*. New York: Harcourt.
- Bostrom, Nick. 2014. *Superintelligence: Paths, Dangers, Strategies*. Oxford: Oxford University Press.
- Caneva, Gianfranco, Calcagno, Salvatore, and Giordano, Daniela. 2023. "Socratic Artificial Mind (SAM): Lessons from the Evaluation of a GPT-3 Based Chatbot for Socratic Dialogue." *Sistemi intelligenti XXXV*, no. 2: 413-434.
- Cangiano, Mimmo. 2019. *The Wreckage of Philosophy: Carlo Michelstaedter and the Limits of Bourgeois Thought*. Toronto: University of Toronto Press.
- Chomsky, Noam, Roberts, Ian, and Watumull, Jeffrey. 2023. "Noam Chomsky: The False Promise of ChatGPT." *The New York Times*, March 8. <https://www.nytimes.com/2023/03/08/opinion/noam-chomsky-chatgpt-ai.html> (accessed: 30/03/2023).
- Crary, Jonathan. 1999. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, MA: MIT Press.
- . 1992. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Danius, Sara. 2002. *The Senses of Modernism: Technology, Perception, and Aesthetics*. Ithaca: Cornell University Press.
- Farahany, Nita. 2023. *The Battle for Your Brain: Defending the Right to Think Freely in the Age of Neurotechnology*. New York: St. Martin's Press.
- Freud, Sigmund. 1989. "Beyond the Pleasure Principle." In *The Freud Reader*, edited by Peter Gay, 594-626. New York: W.W. Norton.
- . 1989^a. "Civilization and its Discontents." In *The Freud Reader*, edited by Peter Gay, 722-771. New York: W.W. Norton.

Gabriel, Markus. 2020. *The Meaning of Thought*. Translated by Alex Englander and Markus Gabriel. Cambridge, UK: Polity.

Girard, René. 1976. *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Guillory, John. 2022. *Professing Criticism: Essays on the Organization of Literary Study*. Chicago: The University of Chicago Press.

Harrison, Thomas. 2017. "Michelstaedter and Existential Authenticity." In *Storia e storiografia di Carlo Michelstaedter*, edited by Valerio Capozzo, 25-46. Jackson, MS: University Press of Mississippi.

Heidegger, Martin. 2008. "The Question Concerning Technology." In *Basic Writings*, edited by David Farrell Krell, 311-341. New York: Harper Perennial.

—. 2004. *Der Begriff der Zeit*. In *Gesamtausgabe*, Band 64, edited by Friedrich-Wilhelm v. Herrmann. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Helmore, Edward. 2023. "The Professor Trying to Protect Our Private Thoughts from Technology." *The Guardian*, March 26, <https://www.theguardian.com/science/2023/mar/26/nita-farahany-the-battle-for-your-brain-neurotechnology> (accessed: 28/03/2023).

Ilievska, Ana. 2023. "Exploring ChatGPT's Cognitive Abilities: The Prospect of Critical Thinking and the Humanities in the Era of Generative AI." World Summit AI, Amsterdam, October 11-12, <https://www.youtube.com/watch?v=o-zotcaq43Q>.

Ilievska, Ana, Harrison, Robert Pogue. 2023. "Failing Intelligence." *Radio Open Source*. Christopher Lyden, host. May 5, <https://radioopensource.org/failing-intelligence/>.

Ilievska, Ana. 2023. "Humanities in the Age of Artificial Intelligence." *Entitled Opinions*. Robert Pogue Harrison, host. KZSU Stanford, April 12, <https://entitled-opinions.com/2023/04/12/humanities-in-the-age-of-artificial-intelligence-with-ana-ilievska/>.

Jasper. 2023. "Meet Jasper." Last modified March 25, <https://www.jasper.ai/>.

Jaynes, Julian. 1976. *The Origins of Consciousness in the Break-Down of the Bicameral Mind*. New York and Boston: Houghton Mifflin.

- Kant, Immanuel. 2006. *Anthropology from a Pragmatic Point of View*. Translated by Robert B. Loudon and edited by Manfred Kuehn. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Kramnick, Jonathan. 2021. "Criticism and Truth." *Critical Inquiry* 47: 218-240.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Michelstaedter, Carlo. 1982. *La persuasione e la retorica*. Milano: Adelphi.
- Morton, Timothy. 2016. "Frankenstein and Ecocriticism." In *The Cambridge Companion to Frankenstein*, edited by Andrew Smith, 143-157. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nussbaum, Martha C. 2013. *Political Emotions: Why Love Matters for Justice*. Cambridge, MA: Belknap Press.
- Nuttall, Anthony. 2011. *Dead from the Waist Down: Scholars and Scholarship in Literature and the Popular Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- Ong, Walter J. 1982. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London and New York: Routledge.
- Plato. 1961. "Phaedrus." In *The Collected Dialogues*, edited by Edith Hamilton and Huntington Cairns, 475-525. Princeton: Princeton University Press, Bollingen Series LXXI.
- . 1961^a. "Theaetetus." In *The Collected Dialogues*, edited by Edith Hamilton and Huntington Cairns, 845-919. Princeton: Princeton University Press, Bollingen Series LXXI.
- . 1961^b. "Sophist." In *The Collected Dialogues*, edited by Edith Hamilton and Huntington Cairns, 957-1017. Princeton: Princeton University Press, Bollingen Series LXXI.
- Ricoeur, Paul. 1992. *Oneself as Another*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Riesman, David, Glazer, Nathan, and Denney, Reuel. 2020. *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*. New Haven and London: Yale University Press.

Rodowick, David N. 2021. *An Education in Judgment: Hannah Arendt and the Humanities*. Chicago: The University of Chicago Press.

Roochnik, David. 1996. *Of Art and Wisdom: Plato's Understanding of Techne*. University Park, PA: The Penn State University Press.

Roose, Kevin. 2021. *Futureproof: 9 Rules for Humans in the Age of Automation*. New York: Random House.

Sennett, Richard. 2020. Introduction to *The Lonely Crowd*, by David Riesman, xi-xvii. New Haven and London: Yale University Press.

Shelley, Mary. 2011. *Frankenstein*. Edited by J. Paul Hunter. New York: W.W. Norton.

Svendsen, Lars. 2017. *A Philosophy of Loneliness*. Translated by Kerri Pierce. Chicago: The University of Chicago Press.

Taylor, Charles. 2001. *Sources of the Self: The Making of Modern Identity*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Turkle, Sherry. 2011. *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less From Each Other*. New York: Basic Books.

Vašek, Thomas. 2019. *Schein und Zeit: Martin Heidegger und Carlo Michelstaedter – auf den Spuren einer Enteignung*. Berlin: Matthes & Seitz.

Dr. Ana Ilievska is Senior Research Fellow on the joint project “Desirable Digitalisation: Rethinking AI for Just and Sustainable Futures” between the Universities of Bonn and Cambridge funded by Stiftung Mercator. Before joining the Bonn team, she served as an Andrew W. Mellon Postdoctoral Fellow at the Stanford Humanities Center and Lecturer in the department of French and Italian at Stanford University. She has studied at Yale, Lisbon, Tübingen, and in Sicily, and holds a PhD from the University of Chicago (2020). A comparatist specializing in Italian, Lusophone, and Balkan Studies, her research and teaching focus on the relationship between literature, philosophy, and technology from a Southern European and Mediterranean perspective. Dr. Ilievska has published articles on Luigi Pirandello, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, and Luso-African writers, in addition to numerous translations, reviews, and public scholarship on modernism, poetry, noise, the public humanities, and the ethos of Silicon Valley.

Michele Sisto
Università 'Gabriele d'Annunzio' di Chieti-Pescara

World literature(s).
Traduzioni e storia letteraria nazionale

Abstract

If *world literature* is primarily constituted through translations, it cannot be conceived as a unitary repertoire but rather as a plurality of repertoires: indeed, through the act of translation, diverse national cultures produce an equal number of *world literatures*. Drawing upon recent advancements in comparative literature and *translation studies*, this essay explores the possibility of rewriting literary history – beginning with the case of Italian literature – by structurally incorporating translated literature.

È noto che all'inizio di nuove tradizioni di lingua scritta e letteraria, fin dove possiamo spingere lo sguardo, sta molto spesso la traduzione: sicché al vulgato superbo motto idealistico *in principio fuit poëta* vien fatto di contrapporre oggi l'umile realtà che *in principio fuit interpres*, il che significa negare nella storia l'assolutezza o autoctonia di ogni cominciamento (Gianfranco Folena, 1972).

1. *Una storia transnazionale della letteratura italiana?*

World literature(s): metto la -s fra parentesi perché *world literatures*, nell'uso corrente, indica la pluralità delle letterature del mondo, mentre qui la uso per significare che la *world literature*, la letteratura universale, non è una sola. Meglio: che non è un repertorio unitario, come ancora tendevano a concepirlo critici come Harold Bloom (1994), bensì una pluralità di repertori. Per la di-

scussione critica questo è un dato ormai acquisito da tempo. In *What is World Literature?* David Damrosch si rifà espressamente a precedenti considerazioni di Even-Zohar (1979), Moretti (1997) e Casanova (1999), risalendo, come fanno quasi tutti coloro che si addentrano nella speculazione sulla *Weltliteratur*, fino a Goethe: “World literature itself is constituted very differently in different cultures. [...] A culture’s norms and needs profoundly shape the selection of works that enter into it as world literature, influencing the ways they are translated, marketed and read. [...] For any given observer, even a genuinely global perspective remains a perspective *from somewhere*, and global patterns of the circulation of world literature take shape in their local manifestations” (Damrosch 2003, 26-27, corsivo dell’autore).

Di questa consolidata tradizione critica¹ il lavoro di Damrosch consente di sintetizzare alcuni punti fermi, che possiamo prendere come base per una nuova proposta teorica. Primo: la principale pratica generativa della *world literature* è la traduzione: già per Goethe, senza traduzioni non potrebbe esistere una letteratura universale (Ibid.: 1-6). Secondo: la traduzione non è necessariamente una versione impoverita dell’originale, che anzi, nel passaggio a un’altra cultura può ‘guadagnare’ qualcosa (Ibid.: 7 e 289). Terzo: la *world literature* va dunque indagata nella specificità di ciascuno spazio letterario nazionale, con le proprie tradizioni culturali e i propri modi di tradurre (Ibid.: 283). Quarto: per indagare i processi attraverso cui si forma la *world literature* – ma noi possiamo dire *le world literature(s)* – non serve tanto un’ontologia quanto una fenomenologia dell’opera letteraria (Ibid.: 6).

Queste acquisizioni delineano un programma di ricerca ambizioso, che potrebbe dare lavoro a generazioni di studiosi. Nell’indagare la storia della sola *world literature* prodottasi nel corso dei secoli nello spazio culturale anglo-americano lo stesso Damrosch non può che limitarsi ad alcuni casi di studio per dare almeno l’idea dell’ampiezza e varietà dei problemi che ci si trova ad affrontare. Qui vorrei invece riflettere sulle implicazioni di questa impostazione sul piano della storia letteraria. È possibile – e prima ancora: è auspicabile – scrivere una storia letteraria che, includendo programmaticamente anche le

1 Non c’è lo spazio per ricostruirla qui. Mi limito segnalare, nell’ambito dei suoi sviluppi più recenti, la collana “Translation/Transnation” diretta da Emily Apter per la Princeton UP, dov’è uscito anche il libro di Damrosch, e gli interessanti tentativi di Majda Stanovnik (2005 e 2012) di integrare la storia della traduzione letteraria nella storia della letteratura slovena.

traduzioni, costituisca al contempo una storia della specifica *world literature* prodottasi all'interno di una data cultura nazionale? E, se sì, su quali basi teoriche? E che impianto dovrà avere questa nuova storia della letteratura?

La mia idea è che una storia letteraria di questo tipo contribuirebbe al superamento della segregazione tuttora di fatto vigente delle letterature in ambiti nazionali, consentendo d'altra parte di conservare un solido radicamento nelle rispettive tradizioni letterarie locali. In altre parole, e venendo al caso italiano, su cui mi concentrerò, penso che sia possibile e auspicabile introdurre più Saffo, più Virgilio, più Cervantes, più Shakespeare, più Cao Xueqin, più Goethe, più Flaubert, più Tolstoj, più Achebe, più Toni Morrison nelle storie della letteratura italiana continuando a parlare di testi – le traduzioni – prodotti, letti, discussi e magari imitati in Italia, e che dunque fanno parte a pieno titolo della cultura letteraria nazionale. La doppia identità costitutiva di ogni opera tradotta – ‘straniera’ perché prodotta in prima istanza altrove ma ‘nazionale’ perché riscritta e reinterpretata in Italia – è infatti una solida base epistemologica per produrre una narrazione allo stesso tempo nazionale e transnazionale della letteratura italiana, che include strutturalmente la *world literature* prodotta in Italia, e che per questo vorrei chiamare provvisoriamente ‘storia transnazionale della letteratura italiana’.

La riflessione che vorrei collaudare in queste pagine si organizza intorno a due proposte distinte e complementari: la prima è, appunto, integrare le traduzioni nella storia letteraria nazionale, mettendo a sistema alcune acquisizioni teoriche relativamente recenti dei *translation studies*, degli studi sui *transferts culturels* e della discussione comparatistica sulla *world literature*; la seconda è ripensare il modo stesso in cui si fa storia letteraria, prendendo spunto dalla sociologia della produzione di beni simbolici elaborata da Pierre Bourdieu e da quello che è stato definito *transnational turn*. Mi rendo conto che proporre due ‘riforme’ ad un tempo accresce la possibilità che vengano liquidate entrambe come irrealizzabili. Potevo, sì, limitarmi alla prima, che da sola sarebbe materia sufficiente per un’ampia discussione, ma sia la riflessione teorica sia l’esperienza concreta della ricerca² mi hanno persuaso che, per impostarla nel modo più efficace, è indispensabile quantomeno accennare ai fondamentali della seconda. Spero che la trattazione giustifichi, con gli argomenti portati, questa mia scelta.

2 Ho avanzato questa proposta, in termini più sintetici, già in Sisto 2013 e Sisto 2019, 11-14.

2. *Teoria e traduzione: per una prospettiva relazionale*

Almeno a partire dagli anni '70 del Novecento la teoria – non solo quella letteraria, ma anche la riflessione storiografica e i *translation studies* – ha prodotto definizioni del concetto di traduzione che ne hanno esteso la portata ben oltre l'idea ancora oggi dominante che sia la semplice trasposizione interlinguistica di un testo. Riepilogherò qui alcuni punti ormai assodati per poi riflettere sulle implicazioni che hanno sul nostro oggetto.

Innanzitutto, i *translation studies* sono da tempo concordi sul fatto che una traduzione letteraria va considerata non come oggetto isolato, ma come parte di un sistema, quello della 'letteratura tradotta', che a sua volta è parte integrante di ogni sistema letterario nazionale (Even-Zohar 1978). È il sistema in cui viene prodotta e fruita a stabilire che cos'è una traduzione, al punto che la definizione stessa di traduzione non può ormai che essere funzionalista, ai limiti del tautologico: "A (literary) translation is that which is regarded as a (literary) translation by a certain cultural community at a certain time" (Hermans 1985, 13). Questo implica anche che "from the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose" (Ibid.: 11). La manipolazione non è necessariamente consapevole o intenzionale, ma è imprescindibile, perché tradurre un'opera letteraria vuol dire ipso facto 'prenderla in mano' e trasformarla: il compito della critica è di conseguenza non tanto quello di giudicare le traduzioni quanto di comprendere i criteri secondo cui sono fatte, ovvero di 'descriverle' (Toury 1995). L'autonomia riconosciuta alla traduzione è ormai tale da relegare in secondo piano, e del tutto coerentemente, il confronto con l'originale: è più importante infatti verificare in che misura il nuovo testo abbia una sua tenuta, una sua qualità, nonché una sua funzionalità nella cultura d'arrivo, e a questo scopo è semmai più indicativo il confronto con altre traduzioni nella stessa lingua (Berman 1995, 49).

I *translation studies* considerano inoltre la traduzione un caso particolare di una pratica molto più ampia e variegata, la 'riscrittura' (Lefevere 1992). Sono riscritture pressoché tutte le forme di scrittura che mediano fra il testo e il fruitore, dal momento che la lettura diretta e integrale dell'originale è, a livello di esperienza, un caso limite, relativamente raro: sono infatti per lo più le traduzioni, le edizioni, le antologie, le storie letterarie, le enciclopedie, le biografie, i saggi critici, le recensioni, ecc. a creare l'immagine di un'opera, di uno scrittore, di un periodo, di un genere, di un'intera letteratura. Insieme alle altre forme di

riscrittura la traduzione va dunque vista anche come uno dei principali veicoli di costruzione della *literary fame*, ovvero del prestigio di cui uno scrittore gode fuori dal suo paese, e che è la premessa indispensabile per la sua ammissione alla *world literature*. Nel quadro di una geopolitica mondiale delle letterature la traduzione è infatti “la grande instance de consécration spécifique de l’univers littéraire” (Casanova 1999, 198): consentendo il passaggio di un’opera, p. es., da una letteratura dominata a una dominante la traduzione è di fatto una “letterarizzazione”, ovvero una “trasmutazione” che riguarda in primo luogo il suo capitale simbolico.

La traduzione viene inoltre indagata come una delle forme in cui si dispiega il processo ermeneutico, di cui gli studi storici sui *transferts culturels* sottolineano la natura socialmente transnazionale, che gli studi letterari tendono invece a dare per scontata al punto di rimuoverla. Passando da un sistema a un altro l’opera è oggetto di una “appropriation sémantique” che la trasforma profondamente, integrandola in un nuovo sistema di riferimenti ed elaborandone una nuova interpretazione “parfaitement légitime” (Espagne 1999, 20).

Anche Anthony Pym, autore del primo studio teorico sulla storia della traduzione, tende a spostare l’attenzione dal testo al contesto, e a concentrarla sui suoi attori principali, i traduttori. Se la storia delle traduzioni intende spiegare “why translations were produced in a particular social time and place”, il suo oggetto principale “should not be the text of the translation, nor its contextual system, nor even its linguistic features, [but] the human translator, since only humans have the kind of responsibility appropriate to social causation” (Pym 1998, IX). Indagare la ‘social causation’ di una traduzione significa, d’altra parte, prendere atto che a fare le traduzioni non sono solo i traduttori, bensì un intero mondo sociale, fatto di editori, direttori di collana, scrittori, critici nonché di istituzioni (letterarie e non solo), ciascuno con i propri interessi e la propria visione della letteratura. Il *transfer* letterario si articola in effetti in “una serie di operazioni sociali” (Bourdieu 2002, 5) attraverso cui un’opera viene innanzitutto selezionata (per cui è indispensabile indagare da chi, sulla base di quali interessi), quindi viene marcata (da una sigla editoriale, da una prefazione consacrante, da un particolare modo di tradurre: di chi?) e infine viene letta (ovvero reinterpretata secondo le categorie di percezione le problematiche dalla cultura d’arrivo: di chi? di quali gruppi, movimenti, istituzioni?). Considerata in questo modo la traduzione è di fatto una forma di ‘appropriazione’ – sempre da parte di qualcuno, o meglio di una pluralità di attori – mossa da interessi

specifici e rispondente a una certa visione della letteratura; è inoltre una ‘presa di posizione’ nel campo della letteratura d’arrivo; è infine luogo di ‘trasmutazione di capitale simbolico’, sia per l’autore tradotto che per il traduttore e gli altri mediatori implicati (v. Heilbron e Sapiro 2002a e 2002b).

L’insieme di queste acquisizioni teoriche si può sintetizzare in due punti fondamentali per la mia argomentazione.

Il primo. Se il valore universale – o più precisamente transnazionale – di un’opera viene riconosciuto a una traduzione (Dostoevskij in francese) più che all’originale (Dostoevskij in russo), è possibile ridimensionare il primato assiologico dell’originale, primato che tende a relegare in secondo piano, come *second hand*, tutte le forme di mediazione. Prendere atto che il valore di un’opera diventa effettivo solo nel momento in cui viene riconosciuto, cioè solo attraverso le sue riscritture, consente di prendere congedo dall’essenzialismo, che individua il valore esclusivamente nell’opera, e di impostare la ricerca in termini relazionali, indagando cioè il valore dell’opera nelle forme e nei luoghi del suo riconoscimento, in un rapporto dialettico tra testo e contesto che non può essere risolto in via definitiva né in un senso né in un altro. La traduzione, in questo modo, diventa centrale proprio in quanto pratica imprescindibile, necessaria, di mediazione dell’originale. “È attraverso il suo riflesso variopinto che afferriamo la vita”, scrive Goethe nel *Faust*,³ e si potrebbe parafrasare: è attraverso le sue riscritture che conosciamo l’opera, ed è attraverso le traduzioni che conosciamo la *world literature*. Tutti abbiamo un’idea di Dostoevskij, come dell’*Iliade*, e quasi sempre quest’idea è basata su mediazioni: è una cosa talmente consueta che non ci facciamo neanche più caso. Se smettiamo farci sedurre dal feticcio romantico dell’originale possiamo accettare di buon grado che viviamo in un mondo di mediazioni, e che questo, pur comportando una manipolazione dell’opera letteraria, è proprio ciò che ci consente di accedervi, di darne nuove interpretazioni, di riconoscerne il valore. Senza mediazioni vivremmo in un mondo infinitamente più povero.

Il secondo. In quanto appropriazione, presa di posizione, riscrittura, manipolazione, letterarizzazione, interpretazione, ecc. la traduzione di un’opera ‘straniera’ è fatta dagli stessi attori che fanno la letteratura ‘nazionale’ (scrittori, critici, editori o direttori di collana, autori di manuali scolastici, ecc., che spesso rivestono anche i panni di consulenti editoriali, traduttori, prefatori e recensori)

3 “Am farbigen Abglanz haben wir das Leben”: *Faust*, II, v. 4727, trad. mia.

o da attori comunque integrati nella letteratura nazionale per mezzo delle sue istituzioni (case editrici, riviste, premi, ecc.). Sono loro a selezionare, marcare, leggere, riscrivere, reinterpretare un'opera; sono loro a riconoscerne il valore letterario, ad attribuirle un capitale simbolico, a decretare la *literary fame* di un autore. La letteratura tradotta non è, in questo senso, che uno dei prodotti (scritture, riscritture) di ciascuna letteratura nazionale, e le traduzioni andrebbero di conseguenza indagate come sua parte integrante. Non solo: il riconoscimento di un'opera tradotta, e dunque la sua importanza per la letteratura nazionale, può essere maggiore di quello di un'opera 'autoctona', anche della più consacrata, con l'effetto che, dal punto di vista dell'aggiornamento del canone (in particolare di quello scolastico) potrebbe essere non solo lecito, ma coerente, in una storia della letteratura 'italiana', riservare meno spazio a Tasso, Foscolo e Pirandello che a Shakespeare, Stendhal e Kafka – e alle loro traduzioni.

3. *Teoria e storia letteraria: per una prospettiva transnazionale*

Per legittimare l'inclusione delle traduzioni nella storia letteraria nazionale è però necessario superare due ostacoli epistemologici che sono iscritti per così dire nel suo codice genetico: il nazionalismo metodologico e l'essenzialismo assiologico. Li analizzerò qui distintamente.

Fin dalla sua genesi nel corso dell'Ottocento la storiografia letteraria, come molte altre discipline, soprattutto umanistiche, è caratterizzata da quello che è stato definito 'nazionalismo metodologico' (Wimmer e Glick Schiller 2002): il suo principale paradigma strutturante è la distinzione della letteratura nazionale dalle letterature straniere (Sapiro 2013, 13-15). Anche in Italia il potente modello elaborato da Francesco De Sanctis alla vigilia dell'unificazione nazionale, ripreso da Benedetto Croce e ancor oggi dominante, colloca al centro della narrazione autori italiani (o meglio: retrospettivamente definiti tali) di opere in lingua italiana (o meglio: retrospettivamente definita tale), relegando ai margini o fuori dai margini tutto ciò che per origine o per lingua è considerato 'straniero'. Nonostante le numerose e ragionate integrazioni, e lo spazio sempre maggiore riservato agli autori 'stranieri' (che tuttavia restano a fare da sfondo o da contesto alla storia degli autori 'nazionali'), questo paradigma, perfettamente funzionale al *nation building* del 1870, che aveva appunto l'obiettivo di dare alla nascente nazione italiana una cultura letteraria comune, non

può non apparire provinciale e obsoleto nel XXI secolo, quando, alla luce della costruzione di un'Unione Europea e del processo di globalizzazione, l'obiettivo da perseguire è semmai quello di una comune cultura europea o perfino di una comune cultura mondiale.

Ciò implica che in prospettiva i manuali di letteratura italiana dovranno essere sostituiti da manuali di letteratura europea o di letteratura mondiale? C'è chi sta lavorando in questa direzione (Damrosch e Lindberg-Wada 2022), ed è indispensabile che una riflessione in questo senso vada affrontata seriamente. D'altra parte, non si rischia di riproporre su scala continentale un *nation building* che avrebbe tutti i vantaggi ma anche tutti i limiti di quello già sperimentato su scala nazionale? Fra altri 150 anni potremmo trovarci a discutere di quanto provinciale e obsoleto appaia il 'continentalismo metodologico' che presiede alla narrazione della letteratura europea. L'alternativa, però, quella di passare immediatamente alla scala di un 'globalismo metodologico', e introdurre fin d'ora nelle scuole di ogni ordine e grado dosi ponderate di letteratura babilonese, azteca, cinese, paraguayana o nigeriana, sarebbe senz'altro stimolante, ma anche straniante, perché molte letterature del mondo hanno un rapporto molto tenue, a volte quasi inesistente, con l'italiana, e in molti casi un rapporto andrebbe dunque costruito ex novo, a freddo. In nome di questo globalismo nobile quanto astratto potremmo arrivare al punto di demolire le basi nazionali che tengono in piedi l'edificio della storia letteraria senza avere ancora un modello universalistico alternativo condiviso, con il rischio di trovarci, alla fine, in un campo di macerie.

Superare il nazionalismo metodologico non significa necessariamente rinunciare al concetto di nazione, che credo anzi prezioso per lo studio di ogni tradizione letteraria. Benché negli anni della globalizzazione la teoria – penso soprattutto alla comparatistica – abbia cercato di trascenderlo concentrandosi piuttosto su sconfinamenti, ibridazioni, reti o moltitudini, esso resta di fatto imprescindibile per almeno due ragioni. La prima è storica: lo stato-nazione è stato determinante nella costituzione non solo delle letterature moderne e delle loro storiografie ma anche della stessa *world literature* (Casanova 1999, 29-30). La seconda è di ordine socio-culturale: lo stato-nazione è ancora oggi – nel bene e nel male – la principale istanza di organizzazione nella produzione di letteratura e dei saperi sulla letteratura. La lingua comunitaria, la produzione editoriale, i premi e gli altri riconoscimenti, il canone letterario trasmesso dal sistema scolastico, la ricerca universitaria – tutto questo si definisce prevalentemente

mente all'interno dello spazio nazionale, spesso con un ruolo attivo dello Stato, oppure (ma è l'altra faccia della stessa medaglia) per contrasto allo Stato, alle sue politiche culturali. Che ci piaccia o no, l'organizzazione su base nazionale della ricerca scientifica costituisce la principale prospettiva da cui si guarda anche alla letteratura, del presente come del passato.

Invece di fare a meno del concetto di nazione può dunque essere più produttivo assumerlo criticamente, accettando e valorizzando la specificità dello sguardo che ciascuna letteratura nazionale ha sulla letteratura mondiale. Sulla base di quello che – in analogia all'‘etnocentrismo critico’ teorizzato per l'antropologia da Ernesto De Martino (1977, 396) – potremmo definire un ‘nazionalismo critico’ è possibile sviluppare un coerente ‘transnazionalismo metodologico’, in cui il paradigma nazionale, pur conservando la sua centralità, viene messo costantemente e strutturalmente in dialogo con altri paradigmi nazionali e sovranazionali (Boschetti 2023). In quanto prodotto di (almeno) due diverse culture letterarie – quella in cui viene scritta e quella in cui viene riscritta – la letteratura tradotta costituisce, in questa prospettiva, un corpus *par excellence* transnazionale, e la sua integrazione nella storia letteraria nazionale appare non più un auspicabile complemento alla medesima, ma una delle mosse più efficaci per salvarla dall'obsolescenza collegando organicamente *national* e *world literature(s)*.

Oltre a rendere conto sia dell'universalismo del fatto letterario sia della specificità delle singole culture letterarie, questo modello sarebbe agevolmente esportabile, così che alla ricostruzione di una ‘storia italiana della letteratura mondiale’ potrebbero seguire analoghe indagini sulla ‘storia tedesca della letteratura mondiale’, sulla ‘storia giapponese della letteratura mondiale’, ecc., fino a comporre il mosaico di una *world literature* allo stesso tempo unitaria e plurale (Sisto 2019, 15).

4. *Ancora su teoria e storia letteraria: per una prospettiva sociologica*

Il secondo ostacolo all'integrazione della letteratura tradotta nella storia letteraria nazionale è l'essenzialismo assiologico, che ho già affrontato trattando la teoria della traduzione, ma che ha un ruolo decisivo anche nello strutturare i procedimenti della storia letteraria. Questa infatti si presenta come una successione di autori e di opere selezionati prevalentemente sulla base del loro valore

letterario allo scopo di costituire un canone relativamente ristretto comprendente ciò che, dal punto di vista del presente, è considerato prioritario rileggere, studiare e insegnare. Nella ricostruzione storiografica a posteriori è dunque normale che autori e opere che al tempo loro erano marginali (Leopardi o Svevo) abbiano molto spazio, mentre altri allora molto più letti, discussi e influenti (Monti o Papini) figurino come semplici comprimari. Paradossalmente, però, la narrazione così prodotta, anziché collocare la costruzione del valore letterario là dove essa avviene (non allora ma oggi, o meglio: in un lungo arco di tempo che, magari con grandi intermittenze, va da allora a oggi), pretende di rintracciarla essenzialisticamente nell'opera stessa, come se il valore letterario fosse intrinseco al testo, e non almeno altrettanto un prodotto del contesto e del suo mutare nel tempo. Questo essenzialismo assiologico, che è funzionale e perfettamente adeguato allo scopo di costruire un canone, rischia di compromettere fin dall'inizio il tentativo di integrare efficacemente le traduzioni all'interno della storia letteraria nazionale: risolvendo la dialettica fra l'opera e il riconoscimento del suo valore senz'altro a favore della prima, non solo, come abbiamo già osservato, tende a svalutare ogni forma di mediazione, ivi inclusa la traduzione, ma tende anche ad occultare il fatto che, per quanto attiene all'aspetto decisivo del riconoscimento del suo valore, "l'opera d'arte è fatta [...] cento, mille volte, da tutti coloro che a essa si interessano, che trovano un interesse materiale o simbolico nel leggerla, classificarla, decifrarla, commentarla, riprodurla, criticarla, combatterla, conoscerla, possederla" (Bourdieu 1992, 242).

Non porsi il problema dell'equilibrio dialettico fra l'opera e il riconoscimento del suo valore nel momento in cui ci accingiamo a progettare una storia letteraria che integri le traduzioni può dunque compromettere tutta l'impresa. È questo il motivo che mi porta ad articolare una doppia proposta. Quale valore può essere infatti riconosciuto a una traduzione vecchia di duecento o settecento anni se i criteri di attribuzione del valore sono quelli del nostro presente? Poco, o nessuno, perché le traduzioni meno recenti non potrebbero che essere giudicate obsolete, superate, come di fatto sono per noi. L'essenziamento assiologico porterebbe ad ascrivere il valore letterario interamente all'originale, mentre ai fini didattici apparirebbe più funzionale, all'opposto, scegliere una traduzione recente; le sole eccezioni – che in effetti già si fanno, p. es. con l'*Iliade* di Monti o i *Lirici greci* di Quasimodo – riguarderebbero le traduzioni di autori già di per sé riconosciuti, le quali avrebbero pertanto diritto di cittadinanza nonostante siano traduzioni. L'indagine della buona dozzina di

traduzioni del *Faust* di Goethe pubblicate dal 1835 a oggi o delle due dozzine di traduzioni della *Metamorfosi* di Kafka pubblicate dal 1934 a oggi avrebbe al limite un interesse documentario, non certo estetico. Ponendo invece al centro della ricostruzione storiografica proprio il problema del riconoscimento di quell'opera nella storia, allora le sue traduzioni, le sue interpretazioni e in generale le sue riscritture costituirebbero ciascuna una tappa nella costruzione del suo valore presente (o almeno del valore che essa ha temporaneamente avuto, per poi magari perderlo).

La teoria dei campi o 'scienza delle opere' di Pierre Bourdieu, che costituisce a tutti gli effetti una teoria della letteratura, è stata messa a punto allo scopo di rendere conto di questa dialettica, superando la contrapposizione fra analisi interna (letteraria) e genesi esterna (sociologica) dell'opera letteraria:

Dato che l'opera d'arte esiste in quanto oggetto simbolico dotato di valore solo se è conosciuta e riconosciuta, ovvero socialmente istituita come opera d'arte da spettatori dotati della disposizione e della competenza estetica necessaria per conoscerla e riconoscerla in quanto tale, la scienza delle opere ha per oggetto non soltanto la produzione materiale dell'opera ma anche *la produzione del valore dell'opera* o, il che è lo stesso, *della credenza nel valore dell'opera*. Essa deve dunque prendere in considerazione non solo i produttori diretti dell'opera d'arte nella sua materialità (artista, scrittore ecc.), ma anche l'insieme degli agenti e delle istituzioni che partecipano alla produzione del valore dell'arte in generale e nel valore distintivo di questa o quell'opera d'arte [...] (Bourdieu 1992, 303, corsivi miei).⁴

Di ogni opera, dunque, una storia letteraria impostata secondo questi principi dovrebbe considerare anche le riscritture, perché è attraverso queste che quell'opera viene compresa e fraintesa, acquisisce o perde capitale simbolico, si sposta dai margini al centro del canone, entra a far parte dell'insegnamento

⁴ È significativo che la teoria dei campi, liberata dall'originario francocentrismo (Bourdieu 2023), si sia dimostrata uno degli orizzonti teorici che di fatto più hanno favorito la transnazionalizzazione della storia letteraria culturale (Boschetti 2023, 78-91). La sua capacità di render conto di diversi e complessi fenomeni consente peraltro di allargare l'indagine della transnazionalità di ciascuna letteratura nazionale anche a ciò che non si riduce all'oggetto traduzione, come le reti interculturali, la mobilità dei mediatori, la presenza degli scrittori italiani nelle capitali letterarie straniere, la circolazione nella cultura nazionale di testi in altre lingue (straniere, ma anche locali, dialettali), i fenomeni di doppia mediazione (o *relay translation*), ecc. La traduzione può essere infatti il fulcro di una riscrittura transnazionale della storia della letteratura italiana, ma non ne esaurisce certo la problematica.

scolastico o ne viene espulsa, e insomma continua a (o cessa di) essere significativa per i contemporanei. E questo – il punto è decisivo – indipendentemente dal fatto che sia un'opera originariamente prodotta all'interno della letteratura nazionale, come *I promessi sposi*, o in una letteratura straniera, come il *Faust* nelle sue numerose traduzioni italiane.

Solo attraverso continue riscritture un'opera può attraversare i confini del tempo e dello spazio: se gli studi critici, le storie letterarie, le riedizioni ecc. sono la *conditio sine qua non* perché possa entrare a far parte del canone, le traduzioni sono la *conditio sine qua non* perché possa entrare a far parte della *world literature*. Le opere appartenenti al canone sono, in questo senso, le pochissime che, per motivi diversi, sono oggetto di reiterate riscritture, relativamente costanti nel tempo e nello spazio. Poiché le opere oggetto di traduzione come quelle oggetto di studi critici sono una ristrettissima minoranza, la maggior parte resta infatti confinata nel più ristretto ambito del proprio spazio e del proprio tempo, ed è al limite oggetto di episodiche 'riscoperte'. Tra il selezionatissimo insieme delle opere canonizzate e il maremagno di quelle dimenticate c'è un'ampia zona grigia di opere il cui riconoscimento varia nel tempo, che vengono cioè a più riprese riposizionate in una gerarchia del valore in continuo mutamento.

Per descrivere le dinamiche di questo mutamento può essere utile il concetto di 'repertorio': se definiamo 'corpus' l'insieme di tutti i testi letterari in lingua italiana e 'canone' il suo sottoinsieme più selezionato e stabile, il 'repertorio' costituisce un termine intermedio per indicare una selezione di opere a cui è riconosciuto valore in ambiti spazialmente e temporalmente – ovvero socialmente – determinati (Sisto 2019, 24). Possiamo così individuare e indagare il repertorio di un singolo scrittore (la sua biblioteca, i suoi modelli), di una rivista, di un gruppo letterario, di un partito politico, di una sede universitaria, di una casa editrice, di una collana, di una classifica dei libri più venduti, di una storia letteraria, delle traduzioni di letteratura italiana negli Stati Uniti, ecc. Un repertorio può naturalmente includere sia opere 'autoctone' sia tradotte (si pensi p. es. a come i rondisti, nel primo dopoguerra, collochino al centro del loro repertorio Leopardi, Manzoni e Goethe). Possiamo quindi immaginare la storia della letteratura come una stratificazione di repertori: le opere presenti in più repertori che si succedono nel tempo, e soprattutto nei repertori più legittimi (non certo le classifiche di vendita, ma piuttosto le riviste di italianistica), sono quelle che di fatto, sottratte all'oblio, 'passano alla storia'; mentre quelle che, centrali in diversi repertori del passato non lo sono più in quelli di oggi, hanno comunque 'fatto storia'.

5. *Questioni disciplinari. Domande di ricerca. Ricerca di base*

Una delle implicazioni più rilevanti dell'impostazione fin qui discussa è che la disciplina per competenza deputata allo studio della storia della letteratura tradotta in lingua italiana, o quantomeno a organizzarlo, sarebbe l'italianistica. Questo non è scontato, e ha conseguenze notevoli. Finora infatti la traduzione come oggetto specifico di studio è stata prevalentemente appannaggio della comparatistica, dei *translation studies*, della storia dell'editoria e soprattutto delle 'stranieristiche', che di fatto hanno prodotto le indagini più sistematiche sulla cosiddetta 'fortuna' o 'ricezione' del tale autore o della tal opera in Italia: questa divisione del lavoro appare infatti la più logica se si dà per presupposto che ciascuna disciplina si debba occupare dei propri autori 'nazionali'. D'altra parte, poiché la storia della letteratura italiana è oggetto specifico dell'italianistica, nessun'altra disciplina potrebbe includere nel proprio orizzonte la realizzazione di una storia della letteratura italiana che includa le traduzioni. Solo una presa in carico di questo compito da parte dell'italianistica (e dalle omologhe discipline letterarie 'nazionali') può infatti evitare che la storia delle traduzioni venga trattata come oggetto a sé, separato dal resto della produzione letteraria, com'è finora accaduto nelle grandi ricostruzioni realizzate in altri paesi, come la *Historia de la Traducción en España* (Lafarga e Pegenaute 2004), la *Oxford History of Literary Translation in English* (France e Gillespie 2005-2010) e l'eccezionale *Histoire des traductions en langue française* (Chevrel e Masson 2012-2019).

Certo, produrre una storia transnazionale della letteratura italiana richiederebbe un enorme lavoro collettivo, più vasto di quello profuso per le già vaste imprese appena menzionate: perché significherebbe, di fatto, riprendere in esame l'intero corpus della letteratura tradotta in lingua italiana ed esaminarla sulla base di serie di nuove domande di ricerca, in particolare per metterla in relazione con la letteratura 'italiana' come la si intende ora. Le nuove domande di ricerca sono certo numerose ma in gran parte affrontabili con lo strumento tradizionale della storiografia letteraria: sono infatti riconducibili alle questioni dell'autorialità dell'opera (nella misura in cui essa ha dei co-autori italiani, dal committente al traduttore, al prefatore ecc.), alla sua genesi (nello spazio letterario italiano) e infine alla sua interpretazione (per la quale si può fare ricorso, esattamente come per un'opera 'italiana', a strumenti quali linguistica, storia della lingua, metricologia, semiotica, filologia, critica stilistica, critica dell'ideologia, narratologia, teoria dei generi letterari, storia delle poetiche,

storia dell'editoria, e così via). L'unica questione davvero nuova è quella relativa alla costruzione del valore letterario dell'opera, che la storiografia letteraria non ha ancora affrontato sistematicamente in quanto tale.

La difficoltà principale dell'impresa, dunque, non è tanto metodologica quanto epistemologica: per indagare come un unico corpus tanto le opere tradotte quanto quelle 'autoctone' – e dunque per porre loro le stesse domande, incluse quelle, scomode, sulla co-autorialità o sulla 'social causation' dell'opera letteraria – occorre infatti rompere con un *habitus* disciplinare profondamente radicato, mettendone in discussione i criteri di visione (della letteratura) e divisione (del lavoro), e prendendo coscienza dei potenti dispositivi discussi nei paragrafi precedenti (il nazionalismo metodologico e l'essenzialismo assiologico).

Il lavoro più ingente che ci si troverebbe ad affrontare è piuttosto quello necessario a far fronte alla carenza di ricerca di base su quelli che sono i principali oggetti di questa nuova storia letteraria: le traduzioni e i traduttori. In particolare bisognerebbe provvedere a una mappatura bibliografica del corpus della letteratura tradotta in lingua italiana e a vaste ricerche d'archivio per ricostruire le biografie dei traduttori e dei mediatori che (quando non siano a loro volta scrittori riconosciuti) restano in gran parte insondate. Non è possibile arrivare a scrivere una storia letteraria che includa le traduzioni senza aver prima prodotto, come è stato fatto per la letteratura 'nazionale', una quantità congrua di studi di caso, biografie di traduttori e mediatori, raccolte dei loro scritti, epistolari, riedizioni commentate e antologie di traduzioni storiche, bibliografie, e magari anche una storia della traduzione in Italia – analoga a quelle straniere citate sopra – che sarebbe quantomeno utile a illustrare le dimensioni e la qualità del corpus della letteratura tradotta.

Molto lavoro, in realtà, è già stato fatto, anche se è difficile averne un'idea anche approssimativa, perché è stato prodotto nell'ambito di discipline diverse e sulla base di domande di ricerca assai eterogenee (sarebbe necessario, anche in questo caso, innanzitutto compilare una bibliografia). Mi limito a citare, oltre alla ricca riflessione traduttologica italiana (Albanese e Nasi 2015, Mattioli 2017), la fondamentale messa a punto di Gianfranco Folena (1972) su volgarizzare e tradurre in età medioevale, gli studi di Bodo Guthmüller (1993) su come i volgarizzamenti di classici abbiano contribuito a plasmare la prosa italiana, la ricerca di Tatiana Crivelli (2002) sulle interazioni fra romanzi italiani e romanzi tradotti nel secondo Settecento, o i capitoli dedicati alle traduzioni ne *Il romanzo in Italia* (Alfano e de Cristofaro 2018).

In anni recenti, inoltre, alle più classiche ricerche sull'importazione di singole letterature (Rubino 2002, Sullam 2012, Bibbò 2022, Scarpino 2022) si sono affiancati studi sulla letteratura tradotta in Italia nel suo complesso (Ferme 2002, Billiani 2003, Esposito 2004 e 2018, Billiani, La Penna e Milani 2016a e 2016b, Rundle 2019), e sono stati fatti i primi tentativi di dar loro una cornice più organica e sistematica: la rivista «tradurre», nata nel 2010, ha individuato nella storia della traduzione il suo principale ambito d'intervento;⁵ il progetto di ricerca *LTit – Letteratura tradotta in Italia*, avviato nel 2013, ha creato una banca dati delle traduzioni da diverse letterature e una sorta di dizionario biografico dei traduttori e dei mediatori,⁶ e ha inoltre dato vita alla collana “Letteratura tradotta in Italia” (Quodlibet), dove sono usciti diversi studi che tentano esplicitamente di integrare le traduzioni nella storia letteraria italiana;⁷ nel 2020 sono state avviate le collane “Toscana bilingue. Storia sociale della traduzione medioevale” (De Gruyter) e “Studien zur Übersetzungsgeschichte” (Steiner), in tutto o in parte dedicate alla storia della traduzione in Italia.⁸ Si segnala infine il recente

5 L'esperienza di questa rivista (www.rivistratradurre.it), che ha terminato le pubblicazioni nel 2021, è proseguita con la collana “Quaderni di tradurre” (Trauben), inaugurata nel 2022, e in parte con la «rivista di traduzione» (www.ritra.it), avviata nel 2023.

6 V. www.ltit.it/tutte-le-letterature/traiettorie.

7 Sul primo volume (Baldini, Biagi, De Lucia, Fantappiè e Sisto 2018), che tenta programmaticamente di mostrare come la letteratura tedesca sia stata integrata nei repertori letterari delle avanguardie di inizio Novecento, v. infra. Ad esso sono seguiti studi sulle traduzioni di poesia russa (Niero 2019), dei racconti di Čechov (Marcucci 2022), su scrittori-traduttori come Franco Fortini (Fantappiè 2020), Tommaso Landolfi (Gardoncini 2022) e Leone Traverso (Di Battista 2023), nonché la prima biografia scientifica dedicata a un mediatore, Lavinia Mazzucchetti (Antonello 2023). Martina Mengoni (2021) ha ricostruito la genesi transnazionale di un libro come *I sommersi e i salvati* di Primo Levi, e Daria Biagi (2022) ha mostrato la dimensione transnazionale dello sviluppo del romanzo italiano nel primo Novecento. Anna Baldini (2023), poi, ha tentato la prima ricostruzione organica della storia del campo letterario italiano, concentrandosi sul primo Novecento, mentre il volume antologico *Lo spazio dei possibili* (Baldini e Sisto 2024) dà conto degli studi sul campo letterario italiano realizzati negli ultimi vent'anni. Anna Boschetti (2023), infine, ha espressamente collegato sul piano teorico la teoria dei campi di Bourdieu con il *transnational turn* registratosi nella ricerca internazionale negli ultimi anni.

8 La prima, diretta da Antonio Montefusco nell'ambito del progetto ERC BIFLOW (Bilingualism in Florentine and Tuscan Works, 1260-1430), ha pubblicato per ora quattro volumi, dedicati solo parzialmente a traduzioni letterarie; nella seconda, diretta da Andreas Gipper, Lavinia Heller e Robert Lukenda dell'Università di Mainz-Germersheim, sono

numero degli «Annali d'Italianistica» dedicato a *Nation(s) and Translations*, nel quale si indaga l'intersezione fra *nation building* e traduzioni in diversi periodi della storia letteraria italiana (Ferme e Bouchard 2020).

6. *La storia della letteratura come genere letterario: due tipi e due esempi*

Ma come possiamo immaginare, concretamente, una storia transnazionale della letteratura italiana? Che forma potrebbe avere? Quella di un manuale scolastico come *Il materiale e l'immaginario* (Ceserani e De Federicis 1979) o *La scrittura e l'interpretazione* (Luperini, Cataldi e Marchiani 1996)? Di una grande opera come la *Letteratura italiana* Einaudi (Asor Rosa 1982) o l'*Atlante della letteratura italiana* (Luzzatto e Pedullà 2010)? Di un saggio militante come la *Storia della letteratura italiana* di De Sanctis o le *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX* di Croce?

Prima di addentrarsi in questo terreno occorre, ancora una volta, soffermarsi su una riflessione preliminare: la storia della letteratura, che rientra nel novero delle riscritture, è a sua volta un genere letterario, e in quanto tale ha caratteristiche che la differenziano dalle altre forme di storiografia. Il suo problema specifico è infatti il giudizio di valore: l'oggetto della narrazione non è tutta la letteratura scritta nel passato, perché significherebbe disegnare la borghesiana mappa dell'impero, ma in primo luogo ciò che ha valore letterario. Se però il valore letterario non può prescindere dal suo riconoscimento, il criterio strutturante della narrazione potrà essere, da una parte, il riconoscimento che autori e opere hanno oggi, quando scriviamo, oppure, dall'altra, il riconoscimento che avevano nel passato, di epoca in epoca. Nel primo caso il giudizio di valore sarà in ultima istanza il 'nostro', nel secondo il 'loro', se così possiamo riferirci alle comunità di coloro che, nella storia come nel presente, prendono parte al gioco sociale della letteratura.

Questa distinzione permette di individuare due idealtipi – nel senso weberiano – di storia letteraria, che si collocano ai poli estremi di una gamma

apparso un volume sulle politiche traduttive di Giuseppe Mazzini nell'ambito del *nation building* risorgimentale (Engelskircher 2020), uno di più ampio inquadramento sulle politiche traduttive fra Otto e Novecento (Gipper, Heller e Lukenda 2022) e uno dedicato alle traduzioni italiane di romanzi francesi e tedeschi negli anni 2000 (Bellini 2022).

molto vasta. Nel primo caso infatti avremo una storia letteraria ‘militante’, che prende parte attivamente al gioco sociale della letteratura, assumendosi la responsabilità di attribuire o meno valore a opere del passato sulla base di criteri di giudizio del presente; nel secondo caso avremo invece una storia letteraria ‘scientifica’, che osserva i giochi sociali della letteratura così come si sono svolti nel passato, ricostruendo cioè sulla base di quali criteri, di epoca in epoca, sia stato attribuito o meno valore alle opere di ogni tempo.⁹ Una storia letteraria militante adotta un’assiologia – una poetica – del presente; una storia letteraria scientifica indaga la varietà, i conflitti e il succedersi delle assiologie – delle poetiche – del passato. Una storia letteraria militante è una presa di posizione nel campo letterario del presente; una storia letteraria scientifica racconta le prese di posizione nei campi letterari del passato. Una storia della letteratura militante fa politica della letteratura, nella tradizione di De Sanctis, Croce o Contini; una storia della letteratura scientifica fa storia della letteratura, cercando i suoi modelli piuttosto nel campo della storia sociale, dalla Nouvelle Histoire di Marc Bloch e Ferdinand Braudel alla Neue Sozialgeschichte di Jürgen Kocka e Hans-Ulrich Wehler.

Nella pratica la maggior parte delle storie letterarie contempera queste due impostazioni, senza troppo preoccuparsi del fatto che comportano un tipo di lavoro – e di scrittura storiografica – assai diverso. Nella prospettiva di tentare una storia transnazionale della letteratura italiana credo che sia invece importante tenerle il più possibile distinte, o almeno esercitare un rigoroso controllo riflessivo sulle loro diverse implicazioni, che proverò qui a sintetizzare.

Primo. Mentre una storia letteraria scientifica prende tutte le precauzioni perché l’assiologia del presente (di chi la scrive) interferisca il meno possibile con quelle del passato di cui intende dar conto, una storia letteraria militante ha la sua ragion d’essere proprio in una visione della letteratura nuova e diversa, aggiornata ai valori del presente. Questo significa che una buona storia lettera-

⁹ Uso gli aggettivi ‘militante’ e ‘scientifico’ per fare riferimento, in mancanza di definizioni più adeguate, a due tradizioni altrettanto nobili della storiografia letteraria: quella rappresentata p. es. da György Lukács, che nella sua *Breve storia della letteratura tedesca* definisce *parteiisch* (‘di parte’, ‘di partito’) la prospettiva da lui consapevolmente e combattivamente adottata; e quella rappresentata p. es. da Pierre Bourdieu, che invece caratterizza la sua ‘scienza delle opere’ come un tentativo di fare storia senza prendere posizione, ma rendendo conto delle posizioni altrui. Si potrebbe parlare, in alternativa, di storia ‘partecipante’ vs. ‘osservante’, o di storia ‘prescrittiva’ vs. ‘descrittiva’.

ria, oggi, non potrà fare a meno di adottare, nella selezione e valutazione delle opere presentate, anche una prospettiva di genere, una prospettiva postcoloniale, una prospettiva ecologista, una prospettiva culturologica, una prospettiva di *nation building* europeo, e anzi più di una allo stesso tempo.

Secondo. Una storia letteraria scientifica, che di per sé non ha limiti di spazio, può permettersi di prendere in considerazione un corpus di opere molto ampio, indagando più repertori per ogni epoca e di ciascun repertorio almeno le opere più significative. Una storia militante, in nome della sua efficacia e funzionalità, deve invece selezionare un canone molto ristretto di autori e opere, sacrificando quelli che meno rispondono alla visione della letteratura che essa propugna: per dare più spazio alle scrittrici bisognerà toglierne agli scrittori, per dare più spazio alla letteratura tradotta bisognerà toglierne alla letteratura 'autoctona' e così via, affrontando scelte spesso divisive.

Terzo. Una storia letteraria scientifica può adottare senza ostacoli la prospettiva sociologica discussa al par. 4, ridefinendosi dunque come una storia di conflitti invece che come una successione di epoche o di -ismi culturalmente omogenei: può dunque scendere nel dettaglio delle lotte reali combattute anno per anno, opera per opera, traduzione per traduzione, e non ha la necessità di ricondurle alle tradizionali categorie periodizzanti (barocco, classicismo, romanticismo), che generano forse più problemi di quanti ne risolvano. Una storia letteraria militante ha invece uno dei suoi punti qualificanti proprio nella periodizzazione, che deve essere funzionale alla visione della letteratura che intende proporre: potrà dunque proporre nuovi e diversi elementi periodizzanti, basati per esempio sul riconoscimento delle scrittrici, sull'intensità e la qualità del flusso di traduzioni, sull'emergere in letteratura di una sensibilità ecologista, ecc.

Quarto. Una storia letteraria scientifica potrà trattare uno stesso autore o una stessa opera ogni volta che questa venga acquisita attraverso nuove riscritture a uno dei principali repertori in conflitto: così di Goethe non parlerà soltanto a fine Settecento, quando appaiono le prime versioni del *Werther*, ma anche quando Giovita Scalvini traduce il *Faust* (1835) proponendolo insieme ai *Promessi sposi* come caposaldo del repertorio della moderna letteratura europea; e di nuovo quando le avanguardie di inizio Novecento scoprono il *Wilhelm Meister* e ne fanno una loro opera-manifesto; e ancora una volta quando Franco Fortini ritraduce il *Faust* utilizzandolo come arma nella sua lotta contro la neoavanguardia, ecc. In questo modo potrà ricostruire le principali fasi della

costruzione della *literary fame* di Goethe in Italia (o le parabole di autori che hanno goduto di un riconoscimento magari più alto ma meno durevole, come Schiller o Heine). Una storia letteraria militante, sempre per la sua esigenza di brevità ed efficacia, non potrà che trattarli una sola volta, limitandosi semmai a sintetizzare in poco spazio i momenti più significativi della traiettoria del *Faust* – o dei *Promessi sposi* – nel campo letterario italiano.

Quinto. Una storia letteraria scientifica indagherà le opere e le loro riscritture sulla base delle assiologie – delle poetiche – che hanno portato alla loro genesi e, di epoca in epoca, alla loro acquisizione a un nuovo repertorio: un'analisi testuale del *Faust* di Scalvini si baserà sui criteri di giudizio dei contemporanei di Scalvini nel 1835, dei contemporanei dell'editore Sonzogno che lo ripubblica nel 1881, dei contemporanei dell'editore Einaudi che lo ripubblica nel 1953, e così via. Non rientrerà invece nei suoi compiti giudicare la traduzione sulla base di criteri di valore di oggi. Una storia letteraria militante dovrà invece proprio fare questo, giudicare cioè se e in che misura la traduzione del *Faust* fatta da Scalvini nel 1835 o quella dell'*Onegin* fatta da Ettore Lo Gatto nel 1925 può essere funzionale alla nuova e diversa visione della letteratura che essa si propone di diffondere. In una storia letteraria che adotti una visione di genere potrà così risultare funzionale privilegiare traduzioni fatte da donne; e in una storia che adotti una prospettiva europeista presentare traduzioni inaugurali, che hanno contribuito agli inizi della conoscenza di una certa letteratura 'straniera' in Italia.

Un tentativo di storia letteraria scientifica è quello che il gruppo di ricerca da me coordinato ha compiuto col volume a più mani *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione 1900-1920* (Baldini, Biagi, De Lucia, Fantappiè e Sisto 2018). Benché l'oggetto fosse limitato alla letteratura tedesca tradotta, l'adozione di una prospettiva relazionale, transnazionale e sociologica ha reso necessario un saggio di parziale riscrittura della storia letteraria italiana di quegli anni. Abbiamo rinunciato alle periodizzazioni tradizionali, abbiamo preso in considerazione un corpus di opere molto vasto e abbiamo cercato di esaminare le condizioni di possibilità della loro realizzazione. Così, a poco a poco, abbiamo visto delinarsi i contorni di un sistema della letteratura tradotta che era – con tutta evidenza – parte integrante del sistema della letteratura italiana. È emerso infatti che i promotori delle più rilevanti innovazioni nella selezione e nella traduzione di opere letterarie dal tedesco erano gli stessi protagonisti delle principali innovazioni nel campo letterario *tout court*: Benedetto Croce e soprattutto

to le avanguardie fiorentine raccolte intorno al «Leonardo», alla «Voce» e a «Lacerba». Il repertorio da loro costituito attraverso le riviste e la fondazione di nuove collane si contrapponeva strutturalmente – ecco le faglie di conflitto! – sia a quello della letteratura commerciale del tempo (che aveva i suoi bestseller tradotti dal tedesco, quasi tutti dimenticati), sia a quello dei letterati delle precedenti generazioni (i carducciani con il loro Heine, gli scapigliati con il loro Hoffmann, i naturalisti con il loro Hauptmann), e comprendeva, accanto all'*Uomo finito* di Papini e al *Mio Carso* di Slataper, a Rimbaud e Dostoevskij, autori tedeschi tutt'altro che scontati: non novità coeve come *I Buddenbrook* di Mann (1901) o *La metamorfosi* di Kafka (1915), che magari oggi troviamo citate nei capitoli di contesto nei manuali di storia letteraria ma che in realtà vengono tradotte in Italia solo parecchio tempo dopo, bensì quello che retrospettivamente potrebbe apparire un classico da sempre acquisito al canone, il *Wilhelm Meister* di Goethe (1795), che invece viene tradotto per la prima volta nel 1913 su commissione di Prezzolini e presentato sulla «Voce» come autobiografia lirica in contrapposizione al romanzo commerciale. E, inoltre, Novalis e Hebel, introdotti per la prima volta in Italia rispettivamente da Prezzolini (1905) e Slataper (1910); o Nietzsche, che Croce, Papini e altri contendono a D'Annunzio contrapponendo alla sua lettura in chiave superomistica ed estetizzante interpretazioni che ne fanno di volta in volta un precursore dell'estetica crociana o del futurismo marinettiano.

Abbiamo così verificato che sono queste opere – e non altre – a entrare nel gioco collettivo del riconoscimento e della creazione del valore letterario; a far parte del repertorio della letteratura legittima di inizio Novecento; a costituire un riferimento concreto per la produzione di nuova letteratura e nuova critica. E di queste dunque abbiamo tentato di analizzare le traduzioni, dedicando p.es. un capitolo al Novalis di Prezzolini e uno al *Wilhelm Meister* tradotto da Rosina Pisaneschi e Alberto Spaini: traduzioni oggi dimenticate, ma a cui allora fu riconosciuto, per diversi motivi, un grande valore, sia per come erano state eseguite, sia soprattutto perché introducevano nel repertorio letterario italiano opere che partecipavano efficacemente alla riflessione sulle problematiche letterarie del momento, dalla legittimità del romanzo come genere alla poetica del frammento e dell'autobiografismo lirico. Quest'esperimento di ricerca ha consentito di osservare la genesi di un frammento di quella *world literature* specificamente italiana che è l'oggetto di questo saggio: una *world literature* che ha i suoi autori classici e minori, i suoi capolavori riconosciuti e misconosciuti,

ma soprattutto una sua specifica periodizzazione, i suoi tempi di assimilazione di autori e di opere, e le sue particolari interpretazioni di ciascuno di essi.

Quanto alla storia letteraria ‘militante’, non credo valga la pena avventurarsi qui nell’impresa di immaginarne una, magari nella forma di un manuale per la scuola secondaria, perché la sua impostazione, oltre a dover fare i conti con i programmi ministeriali, il consenso critico e le abitudini degli insegnanti, dipende in primo luogo, come si è detto, dall’assiologia – dalla poetica – che si intende adottare: proporre la mia, e discutere le scelte pratiche che comporterebbe, sarebbe qui di scarso interesse. Mi sembra però utile riflettere su un caso concreto nel quale, a partire da un’assiologia molto esplicita, perfino provocatoria, il ripensamento della storia letteraria si è accompagnato a un programmatico ampliamento dello spazio riservato alla letteratura tradotta, dando luogo a una selezione del repertorio, a una periodizzazione e a un uso delle traduzioni tanto audaci quanto efficaci.

Non si tratta di una storia letteraria ma di una collana, “I classici classici” Frassinelli, che Aldo Busi ha progettato e diretto dal 1995 al 2006, e che è a tutti gli effetti una riscrittura della storia letteraria nazionale attraverso 82 traduzioni. Nel progettarela Busi, traduttore in proprio oltre che scrittore, si basa naturalmente sulla propria esperienza e sulla propria poetica, rimandando però anche a due testi fondamentali sulla traduzione quali la *Lettera del tradurre* di Lutero e *Volgarizzare e tradurre* di Folena. La visione del mondo e della letteratura che la informa, e che Busi presenta in diverse occasioni pubbliche, è grossomodo la seguente: poiché, come ha detto Folena, “ogni civiltà nasce da una traduzione” (Busi 1995, 110), anche la civiltà italiana si è formata – e in realtà deve in gran parte ancora formarsi – attraverso le traduzioni dei maggiori capolavori stranieri; i capolavori nascono infatti nelle culture dove “lo scrittore è principe di se stesso e non segretario del principe”, mentre in Italia non c’è scrittore “che non sia in qualche modo cortigiano” (Ibid.: 111); per questo al centro del canone della letteratura mondiale c’è “il grande romanzo per eccellenza”, che è in primo luogo il romanzo anglosassone e francese dell’Ottocento; ed è nella tradizione “inevitabilmente” eurocentrica del romanzo che “noi abbiamo una cosa attorno a cui agglutinare un concetto possibile di Europa” (Ibid.: 112).

La selezione del repertorio è coerente con questi assunti, e coincide dunque in larga misura col canone occidentale, all’interno del quale Busi privilegia nettamente il romanzo e le letterature moderne di area euroamericana. La periodizzazione, implicita ma evidenziata dall’esposizione della data di ciascuna

opera in grande evidenza sulla quarta di copertina (Flaubert, *Madame Bovary*: 1856), segue sostanzialmente la storia europea del *rise of the novel* fino ai primi del Novecento, illustrando come ciascuna “civiltà” sia arrivata a cimentarsi con successo nel genere moderno per eccellenza. Il repertorio della collana ha di conseguenza il suo baricentro nella letteratura francese, dal Seicento in avanti (Mme de Lafayette, Montesquieu, Laclos, Sade, Stendhal, Hugo, Balzac, Flaubert, Zola, Colette), e in quella inglese, dal Settecento (Defoe, Swift, Richardson, Fielding, Austen, Thackeray, le tre sorelle Brontë, Dickens, George Eliot, Wilde), ma si estende – in ordine cronologico – alla spagnola (con il grande iniziatore secentesco Cervantes), alla tedesca (Jean Paul, Fontane), all’americana (Cooper, Poe, Hawthorne, Melville, Twain, James, London, Dreiser) e alla russa (Gogol’, Gončarov, Lermotov, Turgenev, Saltykov-Ščedrin, Tolstoj, Dostoevskij, Leskov). L’italiana vi compare, tardiva, solo con Verga e Svevo. Il risultato d’insieme è un repertorio militante della *world literature* italiana, aggiornato con romanzi mai prima tradotti, come la monumentale *Clarissa* di Richardson. In virtù della sua transnazionalità può essere in larga misura condiviso da altre culture nazionali: se infatti è vero che non vi è rappresentato alcuno scrittore polacco o cinese, è anche vero che la letteratura polacca e cinese hanno prodotto un loro Stendhal e un loro Dostoevskij, il che garantisce un terreno comune.

Anche il modo di tradurre le opere è militante. Citando Lutero, Busi afferma che tradurre significa “prendere la lingua viva del volgo” (Ibid.: 109) in contrapposizione alla “lingua alta, nobilitante” del potere, e di conseguenza chiede ai traduttori che lavorano per la collana di non alzare, com’è tradizione in Italia, il tono dell’originale e di tenersi il più possibile vicini alla lingua parlata. Il lavoro del traduttore, inoltre, non è trasparente come nella prassi editoriale dominante, ma ben evidenziato dall’esposizione del nome in copertina, dalle postfazioni, affidate esclusivamente a chi traduce, e dalla riproduzione, in appendice a ciascun volume, dell’incipit dell’opera in lingua originale. Divenuta oggetto di riflessione e resa visibile, la traduzione è usata come strumento per ripensare il repertorio del passato, per aggiornare la lingua letteraria del presente e per contribuire a plasmare la letteratura – e la società – del futuro.

Busi è perfettamente consapevole della portata anche didattica della sua operazione: “Vorrei anche, attraverso questa collana, far capire a chi deve poi stilare un programma di italiano per le scuole medie e superiori che oggi fare italiano significa fare questi: non è che io debba fare solo Pirandello o il Manzo-

ni, oppure il Marino [...]. Fare italiano significa creare una mentalità europea e quindi moderna” e “per essere moderni bisogna andare dove c’è la modernità” (Ibid.: 123). La sua collana mostra come sia possibile riflettere in modo radicale su una storia della letteratura italiana che, anche nell’insegnamento scolastico, introduca una narrazione transnazionale (la storia del romanzo), abbracci un canone transnazionale (almeno europeo), discuta una problematica transnazionale (che cosa significhi essere moderni) e lo faccia puntando risolutamente sulla traduzione (storica o presente) come indispensabile opera di mediazione non solo per conoscere l’‘altro’ ma anche per definire se stessi.

Nel realizzare una ‘storia transnazionale della letteratura italiana’ ci si dovrà dunque necessariamente muovere, con la maggior consapevolezza possibile, tra i due poli della storia ‘militante’ e della storia ‘scientifica’. Da una parte, adottando solo la prima delle due proposte – entrambe, va da sé, ‘militanti’ – avanzate in queste pagine, si potrebbe in tempi relativamente brevi scrivere un nuovo manuale di storia letteraria aggiungendo alla stratificazione di prospettive militanti oggi dominanti anche quella transnazionale: basterebbe dedicare qualche capitolo ai principali autori canonici e alle loro traduzioni italiane, e avremmo già una storia nuova e non priva di efficacia. Dall’altra, adottando anche la seconda proposta, quella sociologica, occorrerebbe ripensare ‘scientificamente’ tutta la storia letteraria italiana, considerando tanto le opere ‘autoctone’ quanto le traduzioni come prese di posizione in un campo di conflitti in continuo mutamento, e seguendone i riposizionamenti nei successivi repertori: un lavoro, questo, certo più oneroso e dunque difficile da completare se non nel lungo periodo. In entrambi i casi, tuttavia, e anche nelle varie possibili forme di compromesso tra questi due idealtipi, comincerebbe a prendere forma narrativa – e dunque potremmo iniziare a vedere – la storia di una letteratura allo stesso tempo nazionale e universale, di una *national e world literature* italiana.

Bibliografia

- Albanese, Angela, e Nasi, Franco, a cura di. 2015. *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975*. Ravenna: Longo.
- Alfano, Giancarlo, e de Cristofaro Francesco, a cura di. 2018. *Il romanzo in Italia*. Roma: Carocci. 4 voll.
- Antonello, Anna. 2023. *Una germanista scapigliata. Vita e traduzioni di Lavinia Mazzucchetti*. Macerata: Quodlibet.
- Asor Rosa, Alberto (cur.). 1982. *Letteratura italiana*. Torino: Einaudi. 6 voll.
- Baldini, Anna. 2023. *A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*. Macerata: Quodlibet.
- Baldini, Anna, Biagi, Daria, De Lucia, Stefania, Fantappiè, Irene, e Sisto, Michele. 2018. *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione 1900-1920*. Macerata: Quodlibet.
- Baldini, Anna, e Sisto, Michele. 2024. *Lo spazio dei possibili. Studi sul campo letterario italiano*. Macerata: Quodlibet.
- Bellini, Barbara J. 2022. *Le Transfert littéraire. Médiation éditoriale du roman contemporain allemand et français en Italie (2005-2015)*. Stuttgart: Steiner.
- Berman, Antoine. 1995. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard.
- Biagi, Daria. 2022. *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*. Macerata: Quodlibet.
- Bibbò, Antonio. 2022. *Irish Literature in Italy in the Era of the World Wars*. Cham: Palgrave McMillan.
- Billiani, Francesca. 2007. *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia 1903-1943*. Firenze: Le Lettere.
- Billiani, Francesca, La Penna, Daniela, e Milani, Mila. 2016a. *Mediating Culture in the Italian literary field 1940s-1950s*. In *Journal of Modern Italian Studies*, 21.1: 1-96.
- Billiani, Francesca, La Penna, Daniela, e Milani, Mila. 2016b. *National Dialogues and Transnational Exchanges across Italian Periodical Culture, 1940-1960*. In *Modern Italy*, 21.2: 121-214.

- Bloom, Harold. 1994. *The Western Canon*. New York: Harcourt Brace.
- Boschetti, Anna. 2023. *Teoria dei campi, Transnational Turn e storia letteraria*. Macerata: Quodlibet.
- Bourdieu, Pierre. 2002. "Les conditions sociales de la circulation internationale des idées" [1990]. In *Actes de la recherche en sciences sociales*, 145, 2002: 3-8.
- Bourdieu, Pierre. 2005. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* [1992]. Milano: Il Saggiatore.
- Bourdieu, Pierre. 2023. *Impérialismes. Circulation internationale des idées et luttes pour l'universel*. Paris: Raisons d'agir.
- Busi, Aldo. 1995. *Seminario di presentazione della collana "I classici classici" all'Università La Sapienza di Roma il 10 maggio 1995*, presieduto da Agostino Lombardo. Trascrizione della registrazione conservata nell'archivio di Radio Radicale, in Martina Tocco, *La letteratura tedesca nella collana "I classici classici" di Aldo Busi*, tesi di laurea magistrale, Università di Chieti-Pescara, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, a.a. 2019-2020: 108-130.
- Busi, Aldo. 2013. *E baci...* Roma: Il Fatto quotidiano.
- Casanova, Pascale. 1999. *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil.
- Ceserani, Renzo, e De Federicis, Lidia. 1979. *Il materiale e l'immaginario. Laboratorio di analisi dei testi e di lavoro critico*. Torino: Loescher. 10 voll.
- Chevrel, Yves, e Masson, Jean-Yves. 2012-2019. *Histoire des traductions en langue française*. Paris: Verdier. 4 voll.
- Crivelli, Tatiana, 2002. *Né Arturo né Turpino né la Tavola rotonda. Romanzi del secondo Settecento italiano*. Roma: Salerno.
- Damrosch, David. 2003. *What Is World Literature?* Princeton: Princeton UP.
- Damrosch, David, e Lindberg-Wada, Gunilla, a cura di. 2022. *Literature: A World History*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- De Martino, Ernesto. 1977. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Torino: Einaudi.
- Di Battista, Flavia. 2023. *Tradurre è come scrivere. Leone Traverso e Hugo von Hofmannsthal*. Macerata: Quodlibet.

Engelskircher, Kathrin. 2020. *Nationsbildung als Übersetzungsprojekt. Giuseppe Mazzinis italienische Translationspolitik*. Stuttgart: Steiner.

Espagne, Michel. 1999. *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: PUF.

Esposito, Edoardo (cur.). 2004. *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*. Lecce: Pensa.

Esposito, Edoardo. 2018. *Con altra voce: la traduzione letteraria tra le due guerre*. Roma: Donzelli.

Even-Zohar, Itamar. 1978. "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", in Id. *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics: 21-27.

Even-Zohar, Itamar. 1979. "Polysystem Theory". In *Poetics Today*, I.1-2: 287-310.

Fantappiè, Irene. 2021. *Franco Fortini e la poesia europea. Riscritture di autorialità*. Macerata: Quodlibet.

Ferme, Valerio. 2002. *Tradurre è tradire: la traduzione come sovversione culturale sotto il Fascismo*. Ravenna: Longo.

Ferme, Valerio, e Bouchard, Norma, a cura di. 2020. *Nation(s) and Translations*. In *Annali d'Italianistica*, 38: 1-322.

Folena, Gianfranco. 1972. "Volgarizzare e tradurre". In *La traduzione: saggi e studi*, 57-120. Trieste: LINT.

France, Peter, e Gillespie, Stuart, a cura di. 2005-2010. *Oxford History of Literary Translation in English*. Oxford: Oxford UP. 4 voll.

Gardoncini, Alice. 2022. *Tradurre la luna. I romantici tedeschi in Tommaso Landolfi (1933-1946)*. Macerata: Quodlibet.

Gipper, Andreas, Heller, Lavinia, e Lukenda, Robert, a cura di. 2022. *Politiken der Translation in Italien. Wegmarken einer deutsch-italienischen Übersetzungsgeschichte vom Risorgimento bis zum Faschismus*. Stuttgart: Steiner.

Guthmüller, Bodo. 1993. "Letteratura nazionale e traduzione dei classici nel Cinquecento". In *Lettere Italiane*, 45.4: 501-518.

Heilbron, Johan, e Sapiro, Gisèle, a cura di. 2002a. "Traduction: les échanges littéraires internationaux". *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144

- Heilbron, Johan, e Sapiro, Gisèle, a cura di. 2002b. "La Circulation internationale des idées". *Actes de la recherche en sciences sociales*, 145
- Hermans, Theo. 1985. "Translation Studies and a New Paradigm". In *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, ed. by Id. London/Sydney: Croom Helm. 7-41.
- Lafarga, Francisco, e Pegenaute, Luis, a cura di. 2004. *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos.
- Lefevere, André. 1992. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- Luperini, Romano, Cataldi, Pietro, e Marchiani, Lidia. 1996. *La scrittura e l'interpretazione: storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*. Palermo: Palumbo. 6 voll.
- Luzzatto, Sergio, e Pedullà, Gabriele, a cura di. 2010. *Atlante della letteratura italiana*. Torino: Einaudi. 3 voll.
- Mattioli, Emilio. 2017. *Il problema del tradurre (1965-2005)*, a cura di Antonio Lavieri. Modena: Mucchi.
- Marcucci, Giulia. 2022. *Čechov in Italia. La duchessa d'Andria e altre traduzioni (1905-1936)*. Macerata: Quodlibet.
- Mengoni, Martina. 2021. *I sommersi e i salvati di Primo Levi. Storia di un libro (Francoforte 1959 - Torino 1986)*. Macerata: Quodlibet.
- Moretti, Franco. 1997. *Atlante del romanzo europeo: 1800-1900*. Torino: Einaudi.
- Niero, Alessandro. 2019. *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*. Macerata: Quodlibet.
- Pym, Anthony. 1998. *Method in Translation History*. London: Routledge.
- Rubino, Liborio Mario. 2002. *I mille demoni della modernità: l'immagine della Germania e la ricezione della narrativa tedesca contemporanea in Italia fra le due guerre*. Palermo: Flaccovio.
- Rundle, Christopher. 2019. *Il vizio dell'esterofilia: editoria e traduzioni nell'Italia fascista*. Roma: Carocci.

Sapiro, Gisèle. 2013. “Addomesticare lo straniero: le traduzioni letterarie in francese (dal XIX al XXI secolo)”. In *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: campi, polisistemi, transfer*, a cura di Irene Fantappiè e Michele Sisto. Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici: 13-25.

Scarpino, Cinzia, a cura di. 2021. *Letteratura americana in Italia*. In *Acoma*, 21: 7-164.

Sisto, Michele. 2013. “Traduzioni e storia letteraria nazionale. Alcune considerazioni a partire da tre casi einaudiani (1948-1968)”. In *Tradurre: pratiche teorie strumenti*, 4: <https://rivistatradurre.it/traduzioni-e-storia-letteraria-nazionale-2/>

Sisto, Michele. 2019. *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*. Macerata: Quodlibet.

Stanovnik, Majda. 2005. *Slovenski literarni prevod: 1550-2000*, Ljubljana: Založba ZRC.

Stanovnik, Majda. 2012. “Prevod – literarnozgodovinska stalnica in spremenljivka” [Translation: A Literary-History Constant and Variable]. In *Primerjalna književnost*, 35.3: 87-101.

Sullam, Sara. 2012. “Le traduzioni di letteratura inglese in Italia dal 1943 ai primi anni sessanta. Una ricognizione preliminare”. In *Enthymema*, 7: 131-150.

Toury, Gideon. 1995. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins.

Wimmer, Andreas e Glick Schiller, Nina. 2002. “Methodological nationalism and beyond: nation-state building, migration and the social sciences”. In *Global Networks*, 2.4: 301-334.

Michele Sisto insegna letteratura tedesca all’Università di Chieti-Pescara. Il suo principale ambito di ricerca è la letteratura tradotta in Italia, che indaga come parte integrante della storia letteraria nazionale. Dal 2013 coordina il progetto *LTit – Letteratura tradotta in Italia* (www.ltit.it), dal 2018 dirige la collana “Letteratura tradotta in Italia” (Quodlibet, con A. Baldini e I. Fantappiè) e nel 2023 ha fondato «ri.tra | rivista di traduzione» (con G. Baselica, P. Brusasco, F. Ieva). È redattore di «Allegoria», membro dello History & Transla-

tion Network e del comitato scientifico della collana “Studien zur Übersetzungsgeschichte” (Steiner). Ha pubblicato *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione 1900-1920* (Quodlibet, 2018, con A. Baldini, D. Biagi, S. De Lucia, I. Fantappiè), *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia* (Quodlibet, 2019) e il volume di Cesare Cases *Laboratorio Faust. Scritti e commenti* (Quodlibet, 2019, con R. Venuti).

Giuseppe Sofò
Università Ca' Foscari Venezia

Reshaping Translation and Theories of Translation in the Digital Age

Abstract

This article analyses the reshaping of the practice of translation and of translation theories in the digital age. Focusing on the role of the “cultural turn” and of the “technological turn” of Translation Studies, and of the paradigm shift of the digital age, which value difference and variability and challenge the concept of the original, the article will investigate the new readings and perceptions of translation as a product, as well as the reshaping of future theories of translation offered by this new paradigm.

1. *Translation Studies: A History of Turns and Paradigm Shifts*

What makes Translation Studies an ever-changing field is its ability – and perhaps even its need – to constantly evolve, by generating and continuously updating discourse about almost anything that defines the domain itself, redefining the premises of this discipline, as well as the subject of its study: the practice and theory of translation.

This situation is very well represented by the many “turns” that Translation Studies has taken during the last five decades. With its roots in centuries of translation-related discourse, the academic discipline started to emerge in the second half of the twentieth century, in the 1950s and 1960s, when linguists initiated a more systematic study of translation. An independent interdisciplinary field of research emerged in the early 1970s, under the name of Translation Studies, since the publication of the influential study by James Holmes entitled “The Name and Nature of Translation Studies” (2000 [1972], 172-185), which displayed the early development of the research and contributed to its future direction.

Among the many turns that characterized the field over the last five decades, the most influential has certainly been the so-called “cultural turn” in Translation Studies, which led to a growing interdependence of the field with Cultural Studies, producing a shift in focus from viewing translation as a mere linguistic transfer of meaning to an acknowledgment of the cultural, social, and ideological dimensions inherent in the translation process.

This has opened to a multidimensional turn, leading to intersections with several fields and theories, among which we must mention at least: Deconstruction, emphasizing the instability and multiplicity of meanings (see Derrida 1987); Polysystem theory, focusing on the relationships between different cultural systems and their impact on the translation process, and viewing translation as a dynamic interaction within a larger cultural and literary system (see Even-Zohar 1990); the Manipulation School, highlighting that translations are never neutral and are influenced by ideological, political, and cultural factors (see Lefevere 1992); Gender Studies, spawning interdisciplinary research on the role that language and translation have played in the shaping of gender roles in contemporary societies (see Simon 1996; von Flotow 1997; Sofu 2019a); Postcolonial Studies, unveiling the relationship between translation and the “asymmetrical relations of power that operate under colonialism” (Niranjana 1992, 2) and the linguistic hybridity that is part of ‘original’ writing, as well as challenging the concept of the ‘original’ (see Bassnett and Trivedi 1999).

The encounter with Cultural Studies proved so fruitful that the “cultural turn” in Translation Studies was followed by the “translation turn” in Cultural Studies (Bassnett and Lefevere 1998), and to an even wider “translational turn” (Bachmann-Medick 2009) in the humanities, making translation one of the key prisms through which the humanities have evolved over the last few decades. It has also paved the way for a wider focus on the role of power in translation, not only within the postcolonial field, leading to works such as Maria Tymoczko and Edwin Gentzler’s *Translation and Power* (2002), Mona Baker’s *Translation and Conflict* (2006) on the role of translating in war, Tymoczko’s *Translation, Resistance, Activism* (2010), a reading of two centuries of translations as ideological and political acts, and more recently, Tiphaine Samoyault’s *Traduction et violence* (2020), which unveils what has too often been hidden behind the “irenic” and “messianic” view of translation.

The transformation the field underwent through these turns led not only to interpret as translations texts and ‘objects’ which were not perceived as such

before, but also to a much more complex understanding of the relationship between the original and the translation, as well as to a much more complex understanding of the concept of ‘original’ itself. Works like Susan Bassnett and Harish Trivedi’s *Post-Colonial Translation: Theory and Practice* (1999) provide a vision of translation as “devouring” Europe and the “great Original” (2), an act of homage and violence at the same time, which posits the original as a form of ‘nourishment’ for the translation, rather than the opposite. As they wrote, in fact, “the history of translation has shown that the concept of the high-status original is a relatively recent phenomenon” and that “the invention of the idea of the original coincides with the period of early colonial expansion, when Europe began to reach outside its own boundaries for territory to appropriate” (Ibid.: 2).

Abandoning the idea of the ‘original’ as an untouchable sacred text allows to discover the fluidity and instability of the ‘original’. As Karen Emmerich writes in her *Literary Translation and the Making of Originals* (2017), in fact, “the ‘source’, the presumed object of translation, is not a stable ideal” (2). This obviously also assigns a new role to translations, since if “the textual condition is one of variance, not stability”, then “the process of translation both grapples with and extends that variance, defining the content and form of an ‘original’ in the very act of creating yet another textual manifestation of a literary work in a new language” (Ibid.: 2). From this perspective, the ‘original’ is then an unstable form that already includes variance, and translation is no longer a reproduction, but a new “textual manifestation” which adds another level, or multiple levels, of further variation.

2. *The “Technological Turn” and the Digital Age of Translation*

The latest turn of Translation Studies is undoubtedly the “Technological Turn” (Jiménez-Crespo 2020), and it has brought a decisive change to our approach to translation practice and theory, just like the digital revolution has contributed to reshape our epistemological approach to the world.

The “neural turn” of Machine Translation has ushered in an unparalleled prevalence of Machine Translation in our daily lives and has triggered a transformative shift in practices within the professional realm of translations, especially in the non-literary field. Human translators frequently find themselves

in the role of “post-editors” (see Bundgaard 2017), reviewing texts translated by machines. They may also act as “pre-editors” (see Koponen et al. 2020), modifying the original text to enhance its machine processability before translation. Both pre-editing and post-editing have become commonplace in contemporary professional practices of non-literary translation, to the extent that they are now widely integrated into translator education, with these practices explicitly listed among the skills to be acquired by students within the European Master’s in Translation network (EMT 2017, 8).

This obviously transforms the figure of the translator, compelling us to rethink the role of translators in the evolving professional landscape of translation and to contemplate the potential marginalization of the human element in the translation process. Nonetheless, the recent developments of neural systems of translation include an interactive aspect, which could lead to a wider and more fruitful interaction between humans and machines. As Koehn (2020) writes:

There have been efforts to make machine translation more adaptive and interactive. Adaptive means machine translation systems learn from the translator. While a translator is translating a document, sentence by sentence, the created sentence pairs constitute new training material for machine translation systems. This is the best for training a machine, since it covers the right content in the correct style. (...) Interactive machine translation, also called interactive translation prediction is a different type of collaboration where the machine translation system makes suggestions to the translator and updates those suggestions when a translator deviates from them. So, instead of providing a static machine translation of a source sentence, the machine makes predictions in response to the professional translator’s choices. (22)

If the results of Machine Translation have seen incredible improvement since the advent of Neural Machine Translation, the most important shift is not so much in the results the machine produces, but rather in what we expect from the machine. When Bar-Hillel stated in one of the first reports ever written on Machine Translation in 1960 that achieving a “fully automatic high-quality translation” was not a “reasonable goal” in the short term, and that reasonable goals were “either fully automatic, low quality translation or partly automatic, high quality translation” (2003 [1960], 62), he was describing a situation that is not too far from today’s reality, despite the remarkable advancements in Machine Translation systems over the last decade. The notable difference lies in our altered expectations, since we do not expect machines to ‘solve’ all of

our translation problems anymore, but we all benefit nowadays from the possibility of obtaining moderate-quality, free and fast translation of short texts through the many available online applications we have become familiar with, and which cover a wide range of translation tasks, most of which would have never entered the flow of professional translation anyway.

The ‘digital natives’ can thus be considered ‘Machine Translation natives’ as well, since most of them have had the opportunity of using Machine Translation tools for their daily practices of translation since their very first approaches to digital tools and the Internet, and also since their first approaches to learning and education (see Vulchanova et al. 2017; Liubinienė 2022; Paterson 2023). Interestingly enough, this does not imply that their use of Machine Translation is adequate, as studies have shown that university students, even in advanced courses of translation, hardly differentiate between online dictionaries and Machine Translation (see Cotelli Kureth et al. 2023), and that both learners and teachers of translation lack a proper Machine Translation literacy (see Bowker and Ciro 2019; Martikainen 2023).

However, Machine Translation is far from being the only application of technology in the field of translation, because the digital age has profoundly reshaped our approach to translation in several ways, blending human expertise with technological innovations. We also have to take into account the wider changes due to the digital revolution that can be applied to translation, such as: the wider access to information (books, dictionaries, references, linguistic resources...) granted by the Internet; the interaction with Digital Humanities, which has given rise to completely new and exciting perspectives on the analysis of texts and larger corpora that have proven extremely useful for the comparison of the source text with its translation, and for a new kind of quantitative analysis which could also improve our qualitative analyses (see Sofo 2023); the possibility of interacting and exchanging ideas, or collaborating with other translators around the globe, through online platforms, to the point that Jiménez-Crespo writes that “collaboration in translation becomes the rule rather than the exception” (2017, 5).

Furthermore, beyond the direct application of digital tools to the study and practice of translation, we have to understand that the paradigm shift of the digital age, in which humans and machines co-exist and co-evolve (see Stiegler 2018), can contribute and has already contributed to a different understanding of the theory and practice of translation. As Luciano Floridi writes, “the digital is re-on-

tologizing the very nature of (and hence what we mean by) our environments as the infosphere is progressively becoming the world in which we live” (2023, 25), and “by *re-ontologizing modernity* (...) the digital is *re-epistemologizing modern mentality* (that is, many of our old conceptions and ideas) as well” (Ibid.: 9).

In what Michael Cronin has defined the “translation age” (2013, 103), the digital revolution is itself the fruit of several levels of translation, and the tools we use in our daily life entail many instances of translation, from translation proper to the many levels of coding and decoding of information that are involved in our uses of digital tools. As Cronin has put it:

The variability of outputs of these machines is made possible, in part, by the universal convertibility of binary code, the ability of words, images, sounds to be converted to the universal language of code. In this sense, the radical changes that have been wrought in all areas of life as a result of the advent of information technology are to be placed under the sign of convertibility or translation. It is precisely the metamorphic or transformative effects of the convertible which are at the heart of the digital revolution that makes translation the most appropriate standpoint from which to view critically what happens to languages, societies, and cultures under a regime of advanced convertibility, and to understand what happens when that convertibility breaks down or reaches its limits. (Ibid.: 3)

We are all translated and translating at the same time through our presence and our actions in the digital-enhanced space we inhabit, every day and everywhere, and this inevitably changes the way we perceive translation, as well as the way we perceive the world we inhabit.

Another aspect that connects the epistemic approach of the digital age and the evolution of theories of translation that I have highlighted before is the challenging of the ‘original’ and of ‘identity’ in favor of ‘difference’ and ‘variability’, and of a rhizomatic approach to knowledge and cultural production:

It is in this respect indeed that the age of digital production and reproduction is the age of translation. In navigating a culture that is increasingly shaped by the paradigms of difference and variability, which require a qualitatively different set of responses than those demanded by the semantic regime of modernity, there can be no richer tradition of recorded human experience and response to the new world of the objectile than millennia of translation practice. (Ibid.: 89)

The “open-endedness, variability, interactivity, and participation” that “are the technological quintessence of the digital age” (Carpo 2011, 126) are in

fact also part of the new paradigm of translation, and this is certainly not a coincidence. If anything, since “variability is the signature tune of the translator’s art”, it is precisely “the very variable nature of translation practice that places it at the centre of the profound changes in the culture of the digital age” (Cronin 2013, 87).

Translating in the digital age and in the digital space becomes thus an act of variation, of renewal, and maybe even of ‘liberation’ of the source text towards all of its possible realizations, and as Tong King Lee writes, “this gives rise to a new ontology of translation that extrapolates an original toward multiple potential realizations, which together network into a more expansive microtext”, and it opens the field to “new objects of study, such as hyper-performative or digital re-mediations of literary writing” (2022, 21).

In the exploration of all the multiple dimensions of the text that digital tools and the digital age allow and that this “new ontology of translation” encourages, the source text is a starting point to create variance and movement, rather than an untouchable sacred text, and it is thus not just ‘explored’, but also ‘exploded’, opening to a deflagration of its possible meanings into all possible directions. This inevitably involves a drastic change in our understanding of both the original and its translations, which must be accompanied by new practices of translation, allowing us to perceive the source text in all of its dimensions, and giving free rein to all of its potentialities.

3. *Enhancing the Original: Multimodal and Intersemiotic Translation as a Field of Possibilities*

In the context of this new understanding of translation, theories of translation have moved gradually toward an increasing presence and visibility of the translation process and of translators, opening to multimodal and intersemiotic translation as forms of exploration of the source text, considered as a field of possibilities. This perspective, as Madeleine Campbell and Ricarda Vidal point out, “reverses the traditional notion of the translator’s invisibility and makes the translator’s gaze explicitly apparent or *visible* to the reader/viewer/audience/spectator (...) by becoming *entangled* in the translated artefact or event” (2019, 17). The translator thus gifts the original text with a new voice, a new possibility to explore all of its potential meanings.

This, of course, is always to be intended within the limits of the ‘respect’ or ‘loyalty’ due to the original text. But ‘respect’ and ‘loyalty’ are quite different from the concept of ‘faithfulness’, which has gradually disappeared from discourse on translation. As Campbell and Vidal write, in fact, “in today’s multimodal and intermedial ‘semiospheres’ it is more apposite to speak of loyalty and duty to the source artefact as entailing a multi-agented intermedial process towards resemblance or iconicity” (Ibid.: 15), offering a completely new understanding of the kind of relationship that the translation establishes with its source.

The paradigm of translation has thus been almost entirely reversed. A discipline born out of the quest for ‘identity’ has become the paladin of ‘variability’. In opposition to any idea of supposed invisibility, the diversity imposed by the encounter of the original text with another language is now regarded as necessary and desirable. Lee, in his analysis of Clive Scott’s description of this new approach to translation, has given a fascinating description of how both the source text and the translation are transformed by this paradigm shift:

[T]ranslation goes beyond language as such. It performs a synaesthetic morphism, ‘a sliding across languages or linguistic material, across the senses, across the participating body, in order to achieve an ever-changing inclusivity, a variational play’ (...). As an experimental site that registers the [...] translator’s perceptual response to the stimulus offered by the source text, translation expands and self-multiplies, opening up to develop ‘its own multimedial discursive space’ [...]. In doing so, it places the source text ‘at the cutting edge of its own progress through time’, imbuing an original work with new potentialities and articulating it toward ‘its possible futures, its strategy of textual self-regeneration’. (2022, 11)

This has obviously opened the way to views of translation which move even beyond textuality and language, in which the practice of translation is understood as “a subjective, synaesthetic and relational experience to be rendered, rather than a message or content-and-form package to be conveyed or carried across modal or medial boundaries” (Campbell and Vidal 2019, 31). And this perspective, which is in evident contrast with the idea of a binary opposition between source text and target text, can also lead to a challenging of the binary opposition between source language and target language. Lucia Quaquarelli and Myriam Suchet wrote in 2017:

The unity of a language is above all a fiction and a regulating idea, a narrative that was written at a certain moment of History, to participate, with other narratives (nation, cul-

ture, identity...), in the construction of our Modernity. If the unity of ‘the’ language, of any language, is above all a fiction, the translation conceived as transfer from A to B is one of the forms of the staging of this fiction and, thereby, one of the forms of its legitimation, its persistence and its resistance. (14)

Such a view of language and of the role of translation obviously has significant consequences. Translation becomes a “kinship” (Campbell and Vidal 2019, 3), rather than a passage from one reality to another, usually represented by the image of translation as a bridge, because “to approach the translation after having established that ‘the language’ does not exist, is a bit like collapsing a bridge: there is no language left that is stable enough to constitute a bank” (Suchet 2014, 32).

These new approaches to translation have been reinforced by the epistemic approach of the digital age. If, on the one hand, the increased fluidity of machine translation and the wider availability of machine translation softwares for the general public could partially lead to a revitalization of the idea of translation as a process of automatic generation of equivalence, on the other hand, the application of digital tools to the field of translation, especially through an intersemiotic and experiential approach, has contributed to a wider pluralization, hybridism, and to a wider challenging of the authority of ‘original’ forms. Furthermore, given the amount of translation tasks that can now be easily covered by Machine Translation, humans have inevitably been (and will be, more and more) driven towards more creative tasks which cannot be accomplished by the machine, in which the human intervention is essential, and in which the variation produced by the translation is an advantage rather than a ‘fault’.

Human translation is thus moving from an exercise in finding equivalences for a text written in a language into another language to a process of creation generated by the encounter with a source text. Instead of disappearing, human translation is specializing itself, bringing to the extreme the paradigm shift of a field that was initially perceived as a science that could help us establish equivalences between a stable original, written in a stable language, and an ideal copy of that original in an equally stable language, and has now become an artistic form of creation of difference and plurality, starting from an equally unstable source, which is itself the fruit of movement and variation.

4. A Cultural Shift in the Understanding of Translation and Translators

The “technological turn” of Translation Studies and the wider influence of the epistemic approach of the digital age on the field have defined a turning point in our present understanding of translation and of the role of translators.

At the same time, the constant skepticism harbored by many translators and scholars of Translation Studies toward both Machine Translation and Computer-Assisted Translation, has led to a significant gap between research in Machine Translation and that in human translation, creating the striking paradox that “research on language technology and MT and research on translation studies have proceeded on fundamentally separate tracks” (Palumbo 2019, 237).

I believe this situation is also responsible for another interesting paradox in our understanding of translation, which has never been the subject of a meaningful discussion. We know that translators’ errors have not only been at the center of translation theory from its beginnings, but are also at least partly responsible for the birth of critical reflection on translation (see Sofu 2019b). The translator has thus long served as the ‘scapegoat’ of theory, and translation itself, in its attempt to reproduce an untouchable original, has often been described as a ‘sin’ of hubris, though this approach seems to forget how necessary this form of hubris is for the dissemination of literature.

Now that Machine Translation products are more reliable, rather than increasing, these accusations seem to have decreased, and scholars of Translation Studies have increasingly insisted on the irreplaceability of the human role in translation, often portraying translators as ‘victims’ of this process of automation and semi-automation. While this might partially also be a consequence of the shift in the notion of the original that I have described, translators are no longer seen as responsible for an imperfect mechanism of reproduction, able to produce bad copies of the original at its best, but rather seem to have become a ‘protected species’, thanks to this renewed emphasis on their traditional role in the production and creation of literature.

We should of course rejoice in this new understanding of the fundamental role of translation and of translators, but the paradox is evident, and my fear is that this shift does not signal a genuine appreciation of the role of the human, but rather the attempt to negate the possible advantages of a deeper collaboration between the human and the machine. As Cronin has rightfully put it, we should avoid both the “temptation to see the digital present as evidence of

an irredeemably fallen state of translation affairs” (2013, 2) and the “equally strong temptation to see the digital present as a world of miracles and wonders” (Ibid.: 2). On the one hand, digital tools have proved useful to improve the translators’ work on a daily basis, and they have especially granted a much wider access to translation for the general public; on the other hand, the ethical issues at the basis of translation have been further complicated by the recent developments of translation practice, and are very far from being solved (see Bowker 2020).

The encounter between translation and digital technologies has undoubtedly allowed us to look at translation in different ways, to perceive its multiple and often hidden dimensions (Dufour and Schulte 2015), generating new readings of the process and products of translation. As we have seen, we have finally come to terms with the fact that “human translation and machine translation do not exist in separate worlds” (Froeliger, Gledhill and Zimina-Poirot 2023, 126). Not only they coexist, but they influence each other, and by joining forces they could contribute to a new understanding of translation in the future, since much more can still be done to put digital technologies to use, increasing our possibilities of exploring and interpreting translation.

What is rarely acknowledged, for example, is that the functioning of Neural Machine Translation often eludes its programmers, since the parameters used by the machine to treat the text are not entirely controlled by the humans who designed the software (see Ding et al. 2017). If we look at how writing by Artificial Intelligence is produced, we know that the shift from GPT-3 to GPT-4 has greatly increased the number of parameters used by the software to compose the text. GPT-3.5 used 175 billion parameters, and though we have no definitive numbers for GPT-4 yet, we know it will be at least 1 trillion parameters, and some argue it could be even up to 100 trillion. Although this does not mean that machines will become better than humans at writing or translating, it certainly does mean that machines use parameters that we will never be able to conceive, develop, nor understand fully. Greater understanding of this reality would help us to better grasp the possibilities of language and translation and of the very nature of language in the digital age.

Our practices of writing, and consequently of translating, have in fact changed profoundly over the last decade. We need to detect what texts or ‘objects’ we will consider ‘translations’ in the near future, what forms will human translation and machine translation take (and especially if they will take dif-

ferent paths), how the linguistic hybridity of all contemporary writings affects translation in the digital age (see Laghi 2024), and also how processes of translation (in the forms of linguistic translation, but also of coding) will participate in the shaping of 'original' writings by machines and humans.

In parallel to this process of investigation of the processes of translation at work in the digital age, we also have to start thinking of new ways to read and perceive translation, that make use of the possibilities offered by the encounter between the new approaches I introduced, such as intersemiotic translation and its perception of the source text as a field of possibilities to be explored by the translation, and the tools offered by digital technologies, which allow us to read and act upon the text in ways that were not possible before.

What is certain, however, is that the implementation of digital technologies in translation practice and in translation theory, and the wider influence of the epistemic shift of the digital age in our processes of cultural production, have drastically changed our perception of translation, and are bound to change it even more drastically in the future, because they are certainly here to stay. The faster we understand that there can no longer be any theory of translation that does not take technology into account, the sooner we will be able to improve contemporary practices and theories of translation and influence the directions taken by the interaction between humans and digital technologies in the field of translation in the digital age.

Bibliography

- Bachmann-Medick, Doris. 2009. "Introduction: The Translational Turn." *Translation Studies* 2, no. 1: 2-16. <https://doi.org/10.1080/14781700802496118>.
- Baker, Mona. 2006. *Translation and Conflict: A Narrative Account*. London: Routledge.
- Bar-Hillel, Yehoshua. 2003 (1960). "The Present Status of Automatic Translation of Languages." In *Readings in Machine Translation*, edited by Sergei Nirenburg, Harold Somers, and Yorick Wilks, 45-73. Cambridge: The MIT Press.
- Bassnett, Susan and André Lefevere (eds). 1998. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Bassnett, Susan and Harish Trivedi (eds). 1999. *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*. London: Routledge.
- Bowker, Lynne and Jairo B. Ciro. 2019. *Machine Translation and Global Research: Towards Improved Machine Translation Literacy in the Scholarly Community*. Bingley: Emerald Publishing.
- Bowker, Lynne. 2020. "Translation Technology and Ethics." In *The Routledge Handbook of Translation and Ethics*, edited by Kaisa Koskinen, and Nike K. Pokorn, 262-278. London: Routledge.
- Bundgaard, Kristine. 2017. "Translator Attitudes Towards Translator-Computer Interaction – Findings from a Workplace Study." *HERMES: Journal of Language and Communication in Business* 56: 125-44. <https://doi.org/10.7146/hjlc.voi56.97228>.
- Campbell, Madeleine and Ricarda Vidal. 2019. "The Translator's Gaze: Intersemiotic Translation as Transactional Process". In *Translating across Sensory and Linguistic Borders: Intersemiotic Journeys between Media*, edited by Madeleine Campbell and Ricarda Vidal, 1-36. Cham: Palgrave Macmillan.
- Carmo, Mario. 2011. *The Alphabet and the Algorithm*. Cambridge: The MIT Press.
- Cotelli Kureth, Sara, Alice Delorme Benites, Mara Haller, Hasti Noghrechi, and Elizabeth Steele. 2023. "I Looked It Up in DeepL: Machine Translation and Digital Tools in the Language Classroom." In *Traduction humaine et traitement automatique des langues: Vers un nouveau consensus? / Human*

Translation and Natural Language Processing: Towards a New Consensus?, edited by Nicolas Froeliger, Claire Larssonneur, and Giuseppe Sofo, 81-96. Venice: Edizioni Ca' Foscari. <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/libri/978-88-6969-763-0/i-looked-it-up-in-deep-machine-translation-and-di/> (Accessed: December 30, 2023).

Cronin, Michael. 2013. *Translation in the Digital Age*. London: Routledge.

Derrida, Jacques. 1987. "Des tours de Babel." In Jacques Derrida, *Psyché: Invention de l'autre*, vol. I, 203-235. Paris: Galilée.

Ding, Yanzhuo, Yang Liu, Huanbo Luan and Maosong Sun. 2017. "Visualizing and Understanding Neural Machine Translation." In *Proceedings of the 55th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*, edited by Regina Barzilay, and Min-Yen Kan, vol. I, 1150-1159. Vancouver: Association for Computational Linguistics.

Dufour, Frank and Rainer Schulte. 2015. "Digital Translation: A Conversation." Centre for Translation Studies, February 3. <https://www.youtube.com/watch?v=3xjrtWZjgWA> (Accessed: December 30, 2023).

Emmerich, Karen. 2017. *Literary Translation and the Making of Originals*. New York: Bloomsbury.

European Master's in Translation Network (EMT). 2017. *Référentiel de compétences de l'EMT*. https://ec.europa.eu/info/sites/info/files/emt_competence_fwk_2017_fr_web.pdf (Accessed: December 30, 2023).

Even-Zohar, Itamar. 1990. "Polysystem Studies". *Poetics Today* 11, no. 1: 1-253. https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1990--Polysystem%20studies.pdf (Accessed: December 30, 2023).

Floridi, Luciano. 2023. *The Ethics of Artificial Intelligence: Principles, Challenges, and Opportunities*. Oxford: Oxford University Press.

Froeliger, Nicolas, Christopher Gledhill, and Maria Zimina-Poirot. 2023. "Intégrer des plateformes de traduction automatique neuronale dans l'enseignement de la traduction spécialisée." In *Traduction humaine et traitement automatique des langues: Vers un nouveau consensus? / Human Translation and Natural Language Processing: Towards a New Consensus?*, edited by Nicolas Froeliger, Claire Larssonneur, and Giuseppe Sofo, 125-145. Venice: Edizioni Ca' Foscari.

- Holmes, James. 2000 (1972). "The Name and Nature of Translation Studies." In *The Translation Studies Reader*, edited by Lawrence Venuti, 172-185. London-New York: Routledge.
- Jiménez-Crespo, Miguel A. 2017. *Crowdsourcing and Online Collaborative Translations: Expanding the limits of Translation Studies*. Amsterdam: John Benjamins.
- Jiménez-Crespo, Miguel. 2020. "The 'Technological Turn' in Translation Studies: Are We There Yet? A Transversal Cross-disciplinary Approach." *Translation Spaces* 9, no. 2: 314-341.
- Koehn, Philipp. 2020. *Neural Machine Translation*. Cambridge-New York-Melbourne: Cambridge University Press.
- Koponen, Maarit, Brian Mossop, Isabelle S. Robert, and Giovanna Scocchera (eds.). 2020. *Translation Revision and Post-editing: Industry Practices and Cognitive Processes*. London-New York: Routledge.
- Laghi, Roberto. 2024, forthcoming. "Caché derrière les écrans: le littéraire entre l'humaine et la machine. Comment les conditions matérielles et socio-économiques des technologies informatiques conditionnent les rhétoriques du discours numérique". *Lingue e Linguaggi*.
- Lee, Tong King. 2022. *Translation as Experimentalism: Exploring Play in Poetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lefevre, André. 1992. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- Liubinienė, Vilmantė, Donata Lisaitė, and Jurgita Motiejūnienė. 2022. "A Snapshot of Children's Attitudes toward Machine Translation." *Information* 13, no. 7: 1-14.
- Martikainen, Hanna. 2023. "Investigating the Usability of Automatic Metrics for Characterizing Translated Vs Post-edited Texts in the Post-editing Classroom to Further Students' MT Literacy." In *Traduction humaine et traitement automatique des langues: Vers un nouveau consensus? / Human Translation and Natural Language Processing: Towards a New Consensus?*, edited by Nicolas Froeliger, Claire Larssonneur, and Giuseppe Sofo, 67-79. Venice: Edizioni Ca' Foscari. <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/libri/978-88-6969-763-0/investigating-the-usability-of-automatic-metrics-f/> (Accessed: December 30, 2023).

Niranjana, Tejaswini. 1992. *Siting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*. Berkeley: University of California Press.

Palumbo, Giuseppe. 2019. "The Future of Translation and Translators in a Fast-changing Economic and Technological Landscape." In *Translation, Localization, and Internationalization*, edited by Bruce Maylath and Kirk St. Amant, 220-241. London: Routledge.

Paterson, Kate. 2023. "Machine Translation in Higher Education: Perceptions, Policy, and Pedagogy." *TESOL Journal*, 14, 1-13.

Quaquarelli, Lucia and Myriam Suchet. 2017. "Pratiquer l'indiscipline, traduire." *Écritures* 9: 13-20.

Samoyault, Tiphaine. 2020. *Traduction et violence*. Paris: Seuil.

Scott, Clive. 2012. *Literary Translation and the Rediscovery of Reading*. Cambridge: Cambridge University Press.

Scott, Clive. 2019. "Synaesthesia and Intersemiosis: Competing Principles in Literary Translation". In *Translating across Sensory and Linguistic Borders: Intersemiotic Journeys between Media*, edited by Madeleine Campbell, and Ricard Vidal, 87-112. Cham: Palgrave Macmillan.

Simon, Sherry. 1996. *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London: Routledge.

Sofò, Giuseppe. 2019a. "Il genere della traduzione: Per una *traductologie d'intervention*." In *Le Genre de la traduction / Il genere della traduzione / The Gender and Genre of Translation*, edited by Giuseppe Sofò and Anne Emmanuelle Berger, XIII-XXX. Labrys. <https://www.degenere-journal.it/index.php/degenere/article/view/119/97> (Accessed: December 30, 2023).

Sofò, Giuseppe. 2019b. "*Errore creatore* : la notion d'erreur dans la théorie, la pratique et la didactique de la traduction." *Ticontre: Teoria Testo Traduzione* 12: 405-428. <https://teseo.unitn.it/ticontre/article/view/1155> (Accessed: December 30, 2023).

Sofò, Giuseppe. 2023 "La traduzione à l'ère numérique: Histoire, évolution et perspectives de la rencontre entre la traduction et l'intelligence artificielle." In *Traduction humaine et traitement automatique des langues: Vers un nouveau*

consensus? / Human Translation and Natural Language Processing: Towards a New Consensus?, edited by Nicolas Froeliger, Claire Larssonneur, and Giuseppe Sofo, 17-32. Venice: Edizioni Ca' Foscari. <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/libri/978-88-6969-763-0/la-traduction-a-lere-numerique-histoire-evolution/> (Accessed: December 30, 2023).

Stiegler, Bernard. 2018. *“La Technique et le temps” suivi de “Le nouveau conflit des facultés et des fonctions dans l’anthropocène”*. Paris: Fayard.

Suchet, Myriam. 2014. *L’Imaginaire hétérolingue: Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. Paris: Garnier.

Tymoczko, Maria and Edwin Gentzler (eds). 2002. *Translation and Power*. Amherst: University of Massachusetts Press.

Tymoczko, Maria (ed). 2010. *Translation, Resistance, Activism*. Amherst: University of Massachusetts Press.

von Flotow, Louise. 1997. *Translation and Gender: Translating in the ‘Era of Feminism’*. Manchester: University of Ottawa Press.

Vulchanova, Mila, Giosuè Baggio, Angelo Cangelosi, and Linda Smith. 2017. “Editorial: Language Development in the Digital Age.” *Frontiers in Human Neuroscience* 11: 1-7.

Zhu, Lichao, Maria Zimina, Maud Bénard, Behnoosh Namdar, Nicolas Ballier, Guillaume Wisniewski, and Jean-Baptiste Yunès. 2023. “Investigating Techniques for a Deeper Understanding of Neural Machine Translation (NMT) Systems through Data Filtering and Fine-tuning Strategies.” In *Proceedings of the Eighth Conference on Machine Translation*, 275-281. Singapore: Association for Computational Linguistics.

Giuseppe Sofo is a Tenure-track Assistant Professor (Rtd/B) in French Language and Translation at Ca' Foscari University, Venice. He has been a fellow of the Université Franco-Italienne and DAAD, and has taught at several universities in Italy, France and the United States. He has published the monographs *I sensi del testo: Scrittura, riscrittura e traduzione* (Novalogos, 2018) and *Les éclats de la traduction: Langue, réécriture et traduction dans le théâtre d’Aimé Césaire* (Éditions Universitaires d’Avignon, 2020), and co-directed a collec-

tion of essays on translation with Giuliano Rossi (*Sulla traduzione*, Solfanelli, 2015), with Anne Emmanuelle Berger a journal issue dedicated to the “Genre of Translation” (*de genere*, n° 5, 2019), a collective volume on translation in the digital age with Claire Larssonneur and Nicolas Froeliger (*Human Translation and Natural Language Processing: Towards a New Consensus?*, Edizioni Ca’ Foscari, 2023) and a journal issue on the “Genetics of Translation” with Chiara Montini (*Continents manuscripts*, n. 21, 2023). He has translated theatre, fiction and poetry from French, English, and German into Italian.

Francesca Medaglia
Sapienza Università di Roma

Palinsesti/Paratesti: le teorie transmediali della contemporaneità

Abstract

The aim of this essay is to investigate the new theories of transmediality in relation to contemporary paratexts, keeping in mind and questioning on the one hand the studies on Genette's palimpsests and paratexts and on the other the theoretical contribution by Mittell, which defines the three main paratextual typologies of transmediality. From a theoretical point of view, I will take into account the transmedia storytelling, as characterized by Jenkins and by Sepinwall. In fact, over time, television series, with their acquired complexity, have managed to become the culturally hegemonic form of storytelling, proving to be able to tell very long stories, allowing the characters to evolve over a particularly long period of time. In the current state of media evolution, television seems able to open a greater number of possibilities than other media to those who want to build complex narratives. This essay will discuss modern transmedia theories from a theoretical point of view in relation to the analysis of different types of paratext in relation to television series, in order to verify the ability of transmedia theories to conceptualize the expansions of storytelling.

1. *Introduzione*

La transmedialità è una questione che investe completamente la sfera della modernità, poiché caratterizza interamente l'epoca della convergenza, che, secondo Jenkins, è al centro di ogni movimento e mutamento del nuovo panorama mediatico (2006, 2-3). Prima di lui, già de Sola Pool aveva parlato dei processi di convergenza che stavano confondendo i confini tra i differenti media (1983, 23). Nel corso del tempo, la convergenza culturale si è amplificata ed è divenuta un processo onnicomprensivo: "There will be no single black box that controls the flow of media into our homes. Thanks to the proliferation of channels and the portability of new computing and telecommunications technologies, we are

entering an era where media will be everywhere” (Jenkins 2006, 16). Di conseguenza, anche la possibilità di narrare storie è stata investita da questa nuova convergenza culturale, tanto che ogni narrazione contemporanea, in maniera più o meno evidente, tende ormai a rientrare all’interno del *transmedia storytelling*, che “represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story” (Jenkins 2011).

Negli ultimi trent’anni circa la forma di narrazione che sembra essere diventata culturalmente egemone è quella che pertiene alla serialità televisiva; infatti, in questo senso, le serie tv si sono dimostrate capaci di raccontare storie molto lunghe attraverso archi temporali complessi, che hanno consentito ai personaggi di evolversi e, in certi casi, di divenire piuttosto autonomi, alterando la tradizionale barriera presente tra realtà e finzione.¹ In tal senso, le serie hanno visto mutare le strutture narrative e i loro personaggi divenire via via sempre più complessi, mentre si procedeva a una loro distribuzione simultanea su piattaforme globali. Di conseguenza,

il verificarsi contemporaneo di queste due condizioni – relative una alla struttura narrativa e una alla situazione distributiva – ha portato a mio avviso al progressivo predominio culturale delle serie TV sui film e altre forme di narrazione (Calabrese, Grignaffini 2020, 78).

Le narrazioni, in quest’epoca, sono diventate più rapide e multiformi, in quanto si “lavora sull’estensione, ovvero sull’ampliamento dello *storyworld* che ruota intorno alla matrice originaria e al quale si aggiunge qualcosa di nuovo e diverso a ogni suo spostamento di medium. Ogni ampliamento diventa, quindi, una nuova emanazione testuale che aggiunge comprensione e profondità al testo originario” (Mallamaci 2018, 47).² Di conseguenza, ogni singolo prodotto diviene una porta d’accesso all’insieme della complessità narrativa nella sua totalità (Jenkins 2006, 95), aumentando l’ampiezza della fruizione, anche in relazione al fatto che alcuni media risultano essere più congeniali di altri per differenti tipologie di fruitori. In tal senso, il compito dello *storytelling* contemporaneo, dunque, sembra essere ormai:

1 Sulla questione dell’autonomia del personaggio e dell’assottigliamento delle differenze tra persona e personaggio, si vedano: Bottiroli 2017, 242; Medaglia 2020, 85-106.

2 In riferimento a ciò, è bene tenere in considerazione anche Ryan, Thon 2014.

quello di creare ‘universi immaginativi’ articolati in più story worlds composti da storie distribuite su più media in grandi progetti editoriali ordinati in ‘sistemi comunicativi’ complessi. ‘Orchestre di contenuti’ i cui spartiti sono suonati allo stesso tempo da opere testuali, audiovisive, videoludiche, interattive, grafiche, sonore, fisiche e digitali, fruite in mondi reali e/o virtuali, in solitaria o in modalità interoperativa (Giovagnoli 2020, 139).

Tutto ciò avviene in relazione alle differenti ‘spinte’ che provengono, per la prima volta contemporaneamente, da lati opposti: in tal senso, la convergenza è sia un processo *top-down* guidato dalle aziende, sia un processo *bottom-up* guidato dai consumatori (Jenkins 2006, 18). L’epoca della convergenza in cui siamo immersi oggi ha certamente cambiato il modo di narrare con le sue spinte *grassroots* derivate da un approccio *bottom-up* – relativo alla volontà dei fruitori – e, spesso in contemporanea, dalla compresenza di un approccio *top-down* – da parte delle aziende produttrici. La conseguenza di ciò è che la critica si è dovuta porre, dal punto di vista teorico, tutta una serie di questioni relativamente alla narrazione e all’analisi dei racconti appartenenti alla meta-modernità,³ come spesso sono quelli della serialità televisiva.

L’analisi delle narrazioni originate dai mutamenti derivanti della medialità è un problema che si è posto spesso, ma che negli ultimi trenta-quarant’anni ha assunto dimensioni impegnative da indagare dal punto di vista teorico nel momento stesso in cui i processi di convergenza hanno reso complesso identificare le singole componenti dei differenti media.

All’interno di questo panorama riformato che ha dato il via a una sorta di rivoluzione del mezzo televisivo, le serie si sono andate ‘complicando’ (Mittell 2017) e hanno acquisito alcune caratteristiche ricorrenti, quali: essere originale, cioè una serie deve tentare nuove vie narrative o linguistiche (Maio 2009, 16); devono avere una costruzione narrativa che abbia memoria di sé; hanno una complessità testuale che si nutre di riferimenti metatestuali e autoreferenziali; devono avere un pubblico attivo, che non sia cioè solo spettatore, bensì partecipi alla creazione del mondo della serie stessa (Maio 2009, 16); rifiutano le trame autoconclusive e, infine, danno vita a storie che spaziano tra i generi, divenendo narrazioni cumulative che si espandono nel tempo (Mittell 2017, 47).

Tutto ciò, nel corso degli ultimi trent’anni in particolare, ha fatto sì che le serie televisive venissero considerate come prodotti di crescente spessore, tanto che, secondo alcuni studiosi (Sepinwall 2014, 8), la preferenza per le serie

3 Per una trattazione diffusa della metamodernità si vedano Vittorini 2017 e Vittorini 2018.

tv rispetto alla massa dei film presenti nelle sale cinematografiche è diffusa e accettata. Ciò è avvenuto in relazione al fatto che il mezzo televisivo, rispetto a quello cinematografico, con l'avvento soprattutto delle nuove piattaforme di distribuzione (Sky, Netflix, Prime, ecc.) ha iniziato a presentare una serie di vantaggi, che pian piano l'hanno reso di maggior spessore, almeno in alcuni casi: la televisione si è dimostrata in grado di "raccontare storie lunghissime, permettere ai personaggi di evolversi lungo un ampio arco di tempo e, poiché entrava in casa del telespettatore anziché costringerlo a uscire, creava con lui un legame di maggiore intimità" (Ibid.: 36). Tutto ciò è stato possibile proprio grazie all'evoluzione tecnologica, che ha consentito il verificarsi di un grande cambiamento nell'ambito della fruizione della televisione e dei suoi prodotti di livello più elevato a partire dalla contemporaneità: da un lato l'avvento della videoregistrazione digitale, della programmazione *on demand*, dei Dvd e dello *streaming* ha fatto sì che i fruitori potessero

tenere il passo con serie grandiose ma complicate di cui tanto avevano sentito parlare [...] E la diffusione di internet in ogni aspetto della vita moderna rendeva più facile discutere e comprendere serie televisive che in precedenza sarebbero apparse troppo ostiche (Ibid.: 39).

Alla luce di quanto fin qui posto in evidenza, è possibile affermare che tutto ciò ha fatto sì, dunque, che le serie televisive divenissero degli *storytelling* transmediali, in cui la narrazione avviene attraverso prodotti diversi, che contribuiscono, ognuno con le sue peculiarità, all'espansione della narrazione o a un approfondimento del prodotto per gli spettatori. Ogni paratesto transmediale sembra essere una porta autonoma rispetto al *franchise* e, al contempo, un'occasione per legare maggiormente il pubblico al prodotto centrale (Jenkins 2006).

In questo senso, attraverso la discussione dal punto di vista teorico di una serie di esempi di espansione narrativa il presente contributo intende indagare le nuove teorie della transmedialità in relazione ai paratesti contemporanei.

2. *Palinsesti e paratesti tra Genette e Mittell*

Quando si pensa ai paratesti non è possibile esimersi dal rivolgere l'attenzione agli studi di Genette in questo campo e in particolare sull'architestualità (Genette 1997, 3), ovvero non il testo in sé, ma in rapporto con le categorie generali cui pertiene. Genette chiaramente afferma che nel suo *Palinsesti* non tratterà di paratestuali-

tà, bensì di transtestualità, in quanto la prima non possiede l'ampiezza definitoria della seconda. Quest'ultima viene definita come tutto ciò che mette in relazione un testo in modo, manifesto o meno, con altri testi (Ibid.: 3). A ben vedere, con il suo portato teorico, la transtestualità va ben oltre sia l'architesto che il paratesto, ed anzi li include entrambi, insieme ad altre tipologie di relazioni testuali.

Al fine di ricapitolare brevemente, prima di rivolgere l'attenzione alla discussione della paratestualità contemporanea, sono cinque le categorie che dal punto di vista teorico si situano all'interno della transtestualità⁴ e che sono ancora oggi valide, se non completamente, almeno in parte, per tutto ciò che concerne l'ambito letterario, ma anche quello artistico e musicale, poiché Genette considera anche la trasmodalizzazione intermodale (Ibid.: 334-338) e le pratiche iperestetiche (Ibid.: 452-462).

Ciò che qui interessa, però, è in modo particolare la discussione della categoria paratestuale alla luce delle nuove dinamiche proprie dell'universo mediale e transmediale contemporaneo. La paratestualità in Genette rimane principalmente ancorata al testo primario, senza concentrarsi sulle possibili tipologie di derivazioni che in qualche modo continuano a pertenergli, ma che vengono inserite piuttosto nell'ipertestualità.

I paratesti potrebbero essere identificati come una modificazione dell'ipertesto, inteso da Genette come "qualsiasi testo derivato da un testo anteriore tramite una trasformazione semplice (d'ora in poi diremo solo trasformazione), o tramite una trasformazione indiretta [...] l'ipertestualità si dichiara il più delle volte per mezzo di un indizio paratestuale" (Genette 1997, 10-11), con una relativa e conseguente trasformazione dei generi.

In *Soglie*, Genette dedica totalmente la sua attenzione agli elementi paratestuali, definendo in maniera più compiuta di quanto non avesse fatto in *Palimpsesti*. In questo senso, viene chiarito che molto raramente il testo si presenta nella sua 'nudità', ovvero senza che sia completato da un certo numero di prodotti, verbali o non verbali (Genette 1989, 3). È solo attraverso la presenza di questo 'accompagnamento' che il testo diviene libro (Ibid.:4). Tale concetto

4 L'intertestualità, intesa come una relazione di compresenza fra due o più testi, ovvero come la presenza di un testo nell'altro; la paratestualità, intesa come la relazione che il testo mantiene con il paratesto; la metatestualità, come la relazione che unisce un testo ad altro di cui parla, anche senza necessità di rimandare a questo esplicitamente; l'ipertestualità, ovvero le relazioni che uniscono un ipotesto con i suoi ipertesti; infine, l'architestualità, una relazione silenziosa con la testualità (Genette 1997, 4-9).

era già presente in Lejeune, per il quale il paratesto non era semplicemente un corollario del testo, ma ne guidava interamente la lettura (Lejeune 1975, 45).

Il paratesto, che nelle parole di Genette diviene ‘soglia’ è, dunque, un luogo di transizione, in cui è possibile agire sul pubblico, orientandolo (Genette 1989, 4). Tale soglia viene costituita dal peritesto con l’epitesto, categoria la seconda che per la discussione del presente contributo interessa maggiormente. Infatti, al contrario della prima categoria, l’epitesto concerne tutto ciò che è esterno al testo, come vedremo spesso sono i paratesti di Mittell.

Prima di rivolgere l’attenzione alle caratteristiche dei paratesti di epoca convergente, è bene sottolineare che già secondo Genette chiaramente “i modi e le possibilità del paratesto si modificano incessantemente secondo le epoche, le culture, i generi, gli autori, le opere, le edizioni di una stessa opera, con differenze di pressione spesso notevoli: è ormai a tutti evidente il fatto che la nostra epoca ‘mediatica’ moltiplica intorno ai testi un tipo di discorso che il mondo classico ignorava” (Ibid.: 5). In questo senso, le modificazioni apportate dall’epoca della convergenza e della rimediazione (Bolter, Grusin 2002) al paratesto sono certamente notevoli, soprattutto in relazione alla costante presenza della transmedialità: in primo luogo, il paratesto genettiano nella maggior parte dei casi è a sua volta un testo, mentre nell’ambito contemporaneo sarà più opportuno parlare in generale di prodotto. Ciò che resta vero, a prescindere dall’epoca cui si fa riferimento, è però che non esiste un testo senza paratesto.

L’epitesto, cui da Genette è dedicato meno spazio che al peritesto, è libero da vincoli fisici e appartiene a uno spazio sociale virtualmente illimitato (Ibid.: 337), tanto che può essere ovunque al di fuori dal testo primigenio, basta che sia raggiungibile dal pubblico di un *medium*. Genette, in effetti, attraverso i suoi ragionamenti sulle soglie, intravede cosa sarebbe successo all’apparato epitetuale, senza riuscire a descrivere integralmente i mutamenti che sarebbero arrivati di lì a poco. Eppure Genette comprende quanto l’influsso dei nuovi media metta sotto pressione il paratesto e le sue potenzialità, modificandolo in modi ancora non del tutto analizzabili dal punto di vista teorico. A tal proposito, si concentra sulla funzionalità paratestuale, affermando che “l’epitesto consiste in un insieme di discorsi la cui funzione non è essenzialmente paratestuale” e al contempo che “l’epitesto è un insieme la cui funzione paratestuale non ha limiti precisi” (Ibid.: 338-339). L’epitesto, dunque, non appare avere limitazioni di sorta e questo sembra poter amplificare le sue potenzialità: ha “una possibilità di diffusione indefinita” (Ibid.: 339).

Ciò che rende ancora più complesso lo studio dell'apparato paratestuale non è solo la sua capacità di mutare in relazione alle epoche e alle culture, bensì il fatto che non è una categoria stabile, in quanto come un paratesto può comparire in qualsiasi momento, sia anteriormente che contemporaneamente che posteriormente al testo, in modo altrettanto rapido può scomparire e riapparire, trasformato. Infatti, se il paratesto era in qualche modo sempre connesso e subordinato al testo principale (Ibid.: 13), oggi non è detto che il prodotto paratestuale sia ancillare e al servizio del testo da cui, in qualche modo, proviene.

L'aspetto funzionale del paratesto, infatti, con la pressione della convergenza mediatica, può consentirgli di svincolarsi dalla funzione ausiliare e assumere vita propria. In questo senso, l'evoluzione del paratesto è fortemente legata all'evoluzione tecnologica, che, come vedremo nel prosieguo del saggio, gli garantisce di poter assumere funzioni in precedenza del tutto impensabili.

Alla luce di tutto ciò, Genette divide i paratesti in base all'intenzione con cui sono pubblicati tra pubblici e privati; tra i primi rientrano l'epitesto editoriale, l'allografo ufficioso, l'autoriale pubblico, le risposte pubbliche, le mediazioni, le interviste, le conversazioni, i colloqui e dibattiti e gli autocommenti tardivi (Ibid.: 337-365); mentre di quelli di tipo privato fanno parte le corrispondenze, le confidenze orali, i diari intimi e gli avantesti. Sottolinea, però, che non tutte le tipologie di paratestualità sono presenti nel suo studio sistematico, elencando alcune tipologie delle quali non si è occupato, in quanto a quel tempo poco comuni e che lui conosce solo vagamente (Ibid.: 398): proprio tali tipologie sembrerebbero essersi sviluppate avvicinandosi alla contemporaneità del nuovo panorama mediatico nel quale siamo immersi. In particolare, Genette traslascia lo studio del paratesto al di fuori dell'ambito puramente letterario, pur essendo consapevole del fatto che tutte le arti presentano un equivalente del paratesto (Ibid.: 400): ciò è ancora più vero quando siamo nell'ambito della transmedialità, in cui i paratesti derivanti da un iniziale prodotto oscillano tra arti differenti, come è il caso dei paratesti mittelliani.

Infatti, Mittell, pur avendo presente, per quanto in maniera non esplicita, il portato genettiano, sembra rielaborare a suo modo la paratestualità, alla luce della rivoluzione mediatica che sostiene essersi compiuta dagli anni Novanta del Novecento in poi.

Non arrivando a proclamare che tutto è paratesto, Mittell sembra includere nella sua indagine diverse tipologie paratestuali, connesse all'avvento dei nuovi media. Il suo studio si compie in particolare in relazione alla serialità televisiva, che è

diventata dominante negli ultimi trenta-quarant'anni dal punto di vista della narrazione e dello *storytelling*. Di conseguenza, alla luce dei molteplici spostamenti dei confini spazio-temporali del paratesto, nonché delle evoluzioni delle sue possibili funzionalità, Mittell per poter parlare della materia seriale contemporanea non poteva non rivedere in senso convergente l'apparato teorico legato all'architestualità.

La ridefinizione del paratesto, e dei suoi mutamenti in relazione ai media, rappresenta una messa in discussione del testo nella sua definizione più ampia di prodotto, letterario o meno. Il paratesto rappresenta, quindi, la fluidità e, in parte, l'instabilità dell'ipotetico testo originario, il quale viene sottoposto a un processo di moltiplicazione e indeterminatezza dalla dimensione transmediale.

Per Mittell, che analizza la paratestualità nell'ambito mediatico contemporaneo, il paratesto sembra assumere definizioni diverse da quelle 'tradizionali', alla luce del fatto che mutano le tipologie di prodotti e la nuova medialità teorizzata da Jenkins (2006) consente una maggiore diffusione e intensificazione paratestuale.

I prodotti di oggi sono, di fatto, in molti casi transmediali e ciò implica la presenza di passaggi continui da un *medium* all'altro, con la conseguente creazione di numerosi paratesti. In tale senso, lo *storytelling* transmediale "represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story" (Jenkins 2011).

Ne consegue che il prodotto transmediale serve solitamente a sostenere l'esperienza narrativa principale, tanto che per i passaggi transmediali non si deve pensare agli adattamenti, la cui funzione è quella di supplementi superflui e ripetitivi, bensì a prodotti che completano il progetto narrativo, o meglio, lo specificano, mostrando, in alcuni casi, eventi non mostrati sullo schermo, colmando alcune lacune della storia, soprattutto per ciò che concerne gli antefatti o rendendo palesi dei pensieri intimi dei personaggi, che lo schermo ha tralasciato:

capita che le estensioni letterarie di programmi di successo diventino piuttosto popolari: i fan spesso instaurano un rapporto di amore e odio con i libri, perché se da un lato sorvegliano i confini canonici e pretendono coerenza, dall'altro hanno anche il desiderio di continuare a esplorare l'universo finzionale delle serie che amano, nonché questi stessi confini (Mittell 2017, 487-488).

Per Mittell, al momento, sono tre le tipologie di paratesti che caratterizzano i prodotti transmediali dagli anni Ottanta e Novanta del Novecento in poi: i

primi sono quelli che servono a pubblicizzare e presentare un testo; i secondi hanno la funzione di espandere continuamente la narrazione; e, infine, gli ultimi – i paratesti orientativi (Mittell 2017, 481) – guidano gli spettatori alla comprensione di quanto viene narrato.

Tenendo presente che ogni prodotto odierno presenta un certo grado di transmedialità, proprio in relazione alla presenza dei suoi paratesti, nell'analizzarli si dovrebbero concepire tutte le forme del nuovo universo mediatico come interdipendenti, ponendo in risalto le somiglianze e le relazioni che tra queste esistono (Fidler 2000, 31).

Nel passato i prodotti televisivi che ricorrevano a strategie transmediali erano, in qualche modo, un'eccezione, mentre oggi è eccezionale il caso in cui una serie televisiva di una certa complessità non vi faccia ricorso (Mittell 2017, 480). Di conseguenza, è ormai divenuto opportuno considerare i testi congiuntamente ai loro paratesti (Ibid.: 480), poiché nel momento in cui un prodotto entra in circolazione entra immediatamente a far parte di una rete intertestuale complessa (Gray 2010, 208-211).

Nella contemporaneità, secondo Mallamaci, “si producono matrici di narrazioni che si sviluppano in modo (relativamente) autonomo su più piattaforme [...] nell'era digitale, la produzione di nuove direzioni narrative all'interno della stessa cosmologia ha sostituito la prassi di ridistribuire i medesimi contenuti” (Mallamaci 2018, 38).

In aggiunta a ciò, sempre secondo Mallamaci,

la serialità televisiva, in un perfetto parallelismo con la letteratura, diventa esperienza continuativa, espressione di una nuova forma di romanzo contemporaneo nel quale al centro troviamo la scrittura al massimo del suo potenziale. La suddivisione in episodi, che diventano appuntamenti fondamentali per un pubblico di appassionati, scandisce una dimensione temporale dilatata, che garantisce una disponibilità di tempo adatta a sviluppare non soltanto la storia principale, ma anche *subplot* multipli e, soprattutto, personaggi (Mallamaci 2018, 22).

Certo è che l'analisi dei paratesti transmediali contemporanei presenta varie difficoltà: oltre alla necessità di analizzare un prodotto complesso nella sua totalità che comprenda, dunque, tutte le sue derivazioni paratestuali, una ulteriore problematica è relativa al fatto che molti paratesti diventano di difficile reperimento (Mittell 2017, 496), proprio a causa dei mezzi a volte effimeri che li contengono.

In relazione a quanto fin qui evidenziato, è possibile affermare che ormai, data la loro presenza ‘estesa’, qualsiasi testo – narrativo, cinematografico o televisivo – e il suo impatto culturale, valore e significato meriterebbero di essere analizzati tenendo conto delle numerose proliferazioni paratestuali. Ogni paratesto, dopotutto, ha il potenziale per cambiare il significato del testo, anche se solo leggermente (Gray 2010, 2-5):

Trailers and reports from the set, for instance, may construct early frames through which would-be viewers might think of the text’s genre, tone, and themes. Discussion sites might then reinforce such frames or otherwise challenge them, while videogames, comics, and other narrative extensions render the storyworld a more immersive environment (Ibid.: 3).

Nel processo di espansione al quale sono sottoposte molte narrazioni oggigiorno, i paratesti – come si vedrà con gli esempi del paragrafo successivo – risultano funzionali a far mutare la natura del testo, amplificandone un aspetto attraverso la sua circolazione di massa o aggiungendo qualcosa di nuovo e diverso al prodotto iniziale: le comunità di fan, in questo senso, costruiranno idee diverse su ciò che quel prodotto comporta, sulla base delle proprie interazioni con i suoi diversi paratesti e sul loro personale senso della gerarchia testuale e narrativa, ovvero in base alla loro predilezione per un *medium* rispetto a un altro. I paratesti contemporanei, in pratica, vanno ben oltre il fungere da estensioni di un prodotto: molti sono veri e propri filtri, i nostri primi e formativi incontri con il testo (Ibid.: 4).

I paratesti, dunque, circondano i testi, e di conseguenza il pubblico e l’industria mediatica, come una parte organica e naturale del nostro ambiente massmediale, espandendo, approfondendo e modificando la narrazione, al punto da divenire prodotti imprescindibili di un dato *franchise*.

3. La serialità televisiva: alcuni esempi di paratesti contemporanei

In merito a quanto fin qui affermato in modo particolare circa i paratesti di Genette e di Mittell in relazione al panorama mediatico convergente di Jenkins, l’intenzione è quella di analizzare alcune tipologie di paratesto delle serie televisive contemporanee, per verificare se e in quale modo le moderne teorie transmediali del paratesto di cui si è discusso sono in grado, dal punto di vista teorico, di concettualizzare le espansioni dello *storytelling* in forma pressoché completa.

I paratesti contemporanei come è possibile immaginare sono numerosissimi, in quanto ogni prodotto si espande nel suo potenziale transmediale portando con sé una moltiplicazione paratestuale complessa da contenere ed enumerare. In generale basti pensare ai cosiddetti “universi espansi”, quali, tra gli altri, quello di *Star Wars*, che è certamente uno dei più complessi e numerosi.

In questo contributo si prenderanno ad esempio alcuni paratesti in particolare appartenenti a serie televisive statunitensi di diversi periodi, scelti perché rappresentativi del potenziale espansivo della narrazione: tali paratesti consentiranno, attraverso la loro breve descrizione, di comprendere quanto influenzino la comprensione del prodotto e ne amplifichino, almeno in potenza, l'apparato narratologico.

Il primo esempio di cui si tratterà è l'assetto paratestuale dalla serie televisiva *Twin Peaks*, ideata da David Lynch e Mark Frost, le cui due stagioni andarono in onda sul canale televisivo ABC, dall'8 aprile 1990 al 10 giugno 1991. A queste due *core* serie si è aggiunto un primo paratesto *Twin Peaks – Il ritorno*, la serie-evento del 2017: creata sempre da Lynch e Frost è una sorta di *sequel*, trasmesso dalla rete via cavo Showtime, che racconta quanto avviene venticinque anni dopo il finale della serie originale e si ricollega anche al film *prequel* intitolato *Fuoco cammina con me* del 1992. Per quel che concerne la struttura narrativa, la serie ne mostra una a *puzzle*, in cui a partire da un mistero centrale – ovvero la morte di Laura Palmer – la narrazione si espande

attraverso il moltiplicarsi di indizi apparentemente incoerenti e illogici [...] La dilatazione del testo, che si espande internamente, attraverso trame multilineari, e esternamente, attraverso le sue declinazioni transmediali, rappresenta un altro tassello fondamentale dello sviluppo seriale in termini di *quality tv*. Queste nuove forme narrative aprono infatti la strada alle *high concept tv series*, ovvero a prodotti seriali che oltrepassano i confini del format per il quale sono stati pensati ampliando il loro potenziale ad altri campi dell'industria culturale, sempre più definita da un fenomeno di convergenza (Mallamaci 2018, 36- 37).

A questo nucleo narrativo costituito dal corpo centrale, dal *prequel* e dal *sequel* si aggiunge uno degli esempi più celebri di libro canonicamente integrato, ovvero il paratesto *Diario segreto di Laura Palmer* (1990).

Scritto da Jennifer Lynch, la figlia del regista della serie televisiva, nonché co-autrice della serie, il *Diario segreto di Laura Palmer* è “un'estensione diegetica, ovvero un oggetto appartenente al mondo narrativo che viene immesso nel mondo reale [...] Il *Diario segreto* era una riproduzione del diario di Laura

come veniva mostrato nella serie, con alcune pagine strappate per nascondere elementi narrativi cruciali ancora da svelare, cosa che lo rendeva al tempo stesso un oggetto della serie e un primo esperimento di transmedia storytelling integrato” (Mittell 2017, 488-489).

Il Diario è, dunque, un paratesto che espande la narrazione e al contempo rispetta il principio di estraibilità di Jenkins relativamente alla transmedialità essendo un oggetto interno alle vicende narrate che viene estratto dalla serie e inserito nel mondo reale. La narrazione veniva estesa da questo paratesto in quanto forniva numerosi indizi – mancanti nella serie – sia riguardo alla vita di Laura, che al suo efferato omicidio. Come è per molti dei paratesti transmediali, la lettura del *Diario* non era necessaria per comprendere appieno la trama della serie, ma certamente il paratesto era in grado di offrire “informazioni canoniche rilevanti sulla storia, sugli eventi e sui personaggi” (Ibid.: 489). Il *Diario* è un paratesto autorizzato che rientra nel canone⁵ di *Twin Peaks* e che, dunque, ne espande i confini narrativi e li approfondisce, rimanendo sempre all’interno della visione dei creatori della serie. Sempre all’interno del canone, oltre a questo paratesto, ve ne rientrano altri, ovvero: *Le vite segrete di Twin Peaks* (2016) e il suo seguito *Twin Peaks. Il dossier finale* (2017), entrambi scritti da Mark Frost, nonché *Welcome to Twin Peaks: Access Guide to the Town*, una guida della cittadina come fosse stata pubblicata dalla Camera di Commercio. A questi si aggiungono anche *Diane... – The Twin Peaks Tapes of Agent Cooper*, un audiolibro scritto da Scott Frost e recitato da Kyle MacLachlan, contenente nuovi messaggi dell’agente Cooper alla sua assistente e *The Twin Peaks Gazette*, inviato ai membri del fan club ufficiale di *Twin Peaks* al fine di fornire loro eventuali anticipazioni sugli episodi. Come è possibile constatare facilmente, il mondo narrative di *Twin Peaks* è ancora più complesso di quello che può sembrare e se da un lato i paratesti elencati ne estendono ulteriormente la narrazione, dall’altro tentano di condurre lo spettatore verso una comprensione completa del quadro seriale davanti al quale è posto. In effetti, per quel che concerne il pubblico della serie, già dopo poche settimane dalla messa in onda del prodotto

5 Molto ci sarebbe da dire anche in merito ai mutamenti del canone – e non solo dei paratesti dunque – in relazione all’avvento della nuova serialità legata al panorama mediatico contemporaneo, ma per questione di brevità si tralascerà la questione per il momento, auspicando di trattarne altrove.

il newsgroup alt.tv.twinpeaks divenne uno dei gruppi più attivi e prolifici di tutto il network, con più di venticinquemila persone coinvolte nella discussione sugli esiti della serie. All'interno del gruppo c'era chi teneva traccia di ogni evento narrativo, chi riportava interviste agli attori apparsi sulla stampa locale, chi decifrava – con la collaborazione degli altri spettatori – i criptici dialoghi apparsi negli episodi. La rete era diventata anche il veicolo principale per scambiarsi, tramite posta, videocassette VHS con gli episodi registrati, creando una proto-rete di scambio peer to peer, che caratterizzerà, nel decennio successivo, l'ascesa dei pubblici connessi. Lo spazio tra un episodio e un altro permetteva al pubblico di formulare speculazioni e teorie, individuare elementi che anticipavano l'esito degli episodi successivi su altri media (stampa, interviste televisive): per questa avanguardia non è più importante godersi semplicemente la narrazione, bensì emerge l'esigenza di risolvere l'enigma principale, 'Chi ha ucciso Laura Palmer?' anche con il rischio di rovinare (o potremmo usare il neologismo spoilerare) il racconto. David Lynch per primo intuì il potenziale di coinvolgimento di una narrazione seriale complessa, densa, disseminata di indizi e di enigmi con cui ingolosire il pubblico (Chirchiano 2017, 78).

Lynch e Frost assegnano al pubblico della serie un ruolo piuttosto dinamico, dunque diverso rispetto a quello rivestito normalmente dagli appassionati delle serie tv fino a quel momento (Bulgarini 2020, 7): in questo senso, i due autori non considerano il fruitore come un consumatore, ma un collaboratore, ovvero un *prosumer*.

Con questa serie si verifica una netta rivoluzione nel mondo seriale: proprio con questa organizzazione paratestuale si spostano “in avanti i confini di quelli che, fino alla sua messa in onda, erano considerati invalicabili dalle narrazioni televisive” (Chirchiano 2017, 77).

Nel suo complesso, dunque, *Twin Peaks* sembra essere un prodotto transmediatico completo, in quanto “Twin Peaks was the perfect text for a computer-based community, combining the narrative complexity of a mystery with the complex character relationships of a soap opera and a serialized structure that left much unresolved and subject to debate from week to week” (Jenkins 2006, 33).

Certamente *Twin Peaks* è una serie ritenuta complessa sotto diversi punti di vista e del suo potenziale narrativo, ma i paratesti non sono connessi solo a serie dalla forte e precisa autorialità e dalla struttura narrativa particolarmente articolata. La paratestualità, in tal senso, non pone differenze di valore e di natura estetica, bensì si rivela adatta a espandere narrazioni di qualunque tipologia: ciò risulta importante per quel che concerne anche l'impianto teorico della paratestualità, in quanto si comprende come le stesse chiavi analitiche del versante narratologico possano essere utilizzate per indagare serie televisive

molto diverse tra loro per struttura, pubblico-*target*, valore economico e culturale. A tal fine sembra interessante focalizzare brevemente l'attenzione su una serie televisiva, sempre di ambito statunitense, ma profondamente diversa per caratteristiche da quella appena posta in evidenza.

Un esempio interessante, dunque, è quello dalla serie televisiva adolescenziale americana *Dawson's Creek* – creata da Kevin Williamson e le cui sei stagioni sono state trasmesse dal 1998 al 2003 e del paratesto transmediale da essa derivato, ovvero il *Dawson's Desktop*⁶ (Gillan 2011, 39-46).

Il *teen-drama* ha riscosso un certo successo – venendo nominata o vincendo, praticamente ogni anno dalla sua messa in onda e fino alla sua conclusione, il Teen Choice Award come miglior serie o per i suoi attori – avendo una struttura piuttosto lineare e poche linee di intreccio, di volta in volta aggiornate.

La trama risulta semplice: Dawson Leery, adolescente di Capeside (Massachusetts), è un liceale che aspira a diventare regista, il cui punto di riferimento cinematografico è Steven Spielberg. Si innamora della adorabile e apparentemente perfetta nuova arrivata Jen Lindley, per la quale si strugge fino a quando non scopre che, in effetti, la giovane non è perfetta, ma anzi si annida in lei un forte senso di ribellione e tormento. A quel punto, i favori di Dawson si orientano verso la sua amica del cuore Joey Potter. L'altro migliore amico di Dawson è Pacey Witter, figlio del capo della Polizia. Ai quattro adolescenti si uniscono successivamente (stagione 2) anche i fratelli Jack e Andie McPhee: il primo è un ragazzo amante dell'arte, che si rivelerà essere omosessuale, mentre la seconda è una giovane molto intelligente e diligente, che si scoprirà essere afflitta da disturbi psichici. Le storie dei sei adolescenti si intrecciano tra loro, alla luce dell'amicizia e dei primi amori, tra gli ultimi anni del liceo e i primi anni dell'Università.

Per quel che riguarda l'apparato paratestuale, molte sono state le derivazioni di *Dawson's Creek*, canoniche o meno (fanfiction, merchandising, trailer, canzoni ad hoc, ecc.), ma uno su tutti risulta essere un paratesto di particolare interesse per quel che concerne l'aspetto transmediale e l'estensione della narrazione, ovvero il *Dawson's Desktop*: siamo di fronte al desktop del computer di Dawson che viene riprodotto in tutti suoi particolari su un sito web. Grazie a questo strumento i fan della serie potevano visualizzare, quindi, il desktop del computer del protagonista della serie, riuscendo a leggere la posta elettronica scambiata con altri personaggi, il suo diario, le tesine per la scuola, le bozze

⁶ <https://www.dawsonscreek.com>.

delle sue sceneggiature e gli elementi inseriti nel cestino. Veniva rilasciati nuovi contenuti dopo ogni puntata e in generale molteplici volte a settimana: in questo modo, navigando nel computer di Dawson, gli spettatori potevano approfondire alcuni aspetti che nella serie erano stati solo abbozzati, ampliando le loro conoscenze relativamente ai personaggi o a qualche evento in particolare che vedeva coinvolta la cittadina di Capeside.

Non, dunque, un romanzo – come, invece, sono alcuni dei casi precedenti che abbiamo visto paratesti di *Twin Peaks* – ma l’assemblaggio di una serie di scritture più quotidiane e in continua evoluzione, quali email, messaggi personali e diario, che hanno reso i personaggi ancora più vicini agli spettatori: una sorta di intrusione autorizzata nello spazio più intimo del protagonista. La cosa più interessante è che i fan potevano scambiarsi e-mail e chattare in tempo reale con i personaggi, dietro cui si celava la scrittrice Arika Mittman,⁷ *head writer* e *producer* della serie.

Il Desktop veniva aggiornato, più o meno, ogni giorno e riempiva lo spazio che intercorreva tra un episodio e l’altro: nel momento di massima estensione il sito contava 1,5 milioni di visite alla settimana. Questa espansione consentiva ai produttori di far comprendere sempre più a fondo la dimensione psicologica dei personaggi e di osservare altre dimensioni sociali legate alle loro interazioni (Jenkins 2006, 116).

A tal proposito, risulta interessante anche i *Diari estivi* di Pacey e Joey:⁸ i due infatti a un certo punto, innamoratisi l’uno dell’altra, decidono di passare insieme l’estate e partire insieme sulla “True love”, la barca di Pacey. Anche in questo caso, si tratta di un’estensione canonica (anche se alcuni particolari non combaciano con quelli della serie), scritta dagli sceneggiatori e assistenti dello show, prima della quarta stagione, nella quale viene approfondita e messa in risalto la relazione tra i due giovani, nel momento in cui questa non viene rappresentata sullo schermo in quel periodo: infatti, la quarta serie inizia con il loro ritorno, per cui i *Diari* riempiono narrativamente quanto intercorre tra la fine della terza e l’inizio della quarta stagione.

Certamente, dunque, i paratesti presi in considerazione per questa serie sono di tipo espansivo e rientrano completamente in quelli evidenziati da Mittell, alla luce anche della dimensione transmediale delineata da Jenkins.

7 <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-may-12-ca-36282-story.html> (06/22).

8 Disponibili su: <https://paceyandjoey.tumblr.com/tagged/summer+diaries/page/3> (06/22).

Infine, un ultimo esempio che merita attenzione è la serie *Lost*, creata da J.J. Abrams, D. Lindelof e J. Lieber e prodotta in collaborazione da ABC, Bad Robot Productions e Grass Skirt Productions dal 2004 al 2010 per un totale di sei stagioni, con i suoi numerosi paratesti. La serie prende le mosse dall'incidente aereo del volo di linea Oceanic 815 da Sidney a Los Angeles e i suoi paratesti sono numerosissimi, adattati, tra l'altro, per le diverse nazioni (Barra 2009).⁹ Non si può non partire da *Lostpedia*, l'enciclopedia creata da Kevin Croy, apparsa per la prima volta il 22 settembre 2005, e implementata grazie al lavoro dai fan. *Lostpedia* fornisce sinossi dettagliate degli episodi, biografie dei personaggi, oltre a tutta una serie di altre informazioni specifiche relative alla serie, nonché include informazioni sugli ulteriori paratesti di *Lost*, inclusi romanzi, l'ARG (alternate reality game) *Lost Experience* e altri contenuti web. In aggiunta a ciò, la narrazione della serie dai molteplici apparati paratestuali viene integrata con trailer, puzzle, spot pubblicitari, libri, web video e siti web, come ad esempio il sito della compagnia aerea fittizia Oceanic Airline – la compagnia dell'aereo che precipita nell'isola nella prima stagione –, il quale dà la possibilità ai giocatori di trovare nuovi indizi.

Il paratesto forse più interessante relativo alla serie, però, è il paratesto integrato ed espansivo *Bad Twin* (2006), l'estensione transmediale letteraria derivata da *Lost*.

Nella serie la narrazione espansa dai paratesti e una serialità di tipo complesso hanno consentito lo sviluppo di un sistema di *storytelling* con personaggi dal respiro corale, consentendo la rappresentazione, lungo un ampio arco narrativo, della singolarità di ogni personaggio nella sua evoluzione e crescita:

Lost si basa principalmente sullo sviluppo dei personaggi, sulla loro interazione e sul loro legame con l'enigma dell'isola. Ogni puntata è un tassello nell'evoluzione del plot principale, che nel suo progredire, concorre a delineare i contorni delle diverse figure che abitano lo *storyworld* [...] La conoscenza progressiva di frammenti della storia dei personaggi va a disporsi in un mosaico, che nel suo mutare e ricomporsi, coinvolge lo spettatore in un continuo esercizio ermeneutico che si situa alla base di quello che è stato definito 'testo espanso', per la sua dilatazione interna e la sua incessante germogliazione testuale (Piga Bruni 2018, 49-50).

⁹ Dato piuttosto interessante e non usale, che apre un altro discorso teorico relativo alla transculturalità in relazione alla transmedialità e all'intermedialità, di cui si stanno occupando recentemente numerosi studiosi.

Da ciò prende le mosse il paratesto letterario da essa derivato, *Bad Twin*, ufficialmente scritto da Gary Troup,¹⁰ uno dei passeggeri del volo Oceanic 815, che è stato identificato dagli autori della serie come colui che viene risucchiato dalla turbina durante il primo episodio della serie: il romanzo è incentrato su Paul Artisan, un investigatore privato che viene assunto da Clifford Widmore, un membro di alto profilo della dinastia Widmore, per scovare il suo gemello, Alexander. Alexander è sempre stato descritto come il gemello cattivo, ma nel corso dello svolgimento del romanzo Paul scopre che la famiglia Widmore è ben più complessa di quanto possa apparire ad uno sguardo superficiale. In generale è più facile che i paratesti transmediali contemporanei siano di tipo esperienziale che testuale e questo romanzo canonicamente integrato costituisce, dunque, un'eccezione.

La presenza di un testo come questo, nonché delle numerose estensioni transmediali derivate da *Lost* che si sono nominate – tra cui, in particolare, siti *internet* e giochi per il computer – fa comprendere come questa serie televisiva utilizzi “la transmedialità per espandere il proprio universo narrativo verso l'esterno” (Mittell 2017, 507). Al contrario di quanto avviene in questo caso, per la serie *Breaking Bad* la transmedialità che è stata creata mira a ripiegarsi su stessa, con una sorta di “*storytelling* centripeto”: “Se la transmedialità espansiva di *Lost* metteva in scena nuovi eventi e allargava il mondo narrativo, *Breaking Bad* si è invece concentrata principalmente sui personaggi” (Mittell 2017, 508).¹¹

Per quel che concerne *Lost*, dunque, siamo di fronte ad un apparato transmediale di tipo profondamente espansivo, tanto che i suoi paratesti, attraverso i differenti passaggi mediali, introducono innovazioni nello *storytelling* per quanto riguarda trama, ambientazione e personaggi (Ibid.: 497). In tutto al momento sono state rilasciate nel mercato con strategie *top-down*: sei stagioni televisive, cinque ARG, un videogioco, quattro romanzi canonici, due serie di web video, diversi siti web, nonché una vasta gamma di *merchandising*. Ovviamente a tutto ciò si sommano i prodotti derivati dalle strategie *bottom-up*, per cui è possibile affermare che quello di *Lost* è uno degli esempi di paratestualità più capillare, che è riuscita ad attraversare tutti i diversi media disponibili. Il suo *storytelling* è, dunque, centrifugo (Ibid.: 497) che ben si confà al tipo di

10 Chi ha materialmente scritto il romanzo è Laurence Shames.

11 Per un confronto estensivo tra la transmedialità di *Lost* e quella di *Breaking Bad* si rimanda a Mittell 2017, 512-518.

mitologia complessa in cui la serie, insieme ad altri universi espansi come *Star Wars* e *Harry Potter*, rientra. Come per gli altri prodotti della stessa portata, dal punto di vista narratologico, *Lost*, proprio in relazione a questo uso centrifugo dell'apparato transmediale, ha consentito di inglobare “molti generi, stili e attrattive diversi, proposti simultaneamente nel testo televisivo principale” (Ibid.: 499). In questo senso i paratesti transmediali di *Lost* sono incentrati sull'esplorazione e sull'espansione del tessuto narrativo e della mitologia che caratterizza l'isola, mantenendo però lo sviluppo dei personaggi e degli eventi principali ancorati al testo principale televisivo.

4. Conclusioni

Alla luce di quanto fin qui posto in evidenza, è possibile pertanto affermare che la paratestualità, con l'avvento del nuovo panorama mediatico, si è andata modificando, piegandosi in favore di paratesti di tipo espansivo, che mirano all'estensione dello *storytelling*. Di conseguenza, se le categorie critico-analitiche di Genette in merito, dapprima relative all'architestualità e poi più specificatamente alla paratestualità, si dimostrano, per certi versi, ancora oggi valide e in grado di sostenere dal punto di vista teorico una parte dei paratesti che caratterizzano la contemporaneità, è anche vero che è stata necessaria l'introduzione di ulteriori chiavi teoriche che consentissero l'analisi della paratestualità in relazione al nuovo apparato transmediale, che oggi sembra caratterizzare tutti i prodotti del mercato culturale.

Se ogni prodotto, come è apparso evidente, porta con sé un maggiore o minore grado di transmedialità, ma è comunque sempre caratterizzato da questa, non è possibile tentare di analizzare le nuove ed espanse tipologie di paratesti televisivi seriali senza ricorrere a nuove definizioni e riflessioni teoriche in merito, come quelle evidenziate da Mittell e, in parte, da Gray.

In aggiunta a ciò, è anche emerso che la materia paratestuale, la quale in precedenza era facilmente identificabile e definibile, ora tende a fluttuare e a non rimanere stabile nel tempo: ciò ovviamente rappresenta un ulteriore elemento di difficoltà per l'analisi dei paratesti contemporanei, che in alcuni casi, complice il mezzo effimero di trasmissione, tendono a scomparire. Tale dato presuppone una certa problematicità nel mantenere stabili anche le nuove chiavi teoriche di indagine.

I paratesti contemporanei della nuova serialità televisiva tendono, dunque, a proporre nuove e differenti sfide al panorama teorico di riferimento, il quale per la stessa natura temporanea ed evanescente di questi deve porsi in continuo rinnovamento: la rilettura delle categorie genettiane e l'introduzione dei nuovi impianti teorici di Jenkins e degli altri studiosi del nuovo panorama mediatico non si dimostra in grado di tenere completamente e una volta per tutte rispetto all'evoluzione rapida dei media, ma dimostra la necessità di una continua rilettura da parte degli studiosi: in altre parole, la paratestualità seriale televisiva contemporanea è in così rapida evoluzione che anche le categorie teoriche ad essa connesse e al momento funzionali devono essere in grado di aggiornarsi continuamente.

La velocità delle trasformazioni che contrassegnano l'attuale panorama mediatico assume dimensioni complesse da identificare sul piano teorico ancora di più nel momento in cui la transmedialità coinvolge un'ampia parte dei prodotti culturali: ciò conduce all'accelerazione della necessità di rivedere continuamente le riflessioni sull'apparato paratestuale nella serialità televisiva contemporanea, che sembrano rimanere valide per un arco di tempo piuttosto breve, in modo tale che si possa essere sempre in grado di concettualizzare la paratestualità in forma compiuta, dal punto di vista teorico.

Bibliografia

- Barra, Luca. 2009. *Lost in Translation, e oltre. Il complesso adattamento del mondo possibile dei paratesti di Lost per lo spettatore italiano*. Milano: Vita e Pensiero.
- Bellavita, Andrea e Bernardelli, Andrea. 2021. *Che cos'è la narrazione cinematografica*. Roma: Carocci.
- Bolter, Jay David and Grusin, Richard. 2002. *Remediation. Competizione e integrazione tra vecchi e nuovi media*. Milano: Guerini.
- Bottiroli, Giovanni. 2017. "Sei personaggi in cerca d'autore: il punto di vista ontologico." *Enthymema* XVII: 237-245.
- Bulgarini d'Elci, Jacopo e Dürrenmatt, Jacques, a cura di. 2020. "30 anni di Twin Peaks." *Elephant & Castle* 23: 4-29.
- Calabrese, Stefano, e Grignaffini, Giorgio, a cura di. 2020. *La bottega delle narrazioni. Letteratura, televisione, cinema, pubblicità*. Roma: Carocci.
- Chirchiano, Emanuele. 2017. "Spoiler! la narrazione trans-mediale e i suoi effetti collaterali." *Funes. Journal of narratives and social science* 1, 2: 74-85.
- Dusi, Nicola e Grignaffini, Giorgio. 2020. *Capire le serie tv. Generi, stili, pratiche*. Roma: Carocci.
- Fidler, Roger F. 2000. *Mediamorfosi. Comprendere i nuovi media*. Milano: Guerini.
- Genette, Gérard. 1989. *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi.
- Genette, Gérard. 1997. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi.
- Gillan, Jennifer. 2011. *Television and New Media: Must-Click TV*. London-New York: Routledge.
- Giovagnoli, Max. 2020. "Il transmedia storytelling." In *La bottega delle narrazioni. Letteratura, televisione, cinema, pubblicità*, a cura di Stefano Calabrese, Giorgio Grignaffini, 139-160. Roma: Carocci.
- Gray, Jonathan. 2010. *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York: New York U.P.

- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture*. New York: New York U.P.
- Jenkins, Henry. 2011. "Transmedia 202: Further Reflections." In *Confessions of an Aca-Fan* 2011, http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html (05/2022).
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Maio, Barbara. 2009. *La terza Golden Age della televisione. Autorialità, generi, modelli produttivi*. Roma: Sabinæ.
- Mallamaci, Valentina. 2018. *Tv di serie. Analisi delle pratiche e dei temi che hanno cambiato un medium*. Roma: Viola.
- Medaglia, Francesca. 2020. *Autore/personaggio: interferenze, complicazioni e scambi di ruolo. Autori e personaggi complessi nella contemporaneità letteraria e transmediale*. Roma: Lithos.
- Mittell, Jason. 2017. *Complex tv. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*. Roma: Minimum fax.
- Piga Bruni, Emanuela. 2018. *Romanzo e serie TV. Critica sintomatica dei finali*. Pisa: Pacini.
- Rossini, Gianluigi. 2016. *Le serie TV*. Bologna: Il Mulino.
- Sepinwall, Alan. 2014. *Telerivoluzione. Da Twin Peaks a Breaking Bad, come le serie americane hanno cambiato per sempre la tv e le forme della narrazione*. Milano: BUR.
- de Sola Pool, Ithiel. 1983. *Technologies of Freedom*. Cambridge: Harvard U.P.
- Ryan, Marie-Laure and Thon, Jan-Nöel eds. 2014. *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Vittorini, Fabio. 2017. *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*. Bologna: Pàtron.
- Vittorini, Fabio. 2018. "Points of (Re)View. La fondazione del Metamoderno". In *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, a cura di Paolo Giovannetti, 269-286. Milano: Mimesis.

Francesca Medaglia è Ricercatrice a tempo determinato di tipo B di Critica letteraria e Letterature comparate presso il Dipartimento di Lettere e Culture Moderne di Sapienza – Università di Roma. Ha conseguito il Dottorato di ricerca in Italianistica nel 2013 presso la stessa Università. Nel 2015/2016 con una borsa di studio Postdottorato “British Academy” dell’Accademia Nazionale dei Lincei ha svolto presso University College London la ricerca “Forme e significati della scrittura a quattro mani: tra allegoria e psicoanalisi. Fuoco grande di C. Pavese e B. Garufi e Pelle d’asino di A. Giuliani e E. Pagliarani”. Nel 2016 con una borsa di studio “Benno Geiger” ha svolto presso il Centro Branca – Fondazione Giorgio Cini la ricerca “Le possibili collaborazioni tra artisti ed il dibattito letterario durante il Futurismo attraverso lo studio dei documenti del Fondo Botta”. È autrice, tra l’altro, di quattro volumi: “La scrittura a quattro mani” (Pensa MultiMedia, 2014), “Asimmetrie ibride nella critica di Antonino Contiliano” (CFR, 2014), “Il ritmo dei tempi in Antonino Contiliano” (Empiria, 2014) e “Autore/personaggio: interferenze, complicazioni e scambi di ruolo. Autori e personaggi complessi nella contemporaneità letteraria e transmediale” (Lithos, 2020).

Concetta Maria Pagliuca
Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Note per una teoria della metalessi

Abstract

The essay aims to bring to the attention of the Italian context the most recent theoretical acquisitions on metalepsis. First, starting from the definition, an attempt was made to circumscribe the field by specifying what metalepsis is not. Then, in light of some of the main contributions on the subject, an original interpretative map was proposed. The last paragraph is dedicated to ongoing research and possible future lines of investigation. The final bibliography aspires to be exhaustive and fruitful for further in-depth studies.

1. *Premessa*

Ho visto l'imperatore – questa anima del mondo – passare a cavallo per la città per uscire in ricognizione; è, in effetti, una sensazione meravigliosa vedere un tale individuo che qui, concentrato in un punto, stando su un cavallo, s'irradia per il mondo e lo domina (Hegel 1983, 233).

È il 13 ottobre del 1806 e nelle mura di Jena occupata dai francesi fa il suo ingresso l'incarnazione della Storia, quel Napoleone a cavallo immortalato pochi anni prima sulla celebre tela di Jacques-Louis David. Tra i testimoni dell'evento c'è Georg Wilhelm Friedrich Hegel, che, nella lettera a Friedrich Immanuel Niethammer appena citata, sembra descrivere un'epifania, una rivelazione inaspettata, un'illuminazione che ha del numinoso. Questa “sensazione meravigliosa” mi ha ricordato il “frisson d'inquiétante étrangeté” che Gérard Genette (2004, 63) dice di aver provato imbattendosi in Claudia Cardinale per le strade di Parigi. In quest'ultimo caso – che il critico francese associa alla caccia agli autografi in occasioni come *la montée des marches* al Festival di Cannes – la stranezza è dovuta alla percezione di una collisione tra realtà e finzione, tra il

fuori e il dentro lo schermo: Genette ritiene che si tratti di una specie particolare di metalessi. C'è un altro tratto che andrebbe sottolineato: la celebrità. Nessuno schermo può motivare il sentimento provato dal giovane Hegel, ma la chiara fama del personaggio conosciuto tramite quelle particolari narrazioni che sono le relazioni storiche, della figura vista nell'iconografia ufficiale fiorita tra il 1800 e il 1804, e infine dell'uomo incontrato dal vivo. Non mi spingerò fino a sostenere che da una metalessi sia nato uno dei grandi miti filosofici dell'Occidente, mi limito a iniziare con un invito a non trascurare un aspetto del fenomeno difficilmente misurabile: l'emozione.

2. Definizione di metalessi

Una delle prime difficoltà che si presenta a qualsiasi studioso o studiosa è la definizione dell'oggetto d'analisi, e a chi si occupa di metalessi questo sforzo non è risparmiato. Ho deciso di non cominciare *ab ovo*, di lasciare da parte il problema di cosa sia la metalessi in retorica – spero di ritornarci in un altro saggio prossimamente. Discuterò qui di quella che è stata definita a partire da Genette “metalessi narrativa” (2006 [1972], 282), ma eviterò di adoperare l'aggettivo perché, come ho già fatto nella Premessa, riporterò anche esempi di metalessi che non sono localizzate in un'opera ma avvengono nella realtà.

Punto di partenza imprescindibile è il Genette di *Discorso del racconto* in cui la metalessi è definita come “ogni intrusione del narratore o del narratario extradiegetico nell'universo diegetico (o di personaggi diegetici in un universo metadiegetico, ecc.) o il contrario” (Ibid.). Altrettanto noto è il passaggio successivo in cui accenna allo scopo della figura e ricorda l'“ipotesi” iperbolica di Borges:

tutti questi giochi manifestano con l'intensità dei loro effetti l'importanza del limite che essi s'ingegnano di superare a scapito della verosimiglianza, *coincidente proprio con la narrazione (o la rappresentazione) stessa*: frontiera mobile ma sacra fra due mondi: quello dove si racconta, quello che si racconta. Ne deriva l'inquietudine segnalata così giustamente da Borges: “Simili invenzioni suggeriscono che se i personaggi di una finzione possono essere lettori o spettatori, noi, loro lettori o spettatori, possiamo essere dei personaggi fittizi”. La metalessi più sconvolgente si trova proprio in questa ipotesi inaccettabile e inesistente, che l'extradiegetico è forse sempre diegetico, e che il narratore e i suoi narratori, cioè voi ed io, apparteniamo forse anche a qualche racconto (Ibid.: 283-284).

Dopo aver detto di trasgressioni interne all'opera, il critico francese allude a trasgressioni orientate verso l'esterno dell'opera. Si tratta di due tipi diversi di metalessi oppure l'uno è specchio, metafora dell'altro? L'ambiguità non verrà sciolta e il dualismo, vedremo, farà scuola.

Metalessi, in *Nuovo discorso del racconto*, è “la trasgressione deliberata della soglia d'incorniciamento”, “un turbamento nella distinzione dei livelli” (Genette 1987 [1983], 74). E si noti che mentre nel libro del 1972 Genette fa riferimento a “universi” e “mondi”, qui dice “livelli”: l'oscillazione tra i due campi semantici si è conservata nella bibliografia successiva.

Ritornando molti anni dopo sull'argomento,¹ il narratologo si mostra più inclusivo:

je crois raisonnable de réserver désormais le terme de métalepse à une manipulation – au moins figurale, mais parfois fictionnelle [...] – de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même [...], et je dis 'représentation' pour couvrir à la fois le domaine littéraire et quelques autres: peinture, théâtre, photographie, cinéma, et j'en oublie sans doute.” (Genette 2004, 14).

Genette ha scoperto il potenziale intermediale della nozione e poi ha smesso i panni del teorico letterario per intraprendere il suo *divertissement*: la maggior parte del libro è un elenco lungo ed eteroclitico di esempi (la *mise en abyme*, l'ecfrasi, le pratiche interattive e i finali multipli, le *you-narrative*, tra gli altri).² Verso la fine di *Métalepse*, addirittura, la figura diventa ubiqua e assurge a cifra del rapporto tra realtà e finzione:

Cette transfusion perpétuelle, et réciproque, de la diégèse réelle à la diégèse fictionnelle, et d'une fiction à une autre, est l'âme même de la fiction en général, et de toute fiction en particulier. Toute fiction est tissée de métalepses. Et toute réalité, quand elle se reconnaît dans une fiction, et quand elle reconnaît une fiction en son propre univers (Ibid.: 130-131).

Per quanto suggestiva, la conclusione a cui giunge Genette è difficilmente traducibile in sede critica, tant'è che gli sforzi dei critici venuti dopo di lui sono

1 Sui rapporti tra Genette e la metalessi si vedano Lavocat 2020 e Pagliuca 2020.

2 Un prospetto completo dei casi individuati da Genette è in Pagliuca 2021.

stati tesi soprattutto a stringere nuovamente il campo, aggirando o epurando la lezione di *Métalepse*.

Negli studi finora condotti sull'argomento un'altra pietra miliare è costituita da un capitolo di *Narratology Beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity* che porta la firma di Werner Wolf (2005), dove la metalessi viene analizzata in chiave transgenerica e transmediale. Il critico tedesco individua e descrive quattro «tratti», su cui costruisce la sua definizione (Ibid.: 89-91):

1. the occurrence of metalepsis within *artefacts*, or – with a view to drama – *performances that represent possible worlds* in Ryan's sense (1991) [...];
2. the existence of, or reference to, recognizable, *logically distinct levels* or *possible (sub) worlds* within these artefacts or performances; these levels or (sub)worlds usually *differ ontologically* from each other and can be distinguished – as frequently happens in works involving a *mise en abyme* – by the opposition 'reality vs. fiction' or 'actual present vs. evoked past' [...];
3. an actual *transgression* between, or a *confusion* and contamination of, the (sub)worlds involved [...];
4. the *paradoxical nature* of this transgression or confusion with reference to a 'natural' or conventional belief in the inviolability, in 'normal' life and 'normal' fiction, of the (sub) worlds or levels involved. This violation of normal expectations [sic], as a rule, is the result of an intentional act and usually serves as an indicator of the fictionality of the represented world in its entirety. [...] The paradox involved in (ontological) metalepsis often has a startling or also comic effect, which is the main reason why it occurs so frequently in 'experimental' texts (such as Sterne's famous novel) that lay bare their fictionality, but also in comedies, ever since Greek Antiquity (as 'parabasis' and 'out-of-character' addresses to the audience).

Taking these four traits together, 'metalepsis' may be defined as *a usually intentional paradoxical transgression of, or confusion between, (onto)-logically distinct (sub)worlds and / or levels that exist, or are referred to, within representations of possible worlds*.

Wolf mette l'accento sul carattere paradossale della figura, che in Genette (2006 [1972]) è accennato ma non messo a sistema.³ L'altro pregio di questa classificazione è l'apertura verso una prospettiva di lunga, lunghissima durata, sui cui tornerò tra poco.

3 Sul paradosso logico si vedano anche Ryan 2005 e Graziani 2022.

3. *Ai confini della metalessi*

Metalessi è trasgressione paradossale di una soglia (solo intrafinzionale per Wolf, anche extra-finzionale per Genette), ma è anche inscenamento e percezione della soglia tra finzione e realtà. La metalessi, quindi, è una strategia autoriflessiva,⁴ ma non tutte le strategie autoriflessive sono metalettiche. In altre parole, la nozione di metalessi non andrebbe estesa aprioristicamente a tutte le opere in cui sono incastonati mondi ulteriori a quello di primo livello.⁵ Non considero metalettiche – come invece fa Genette (2004) – le metarappresentazioni⁶ e le *mise en abyme*⁷ in cui non sono perturbate le gerarchie tra i livelli/mondi. Non sono metalettiche le ecfrasi: la descrizione di un artefatto (esistente o meno), per quanto vivida, particolareggiata, narrativizzata, non presuppone l'entrata dell'osservatore (o del lettore o dell'ascoltatore) nella scena rappresentata, né l'uscita dei personaggi o degli oggetti dal quadro, dalla coperta, dal tappeto, dal vaso su cui compaiono. L'ecfrasi è un pezzo di bravura, nella sua natura è racchiuso lo scopo di gareggiare con l'immagine descritta, non c'è alcun paradosso nel vivificarla agli occhi di chi ascolta o legge. Detto altrimenti, la metalessi non va confusa con l'enargheia, la capacità del poeta di rendere visibili le azioni descritte, grazie a cui “the story world appears so clearly to the listener that he experiences the illusion of being present at the events reported in the narrative” (Allan, de Jong e de Jonge 2017, 36).

I classicisti, forse spinti dall'esempio genettiano dello scudo di Achille come metalessi, hanno iniziato in anni recenti ad applicare la nozione ai propri corpora. Devo ammettere che i limiti nella mia formazione classica non mi con-

4 Nell'aggettivo “autoriflessivo” traduco alla lettera l'inglese “self-reflexive”: per “autoriflessività” intendo la capacità di un'opera di rimandare a se stessa.

5 L'italiano “incastonato” non rende quanto l'aggettivo francese “enchâssé” o gli inglesi “embedded” e “nested”.

6 Per metarappresentazione intendo tutti i tipi di opera nell'opera: romanzo nel romanzo, film nel film, teatro nel teatro, quadro nel quadro (e i possibili incroci: teatro nel romanzo, romanzo nel film, etc.).

7 Seguendo Dällenbach 1994, 13, “è *mise en abyme* ogni inserto che intrattiene una relazione di somiglianza con l'opera che lo contiene.” Esempi di *mise en abyme* perfette sono la matrioska, le scatole cinesi, certe pubblicità (e in questo settore la *mise en abyme* ha preso il nome di effetto Droste). Non concordo dunque con Ryan 2005 che considera la *mise en abyme* un caso particolare della metalessi.

sentono, a questo stadio della mia ricerca, né di escludere dal dominio della *metalessi* né di accogliere serenamente, per esempio, i quattro tipi principali individuati da Irene de Jong (2009): l'apostrofe (Omero che si rivolge a Patroclo), il personaggio che annuncia l'opera in cui compare (Elena che condivide con Ettore la sua convinzione che verranno eternati da un canto), il mescolarsi delle voci narrative (Omero che si sovrappone a Demodoco), la dissolvenza (tra il passato e il presente dell'inno omerico ad Apollo).

Tutti questi esempi costituirebbero delle *conditional metalepsis*,⁸ cioè delle strategie discorsive che a certe condizioni possono essere interpretate metaletticamente. Quando Omero si rivolge a Patroclo si verificherebbe una frizione tra il mondo dei vivi e quello dei morti, se si considerasse l'eroe presente, sotto forma di anima o fantasma. Il motivo del *kleos* richiamato da Elena, cioè l'aspirazione alla gloria, evocherebbe nel fruitore l'*Iliade* stessa. La scelta di non citare *verbatim* il canto di Demodoco determinerebbe un'intrusione di quest'ultimo in un'opera successiva oppure un incremento dell'autorità narrativa di Omero, che si avvale di un testimone oculare delle gesta di Odisseo. Infine, nell'*Inno ad Apollo*, dopo il racconto della nascita del dio, se ne ricorda la predilezione per Delo, dove si raccolgono gli Ioni per le feste in suo onore: è a questo punto che si inserirebbe la *metalessi* con la lode alle fanciulle, ministre del dio, verosimilmente presenti sulla scena, e l'autopresentazione del poeta, un cieco che vive nella rocciosa Chio.

Che si condivida o meno la teoria di de Jong, c'è un'ipotesi di portata generale che è stata avanzata e che andrebbe approfondita ulteriormente: che la lunga durata di generi come la lirica e l'epica (ma anche il teatro) abbia depotenziato espedienti metalettici capaci in origine di colpire il pubblico. Ha senso quindi chiedersi con Sebastian Matzner (2020, 23) “whether there is such a thing as ‘dead metalepsis’ (in analogy to dead metaphors): a narrative move that has become so commonplace that it has lost its shocking effect, even if it can still be described and analysed in its structure as metaleptic.”

A esser precisi, è stata Monika Fludernik ad avanzare l'idea che, come altri dispositivi formali, la *metalessi* possa “consumarsi”: “À force d'être utilisée, la *métalepse* risque en fait de devenir une sorte de *métaphore* morte, comme l'omniscience, dont les qualités *métaphoriques* et *métaleptiques* restent ina-

8 Il sintagma è stato adoperato dagli studiosi appartenenti al network sulla *metalessi* in diacronia, a cui accennerò nell'ultimo paragrafo.

perçues, suite à l'usage irréféchi du procédé” (2005, 90-91). Secondo la studiosa austriaca, ha una carica metalettica il cambio di scena, meccanismo di coesione testuale noto ai più come *entrelacement*. La formula “lasciamo X e andiamo da Y” permette a chi narra di cambiare filo narrativo, di spostarsi nello spazio e di seguire un altro personaggio: se interpretata letteralmente, presuppone la compresenza di autore, lettore e personaggi sullo stesso livello diegetico. Diffusa nell'epica di tradizione orale, nella letteratura medievale, tale tecnica è stata sì declinata in chiave umoristica ma è anche rimasta appannaggio del romanzo realista e solo la domestichezza che abbiamo con essa fa sì che formula “lasciamo X e andiamo da Y” non ci sorprenda e che non vi riconosciamo più una specie di metalessi.

“Il tasso di usura di un tipo di metalessi dipende molto dai media e dalle istanze coinvolte, anche se è difficile da determinare” (Lavocat 2021 [2016], 635): ecco una delle sfide per chi lavora sulla metalessi in ottica diacronica.

4. *Dai sistemi binari alla struttura reticolare: proposta di una mappa*

Studiando i contributi dedicati alla metalessi, colpisce un dato abbastanza diffuso: la costruzione di una teoria fondata su una o più opposizioni. Il binarismo è in Genette: metalessi banale e innocente VS sconvolgente (2006 [1972]), figurale VS finzionale, metalessi VS antimetalessi (2004); in Nelles (1997): marcata VS non marcata; in Wagner (2002): ascendente VS discendente; in Cohn (2005): del discorso VS della storia; in Meyer-Minneman (2005) e Schlickers (2005): d'enunciazione VS d'enunciato e orizzontale VS verticale; in Ryan (2005): retorica VS ontologica; in Fludernik (2005): reale VS metaforica; in Whitmarsh (2013): forte VS debole; in Lavocat (2021 [2016]): metalessi intrafinzionali VS effetto di presenza reale; in Hanebeck (2017): metalessi ontologica VS metalessi figurativa; in Matzner (2020): metalessi come tropo VS come figura.

Alcune di queste distinzioni sono entrate a pieno titolo nel lessico critico sull'argomento, altre hanno avuto meno successo. Sarà il caso di guardare queste polarità nel dettaglio, per verificarne la suscettibilità d'impiego in una struttura più ampia e articolata. Mi sono resa conto, infatti, che gli studiosi e le studiose (tra cui io stessa) con le loro argomentazioni dilemmatiche hanno ingabbiato la metalessi e che insistere su una classificazione piuttosto che su un'altra sacrifica la complessità della figura. Cercherò pertanto di mettere in-

sieme le maniere possibili di analizzare la metalessi, intendendole come chiavi di accesso all'argomento ugualmente valide e legittime.

Si ricorderà che Genette, a proposito delle metalessi banali e innocenti, cita stralci da Sterne e Diderot, mentre sconvolgente è definita la metalessi in Cortázar. Altrettanto noto è l'esempio "Virgilio fa morire Didone", utile a spiegare l'interpretazione figurale e quella finzionale che si può dare al 'far morire'.⁹ Metalessi (l'autore che 'entra' nell'opera) VS antimetalessi (il personaggio che 'esce' dall'opera) è la coppia che Genette vorrebbe soppiantasse quella ascendente VS discendente di Wagner.¹⁰ La dicotomia figurale VS finzionale in Genette porta con sé anche l'antitesi debole VS forte, successivamente ripresa da Whitmarsh, e la distinzione figura VS tropo su cui insiste Matzner. I binomi proposti da Nelles, Cohn, Ryan, Meyer-Minneman e Schlickers si possono sovrapporre (non marcata/del discorso/d'enunciazione/retorica/metaforica VS marcata/della storia/d'enunciato/ontologica/reale) e combinare con il binomio orizzontale VS verticale (e quest'ultimo è a sua volta scindibile in verso l'alto VS verso il basso, nei termini di Schlickers, o ascendente VS discendente).

In fondo, tutto questo complesso di categorie e i ragionamenti ad esse sottesi sono un'eredità del Genette di *Discorso del racconto*, di quella gradazione originaria tra metalessi banali e innocenti e metalessi sconvolgenti e perturbanti – gradazione irrigiditasi col tempo a tal punto da diventare antinomia.

Lavocat svolge invece un ragionamento un po' diverso. Nella sua teoria, un tipo di metalessi si basa sull'"eterogeneità ontologica" (2021 [2016], 610) tra realtà e finzione che sta al fruitore percepire; l'altro, più frequente, è quello delle metalessi intrafinzionali (su cui si sofferma più a lungo, proponendo ulteriori suddivisioni). Al primo tipo si riconduce l'"effetto di presenza reale" generato, per esempio, da Tarantino che recita una pic-

9 Vale la pena sottolineare che l'originale 'Vergile fait mourir Didon' assume sfumature sensibilmente diverse quando viene ripreso dai critici anglofoni come 'Vergil has Dido die' oppure 'Vergil kills Dido'. Sul topos dell'autore che uccide il personaggio, è intervenuto Thomas Kuhn-Treichel al convegno *Métalepse au prisme des arts*, di cui si dirà appresso.

10 Si noti che Genette adotta il punto di vista contrario, poiché si figura i livelli narrativi come blocchi sovrapposti, in cui un racconto prodotto è a un livello superiore rispetto a quello che lo produce (2006, 275). La tradizione di studi successiva non lo segue, e rappresenta piuttosto i livelli/mondi narrativi come quadri l'uno dentro l'altro, in cui quello più esterno contiene l'atto narrativo produttore del racconto.

cola parte nei suoi film; al secondo appartengono le numerosissime metalessi localizzate nella finzione – mi limito a citare quelle celeberrime nella *Donna del tenente francese* di John Fowles e nella *Rosa purpurea del Cairo* di Woody Allen. Lavocat dichiara con una certa enfasi: “La metalessi reale non esiste” (Ibid.: 647), e in effetti nessuno mai è letteralmente entrato in un film o in un romanzo. Io però parlerò di metalessi reali e finzionali, intendendo le prime come proiezioni della finzione nella realtà e le seconde come forme che si possono rintracciare nelle opere di finzione. Si pensi al fenomeno dei *cosplay* o ai parchi a tema o ancora a esperienze interattive come *Pokémon GO*: nessuna frontiera è stata veramente trasgredita, i personaggi non sono davvero usciti dalla finzione, però la finzione è stata incorporata nella realtà, la percezione dell’eterogeneità ontologica è chiara. Un meccanismo simile si innesca dall’incontro fortuito con un personaggio famoso, di cui si conosce solo l’immagine a due dimensioni che appare sullo schermo: non c’è eterogeneità ontologica ma la sensazione che una soglia sia stata attraversata. Forse questo genere di metalessi interessa più i sociologi che gli studiosi di letteratura, i quali si occupano piuttosto di forme e sostanze dei prodotti dell’arte, dei parti della fantasia; tuttavia, affinché il quadro risultasse completo, ho ritenuto necessario almeno un accenno a questo aspetto della questione:

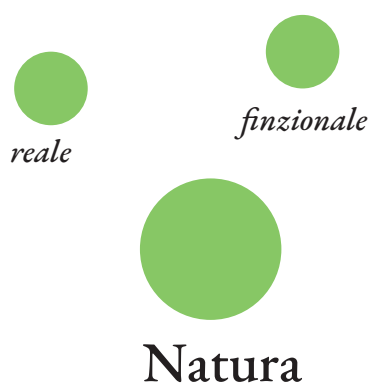


Figura 1. Tipi di metalessi in base alla loro natura

Un’altra opposizione che emerge dalla bibliografia, pur non essendo stata dichiarata apertamente, è quella tra metalessi naturale e innaturale. Definiamo “innaturale” con Alber (2014) il racconto che “violates physical laws,

logical principles, or standard anthropomorphic limitations of knowledge by representing storytelling scenarios, narrators, characters, temporalities, or spaces that could not exist in the actual world”. Certe trasgressioni della frontiera tra livelli/mondi intrafinzionali possono essere “naturalizzate”, ad esempio inscrivendole in un sogno, altre non sono spiegabili razionalmente e quindi risultano innaturali, cioè fisicamente irrealizzabili e logicamente contraddittorie:



Figura 2. Tipi di metalessi in base al loro carattere

Bell e Alber (2012), che, a partire da un corpus di testi stampati e ipertesti digitali, si concentrano proprio sulle metalessi innaturali, le organizzano in base a un principio contenutistico:

- (1) Metalepsis as a Form of Escapism
- (2) Metalepsis as an Exercise of Control
- (3) Metalepsis as Highlighting the Power and the Potential Danger of Fiction
- (4) Metalepsis as Mutual Understanding
- (5) Metalepsis as a Challenge to the Creator – A Loss of Control over the Creation (Ibid.: 176).

Una precedente – e autorevole – analisi tematica (ma non solo) è stata svolta da McHale (1987), che riconduce la trasgressione metalettica alle due pulsioni originarie di amore e morte, ma include anche il desiderio e il controllo:



Figura 3. Tipi di metalessi in base al tema

Più recentemente, un taglio ermeneutico al discorso sulla metalessi è stato dato da Macrae (2019), che identifica tre modi di trasgressione, cioè consapevolezza, comunicazione e movimento. Un personaggio che scopre la sua finzionalità, uno che si rivolge al narratore, uno che entra in un livello/mondo narrativo diverso da quello a cui appartiene non sono la stessa cosa. Certo, nei primi due casi nessun movimento si verifica, nessuna ‘salita’ letterale, ma l’illusione mimetica si rompe comunque e la natura finzionale del testo viene svelata:

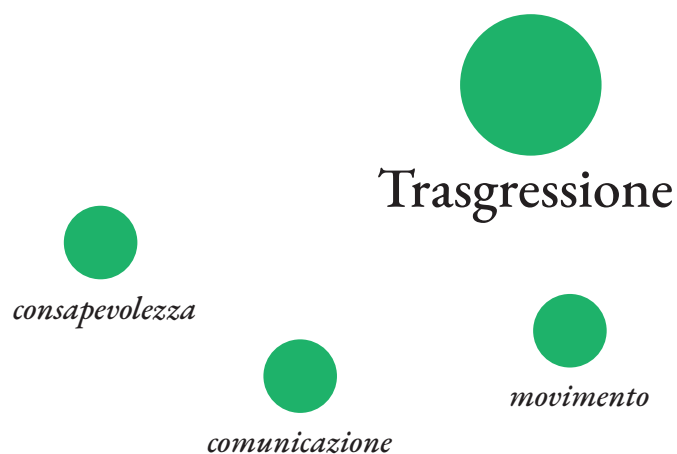


Figura 4. Tipi di metalessi in base ai modi della trasgressione

A rigore, il movimento, oltre che orizzontale (tra universi finzionali separati) e verticale (tra livelli/mondi narrativi “embedded”), può essere anche circolare. Si pensi ai nastri di Möbius, agli strani anelli e alle gerarchie aggrovigliate di Hofstadter 1984, in cui superiore/inferiore o interno/esterno sono indistinguibili:

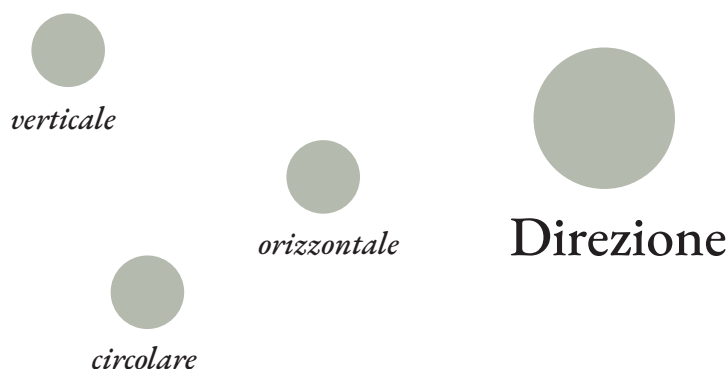


Figura 5. Tipi di metalessi in base alla direzione del movimento

Ora ci conviene tornare su un punto non toccato nel paragrafo sulla definizione. La metalessi, stando a Genette, “produce un effetto di bizzarria, sia buffonesca [...] sia fantastica” (Genette 2006, 282); è un dispositivo che “può dipendere solo dall’umorismo (Sterne, Diderot) oppure dal fantastico (Cortázar, Bioy Casares), oppure da una qualche commistione dei due (Borges), a meno che esso non funzioni come una figura della fantasia creatrice” (Genette 1987, 74). Per Wolf (2005) esiste anche una metalessi seria, nata nella temperie modernista con *Sei personaggi in cerca d’autore* di Pirandello e *Niebla* di Unamuno.¹¹ Il ventaglio genettiano può essere quindi ampliato e la metalessi può essere interpretata come fenomeno serio, umoristico, ludico, fantastico o perturbante:

¹¹ Tuttavia, se si accetta l’ipotesi della metalessi morta e si considerano metalessi le forme di raccordo studiate da Fludernik 2005 accennate alla fine del paragrafo 3, allora la nascita della metalessi seria va retrodatata.

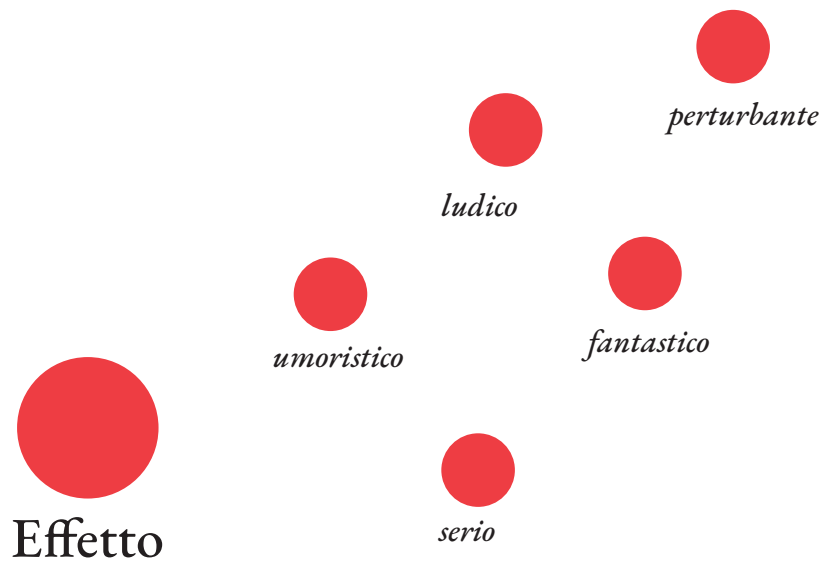


Figura 6. Tipi di metalessi in base all'effetto sortito

“La *métalepse* n'est pas nécessairement un procédé anti-illusioniste. Comme la *métanarration*, elle renforce considérablement l'illusion réaliste dans le roman réaliste” (Fludernik 2005, 87). In altri termini, ci sono metalessi che, esplicitando la finzionalità dei personaggi, dei luoghi o delle vicende narrate o attirando l'attenzione sull'arbitrio dell'autore, inibiscono la “volontaria sospensione dell'incredulità” e metalessi che non minano il patto narrativo, anzi accentuano la voce del *teller*. Chiamo antimimetiche le prime e mimetiche le seconde:

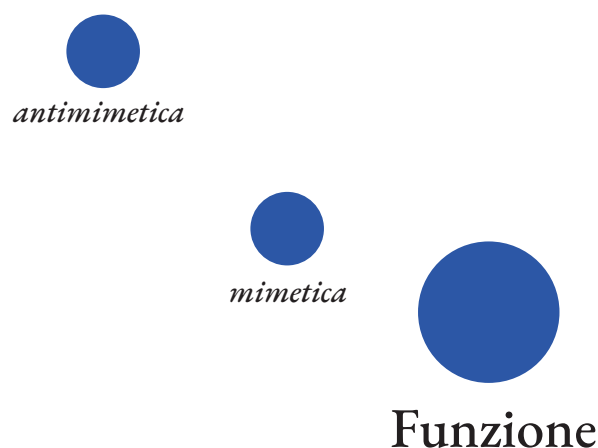


Figura 7. Tipi di metalessi in base alla funzione che ricoprono

Seguendo ancora Fludernik (2005), si usa distinguere tra metalessi dell'autore, del narratore, del narratario, del personaggio – a cui si può aggiungere quella del lettore (Daunay 2017). In realtà, possono essere chiamate in causa altre figure suscettibili di metalessi (ad esempio il traduttore o l'editore di un testo narrativo) e, allargando lo sguardo ad altri prodotti culturali, il numero delle istanze si moltiplica ulteriormente – in un quadro può esserci una metalessi del committente, in un film una dello spettatore, in un videogioco una dell'utente e così via:

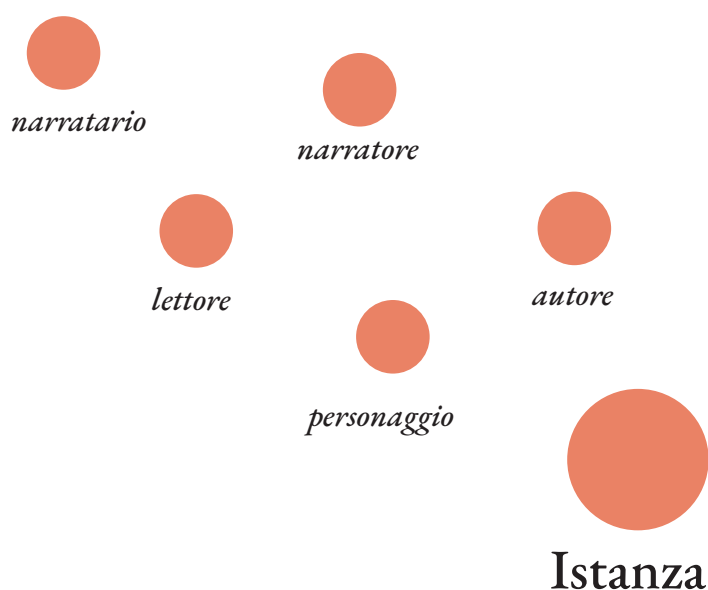


Figura 8. Tipi di metalessi in base all'istanza coinvolta

Che la metalessi sia un procedimento intermediale è assunto condiviso e incontrovertibile da circa due decenni ormai: basti citare il volume a cura di Pier e Schaeffer (2005), la “grande campagna di annessione” (Volpe 2018) condotta da Genette stesso in *Métalepse* e il fondamentale appello di Wolf (2005), raccolto da Kukkonen e Klimek (2011). Nella mia mappa, dunque, tengo conto del tipo di medium in cui la metalessi si realizza: orale, aurale, visuale, audiovisivo o testuale:

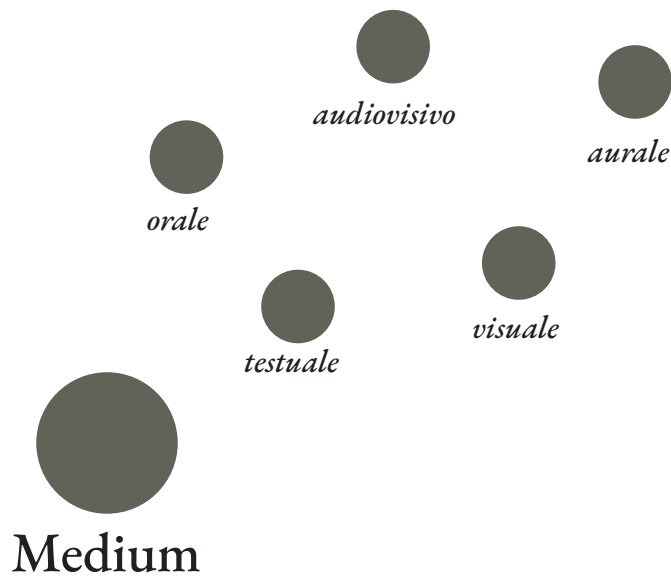


Figura 9. Tipi di metalessi in base al tipo di medium in cui compaiono

Una variabile che introduco nella schematizzazione è quella della consistenza: alcune metalessi sono una strizzatina d'occhio al fruitore, altre sono strutturali e sorreggono la narrazione. Una cosa è il cameo, cioè l'apparizione di un personaggio famoso nel ruolo di comparsa in un prodotto audiovisivo (Hitchcock), altra cosa è un attore protagonista che recita se stesso (Eminem); una cosa è un *crossover* (cioè una metalessi orizzontale, tra universi finzionali separati) circoscritto a uno o pochi episodi di una lunga serie, come nella trilogia di CSI, altra cosa è il *crossover* made in Marvel, *Leitmotiv* pluridecennale e parte delle aspettative del pubblico:

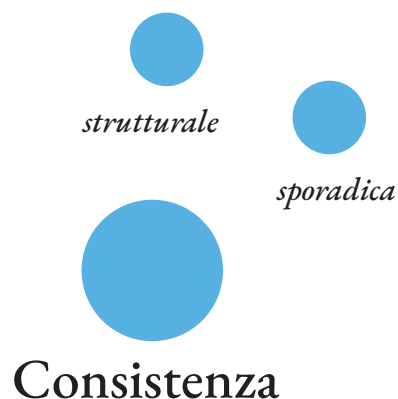


Figura 10. Tipi di metalessi in base alla loro consistenza

Un occhio attento avrà notato che nei raggruppamenti non ho incluso il binomio più citato negli studi sulla metalessi. Mi riferisco a quello introdotto da Marie-Laure Ryan: “Alors que la *métalepse rhétorique* présente un acte de communication entre deux membres du même monde au sujet d’un membre d’un autre monde, la *métalepse ontologique* met en scène une action dont les participants appartiennent à deux domaines distincts” (2005, 207). Le etichette retorica e ontologica, in effetti, scontentano molti e si sta cercando il modo di sostituirle. Come si evince da questo excursus, tanti sono stati gli sforzi classificatori della metalessi, a partire dagli approcci più vari, ma nessuna delle tipologie proposte sembra essere riuscita a scioglierne la complessità. Piuttosto che ricorrere a elenchi, tabelle – e simili letti di Procuste – opto per una mappa, uno schema simile a un modello atomico o astronomico. Questa sintesi visiva potrebbe facilitare la descrizione dei diversi tratti che compongono una metalessi e l’individuazione di quelli che risultano dominanti.

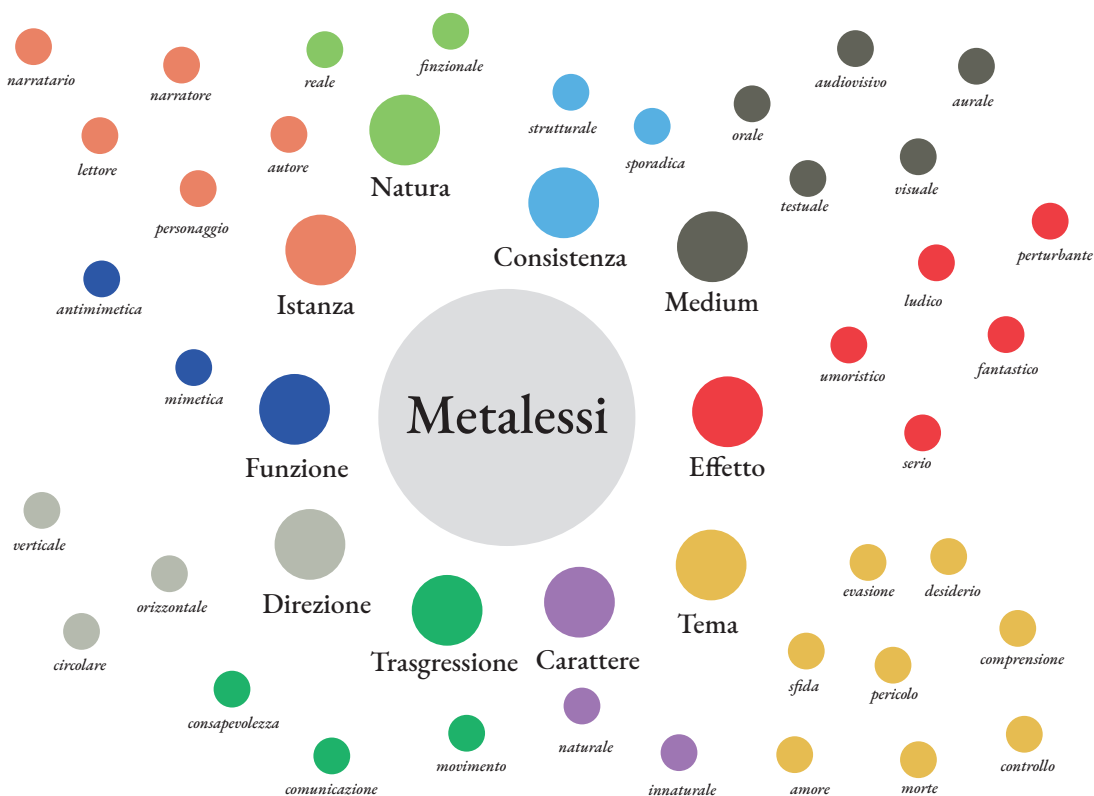


Figura II. Modello atomico/astronomico

Nel vasto e solo parzialmente esplorato universo metalettico quale compito per lo studioso di letteratura, di narrativa, di fiction? Unire i puntini, delimitare il campo d'indagine, far emergere geometrie nascoste.

5. *Metalessi presente e futura*

Nell'aprile del 2023 si è tenuto a Parigi un convegno intitolato *La Métalepse au prisme des arts*, quinto appuntamento del Seminario Permanente di Narratologia, il network dei narratologi italiani. Le quindici relazioni, presentate in tre lingue (inglese, francese e italiano), hanno toccato alcune questioni cruciali: il rapporto tra metalessi e finzionalità, il suo ruolo nella poetica storica, gli effetti che sortisce sul lettore, le sue declinazioni intermediali. Ci si è mossi seguendo due direttive: ragionare intorno alle acquisizioni teoriche più recenti, verificando la tenuta delle categorie attualmente in uso, oppure cimentarsi in analisi ravvicinate di alcune opere rappresentative, senza restrizioni nella cronologia e nell'approccio. Gli atti, la cui uscita è programmata per la fine del 2024, costituiranno il primo libro pubblicato presso un editore italiano (Biblion Edizioni) sulla metalessi.

Alcuni dei relatori presenti in quell'occasione fanno parte del DFG-Netzwerk "Diachronic Metalepsis" (attivo dall'aprile del 2022), cioè la rete internazionale e interdisciplinare degli studiosi della metalessi dalla classicità alla contemporaneità. I workshop dell'associazione – cinque in tutto – si sono svolti in inglese, online oppure in modalità mista con il patrocinio di diverse università tedesche. Uno dei primi, ardui obiettivi che i membri del gruppo si sono posti è l'accordo su una definizione applicabile a epoche e generi discorsivi molto diversi tra loro. Gli incontri non hanno prodotto finora contributi in forma scritta ma, dato l'alto valore scientifico degli interventi e dei dibattiti, si è pensato di lasciarne traccia in un volume (che sarà pubblicato nel 2025). Per il momento, a quanto ne so, Thomas Kuhn-Treichel, ideatore dell'iniziativa insieme a Martin Sebastian Hammer, ha licenziato una monografia con questo taglio: *Metaleptische Bilder des Erzählens. Von der Antike bis zur Gegenwart* (2023).

Nel solco delle ricerche del gruppo appena citato si inseriscono anche i saggi di Alber (2023), Hammer e Kocher (2023), Lavocat (2023), e Sládek (2023) compresi nel ponderoso *Handbook of Diachronic Narratology*. A partire da un appello di Fludernik (2003) a storicizzare la narratologia, i curatori del volume

hanno raccolto una quarantina di saggi che coprono un arco temporale amplissimo – dall'antichità ai giorni nostri – e mettono a confronto letterature diverse. Temo che in Italia un libro come questo fatichi a trovare una sua collocazione nel mercato editoriale, e che, come è già successo in passato, i frutti dei *Narrative Studies* nati fuori dai confini nazionali restino poco accessibili ai più – vuoi perché non tradotti, vuoi perché spesso pubblicati in collane costose.

Questo è lo *status quaestionis* che sono riuscita a ricostruire. Forse altri percorsi sarebbero stati possibili e sicuramente qualcosa mi è sfuggito nella bibliografia. Spero di aver sollevato domande piuttosto che fornito risposte, ma soprattutto spero che questo sia solo un punto di partenza per iniziare anche in Italia a riflettere sulla metalessi in chiave storica, multidisciplinare e intermediale.

A mo' di conclusione, passo ad accennare a qualche possibile pista percorribile negli studi futuri sulla metalessi. Secondo John Pier (2016), tre sono le linee di ricerca finora seguite – la distinzione tra metalessi retoriche e ontologiche, le declinazioni transmediali, la natura paradossale del dispositivo – e cinque i percorsi potenziali:

Among topics requiring additional study are the following: (a) relative weight of local vs. global effects of metalepsis; (b) metalepsis and fictionality (breaking/intensification of mimetic illusion, immersion, etc.); (c) the role of metalepsis in trans-/intermediality with regard to multimedia and to popular culture; (d) metalepsis and related practices in historical poetics going back to ancient narrative as well as a historical inventory of artistic movements and corpuses employing these devices; (e) the rhetorical potential of metalepsis.

Negli anni che ci separano dall'ultimo aggiornamento della voce del *Living Handbook of Narratology* da cui è tratta la citazione precedente, poco è stato fatto relativamente al punto (a), in cui mi sembra possano incontrarsi comparatistica, teoria della ricezione, e, perché no, politiche di marketing, nelle quali è ormai consolidata l'attenzione al 'glocal'.

Sempre connesso con le dimensioni del fenomeno metalettico, è l'invito – ancora da raccogliere – sottinteso nelle parole del Genette di *Codicille*: “La virtualisation galopante de notre existence engage une sorte de mételepse en boucle, planétaire et réciproque, que je ne me sens pas apte à décrire davantage, mais que j'appellerais volontiers, pour résumer tout cela d'un mot-chimère, notre *médialepse généralisée*” (2009, 180). La virtualizzazione della nostra esistenza, cioè il fascino esercitato dalle vite potenziali nel metaverso, la narrativizzazione social delle nostre esperienze quotidiane (giusto per fare qualche esem-

pio), potrebbero essere guardate sotto una luce nuova se interpretate come il frutto del desiderio di metalessi, trasgressione di una frontiera, attraversamento di uno schermo.

Infine, vorrei suggerire un ultimo sentiero, che, allo stato attuale delle mie conoscenze, è stato poco battuto finora: la metalessi nella letteratura per l'infanzia. Se qualcosa è stato fatto nell'ambito della francesistica (si veda l'apposita sezione della bibliografia), da un punto di vista strettamente teorico e comparatista la bibliografia *langue* – Wolf (2005) vi fa giusto qualche accenno e Klimek (2010) si concentra sul genere *fantasy* più che sul destinatario. Qui in Italia l'unico articolo esistente è quello di Calabrese e Conti,¹² che definiscono la metalessi “un'arma talismanica a partire dal postmoderno” (2020, 26), scelgono alcuni esempi da un corpus di libri illustrati e ricordano i parchi a tema come esperienza immersiva, come luoghi di incontro tra finzione e realtà.

C'è dunque ancora molto da fare su quello che è stato definito “*un des tropes principaux de l'imaginaire narratologique*” (Fludernik 2005, 87).

12 Dove però si fa un uso improprio delle etichette metalessi retorica e ontologica: a giudicare dalle definizioni fornite e dagli esempi addotti, si tratta di metalessi ontologiche in tutti i casi.

Bibliografia

Studi teorici

Allain, Sébastien e Szilas, Nicolas. 2012. "Exploration de la métalepse dans les "serious games" narratifs." *Sciences et technologies de l'information et de la communication pour l'éducation et la formation* 19: 135-156. https://www.persee.fr/doc/stice_1952-8302_2012_num_19_1_1040 (ultimo accesso: 14/11/2023).

Allain, Sébastien. 2018. "Métalepses du récit vidéoludique et reviviscence du sentiment de transgression." *Sciences du jeu*, no. 9. <https://doi.org/10.4000/sdj.909> (ultimo accesso: 14/11/2023).

Bell, Alice e Alber, Jan. 2012. "Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology." *Journal of Narrative Theory* 42, no. 2: 166-192.

Bell, Alice. 2016. "Interactional Metalepsis and Unnatural Narratology". *Narrative* 24, no. 3: 294-310.

Bokobza Kahan, Michèle. 2009. "Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction." *Argumentation et Analyse du Discours* 3. <http://journals.openedition.org/aad/671> (ultimo accesso: 14/11/2023).

Bonhomme, Marc. 1987. "Un trope temporel méconnu: la métalepse." *Le Français moderne* 1-2: 83-104.

Cohn, Dorrit. 2005. "Métalepse et mise en abyme." In *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer, 121-130. Paris: Éditions de l'EHESS.

Daunay, Bertrand. 2017. "La métalepse du lecteur Ou la porosité du métatexte." *Cahiers de Narratologie* 32. <http://journals.openedition.org/narratologie/7855> (ultimo accesso: 14/11/2023).

D'Hulst, Lieven. 2010. "La traduction mise en scène dans la prose francophone et hispanophone moderne: de la narrativisation à la métalepse." In *Translatio in fabula: Enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions*, a cura di Sophie Klimis, Isabelle Ost e Stéphanie Vanasten, 51-62. Bruxelles: Presses de l'Université Saint-Louis. <https://books.openedition.org/pusl/1488> (ultimo accesso: 14/11/2023).

- Ensslin, Astrid. 2022. "Video Games as Complex Narratives and Embodied Metalepsis." In *The Routledge Companion to Narrative Theory*, a cura di Paul Dawson e Maria Mäkelä, 411-422. New York: Routledge.
- Feyersinger, Erwin. 2010. "Diegetic Short Circuits: Metalepsis in Animation." *Animation: An Interdisciplinary Journal* 5, no. 3: 279-294. <https://doi.org/10.1177/1746847710386432> (ultimo accesso: 14/11/2023).
- Fludernik, Monika. 2005. "Changement de scène et mode métaleptique." In *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer, 73-94. Paris: Éditions de l'EHESS.
- García López, Oscar David. 2022. *La metalepsis en el cómic: Una aproximación transmedial desde la narratología literaria*. Tesi di dottorato, Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/74221/1/T43357.pdf> (ultimo accesso: 14/11/2023).
- Genette, Gérard. 2006 (1972). *Figure III: Discorso del racconto*. Traduzione italiana di Lina Zecchi. Torino: Einaudi.
- Genette, Gérard. 1987 (1983). *Nuovo Discorso del racconto*. Traduzione italiana di Lina Zecchi. Torino: Einaudi.
- Genette, Gérard. 2004. *Métalepse: De la figure à la fiction*. Paris: Seuil.
- Guelton, Bernard (a cura di). 2019. *Fictions secondes, Mondes possibles et Figures de l'enchâssement dans les oeuvres artistiques et littéraires*. Paris: Éditions de la Sorbonne.
- Hanebeck, Julian. 2017. *Understanding Metalepsis: The Hermeneutics of Narrative Transgression*. Berlin, Boston: de Gruyter.
- Hasner, Bernd. 2001. "Metalepsen: Zur Genese, Systematik und Funktion transgressiver Erzählweisen." Unpublished PhD dissertation, Freie Universität Berlin.
- Herman, David. 1997. "Toward a Formal Description of Narrative Metalepsis." *Journal of Literary Semantics* 26, no. 2: 132-152.
- Klauk, Tobias e Köppe, Tilmann. 2017. "Is Metaleptic Fiction Paradoxical?." *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* 9, no. 1-2: 197-223.

Klimek, Sonja. 2010. *Paradoxes Erzählen: Die Metalepse in der phantastischen Literatur*. Paderborn: Mentis.

Kukkonen, Karin e Klimek, Sonia (a cura di). 2011. *Metalepsis in Popular Culture*. Berlin, New York: de Gruyter.

Lagos Caamaño, Jorge Luis. 2003. *La metalepsis y la actividad cooperativa del lector empírico*. Valdivia: Universidad Austral de Chile.

Lavocat, Françoise. 2021 (2016). *Fatto e finzione: Per una frontiera*. Traduzione italiana di Chetro De Carolis. Roma: Del Vecchio Editore.

Limoges, Jean Marc. 2012. "La métalepse au cinéma: Aux frontières de la transgression." *Cinergie* 1, no. 1: 126-144.

Macrae, Andrea. 2019. *Discourse Deixis in Metafiction: The Language of Metanarration, Metalepsis and Disnarration*. Abingdon, New York: Routledge.

Malina, Debra. 2002. *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*. Columbus: Ohio UP.

Martín-Jiménez, Alfonso. 2015. "A Theory of Impossible Worlds (Metalepsis)." *Castilla. Estudios de litteratura* 6: 1-40. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/19873> (ultimo accesso: 14/11/2023).

Meyer-Minneman, Klaus. 2005. "Un procédé narratif qui 'produit un effet de bizarrerie': la métalepse littéraire." In *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer, 133-150. Paris: Éditions de l'EHESS.

Montalbetti, Christine. 2007. "Ce que fait la métalepse à la fiction: théorie et pratique." *Modernités* 33: 117-127. <https://books.openedition.org/pub/6284?lang=it> (ultimo accesso: 14/11/2023).

Nelles, William. 1992. "Stories within Stories: Narrative Levels and Embedded Narrative." *Studies in the Literary Imagination* 25: 79-96.

Nelles, William. 1997. *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*. New York: Peter Lang.

Pier, John e Schaeffer, Jean-Marie (a cura di). 2005. *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*. Paris: Éditions de l'EHESS.

Pier, John. 2005. "Metalepsis." In *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, a cura di David Herman, Manfred Jahn, and Marie-Laure Ryan, 303-304. London: Routledge.

Pier, John. 2016. "Metalepsis." In *The Living Handbook of Narratology*, a cura di Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier e Wolf Schmid <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/51.html> (ultimo accesso: 14/11/2023).

Prince, Gerald. 2006. "Disturbing Frames." *Poetics Today* 27: 625-30.

Richardson, Brian. 2000. "Narrative Poetics and Post-modern Transgression: Theorizing the Collapse of Time, Voice and Frame." *Narrative* 8, no. 1: 23-42.

Ryan, Marie-Laure. 2005. "Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états." In *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer, 201-223. Paris: Éditions de l'EHESS.

Schlickers, Sabine. 2005. "Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnole et française." In *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer, 151-166. Paris: Éditions de l'EHESS.

Thon, Jan-Noel. 2009. "Zur Metalepse im Film." In *Probleme filmischen Erzählens*, a cura di Hannah Birr, Maike Reinerth e Jan-Noel Thon, 85-110. Münster: LIT.

Thoss, Jeff. 2015. *When Storyworlds Collide. Metalepsis in Popular Fiction, Film and Comics*. Leiden: Brill/Rodopi.

Wagner, Frank. 2002. "Glissements et déphasages: Note sur la métalepse narrative." *Poétique* 130: 235-253.

Wagner, Frank. 2020. "Métalepse / Metalepsis." *Glossaire du RéNaF*. <https://wp.unil.ch/narratologie/2020/07/metalepse-metalepsis/> (ultimo accesso: 14/11/2023).

Willis, Jean-Paul. 2011. "Vers un 'Nouveau Hollywood'? Considerations sur la métalepse dans le cinéma populaire contemporain." *Kinephanos. La légitimation culturelle* 2, no. 1. http://www.kinephanos.ca/Revue_files/2011-willis.pdf (ultimo accesso: 14/11/2023).

Wolf, Werner. 2005. "Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon: A Case Study of the Possibilities of 'Exporting' Narratological Concepts." In *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*, a cura di Jan Christoph Meister, Tom Kindt e Wilhelm Schernus, 83-108. Berlin, New York: de Gruyter.

Wolf, Werner. 2009. "Metareference across Media: The Concept, its Transmedial Potential and Problems, Main Forms and Functions." In *Metareference across Media: Theory and Case Studies. Dedicated to Walter Bernhart on the Occasion of his Retirement*, a cura di Werner Wolf, Katharina Bantleon e Jeff Thoss, Amsterdam, New York: Rodopi, 1-85.

Wolf, Werner. 2013. "'Unnatural' metalepsis and immersion: Necessarily incompatible?" In *A Poetics of Unnatural Narrative*, a cura di Jan Alber, Henrik Skov Nielsen e Brian Richardson, 113-141. Columbus: Ohio State UP.

Zimmermann, Daniel. 2022. *Transgressionen der Moderne: Metaleptisches Erzählen in Spanien (1882-1943)*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Saggi critici

Boillat, Alain. 2012. "Stranger Than Fiction: Métalepse de Genette et quelques univers filmiques contemporains." *Cinéma & Cie* 12, no. 18: 21-31.

Boukadi, Ola. 2009. *La métalepse narrative dans le roman de Scarron à Diderot*. Tesi di dottorato, Université de Reims Champagne Ardenne.

Dahlberg, Leif. 2010. "Put a Tiger in Your Text: Metalepsis and Media Discourse." *Nordicom Review* 31, no. 1, 103-114.

Delaune, Benoît. 2007. "Le discours métamusical et la métalepse à partir de Frank Zappa." *Musurgia* 14, no. 1: 55-78.

Delaune, Benoît. 2008. "La métalepse filmique: De la transgression narrative à l'effet comique." *Poétique* 2, no. 154: 147-160.

Effe, Alexandra. 2017. *J.M. Coetzee and the Ethics of Narrative Transgression: A Reconsideration of Metalepsis*. Cham: Palgrave Macmillan.

Escoufflaire, Louis. 2022. "Transgresser pour mieux raconter: la métalepse dans la série *WandaVision*." *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives* 41. <https://doi.org/10.4000/narratologie.13750> (ultimo accesso: 14/11/2023).

Freedgood, Elaine. 2010. "Fictional Settlements: Footnotes, Metalepsis, the Colonial Effect." *New Literary History* 41, no. 2: 393-411.

Kiss, Miklós. 2012. "Narrative Metalepsis as Diegetic Concept in Christopher Nolan's *Inception* (2010)." *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies* 5: 35-54.

Pardo-Jiménez, Pedro. 2012. "Pour une approche fonctionnelle de la métalepse. Diderot avant *Jacques*." *Poétique* 2, no. 170: 163-176.

Pardo-Jiménez, Pedro. 2012. "Gautier: Metalepsis y descripción." In *Comunicación y escrituras: en torno a la lingüística y la literatura francesas*, a cura di Esperanza Bermejo Larrea, Juan Fidel Corcuera Manso, Julián Muela Ezquerro. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4248795> (ultimo accesso: 14/11/2023).

Patrick, Brian D. 2008. "Metalepsis and Paradoxical Narration in *Don Quixote*: A Reconsideration." *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura* 5, no. 2: 116-132. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3103289> (ultimo accesso: 14/11/2023).

Quesada Gómez, Catalina. 2009. "Incursiones de la metaliteratura en lo fantástico: a propósito de la metalepsis en Hispanoamérica." In *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, a cura di Teresa López Pellisa e Fernando Ángel Moreno Serrano, 293-305. Madrid: Asociación Cultural Xatafi-Universidad Carlos III de Madrid, <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/8673#preview> (ultimo accesso: 14/11/2023).

Vivier, Sigolène. 2019. "From one world to another: David Foster Wallace's art of metalepsis." In *Mutations de la métafiction/Mutations of metafiction*, a cura di Yannicke Chupin, numero speciale di *Revue française d'études américaines* 159, no. 2: 23-37.

Metalessi in diacronia

Alber, Jan. 2023. "Metalepsis in English Literature: From the Middle Ages to Postmodernism." In *Handbook of Diachronic Narratology*, a cura di Peter Hühn, John Pier e Wolf Schmid, 751-769. Berlin, Boston: de Gruyter.

Allan, Rutger J., de Jong, Irene J. F. e de Jonge, Casper C. 2017. "From Enargeia to Immersion: The Ancient Roots of a Modern Concept." *Style* 51, no. 1: 34-51.

de Jong, Irene J. F. 2009. "Metalepsis in Ancient Greek Literature." In *Narratology and Interpretation: The Content of Narrative Form in Ancient Literature*, a cura di Jonas Grethlein, Antonios Rengakos, 87-115. Berlin: de Gruyter.

Eisen, Ute E. e Möllendorff, Peter von (a cura di). 2013. *Über die Grenze: Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums*. Berlin, Boston: de Gruyter.

Fludernik, Monika. 2003. "The Diachronization of Narratology: Dedicated to F.K. Stanzel on His 80th Birthday." *Narrative* 11, no. 3: 331-348.

Hammer, Martin e Kocher, Ursula. 2023. "Narrative Metalepsis in German and Italian Literature of Medieval and Early Modern Age." In *Handbook of Diachronic Narratology*, a cura di Peter Hühn, John Pier e Wolf Schmid, 790-809. Berlin, Boston: de Gruyter.

Kuhn-Treichel, Thomas. 2023. *Metaleptische Bilder des Erzählens: Von der Antike bis zur Gegenwart*. Berlin, Boston: de Gruyter.

Lavocat, Françoise. 2007. "Transfictionnalité, métfiction et métalepse aux seizième et au dix-septième siècle." In *La Fiction, Suites et Variations*, a cura di Richard Saint-Gelais e René Audet, 157-178. Québec: Nota bene.

Lavocat, Françoise. 2011. "Paradoxes et métalepses au pays des romans." In *Concordia Discors: Choix de communications présentées lors du 41^e congrès de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature, New York University, 20-23 May 2009*, a cura di Benoît Bolduc e Henriette Goldwyn, vol. 1, 107-116. Tübingen: Narr Verlag.

Lavocat, Françoise. 2023. "A Diachronic perspective on metalepsis." In *Handbook of Diachronic Narratology*, a cura di Peter Hühn, John Pier e Wolf Schmid, 725-750. Berlin, Boston: de Gruyter.

Matzner, Sebastian e Trimble, Gail (a cura di). 2020. *Metalepsis: Ancient Texts, New Perspectives*. Oxford: Oxford University Press.

Matzner, Sebastian. 2020. "By Way of Introduction: Back to the Future? Problems and Potentials of Metalepsis *avant* Genette." *Metalepsis. Ancient Texts, New Perspectives*, a cura di Sebastian Matzner e Gail Trimble, 1-24. Oxford: Oxford University Press.

Montorsi, Francesco. 2017. "La métalepse de régie dans le roman du XVIe siècle." *Poétique* 1, no. 181: 53-65.

Sládek, Ondřej. 2023. "Metalepsis in Czech Literature." In *Handbook of Diachronic Narratology*, a cura di Peter Hühn, John Pier e Wolf Schmid, 770-789. Berlin, Boston: de Gruyter.

Uhlig, Marion. 2018. "Metalepse et flux narratif au moyen age: Le recit à tiroirs, un eden d'avant la transgression." In *Le Moyen Age pour laboratoire* a cura di Florent Coste e Amandine Mussou, numero speciale di *Fabula-LhT*, 20. <http://www.fabula.org/lht/index.php?id=2132> (ultimo accesso: 14/11/2023).

von Alvensleben, Leonie. 2022. *Erzähler und Figur in Interaktion: Metalepsen in Homers Ilias*. Berlin, Boston: de Gruyter.

Whitmarsh, Tim. 2013. "Radical Cognition: Metalepsis in Classical Greek Drama." *Greece & Rome* (Second Series) 60, no. 1: 4-16.

Contributi italiani sulla metalessi

Calabrese, Stefano e Conti, Valentina. 2020. "La trasgressione della metalessi." *Liber: Storie vere. Come la realtà incontra la finzione nei libri per ragazzi* 126: 21-26. https://issuu.com/bolognafierespa/docs/liber_126_digitale (ultimo accesso: 14/11/2023).

Contarini, Silvia. 2021. "Appunti sulla metalessi in Nievo: Le voci del Novelliere campagnuolo." In *Narratologie: Prospettive di ricerca*, a cura di Concetta Maria Pagliuca e Filippo Pennacchio, 181-201. Milano: Biblion Edizioni.

Graziani, Lorenzo. 2022. "Passare il limite: funzioni espressive e implicazioni filosofiche della metalessi." *Enthymema* 31: 302-318. <http://dx.doi.org/10.54103/2037-2426/18434> (ultimo accesso: 14/11/2023).

Meneghelli, Donata. 2018. "Metalessi e intermedialità: Dentro lo schermo, oltre l'adattamento in *Lost in Austen*." *Between* 8, no. 16. <https://doi.org/10.13125/2039-6597/3596> (ultimo accesso: 14/11/2023).

Mollica Bonivento, Armando. 2019. *Il testo permeabile: metalessi e altre questioni*, Tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia. <http://dspace.unive.it/handle/10579/15024> (ultimo accesso: 14/11/2023).

Pagliuca, Concetta Maria. 2020. "Metalessi in Genette." In *Il conoscibile nel cuore del mistero: Dialoghi su Gérard Genette*, a cura di Stefano Ballerio e Filippo Pennacchio, 175-196. Milano: Ledizioni.

Pagliuca, Concetta Maria. 2021. "Il punto sulla metalessi." In *Narratologie: Prospettive di ricerca*, a cura di Concetta Maria Pagliuca e Filippo Pennacchio, 73-90. Milano: Biblion Edizioni.

Re, Valentina. 2011. "Cinema, videogame e livelli di realtà: giocare sul limite." In *Fate il vostro gioco. Cinema e videogame nella rete: pratiche di contaminazione*, a cura di Elisa Mandelli e Valentina Re, 71-85. Crocetta del Montello (TV): Terra Ferma.

Re, Valentina. 2012. "Violare i limiti: la metalessi." In *Cominciare dalla fine. Studi su Genette e il cinema*, 13-41. Milano-Udine: Mimesis.

Re, Valentina. 2015. "'Taking as real': la metalessi tra canone e fandom in *Supernatural*." *Fata Morgana: Quadrimestrale di cinema e visioni* 26: 243-256.

Volpe, Sandro. 2018. "Questo non è un flashback: frontiere della metalessi." *Between* 8, no. 16. <https://doi.org/10.13125/2039-6597/3352> (ultimo accesso: 14/11/2023).

Sulla metalessi nella letteratura per bambini e ragazzi

Allain-Le Forestier, Laurence. 2014. "L'usage du péritexte dans l'album contemporain: tout est bon à lire!" *Le français aujourd'hui* 3, no. 186 : 75-88. <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2014-3-page-75.htm?contenu=article> (ultimo accesso: 14/11/2023).

Artigues, Isabelle. 2013. "L'éducation du lecteur à travers la figure de la métalypse chez Claude Ponti." *Loxias* 42. <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7550> (ultimo accesso: 14/11/2023).

Bhadury, Poushali. 2013. "Metafiction, Narrative Metalepsis, and New Media Forms in *The Neverending Story* and the Inkworld Trilogy." *The Lion and the Unicorn* 37, no. 3: 301-326.

Chelebourg, Christian. 2013. "Réflexions sur la fiction." In *Les Fictions de jeunesse*, 119-154. Paris: Presses Universitaires de France.

Deleuze, Graziella. 2014. "L'album postmoderne: un genre en voie de complexification." *Enjeux* 88: 21-48.

Hopfgarten, Amandus e Krampe, Theresa. 2022. "Attention and Mind-Wandering in Contemporary German Children's and Young Adult Metafiction." *DIEGESIS* 11, no. 2: 37-59.

Tauveron, Catherine. 2020. "Le genre « méta-fiction métaleptique » dans l'album." In *Littérature de jeunesse au présent (2). Genres graphiques en question(s)*, a cura di Christiane Connan-Pintado e Gilles Béhotéguy, 91-113. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux.

Altri volumi citati

Alber, Jan. 2014. "Unnatural Narrative." In *The Living Handbook of Narratology*, a cura di Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier e Wolf Schmid <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/104.html> (ultimo accesso: 14/11/2023).

Dällenbach, Lucien. 1994 [1977]. *Il racconto speculare: Saggio sulla mise en abyme*. Traduzione italiana di Bianca Concolino Mancini. Parma: Pratiche.

Genette, Gerard. 2009. *Codicille*. Paris: Seuil.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1983. *Epistolario I (1785-1808)*. A cura di Paolo Manganaro. Napoli: Guida.

Hofstadter, Douglas R. 1984 (1979). *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante*. A cura di Giuseppe Trautteur. Milano: Adelphi.

McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. London, New York: Routledge.

Concetta Maria Pagliuca è dottoranda in Filologia (XXXVII ciclo) all'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Si occupa prevalentemente di narratologia applicata a testi veristi e di metalessi, su cui ha pubblicato diversi contributi – su riviste scientifiche e in volume. È cultrice di Letteratura italiana contemporanea (L-FIL-LET/II) presso la cattedra del prof. Giovanni Maffei e membro del comitato scientifico della collana *Seminario permanente di Narratologia* (Biblion Edizioni), di cui ha curato due volumi (*Narratologie. Prospettive di ricerca*, 2021 e *Tempora. I tempi verbali del racconto*, Vol. I, 2023) insieme a Filippo Pennacchio.

Filippo Pennacchio
Università IULM

Tre ‘noi’ innaturali

Abstract

The essay investigates we-narrative, a narrative form which revolves around a first-person plural narrator. More specifically, it focuses on unnatural we-narratives, i.e., narratives in which the we-narrator is a non-human collective. In order to do this, it analyzes three narrative texts published in Italy between 2015 and 2020 that in different ways challenge naturalness. After reasoning on how these texts can be naturalized, i.e., rationally explained, the final section will comment on the posture of the three we-narrators.

1. *Un altro modo di raccontare*

Quando nei manuali di narratologia si ragiona di voci narranti, o più tecnicamente di enunciazione narrativa, si distinguono di solito due opzioni. Un autore può decidere di mettere in scena un personaggio che narra la propria storia, e che nel farlo si attiene a tutte le restrizioni prospettiche e vocali del caso, oppure può impostare un narratore esterno alla storia, che non è un personaggio e che può godere di molte libertà. Prima persona *versus* terza persona, a dirla banalmente. Troppo banalmente, in realtà, dato che le cose sono molto più complesse di così, come sa chiunque abbia approfondito minimamente la questione. E tuttavia, è indubbio che la stragrande maggioranza dei romanzi e dei racconti è scritta ricorrendo a una di queste due opzioni.

Ma la stragrande maggioranza non significa *tutti* i romanzi e i racconti. Esistono infatti altre forme narrative, meno praticate ma non per questo meno degne di nota. Una fra queste forme è quella che i narratologi anglosassoni definiscono *we-narrative*; qualcosa come *racconto del ‘noi’*, a dirla in italiano. Come suggerisce la formula, si tratta di un tipo di racconto in cui a prendere la parola è una prima persona plurale, una voce che non è espressione di un singolo ma

di un gruppo di personaggi, come avviene nella *we-narrative* forse più nota a livello mondiale, *Le vergini suicide* (1993) di Jeffrey Eugenides, un romanzo tutto narrato dalla prospettiva e attraverso la voce di un gruppo di adolescenti affascinati da cinque sorelle che si sono tolte la vita senza un motivo apparente.

È su questo modo di raccontare che mi soffermerò nelle prossime pagine. Più nello specifico, mi occuperò di un particolare tipo di *we-narrative*, in cui a raccontare è un 'noi' che dà voce a una collettività non umana. Un 'noi' *innaturale*, per utilizzare un aggettivo che rimanda a quella branca della narratologia post-classica – la cosiddetta *unnatural narratology* – il cui obiettivo è studiare racconti e fenomeni narrativi che “viola[no] le leggi fisiche, i principi logici o i vincoli corporei attraverso la rappresentazione di scenari, narratori, personaggi, temporalità o spazi che non potrebbero esistere nel mondo reale” (Alber 2014).

Per ragionare su questo modo di raccontare prenderò in considerazione tre testi italiani pubblicati fra 2015 e 2020. Dopo aver detto qualcosa di più specifico, nel prossimo paragrafo, sulle *we-narrative*, fra il terzo e il quinto paragrafo spiegherò in cosa consiste la loro innaturalità, mentre nel sesto proverò a ragionare su come il lettore può naturalizzare i testi in questione, cioè spiegarsi in modo razionale. Nell'ultimo paragrafo proverò invece a trarre qualche conclusione generale, che probabilmente contraddice un'idea piuttosto diffusa circa il valore politico legato all'utilizzo del 'noi'.

2. *We-narratives, a volo d'uccello*

Prima di iniziare, ci sono almeno tre questioni che è necessario affrontare, anche se sommariamente.

Alla prima ho già accennato. I testi raccontati da un 'noi', nella loro interezza o per porzioni significative, sono pochi. I testi di finzione, quantomeno. Al di fuori dell'universo finzionale sono infatti molti i testi in cui si ricorre alla prima persona plurale: dal classico tema scolastico in cui si racconta la gita di classe alle rivendicazioni portate avanti da gruppi di lavoratori, dai diari di guerra ai siti web in cui le aziende si presentano ai clienti.¹ Restando nel perimetro delle forme artistiche, si può ricordare l'antecedente del coro delle tragedie greche, oltre al fatto che il 'noi' è spesso impiegato in poesie e canzoni – forse perché,

1 Per un breve inventario di queste occorrenze, cfr. Margolin 1996, par. 1.0.

come ha notato Margolin, si tratta di testi particolarmente adatti a veicolare “l’idea di un soggetto collettivo” (Margolin 2001, 253).²

Sta di fatto che chi si è occupato della questione ha messo assieme bibliografie striminzite.³ Nella letteratura otto e novecentesca, i casi più noti sono forse *Il negro del “Narciso”* (1897) di Joseph Conrad e *Una rosa per Emily* (1930) di William Faulkner. *Madame Bovary* (1856), come è noto, comincia con la voce collettiva dei compagni di classe di Charles Bovary, per poi trasformarsi in un racconto impersonale. In anni più recenti, oltre alle *Vergini suicide*, si possono ricordare *E poi siamo arrivati alla fine* (2006) di Joshua Ferris, *Venivamo tutte per mare* (2011) di Julie Otsuka e *Le mogli di Los Alamos* (2014) di Tarashea Nesbit, ma anche *Gli anni* (2008) di Annie Ernaux; e il recente *V-13* (2023) di Emmanuel Carrère, che come *Gli anni* sta a cavallo fra fiction e non-fiction, ricorre alla prima persona plurale per restituire il punto di vista dei presenti al processo per l’attento terroristico al Bataclan.

Quanto all’Italia, il nome più spesso citato è quello di Ignazio Silone con *Fontamara* (1945), a cui si potrebbe aggiungere quello del Luciano Bianciardi del *Lavoro culturale* (1964), in realtà oscillante fra prima persona singolare e plurale, come anche il Nanni Balestrini di *Noi vogliamo tutto* (1971), *Gli invisibili* (1987) e *I furiosi* (1984). Anche larga parte di *Se questo è un uomo* (1947) di Primo Levi è raccontato in prima persona plurale. Più di recente, sia *54* (2002) che *L’armata dei sonnambuli* (2014) di Wu Ming contengono sezioni narrate da un ‘noi’, così come *Storia aperta* (2021) di Davide Orecchio, la cui prima parte è tutta alla prima plurale. E non è un caso che in quasi tutti i testi citati ci sia in gioco un contenuto in senso più o meno stretto politico. Non è un caso, dico, pensando a quanto ha scritto Brian Richardson, cioè che il ‘noi’ è un pronome spesso utilizzato in quei testi che hanno “un’agenda politica ben definita e spesso insistente” (Richardson 2006, 58); per quegli scrittori che “denunciano gli estremi dell’egoismo borghese e la miseria di una soggettività isolata – spiega Richardson – il racconto in prima persona plurale deve sembrare una prefigurazione della nuova società, più comunitaria ed egualitaria, che stanno cercando di promuovere” (Ibid.: 56).

2 Qui come nelle altre citazioni da testi stranieri, salvo il caso di Alber et al. 2010, la traduzione è mia.

3 I due riferimenti principali sono Richardson 2006, 141-142 e Fludernik 2011, 136-141, a cui di recente si è aggiunto Brügger 2022a, 119-126.

La seconda questione è molto più complessa della prima, e meriterebbe di essere affrontata più estesamente. Dire che una *we-narrative* è un racconto in cui a parlare è un 'noi' non basta. Chi si è occupato della questione ha spiegato che le *we-narrative* hanno una loro specificità, che non si limita al ricorso alla prima persona plurale. Natalya Bekhta, che al racconto del 'noi' ha dedicato un'intera monografia, lo tratta come una vera e propria situazione narrativa, distinta dalle tre a suo tempo individuate da Franz Karl Stanzel (cioè quella in prima persona, quella autoriale e quella figurale). Nello specifico, Bekhta sostiene che

il racconto in prima persona plurale è caratterizzato dalla presenza di un narratore che parla, agisce e pensa come un agente narrativo collettivo; un narratore dotato di una soggettività collettiva, che il racconto crea in modo performativo e che si mantiene intatta per tutta la sua durata. In altre parole, il narratore in prima persona plurale è un personaggio-narratore collettivo la cui voce non implica un 'io' (Bekhta 2020a, 11).

Nei racconti incentrati su un 'noi' non agirebbe un personaggio che si fa portavoce di un sentire comune. A prendere la parola sarebbe un'intera collettività, costruita performativamente, nel senso che "il costante designarsi, da parte del narratore, come 'noi' produce l'idea del gruppo come unità autonoma, rafforza il senso di solidarietà ed elimina ogni possibile implicazione di un 'io' dietro al 'noi'" (Ibid.: 11).

È un'idea impegnativa, che allontana Bekhta da altri studiosi che si sono occupati della questione e che sono più 'inclusivi', ammettendo che si possa parlare di *we-narrative* anche in quei casi in cui dietro al 'noi' è riconoscibile un 'io'.⁴ Non ho lo spazio necessario per approfondire il discorso, e del resto lo scopo di questo saggio non è quello di riflettere astrattamente sul racconto del 'noi'. Ciò che credo sia importante sottolineare è che tutti gli studiosi di questa forma narrativa le riconoscono una serie di tratti peculiari. Fra questi, i principali sono la 'malleabilità', nel senso che nel corso del racconto il 'noi' può indicare (e aggregare) un numero variabile di personaggi senza che la sua tenuta venga meno; una sostanziale "ambiguità referenziale" (Fludernik 2018, 188), poiché appunto non è sempre chiaro a quali e a quanti personaggi il 'noi' si riferisce; la compresenza di aspetti propri di racconti sia omo- che etero-diegetici ("[s]e da un lato il 'noi' è fisicamente coinvolto nell'azione

4 Oltre ai già ricordati Brügger 2022a, Fludernik 2011, Margolin 1996 e 2001 e Richardson 2006, cfr. almeno Marcus 2008, ancora Fludernik (2018) e i contributi raccolti in un numero speciale di "Style" curato da Bekhta (2020b). Cfr. Brügger 2022b per una sintetica introduzione al fenomeno.

narrata in quanto gruppo, dall'altro ha un livello di esistenza più astratto, disincarnato, in quanto entità sovraindividuale" [Bekhta 2020a, 14]); ma anche il fatto che i narratori in prima persona plurale sono in grado di "creare un sapere collettivo (comune) e di esprimere stati mentali condivisi" (Ibid.: 182). Tutti aspetti che in misura diversa ritroveremo nei testi discussi nelle prossime pagine. I quali tuttavia, come dicevo, introducono nel quadro appena descritto un elemento innaturale.

La terza questione riguarda proprio questo aspetto. Da un certo punto di vista, soprattutto se si segue la prospettiva di Bekhta, il racconto in prima persona plurale andrebbe considerato in sé un fenomeno innaturale. Come ha scritto Fludernik, "una voce comunitaria è in sé una finzione: nella vita reale le storie non vengono raccontate contemporaneamente da più persone, ma a turni alterni" (Fludernik 2018, 188).⁵ È una constatazione fin troppo ovvia: in un contesto 'naturale' non si parla all'unisono. Anche quando i membri di un gruppo vogliono esprimersi collettivamente, c'è sempre una singola voce che si fa portavoce del sentire comune. Del resto, quando nel 1999 Sofia Coppola ha trasposto al cinema le *Vergini suicide* ha impostato una voice-over che si esprime sì al plurale, ma che appartiene a un singolo attore; sarebbe stato non tanto impossibile, ma insostenibile la scelta di far pronunciare ogni singola battuta a più voci contemporaneamente.

D'altra parte, però, è vero anche che in più di un'occasione la stessa Fludernik ha insistito sul fatto – a cui ho già accennato – che nella vita di tutti i giorni capita spesso di utilizzare il 'noi' per raccontare esperienze vissute assieme ad altri, per dare forma a ricordi o semplicemente per testimoniare un sentire comune. Si tratta di un'opzione tanto comune da non stupire affatto, da risultare anzi del tutto naturale. In questo senso, soprattutto se si intende in modo più elastico di quanto Bekhta non faccia la categoria di *we-narrative*, cioè accettando che un 'io' possa parlare a nome di un gruppo, è probabile che l'innaturalità del fenomeno tenda a sfumare, o proprio a dissolversi.

Non intendo schierarmi da una parte o dall'altra, cioè affermare la naturalità o l'innaturalità di tutti i racconti in prima persona plurale o di una loro parte. Né è detto che questo sia il modo migliore di inquadrare la questione. Bekhta, per esempio, ritiene irrilevante il fatto che nella vita reale non si racconti all'unisono; o meglio, ritiene che tutti i testi di finzione (e quindi anche i racconti in prima persona plurale) non debbano essere giudicati prendendo a

5 L'idea è ribadita nella recensione – garbatamente polemica – al volume di Bekhta: cfr. Fludernik 2022.

riferimento ciò che avviene nel mondo reale. Come anche altri hanno notato, la categoria dell'“innaturale” ‘terrebbe’ solo sullo sfondo di un paradigma mimetico. Se quel paradigma viene messo da parte, ovvero se si pensa ai racconti letterari come costrutti artificiosi, come un insieme di convenzioni che poco hanno a che fare con la realtà di tutti i giorni, allora il discorso cambia, e domande della serie ‘come può una collettività prendere la parola?’, ‘perché il narratore sa cose di cui non potrebbe essere a conoscenza?’ perdono di rilevanza.

È una questione complessa, che non può essere risolta qui e probabilmente neanche altrove: in fondo, si tratta di modi diversi, a rigore incompatibili, di ragionare sui fenomeni narrativi.⁶ Per riprendere il discorso, mi limito a dire che trovo condivisibile la posizione di Fludernik, che sembra suggerire come le *we-narrative* possano oscillare fra un polo naturale e uno innaturale.⁷ E aggiungo che nell'utilizzare fin dal titolo quest'ultimo aggettivo non voglio farmene paladino. Se qui parlo di “innaturale” è per due ragioni: perché il concetto è ormai entrato stabilmente nel dibattito narratologico come equivalente, grosso modo, di “non-realistico” o “non-mimetico”; e soprattutto perché mi consente di mettere l'accento su una ‘stranezza’ contenutistica oltre che enunciativa.

Come ho anticipato, i tre narratori che analizzerò sono ‘strani’ non solo per come raccontano ma anche per il fatto di essere personaggi non umani, che in un contesto realistico non potrebbero prendere la parola. Se dunque ci si schiera dalla parte di chi considera il racconto in prima persona plurale un fenomeno intrinsecamente innaturale, i tre narratori in questione potrebbero risultare doppiamente innaturali, ovvero innaturali, e quindi potenzialmente stranianti, tanto sul piano della storia quanto su quello del discorso.

3. *Una voce fantasmatica*

Dalle rovine, il romanzo d'esordio di Luciano Funetta, inizia così:

Quando Rivera se ne andò, nessuno lo vide a parte noi. Lo guardammo mentre si allontanava e scompariva tra gli alberi, lo osservammo inoltrarsi nella prigione di rami, dentro la vegetazione dove ad aspettarlo erano in due, in tre o in venti, anche se in realtà lo aspettava una

6 Ho provato a riflettere su questo nodo in Pennacchio 2021a.

7 Richardson si muove in una prospettiva non troppo diversa, proponendo di distinguere tre tipi di *we-narrative*: convenzionale, standard e non realistico: cfr. Richardson 2006, 59-60.

persona sola. Quando Rivera uscì dal suo nascondiglio, noi eravamo pietrificati dalla paura e dalla stanchezza. Rivera invece non tremava. Sapevamo che sarebbe entrato nella foresta che divorava la casa e che qualcuno lo stava aspettando nel buio. Nessuno sa cosa successe dopo a Rivera, tranne noi (Funetta 2015, 9).

In scena c'è il protagonista della storia, Rivera, che nel giro di poche pagine conosceremo come un uomo di mezza età, collezionista di serpenti, e che con i serpenti realizzerà una performance destinata a mandare in visibilio i cultori della pornografia più underground. Ma insieme entriamo in contatto con chi racconta la sua storia, con un 'noi' che sembra limitarsi a osservare il personaggio, nonostante suggerisca di essere il solo a sapere cosa ne sarà di lui (quello che abbiamo appena letto, peraltro, è l'epilogo della storia).

Descrivere questo narratore plurale non è semplice. Intanto, perché non rivela nulla di sé. Non sappiamo quale sia la sua identità, né quanti 'io' si nascondano alle sue spalle. Non interagisce in alcun modo con i personaggi, né con Rivera né con il piccolo manipolo di figure improbabili che gli ruota intorno. Vive i loro stessi spazi, è sempre al loro fianco, ma nessuno sembra vederlo o sentirlo. Non possiamo nemmeno attribuirgli una fisionomia, nonostante alluda al fatto di avere un corpo: “[c]i tappammo le orecchie per non sentire l'ululato, ma non servì a niente, il lamento si era già imprigionato nelle nostre teste” (Ibid.: 19), “[n]oi ce ne stavamo in piedi, nei nostri vestiti troppo stretti, con le nostre cravatte ridicole, a osservare quella festa capovolta” (Ibid.: 79), e così via.

Le sole cose che sappiamo su di lui (su di loro?) sono dette di sfuggita. All'inizio del romanzo si legge che “[n]el posto dove avevamo vissuto prima di incontrare Rivera c'erano uomini che sapevano ipnotizzare le bestie con le parole e con la musica. C'erano uomini che ipnotizzavano le bestie anche solo con lo sguardo” (Ibid.: 14); e poco più avanti ci viene detto che “[a]vevamo incontrato Rivera per caso, durante una tetra notte di squallore in cui anche noi vagavamo tra le ombre, e ci era sembrata la creatura più diffidente della terra. Ne eravamo rimasti colpiti e avevamo iniziato a seguirlo” (Ibid.: 36).

In assenza di termini migliori, si potrebbe dire che il 'noi' di *Dalle rovine* designa una serie di presenze evanescenti, ombre o forse fantasmi invisibili agli occhi degli altri personaggi nonostante siano sempre in scena. O meglio, sempre attaccati a Rivera, i cui movimenti seguono ovunque, un po' come quei personaggi dei videogiochi – i cosiddetti *companion* – la cui funzione consiste per lo più nel restare attaccati al personaggio principale.

Tuttavia, malgrado la sua posizione compassata, il 'noi' fantasmatico di *Dalle rovine* è capace di riferire i pensieri di Rivera, le sue sensazioni, i suoi sogni. Ecco un esempio, che dà anche l'idea del tipo di fantasie di cui il personaggio gradualmente inizia a essere preda:

Mentre si alzava dallo sgabello, Rivera pensò ai serpenti. Ce ne accorgemmo subito e ci sorprendemmo che non fosse successo prima. Cominciò a chiedersi se Maria, la commessa del negozio di animali, alla quale aveva dato le chiavi di casa sua, si stesse occupando di loro o li avesse abbandonati. Li immaginò mentre tentavano di arrampicarsi lungo le pareti verticali delle teche per uscire. Vide le trenta teche di serpenti impazziti, poi vide le sue vipere dal corno che affondavano i denti nel seno di Tory Lane. Vide Tory Lane che schiumava dalla bocca e piangeva (Ibid.: 80).

Certo, non siamo di fronte a un narratore onnisciente, nel senso che chi racconta non esibisce mai platealmente un sapere superiore a quello dei personaggi, né li guarda dall'alto al basso. Sul passato di Rivera dice pochissimo. E comunque i pensieri più profondi del personaggio ci restano preclusi. Ma le capacità telepatiche del noi-narrante restano comunque curiose, soprattutto perché contrastano con la tendenza a osservare il personaggio da fuori, a riferire per lo più le azioni che compie. In *Dalle rovine* sguardo dall'esterno e sguardo rivolto all'interno convivono stranamente, col risultato che Rivera resta per noi un mistero nonostante abbiamo accesso alla sua interiorità. Un po', a ben vedere, come la stessa voce narrante, che a fronte di una trama che procedendo si annacqua sempre più resta un elemento vivo. Fino alla fine ci si chiede chi si cela alle sue spalle, quale sia la sua origine, come faccia a sapere ciò che racconta e perché, soprattutto, si è tanto affezionato al protagonista della storia.

4. *Morti che parlano*

La mischia di Valentina Maini è un romanzo diviso in tre parti, in ciascuna delle quali si alternano più modalità narrative. Per raccontare la storia di Gorane e Jokin, due gemelli venticinquenni figli di una coppia di terroristi baschi, Maini alterna capitoli in prima e terza persona, frammenti epistolari, stralci di un diario fittizio e trascrizioni di conversazioni registrate. Soprattutto la prima parte, divisa in tre capitoli, è particolarmente complessa. Se il primo capitolo è narrato in terza persona e focalizzato per lo più internamente su Gorane, e se il secondo si presenta come il resoconto in prima persona da parte di Jokin della propria

fuga verso Parigi (andando avanti, scopriremo che si tratta di un falso resoconto), il terzo capitolo è narrato da una prima persona plurale. Comincia così:

Siamo liberi. La nostra casa è Arrautza. Qui il sole non acceca. Non piove quanto vorremmo. Abbiamo abbandonato Bilbao qualche tempo fa ma non ci pare di aver abbandonato. Né città né lotta né famiglia. Non è stato un viaggio né una fuga né un trasloco temporaneo in vista di un agognato ritorno (Maini 2020, 158).

Poche righe dopo capiamo che a raccontare sono i genitori dei due protagonisti: “[s]iamo noi Gorane e Jokin. Siamo la solita famiglia trasferita altrove. Gorane e Jokin sono gemelli ci sono nati dentro come due perle” (Ibid.: 158).

Rispetto a *Dalle rovine*, qui sappiamo da subito, o quasi, chi si cela dietro al ‘noi’. Non una collettività indistinta, ma una coppia di personaggi. Non solo. A differenza di *Dalle rovine* il ‘noi’ di Maini non si mette in disparte, non si eclissa mai per mettere in risalto altri personaggi. I genitori di Gorane e Jokin, i cui nomi non vengono detti, e che si rappresentano sempre come un tutt’uno, come un solo corpo e una sola mente, occupano stabilmente il centro della scena per raccontare come li hanno cresciuti e come l’educazione alternativa che hanno loro imposto li abbia portati ad allontanarsi.

Questa ricostruzione, però, non è lineare, nel senso che è inframezzata da passaggi in cui il ‘noi’ racconta il suo presente ad Arrautza, il fantomatico luogo che dà il titolo al capitolo e che rimanda a un simbolo – l’uovo – centrale nell’economia del romanzo. È in questi passaggi che si può cogliere la natura del ‘noi’ utilizzato da Maini – oltre al particolare trattamento stilistico che l’autrice riserva alla materia narrativa: “[o]ggi siamo andati in giro per Arrautza la gente faticava a farci spazio camminavamo per strada la folla ci veniva addosso. Abbiamo rischiato di essere investiti da un’auto nessuno sembra vederci ma noi vediamo tutto” (Ibid.: 168); e soprattutto:

Qualcuno parla di noi ma non riconosciamo questa voce. La sentiamo invadere l’atmosfera ogni giorno la sua presenza non ci consola. Sappiamo che saremo ricordati solo in parte. La voce cambia timbro forse sono più voci. Non parla a noi ma parla di noi. Racconta una vicenda tragica e lontana. In questa voce che è un miscuglio di altre voci riconosciamo a volte la voce di Gorane altre volte quella di Jokin (Ibid.: 170).

Più si procede, più ci si rende conto che il ‘noi’ appartiene a due personaggi morti. Del resto, la cosa verrà esplicitata in apertura della seconda parte, in cui

a prendere la parola è Gorane: “[u]n anno fa ho ucciso i miei genitori” (Ibid.: 208); ovvero, “[d]ire che ho ucciso i miei genitori non è esatto. Dire che ho lasciato che morissero si avvicina di più alla verità. Dire che ho fatto in modo che morissero è la verità” (Ibid.: 209). Ma già nel primo capitolo, il più ostico del libro, la cosa emergeva chiaramente. Gorane è infatti descritta nei suoi tentativi di elaborare il lutto per la morte (mai esplicitamente raccontata) dei genitori, che è come se percepisse ancora accanto a sé. “La storia di Gorane non è diversa dalle altre storie – leggiamo nelle prime pagine –, ha fatto solo meno rumore. Per questo i suoi genitori hanno continuato a cercarla fino alla fine. Per questo Gore continua a vederli anche adesso che se ne sono andati” (Ibid.: 28). E il trauma, oltre che per la loro perdita, è dovuto al fatto di ritenersene responsabile. Se afferma di aver fatto in modo che morissero è perché, come capiremo andando avanti, li ha denunciati alla polizia per le loro attività terroristiche; ed è per sfuggire alla polizia che i due si uccideranno gettandosi dalla finestra della casa in cui Gorane vive ancora.

Non è tutto. A rendere tanto più complessa la situazione è il fatto che entrambi sembrano non avere piena consapevolezza del proprio status. Si raccontano infatti come se continuassero a sentire le voci dei figli, e come se li percepissero ancora al loro fianco: “[s]iamo tornati a dormire. Siamo stanchi. Dovremmo dire che abbiamo provato a dormire perché Gorane ha continuato a tormentarci tutta la notte. La sentivamo camminare per casa la nostra folle bestia affamata” (Ibid.: 165). Soprattutto, non sembrano consapevoli di ciò che è accaduto loro, come emerge chiaramente in un episodio – che ne riscrive un altro contenuto nel primo capitolo – in cui si racconta di come i loro corpi vengono composti dopo la morte:

Ieri sono entrate in casa tre persone hanno giustificato la loro presenza con un titolo che non ricordiamo. Hanno cominciato a truccarci volevano che i nostri lividi se ne andassero. Abbiamo detto loro di smetterla di non farlo. Non ci hanno ascoltati. Non sentivamo la loro pelle. Sentivamo il tocco dei pennelli il liscio dei guanti. Gorane è entrata nella stanza e ha cominciato a guardare la scena da lontano immobile. [...]. Dopo i primi momenti il fastidio del trucco sulla pelle ha cominciato a risultare piacevole in misura sempre maggiore come se ci stessero iniettando un sedativo il tocco dei pennelli ha cominciato a somigliare a una carezza il profumo artificiale dei prodotti ha cominciato a sembrarci più respirabile buono. Il viola dei lividi scompariva sotto il bianco della cipria. Tutto ha cominciato a piacerci forse abbiamo sorriso. Allora Gorane ha detto adesso siete uguali siete come noi (Ibid.: 178-179).

A differenza di altri testi narrati da un personaggio morto, in cui quest'ultimo è collocato in un aldilà più o meno caratterizzato, qui i morti si raccontano come se fossero ancora implicati negli stessi spazi dei vivi. E a differenza di quanto spesso avviene in questo genere di testi, la morte non garantisce un surplus di conoscenza. Il noi-narrante della *Mischia* non esibisce alcuna prerogativa simil-divina, non guarda il mondo che ha lasciato da una posizione olimpica. Ne sa meno di chi quel mondo abita ancora; e ne sa meno anche del lettore. Solo il finale del capitolo, liricamente ancora più teso delle pagine che lo precedono, sembra sancire da parte del noi-narrante una presa di consapevolezza del proprio stato:

Abbiamo sopportato senza intervenire come lei [Gorane] ci ha chiesto di fare. Ha espresso questo desiderio molto tempo fa ma solo adesso sappiamo che non possiamo più tornare. Il suo desiderio dormiva in un acquario. Le abbiamo parlato da quella distanza perché volevamo che fosse felice. Stiamo qui alla finestra a osservare un cielo che non vediamo Forse sta sotto di noi sotto il pavimento della stanza. Capovolgeremo il mondo con il nostro amore dicevamo sarà come cadere in un sogno in un altro universo. Insieme siamo caduti un giorno dentro il cielo (Ibid.: 202-203).

5. *'Noi' microscopici*

Negli anni che precedettero l'inverno, gli angoli della stanza videro le nostre ombre diventare più tenui. Dall'alto, tra le linee incrociate delle piastrelle, i Grandi ci guardavano accamparci tra le briciole di pane, tra i gomitolini di polvere e di fibre generiche. Uscimmo dai muri, nella profondità del pomeriggio. Nella trama del tempo conquistammo il corridoio (Bortolotti 2019, 9).

È l'incipit di *Storie del pavimento* di Gherardo Bortolotti, cioè del primo blocco prosastico che lo compone, e chi conosce l'opera dell'autore non dovrebbe stupirsi più di tanto. Nei suoi testi brani come quello appena letto convivono spesso con brani in cui sono utilizzate altre forme enunciative. Per esempio, in *Tecniche di basso livello*, il suo libro più noto, una prima persona plurale si alterna a passaggi in terza persona focalizzati su vari personaggi. E anche qui brani incentrati su un soggetto plurale si alternano, anche se in modo non sistematico, ad altri incentrati su Paolino, un bambino che come il 'noi' abita nell'appartamento in cui la storia si svolge.

La diversità rispetto a *Tecniche di basso livello* e ad altre opere di Bortolotti sta nella natura del noi-narrante. Se lì agiva una voce anonima impegnata a registrare una serie di impressioni legate a micro-eventi quotidiani, qui c'è una voce dietro a cui si nascondono degli esseri microscopici: esseri che popolano le superfici dell'appartamento in questione, le quali ai loro occhi appaiono territori vastissimi, popolati da oggetti che non sanno nemmeno chiamare con il loro nome. “Le Macchine dell'appartamento occupavano le regioni del nostro cammino. Per alcuni giorni ne fiancheggiammo una che sembrava il sospiro di un Mostro inquieto” (Ibid.: 10); “[v]icino ai confini del balcone, là dove il Fuori diventava Dentro, sostammo per vent'anni” (Ibid.: 28); e così via.

Storie del pavimento è tutto qui. Il racconto, che si presenta come la riscrittura di *Viaggio intorno alla mia stanza* (1794) di Xavier de Maistre, è trascinato avanti dal resoconto delle esplorazioni compiute nell'appartamento dalla comunità di esseri minuscoli che lo abita. Anche se spesso a essere raccontate sono solo le impressioni e le sensazioni provate da questa comunità, così come da Paolino, il quale sembra osservare ciò che lo circonda in modo non diverso dai suoi ‘coinquilini’. “[A]scoltavamo in silenzio i fruscii degli Dei dell'appartamento” (Ibid.: 12), dicono loro; e nel blocco di testo successivo si legge che “[f]u la sera, nelle ombre del parcheggio, che a Paolino parlò la Divinità dell'estate e gli mostrò il Cuore del Buio, che era anche il suo cuore” (Ibid.: 13). E così come il ‘noi’ si sente osservato dai Grandi, anche Paolino li “[v]edevo” (Ibid.: 38). Il libro – dicevo – alterna brani in prima persona plurale ad altri in terza persona focalizzati su Paolino. Ma il punto di vista degli uni e dell'altro sono omologhi. Il modo di guardare il mondo, anche se su scale diverse, è lo stesso; così come analogo è lo stile con il quale Bortolotti ne restituisce i pensieri.

Peraltro, non è detto che i brani incentrati sul ‘noi’ e quelli incentrati su Paolino siano a sé stanti, ovvero che il libro alterni davvero prima persona plurale e terza persona. Si potrebbe effettivamente immaginare che l'intera storia sia narrata dalla prima di queste due istanze, e che dunque i passaggi incentrati su Paolino siano a essa subordinati. Dico questo pensando al seguente blocco testuale:

A volte gli Anteriori ci parlavano di stanze segrete, a cui si accedeva da dietro un armadio, da sotto il divano, in cui dormivano da anni i mostri più feroci, l'Uomo di Pelo, la Vecchina nell'Orto, e sognavano le nostre giornate, i silenzi del corridoio, tutte le nostre vite future. Paolino ripensava alle Cose buie che lo avevano accolto, nelle camere, che lo avevano già una volta ucciso, e masticato (Ibid.: 26).

Brano in cui ‘noi’ e Paolino convivono nelle stesse righe, e il secondo – a meno di pensare a uno stacco enunciativo a metà del testo – sembra essere ‘inglobato’ nel discorso del primo, ‘enunciato’ dalla sua voce. Se le cose stessero così, il noi-narrante di *Storie del pavimento* sarebbe in grado, un po’ come quello di *Dalle rovine*, di intercettare i pensieri di un altro personaggio.

Ma forse non è un aspetto così decisivo, tanto più che ci troviamo di fronte a un testo in cui non tutti i conti tornano, a cominciare dal fatto che i titoli dei singoli blocchi sono indipendenti dal loro contenuto. I primi riportano date dal 17 febbraio al 30 marzo 1790, il secondo prescinde da quelle date, nel senso che il mondo della storia è conforme a quello di noi lettori suoi contemporanei. Più in generale, non è pacifico leggere tramite categorie narratologiche un testo così blandamente narrativo, che forse, come il resto della produzione di Bortolotti, andrebbe più opportunamente collocato sullo sfondo di una scrittura prosastica che il narrativo tende a negare, a dissolverlo nella dimensione dell’écriture.

Eppure, è indubbio che nelle *Storie del pavimento* una narratività agisce; magari non una narratività basata sulla successione di eventi, su un intreccio vero e proprio. Al centro, semmai, c’è l’esperienza dei personaggi: un’esperienza letteralmente rasoterra, veicolata a partire da un punto di vista incompatibile con quello umano. Più radicato nel mondo della storia dei narratori di Funetta e Maini, ovvero meno evanescente (ma non per questo più visibile), il soggetto collettivo e anonimo di *Storie del pavimento* si muove su una scala diversa dalla nostra. Ed è proprio in virtù di questa collocazione che può darci l’accesso a un mondo altro, all’infinitamente piccolo e alle storie che gli restano attaccate.

6. *Naturalizzare l’innaturale*

Un gruppo di fantasmi, una coppia di genitori morti, delle creature microscopiche. I testi passati in rassegna ci mettono di fronte a tre narratori plurali, tre voci ‘comunitarie’ che contestano l’idea che al centro di una storia debba esserci per forza un destino individuale, un nome proprio, una soggettività singola; tre voci, soprattutto, che straniano le nostre abitudini di lettura.

In effetti, come ha notato Fludernik, “[u]n gruppo non suscita facilmente simpatia né permette al lettore di identificarsi” (Fludernik 2018, 188). Se tipicamente, leggendo un racconto in prima o in terza persona, si può avere la

sensazione di entrare in intimità con un personaggio che gradualmente si rivela, più difficilmente ciò avviene quando al centro c'è un soggetto plurimo. Anche l'idea, sostenuta da alcuni narratologi cognitivi, per cui leggendo un testo metteremmo in gioco il nostro corpo simulando mentalmente le azioni svolte o subite dai personaggi risulta problematica se un vero e proprio corpo in azione non c'è. Stesso discorso per quanto riguarda la sfera interiore. Il processo attraverso cui solitamente attribuiamo una coscienza ai personaggi, o la attiviamo, si realizza in modo necessariamente diverso quando in gioco c'è una collettività. Confrontarsi con un narratore in prima persona plurale significa considerare le strategie tramite cui i pensieri di un gruppo prendono forma, come si articola un punto di vista plurale, come le singole individualità si fondono in qualcosa di più ampio. Ed è qualcosa che la narratologia, con poche eccezioni, non ha mai fatto.

A complicare ulteriormente il discorso c'è poi il fatto che nessuno dei narratori in questione è un'entità immaginabile fuori dai confini della finzione. Le voci dei tre noi-narranti di cui ho parlato sfidano le norme realistiche, pur agendo in mondi della storia che non sono radicalmente diversi dal nostro. Non siamo cioè di fronte a mondi in cui – come potrebbe accadere in un testo di fantascienza o in una favola – valgono regole diverse da quelle di tutti i giorni, e che per questo motivo portano ad accettare pacificamente fenomeni che in un contesto realistico apparirebbero quantomeno curiosi. In altri termini, non c'è una cornice di genere tanto forte da non farci avvertire come stranianti le voci in questione.

Il punto, detto questo, è capire in che modo queste voci possono essere naturalizzate, cioè spiegate razionalmente. Come ha scritto Jonathan Culler, e come hanno poi ripetuto altri studiosi, fra cui Fludernik e Jan Alber, di fronte a testi narrativi o a loro passaggi che ci mettono di fronte a impossibilità logiche il lettore tende a 'recuperare' queste ultime, appunto a spiegarcele in termini razionali. E per fare questo ricorrerebbe a quanto già conosce: “[c]iò che è strano, formale, finzionale deve essere recuperato o naturalizzato, in qualche modo fatto nostro, se non vogliamo restare attoniti di fronte a delle iscrizioni monumentali” (Culler 1975, 157). Ciò, peraltro, risponderebbe a un impulso più profondo, per cui, spiega Alber, anche rifacendosi a concetti di matrice neurobiologica, “con ogni probabilità la maggior parte degli esseri umani avverte l'esigenza di ripristinare l'equilibrio” (Alber 2016, 44), cioè a ricondurre nell'alveo del già noto ciò che può risultare destabilizzante.

E dunque, come stanno le cose nei tre testi discussi in queste pagine? Ogni generalizzazione è ovviamente indebita, dato che le interpretazioni sono anzitutto soggettive. Ma forse non è così assurdo pensare che il lettore naturalizzi i narratori dei tre testi adottando quella strategia che Alber definisce *subjectification*, per cui “[a]lcuni elementi impossibili possono essere spiegati in termini di stati interni (dei personaggi o dei narratori) come sogni, fantasie, visioni o allucinazioni” (Ibid.: 51). In altre parole, i noi-narranti di *Dalle rovine*, *La mischia* e *Storie del pavimento* potrebbero essere letti come altrettante proiezioni mentali dei personaggi al centro delle rispettive storie.

In effetti, in *Dalle rovine* Rivera sembra sì inconsapevole della voce fantasmatica che ne racconta la storia, ma nel primo capitolo leggiamo che “da un giorno all’altro, dopo averla ignorata per anni, si arrese e accettò la nostra presenza” (Funetta 2015, 12); e più avanti, quando in scena è rimasto quasi soltanto lui, Rivera e il narratore si parlano: “[m]entre si infilava i pantaloni, lo colse il terrore che qualcuno potesse aver preso la fotografia. [...]. Con un sussurro che ci fece sobbalzare, perché somigliava tremendamente al sussurro del sogno, gli dicemmo di buttarla via [...]. ‘Chiudete la bocca’ disse Rivera” (Ibid.: 173-174). Passaggio, questo, da cui si intuisce che Rivera è in realtà consapevole delle voci fantasmatiche che lo raccontano; voci che probabilmente sono solo nella sua testa.

Anche nella *Mischia* è possibile immaginare che il noi-narrante sia una sorta di allucinazione di Gorane. Nel primo capitolo del romanzo lei percepisce i genitori ancora al suo fianco, li vede e li sente: “[I]a guardano come se avessero sete, ma appena Gorane porge loro un bicchiere d’acqua, scuotono la testa e dicono: portaci a casa” (Maini 2020, 11); e forse ciò che leggiamo nel terzo capitolo della prima parte sono proprio quelle voci interiori, la trascrizione letterale dei pensieri di Gorane.

Non del tutto diversamente, in *Storie del pavimento* chi racconta potrebbe essere considerato una proiezione mentale di Paolino, che accostando l’orecchio al pavimento “sentiva i brusii lontani di qualche vita segreta, di qualche episodio che non gli apparteneva. Credeva che negli spessori, distanti sotto i suoi piedi, si fossero stratificate epoche altrui, fatte di acque che gorgogliavano, brevi trambusti, bambini che ridevano in pomeriggi felici per sempre” (Bortolotti 2019, 17). La fantasia di un bambino, insomma, che si immagina un mondo che brulica sotto la superficie degli oggetti, e insieme anche le voci di chi abita quel mondo.

Ma questo è solo uno dei modi, peraltro non necessariamente il più ovvio, di razionalizzare i tre 'noi' impostati da Funetta, Maini e Bortolotti. In effetti, è probabile che il lettore di *Dalle rovine* 'normalizzi' il suo noi-narrante tenendo presente che esistono generi letterari in cui gli eventi fuori dall'ordinario sono la norma, e in cui dunque è perfettamente accettabile che un fantasma possa parlare. Su un sostrato realistico, Funetta installerebbe una convenzione tipica delle storie di fantasmi – per dirla in modo grossolano. Del resto, il romanzo è stato fatto rientrare nella galassia del *weird*, di un genere – se è lecito parlare di genere – in cui la stranezza è tale proprio perché si installa in un mondo della storia la cui tenuta realistica non è mai messa del tutto in discussione.

D'altro canto, il noi-narrante della *Mischia* può risultare meno straniante se si tiene conto che quello del narratore morto è un espediente narrativo molto diffuso. Sono numerosissimi i libri, i film, le serie tv che vi hanno fatto ricorso. Si potrebbe parlare di un elemento innaturale col tempo convenzionalizzato, che ha perso il suo potenziale straniante. Ma forse nel caso della *Mischia* si potrebbe immaginare che ricorrendo a un narratore morto Maini abbia voluto in qualche modo allegorizzare il tema della perdita, il processo di elaborazione del lutto o l'idea consolatoria che le persone morte ci sono comunque vicine, tanto vicine che ci sembra di sentirle. Anche se l'allegoria potrebbe essere più difficile. I morti ci mancano, sembra suggerire Maini; ma anche noi manchiamo a loro.

Diverso il caso di *Storie del pavimento*. Qui il lettore – specialmente il lettore che ha familiarità con l'opera di Bortolotti – può immaginare che dietro al 'noi' ci sia l'intento di prendere alla lettera un'idea che fra le pagine dell'autore ha sempre circolato, e cioè che accanto a un mondo 'superficiale' fatto di azioni, parole, gesti, di una quotidianità vissuta in modo irriflesso ne esista un altro più profondo: un mondo in cui le ombre di quelle azioni, parole e gesti si depositano e lasciano tracce a cui solitamente non prestiamo attenzione. Il 'noi' lillipuziano di *Storie del pavimento* è insieme il custode dell'infraordinario e la sua voce. Allo stesso tempo, porta avanti istanze non diverse da quelle degli altri 'noi' di Bortolotti: quelle di una collettività che sceglie di mettersi di lato, di appiattirsi per osservare il mondo dalle angolature meno ovvie. Né è escluso che in questa mossa, e nella scelta pronominale che la sostiene, ci sia qualcosa di politico,⁸ che forse più che con "la scomparsa della singolarità dell'individuo

8 Qualcosa del genere, anche se non a proposito di *Storie del pavimento*, hanno suggerito Loreto 2017 e Zublena 2011.

nella massa amorfa” (Tosatti 2017, 189), quindi con l’idea di un’esistenza ‘seriale’, ha a che fare con la rivendicazione di una posizione marginale, del diritto a schierarsi dalla parte delle cose che apparentemente non contano. Se così fosse, peraltro, il testo di Bortolotti finirebbe per allinearsi, certo paradossalmente, a quei testi in prima persona plurale che fanno del ‘noi’ il vessillo di un impegno collettivo, di una presa di posizione contro l’ordine costituito. Insieme, si allontanerebbe sia dai romanzi di Funetta e Maini, più schiettamente narrativi ma anche più originali nell’uso del ‘noi’, sia da altri testi che pur muovendosi nello stesso ambito – quello di una prosa narrativamente debole – hanno fatto un uso concettualmente più sofisticato della prima persona plurale.⁹

7. *Uniti, cioè ancora più soli*

C’è un rischio, evidentemente, nel ragionare in questo modo sui testi presi in considerazione, e più in generale su tutti i testi che esibiscono tratti innaturali. Un rischio duplice: quello, come dicevo, di schematizzare troppo il discorso, di ricondurre la capacità del singolo lettore di attribuire un senso a ciò che legge a delle strategie astratte, a dei comportamenti cognitivi prototipici; e quello, soprattutto, di pensare che naturalizzare l’innaturale sia necessariamente il modo migliore di leggere un testo, ovvero di apprezzarlo esteticamente. Razionalizzare ciò che risulta straniante, ricondurre l’ignoto a ciò che è noto non è una strategia in sé virtuosa, anche se probabilmente risponde a un bisogno antropologico di fondo.

In un saggio del 2013, Henrik Skov Nielsen ha parlato di *unnaturalizing reading strategies*, di modi di interpretare i testi narrativi che non puntano a spiegare in termini razionali ciò che di ‘strano’ avviene al loro interno. L’innaturale, e lo straniamento che ne deriva, sarebbero dimensioni costitutive di certi testi, e il tentativo di naturalizzarli rischia di farci perdere di vista il loro specifico. Del resto, già nel saggio-manifesto della narratologia innaturale era affermata l’esigenza di ‘proteggere’ l’innaturale, di preservarlo dall’invasione dei paradigmi mimetici: “[i fenomeni innaturali] si comprendono meglio considerandoli come forme che mettono in risalto non solo la resistenza del testo a essere descritto in

⁹ Penso a *Noi* di Alessandro Broggi (2021), su cui mi permetto di rimandare a Pennacchio 2021b e, soprattutto, a Castellana 2023.

termini realistici, ma anche la forza creativa legata alle tecniche finzionali” (Alber et al. 2019, 253, con qualche mio intervento sulla traduzione).

Ma al di là di formule ed etichette, il punto è che testi come quelli presi in esame in queste pagine ci mettono a contatto con elementi perturbanti, che sfuggono, almeno in parte, ai nostri tentativi di razionalizzazione. Qualcosa, al loro interno, recalcitra a essere spiegato in termini razionali, a essere ricondotto al nostro vissuto, alle nostre esperienze quotidiane.

Anche se forse non si tratta di scegliere fra due modi di leggere e interpretare, fra lo sforzo di naturalizzare a ogni costo ciò che appare innaturale e la sua difesa strenua. Si tratta semmai di riconoscere un'oscillazione, una tensione che certi testi ci fanno avvertire con più forza di altri, ma che in fondo anima ogni atto di lettura e forse le nostre esperienze estetiche più in generale: l'impulso a spiegare razionalmente ciò che sembra deviare da una norma presunta, cioè culturalmente costruita; e la disponibilità a farsi turbare da dettagli, passaggi, interi testi che non riusciamo a spiegarci in termini razionali.

Ma i testi analizzati in queste pagine ci mettono di fronte soprattutto a un'altra tensione, legata a una scelta pronominale che comporta un modo diverso di raccontare. Il ricorso alla prima persona plurale da parte di Funetta, Maini e Bortolotti mette fuori gioco quell'“io” che negli ultimi anni ha infestato le pagine di tanta narrativa contemporanea – e non solo di quella, se si pensa a quanto spazio nel dibattito critico e in parte anche sul mercato continuano ad avere *memoir*, autobiografie più o meno finzionalizzate, lirismi poetici e, fuori dalla pagina scritta, discorsi, commenti, prese di posizione e autopromozioni *social*. Le soggettività esposte, l'esibizionismo di tante prime persone, spesso autoriali prima ancora che narratoriali, tendono a dissolversi di fronte a un pronome che punta ad annullare le differenze, amalgamando una serie di individualità in un collettivo dai contorni spesso sfumati.

Allo stesso tempo, però, il 'noi' che agisce in *Dalle rovine* e nella *Mischia*, e in misura minore in *Storie del pavimento*, non sembra ricreare un senso comunitario o farsi forza per testimoniare un'esperienza condivisa. Soprattutto, si mostra incapace di fare presa sulle cose. Non è un caso se in tutti e tre i testi i noi-narranti possono solo limitarsi a osservare, senza riuscire in alcun modo a interagire con quanto è intorno a loro. Letteralmente, sono tre 'noi' invisibili, tutt'al più microscopici. Tre persone plurali che non offrono, anzitutto a loro stesse, alcun rifugio. Se, come nel caso di Bortolotti, una politicità è in gioco, si tratta di una politicità rinunciataria, agita da un soggetto plurale che ha ac-

cettato di farsi scivolare il mondo addosso. Tutto il contrario di quanto siamo portati a pensare, della retorica del 'noi' come pronome politico, che dà a chi lo impugna l'impressione di sentirsi parte di un tutto, o almeno l'illusione di pensarsi come qualcosa di più di una mera aggregazione di corpi e di menti.

Segno dei tempi, forse. Di tempi in cui, per usare un termine oggi fin troppo abusato, un'*agency* condivisa somiglia sempre più a un miraggio, tanto meno praticabile quanto più viene invocata a gran voce. Se va bene, il 'noi' a cui i libri di Funetta, Maini e Bortolotti implicitamente rimandano è quello che raggruma gli 'io' delle tante bolle, reali e virtuali, tendenzialmente sempre più microscopiche, in cui le nostre vite sono confinate; bolle che fra loro non riescono a comunicare, e che al massimo possono parlarsi addosso.

A ben vedere, i tre 'noi' che a bassissima voce, e senza che nessuno li possa sentire, parlano dalle pagine dei libri presi in esame sembrano lanciare un messaggio opposto a quello che il senso comune insegna. Uniti non si è più forti; uniti, si è ancora più soli.

Bibliografia

- Alber, Jan. 2014. "Unnatural Narrative." *The Living Handbook of Narratology*. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/104.html> (ultimo accesso: 29/04/2023).
- Alber, Jan. 2016. *Unnatural Narrative. Impossible Worlds in Fiction and Drama*. Lincoln-London: U of Nebraska P.
- Alber, Jan, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen, e Brian Richardson. 2019 (2010). "Narrativa innaturale, narratologia innaturale. Oltre i modelli mimetici." Tradotto da Roberta Pasetti, Michela Procaccianti, Simone Rizzi, Margherita Tedoldi, *Enthymema* 24: 229-258. <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/12614> (ultimo accesso: 29/04/2023).
- Bekhta, Natalya. 2020a. *We-Narratives: Collective Storytelling in Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State UP.
- Bekhta, Natalya. 2020b. *We-Narratives and We-Discourses across Genres*. Numero speciale di *Style* 54, no. 1.
- Bortolotti, Gherardo. 2019. *Storie del pavimento*. Roma: Tic.
- Broggi, Alessandro. 2021. *Noi*. Roma: Tic.
- Brügger, Arthur. 2022a. *La Quatrième Case. Essai sur le roman au nous*. Lausanne: Archipel Essais.
- Brügger, Arthur. 2022b. "Narration à la quatrième personne." *Réseau des Narratologues Francophones*. <https://wp.unil.ch/narratologie/2022/08/narration-a-la-quatrieme-personne/> (ultimo accesso: 29/04/2023).
- Castellana, Riccardo. 2023. Recensione di *Noi* di Alessandro Broggi. *Italica* 99, no. 1: 139-142.
- Culler, Jonathan. 2002 (1975). *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London-New York: Routledge.
- Fludernik, Monika. 2011. "The Category of 'Person' in Fiction: *You* and *We* Narrative-Multiplicity and Indeterminacy of Reference." In *Current Trends in Narratology*, ed. by Greta Olson, Monika Fludernik, 100-141. Berlin-New York: de Gruyter.

Fludernik, Monika. 2018. "Let Us Tell You Our Story: *We*-Narration and Its Pronominal Peculiarities." In *Pronouns in Literature: Positions and Perspectives in Language*, ed. by Alison Gibbons, Andrea Macrae, 171-192. London: Palgrave Macmillan.

Fludernik, Monika. 2022. Recensione di *We-Narratives: Collective Storytelling in Contemporary Fiction* di Natalya Bekhta. *Poetics Today* 43, no. 2: 418-423.

Funetta, Luciano. 2015. *Dalle rovine*. Latina: Tunuè.

Loreto, Antonio. 2017. "Una totalità in miniatura. La micro-epica di Gherardo Bortolotti." In *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, a cura di Francesco de Cristofaro, 117-133. Pisa: Pacini.

Maini, Valentina. 2020. *La mischia*. Torino: Bollati Boringhieri.

Marcus, Amit. 2008. "We Are You: The Plural and the Dual in 'We' Fictional Narratives." *Journal of Literary Semantics* 37, no. 1: 1-21.

Margolin, Uri. 1996. "Telling Our Story: On 'We' Literary Narratives." *Language and Literature* 5, no. 2: 115-133.

Margolin, Uri. 2001. "Collective Perspective, Individual Perspective, and the Speaker in Between: On 'We' Literary Narratives." In *New Perspectives on Narrative Perspective*, ed. by Willie van Peer, Seymour Chatman, 241-254. Albany, NY: SUNY Press.

Nielsen, Henrik Skov. 2013. "Naturalizing and Unnaturalizing Reading Strategies: Focalization Revisited." In *A Poetics of Unnatural Narrative*, ed. by Jan Alber, Henrik Skov Nielsen, Brian Richardson, 67-93. Columbus: Ohio State UP.

Pennacchio, Filippo. 2021a. "Fra natura e convenzione. Sulle *fictional minds* e sul loro studio." *Diacritica* 39, no. 3: 162-181.

Pennacchio, Filippo. 2021b. "Qualche idea intorno a *Noi* di Alessandro Broggi." Recensione di *Noi* di Alessandro Broggi. *La Balena bianca*. <https://www.labalenabianca.com/2021/10/11/qualche-idea-intorno-a-noi-di-alessandro-broggi-filippo-pennacchio/> (ultimo accesso: 29/04/2023).

Richardson, Brian. 2006. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State UP.

Tosatti, Ada. 2017. "Ragione poetica e ragione grafica nella poesia di ricerca: elencazioni, sequenze, stringhe." *Ticontre* 8: 179-197. <https://teseo.unitn.it/ti-contre/article/view/1050> (ultimo accesso: 29/04/2023).

Zublena, Paolo. 2011. "Politiche del sentirsi in vita. *Tecniche di basso livello* di Gherardo Bortolotti." *Il Verri* 46: 76-81.

Filippo Pennacchio è ricercatore in Letteratura italiana contemporanea all'Università IULM. Si occupa di narratologia, di narrativa fra Ottocento e Duemila, di periodici letterari e di rapporti fra letteratura e nuovi media. I suoi ultimi libri sono *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi* (Mimesis, 2020), *Il conoscibile nel cuore del mistero. Dialoghi su Gérard Genette* (Ledizioni, 2020, curato con Stefano Ballerio), *Narratologie. Prospettive di ricerca* (Biblion, 2021, curato con Concetta Maria Pagliuca) e *Tempora. I tempi verbali nel racconto. Vol. 1* (Biblion, 2023, curato con Concetta Maria Pagliuca).

Carlo Tirinanzi De Medici
Università di Pisa

Effetti di profondità e illusioni olografiche.
Letteratura, teoria e borderline dopo il sospetto¹

Abstract

This paper observes a transformation in the hermeneutic approach to literature, which today seems based on the refusal of the ambiguity of literary texts and of the very mediations used by twentieth-century literary theories to resolve such ambiguity. The new approach is defined “holographic” because the information is seen as fully available on the text’s surface, while the classic “school of suspect” as well as the classical allegorical hermeneutics, postulated a verticality of interpretation. To confirm such a hypothesis, I look at the contemporary narrative production and at the main contemporary literary theories (philology, cognitivist studies, identity studies). In the conclusions I propose to link such a holographic approach to hermeneutics, in particular for its refusal of ambiguity, to recent mass psychology hypotheses about a borderline condition of contemporary Western society.

Le superfici – cioè la prima cosa che l’occhio registra – sono spesso più eloquenti del loro contenuto, che è provvisorio per definizione
Josif Brodskij, *Fondamenta degli Incurabili*

1 Alcune idee dei primi tre paragrafi hanno preso forma mentre preparavo il corso di Ermeneutica e retorica tenuto a Pisa tra inverno e primavera 2022. Ringrazio i miei studenti che hanno contribuito con le loro osservazioni e domande a rendere più chiari anzitutto a me stesso diversi passaggi. È stata però Federica Barboni che mi ha spinto a ragionare sui meccanismi di fondo all’opera espressi nel quarto paragrafo. A lei vanno i miei ringraziamenti più sentiti e a lei dedico questo articolo, sperando di potergliene dedicare molti altri.

1. *Mutamenti*

Nell'Introduzione alla *Storia della critica letteraria* René Wellek giustificava la scelta di iniziare con la trasformazione che aveva investito il campo letterario al tramonto del Neoclassicismo perché quanto avvenuto prima (tra 1500 e 1700) gli appariva “in gran parte lavoro d'antiquariato, privo di relazioni con i problemi del nostro tempo”, mentre “sul finire del Settecento, invece, emergono [...] dottrine che sono importanti anche oggi: il naturalismo, il concetto dell'arte come espressione e comunicazione, la visione simbolica e mistica della poesia, e altri ancora” (Wellek 1990, 9).

Pur semplificando (per esempio già il Barocco recupera un afflato orfico e mistico alla lirica), Wellek riconosce un mutamento decisivo avvenuto a quell'altezza storica: il sistema neoclassicista, che al di là di una serie di variazioni interne anche notevoli, si presenta da fuori come piuttosto compatto almeno nei suoi fondamenti teorici ed epistemologici, tende a sgretolarsi e a essere sostituito da una pluralità di “punti di vista”, come li chiama il critico, che iniziano a lottare tra loro per conquistare l'egemonia nell'interpretazione e nella produzione dei testi letterari. Il mutamento investe, addirittura crea, critica letteraria, ermeneutica (moderna) ed estetica.

Le date evidenziano l'interrelazione di questi fenomeni: nel 1742, mentre Chladenius scrive la *Guida alla giusta interpretazione di scritti e discorsi razionali* e dà avvio alla moderna ermeneutica, Fielding pubblica il *Joseph Andrews* dove si vanta di avere offerto, con il suo romanzo, un esempio di “comic-epic poem in prose” (Fielding 1977, 25), ricollegandosi alla classificazione aristotelica – in tal modo portando la forma-romanzo nell'alveo della “poesia” (cfr. Tirinanzi De Medici 2022a) quando invece i suoi predecessori, da Rabelais a M.me de Lafayette a Defoe, travestivano pur con diversa forza e convinzione le loro creazioni come generi storiografici, autobiografici e così via (Esmein 2004; Capoferro 2007). Nel 1749 nel *Tom Jones* arriva a definirsi fondatore di una nuova provincia letteraria (quella del *novel*: Watt 1999); l'anno seguente viene pubblicato il primo volume dell'*Estetica* di Baumgarten.

L'estetica diviene la disciplina in grado di giustificare fruizione e produzione di opere d'arte una volta venuta meno l'ottica latamente neoplatonica del Neoclassicismo (Fumaroli 1990); in mancanza di un sistema di valori coeso come quello neoclassico, l'ermeneutica offre nuove e più varie modalità d'interpretare i testi (come varia è la nuova comunità interpretante, non più legata al

ceto alto-aristocratico dell'*Ancien régime*). La forma-romanzo acquista un'autonomia e un prestigio *anche perché* è esterno al sistema dei generi neoclassico e dunque terra vergine per i nuovi orizzonti interpretativi. Questi tre mutamenti sono intrecciati e ne presuppongono un altro, che riguarda la gerarchia dei discorsi, il rapporto tra due media, la mimesi e il concetto, secondo la dicotomia illustrata da Guido Mazzoni:

Tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, una metamorfosi culturale ridefinisce i rapporti fra i libri della vita. Nel corso del Settecento nasce una formazione discorsiva come l'estetica moderna, che indaga, e prima ancora riconosce, il contenuto di verità rappreso nei linguaggi delle arti; tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, molti scrittori e molti filosofi celebrano la forza dell'arte con accenti nuovi. [...] L'idea che una forma di racconto sia superiore alla scienza, alla religione e alla filosofia, perché solo la narrativa coglie la «vita», è recente: esiste da quando la sfera estetica non è più concepita come un divertimento, una decorazione o la riscrittura allegorica di verità morali, [...] ma come un modello di conoscenza alternativo all'immagine del mondo propagata dalla filosofia, dalla scienza, dalla religione; esiste da quando si comincia a pensare che la vita, o il suo nucleo profondo, sfugga al linguaggio del concetto.

Negli ultimi due secoli, la *mimesis* e la narrativa hanno acquisito uno statuto nuovo: [...] non si può negare che l'arte di raccontare custodisca verità decisive per noi [...]. Non si comprende il significato del romanzo [...] se non si capisce che la sua ascesa è il segno di una metamorfosi tellurica dei rapporti fra letteratura e verità, fra letteratura e filosofia, fra *mimesis* e verità che ha avuto luogo alle soglie dell'epoca moderna. (2011, 17)

Dunque il *medium* del concetto non viene più prima della *mimesis*. Ciò dipende da un mutamento nella concezione della *mimesis*, ora giudicata capace di portare un contenuto di verità autonomo e peculiare. Qui prende posto, con Foucault, l'ultimo tassello dell'episteme moderna.

2. *Ermeneutiche della profondità*

2.1 *Da un senso anteriore a un senso ulteriore*

Per spiegare il legame tra questi elementi parto dal mutamento nella postura ermeneutica che procede secondo una verticalità non più rivolta al “fuori” – all'ultraterreno, all'assoluto – ma al “dentro”, alla profondità del testo. Passa cioè dalla (ri)scoperta di un senso *anteriore*, già dato, alla scoperta di un senso *ulteriore*.

È noto che l'ermeneutica antica muoveva su due fuochi, il *sensus litteralis* (*grammaticus*) e il *sensus allegoricus*. Le differenze tra i due approcci sono evidenti: uno s'interessa al testo "nudo", l'altro lo osserva per rivelare un sovrassenso. Ma le somiglianze sono più interessanti: infatti in entrambi i casi è presente l'idea che l'*ermeneia* faccia emergere un costrutto di senso *già dato*: per il *sensus litteralis* è il significato della lettera che le stratificazioni temporali hanno opacizzato; per quello *allegoricus* è invece il senso altro che giace, per così dire, nell'assoluto delle idee, se non del sacro. Già in Platone *ermeneia* rimanda secondo Kerényi alla "sfera del sacro", a "qualcosa di divino [...] cui l'*hermeneuein* serve" (1964, 134). Qui il senso è essenzialmente *analogico*, poiché "è costituito entro e mediante il senso letterale che realizza l'analogia offrendo l'analogo" (Ricoeur 1964, 29).

Tanto il *sensus grammaticus* quanto quello *allegoricus* mirano dunque a ristabilire una verità anteriore, stabile, che va solo ritrovata. In Platone *ermeneia* ha a che fare con il *riportare un messaggio*, e non con il crearlo o scoprirlo. Anteriore, e *superiore*, al di fuori di noi e del nostro controllo – perché legato alla sfera assoluta dell'Idea, mentre noi incespichiamo nell'imperfetto mondo sublunare, o a quella non meno assoluta dell'Origine, laddove l'uomo è condannato al divenire, ad allontanarsi dall'*arké*.

Questa tendenza si rafforza quando il pensiero greco incontra quello ebraico e post-ebraico, paleocristiano (da Filone Alessandrino fino al *Perì Archon* di Origene): qui l'interpretazione deve anzitutto ristabilire il senso *univoco* "di una storia al cui processo si prend[e] parte e del quale l'interpretazione [deve] ricordarsi" (Ebeling 1964, 53). L'interpretazione tipologica muove nella stessa direzione del *sensus allegoricus* – ne è una espansione concettuale – e vede nell'Antico Testamento una figura del Nuovo, e in quest'ultimo una figura del mondo a venire (Ferraris 1988, 34 ss.; cfr. Auerbach 1967, Dronke 1989 e 2009 per la varietà primo-medievale dell'uso allegorico). I "principi esegetici fondamentali" dell'ermeneutica classica sono dunque apparentemente "astorici", universali (Szondi 1992, 8). E lo sono perché astorici e universali sono i significati cui rimandano. Ricostruire il senso di un passo omerico in epoca ellenistica o estrapolare verità assolute dal comportamento degli dèi non è così diverso: c'è qualcosa di dato, e dato una volta per tutte, che al più si deve riscoprire.

Anche in Cratete, che "riteneva di trovare già in Omero tutte le cognizioni naturalistiche del proprio tempo" (Friedrich 1965, 19), dal suo punto di vista d'interprete, la distanza temporale è eliminata non perché l'opera viene ricon-

testualizzata in base alle *nuove* conoscenze, ma piuttosto perché si testimonia che *già l'opera antica contiene quelle conoscenze*, e questo perché esse sono universalmente valide, sottratte all'anarchia prodotta dallo scorrere del tempo e al caos del mondo. In tal senso l'allegoresi riconduce la variabilità a un *sensus* stabile, definito, e appunto anteriore (al testo che lo riporta) perché ultra-storico. In questo contesto il senso, dice Ricoeur, è un "*kerygma*", un *annuncio* che devo ricevere: il movimento mi spinge verso il senso secondario (non esplicito), mi assimila a ciò che è detto, mi rende partecipe di ciò che mi è annunciato (Ricoeur 1964, 45).

L'ermeneutica moderna invece è improntata a una verticalità che non aggetta nel "fuori" – dunque a ciò che non è soggetto alla trasformazione continua del reale –, ma scava in profondità. È l'ermeneutica del sospetto, quella che punta a un senso *ulteriore*. Ulteriore perché viene negoziato tra due soggetti – lo scrittore e l'interprete – e due contesti – quello di produzione e quello di ricezione – e dunque si crea nell'atto della lettura, che non può prescindere più (come avveniva per l'ermeneutica classica) dagli attori, da chi scrive e da chi legge: qui si può riscontrare, come accennavo prima, l'episteme moderna, perché questa negoziazione del senso tra individui presuppone la nascita del soggetto e la nuova concezione d'interiorità che caratterizza tale soggetto – un'interiorità frammentata e contraddittoria, legata a forze invisibili delle quali il soggetto moderno non è mai pienamente consapevole.

Già per Schleiermacher – e nella ricostruzione del suo pensiero operata da Dilthey – infatti "[n]on il *messaggio* del testo è fine ultimo dell'interpretazione, ma l'*individuo* che si esprime attraverso quel testo" (Ricoeur 1983, 31, c.vi nel testo). L'obiettivo diventa dunque spiegare i testi in funzione "del significato a essi immanente e degli orizzonti che essi dischiudono" (Ibid.: 33). Non più "restaurazione del senso", ma "demistificazione, una riduzione di illusioni" (Ricoeur 1964, 40-41), laddove le illusioni alle quali Ricoeur fa riferimento sono proprio l'idea che ci sia *un solo* annuncio possibile, *un solo* senso (il *kerygma*) e che il testo lo riporti correttamente. Invece il senso entra ora in relazione con un altro senso, che non è previsto e non è autorizzato da un ente esterno (l'autore, il dio...). Semioticamente, nel testo giace non più un *segreto* (ciò che non appare, ma è: "apparire" modalizza "essere"), ma un *occulto* (ciò che è, ma non appare: "essere" modalizza "apparire"), e questo "essere" non è dato a priori. Nel primo caso – il segreto – ci si concentra sul fatto che qualcosa è anche se noi non lo vediamo; nel secondo – l'occulto – l'accento cade sul fatto che *noi*

non vediamo ciò che è. Per il segreto l'apparenza è un velo da rimuovere; per l'occulto è proprio quel velo a fare problema.

È, l'occulto, un meccanismo interpretativo particolarmente indicato per decifrare la moderna concezione di *fiction*:² uno spazio ambiguo (cioè: dominato da una doppia referenza che collega mondo d'invenzione e mondo attuale, un meccanismo poroso composto da isolotti di realtà e così via), nel quale non è possibile stabilire sempre in modo netto i confini (epistemologici e ontologici) degli enti. Il mondo possibile della *fiction* richiede appunto uno scavo, una riflessione che sappia mediare tra livelli semiotici e di senso (Bertoni 2007) ed è un terreno privilegiato per determinare un certo tipo di cooperazione da parte del lettore (Iser 1987; cfr. Eco 1979). E i metodi necessari a interpretare questo spazio finzionale "nuovo" si sviluppano mentre questo spazio inizia a definirsi in modo più chiaro con il *novel*. Senza suggerire un meccanismo causale meccanicistico (l'ermeneutica nasce *per* "spiegare" i romanzi...), i due fenomeni rispondono, attraverso costruzioni discorsive diverse, a una comune necessità di pluralità o meglio: di *ambiguità*.

Di più: le grandi teorie della letteratura – e del romanzo in particolare – novecentesche sono improntate proprio alla *mediazione del senso* ricœuriana *non più solo tra soggetti, ma tra reale e soggetto, e tra elementi del reale*. Ad accomunarle è il gesto di unire tratti apparentemente eterogenei se non opposti. Si perdonerà se procedo rapidamente e in maniera erratica evidenziando solo i nuclei che m'interessano. Il Lukács della *Teoria del romanzo* sottolinea la "dissonanza" del romanzo moderno, dovuta alla natura anarchica del mondo, fatto di frammentazione e singolarità. Questa dissonanza viene trascesa dal romanzo con un afflato utopico in negativo,³ laddove la volontà creatrice e ordinatrice dell'autore si risolve nella constatazione dell'illusorietà dei desideri dell'eroe. Qui entra in gioco l'ironia come "autosuperamento" della soggettività di fronte a un mondo da cui il soggetto è scisso e perciò "prigioniero", di questo mondo e della propria interiorità (Lukács 1999, 66, 67), tanto che l'ironia diventa

2 Il presupposto di questa idea è che intorno al XII secolo, con i romanzi cavallereschi, prenda forma uno spazio narrativo diverso da quelli antecedenti, e che nel corso dei secoli verrà identificato con ciò che oggi chiamiamo fiction. Cfr. Haug 2003; Knapp 1997. Una sistemazione del dibattito è in Cupane 2013; alcune osservazioni a riguardo sono in Tirinanzi De Medici 2022a); 2023.

3 "Ogni forma è la soluzione di una dissonanza che giace al fondo della vita; nel mondo della forma il controsenso è ricondotto al posto che gli spetta e appare perciò depositario e condizione necessaria del senso" (Lukács 1999, 54).

la massima libertà concepibile in un mondo senza Dio [...] non soltanto l'unica possibile condizione aprioristica di un'oggettività vera, ossia creatrice di totalità, ma e anche ciò che eleva questa totalità – il romanzo – a forma rappresentativa dell'epoca, giacché le categorie costruttive del romanzo ineriscono allo stato del mondo. (Ibid.: 85)

Dunque l'ironia trasmuta la realtà, e nel farlo ne rivela un'altra prima sconosciuta. E l'ironia è per eccellenza figura ambigua perché dice una cosa e il suo contrario (Mizzau 1994): in essa si deve applicare il massimo di sforzo ermeneutico (il sospetto: verso l'apparenza, la superficie del testo, che dice una cosa e un'altra che nega la prima). Anche Ortega vede nell'ironia la base della forma-romanzo e direi dell'arte moderna in genere (2014, 2020; cfr. Zangrando 2006); ironia che permette di rilevare la discrepanza tra percezione soggettiva e realtà. Il romanzo realista infatti

ha necessità del miraggio per farcelo vedere come tale. Talché non il solo *Chisciotte* è stato scritto contro i libri di cavalleria, e di conseguenza se li porta dentro, ma il genere letterario «romanzo» consiste essenzialmente in quella intussuscezione. | Questo fornisce una spiegazione a ciò che sembrava inspiegabile: come può la realtà, l'attualità, convertirsi in sostanza poetica. Per se stessa, guardata in modo diretto, non potrebbe mai esserlo; questo è privilegio del mito. Ma possiamo prenderla obliquamente come distruzione del mito, come critica del mito. (Ortega 2014, 65-6)

Pertanto un approccio “ironic[o], obliqu[o]” è l'unico possibile. Secondo Ortega interpretare è proprio riconoscere l'ambiguità: “[n]ella scuola platonica viene data come insegna [...] questa: ‘Salvare le apparenze’. Cioè cercare il significato di quel che ci circonda”, ossia: rendersi conto che “[i]o sono io e la mia circostanza” (2014, 18). Così, di nuovo, una comprensione che richiede di mettere in relazione l'eterogeneo ricostituendo un significato nuovo che trascenda “io” e “la mia circostanza”: la qual cosa (Ortega non apprezzerrebbe la terminologia, ma non può più lamentarsi) è una *sintesi dialettica*, ossia una *mediazione*. L'idea è sempre quella di uno *squilibrio* che il testo ricompone e che il lettore scomporrà e ricomporrà nuovamente in maniera diversa. In altri pensatori la mediazione è esplicita e risolta (almeno momentaneamente): Auerbach con l'idea di realismo come rappresentazione seria (*stile* alto, tragico) del quotidiano (*tema* comico) trova un punto dove due elementi fino ad allora antitetici si uniscono. Le teorie di Orlando e Jameson, pur così diverse, sono accomunate dall'idea che la letteratura sia una camera di compensazione di

istanze contrapposte: il represso che ritorna per Orlando; un conflitto reale risolto simbolicamente per Jameson (pur se gli esiti dei due pensieri configurano due modi assai distanti, quasi opposti, d'intendere la letteratura). Anche l'idea di romanzo come dispositivo di controllo sociale avanzata da Franco Moretti riprende questa corrente – e recupera l'idea lukácsiana di rispecchiamento per cui il “tipico” non è il *medio* ma il rappresentativo, e questo è rappresentativo perché *sintesi* (di un'epoca, una classe sociale ecc.).

In quest'ottica rientra anche l'ermeneutica di Szondi, fondata su un movimento basato sulla negazione dialettica (*Aufhebung*: 1992, 7 ss.). L'interpretazione non cancella ma appunto tramite l'*Aufhebung* elimina e conserva il concetto, lo mantiene *ma* lo trasforma mettendolo in relazione con altri concetti (e da questo punto di vista siamo vicini all'idea benjaminiana di costellazione). Altri concetti, o altri insiemi di concetti: nel metodo semiologico barthesiano l'interprete produce una struttura, diversa da quella della superficie testuale, entro cui ricollocare gli elementi testuali. Tutte ermeneutiche che presuppongono un *effetto di profondità*.

2.2 *La profondità dell'abisso*

Dunque: la natura del senso diventa relazionale; le strutture mediatrici stabilizzano questa relazione, ma – si pensi solo al concetto di *Aufhebung*, togliere e lasciare – al fondo c'è il riconoscimento di un'ambiguità. Quest'ultima, nell'area post-dialettica (da Nietzsche in giù) tende a espandersi e a moltiplicarsi. Insita nell'idea stessa di ermeneutica del sospetto, l'esplosione incontrollata del senso si attualizza una volta disattivata la dialettica. Così in Gadamer si genera un circolo chiuso, fondato sull'idea che linguaggio e tradizione siano orizzonti intrascendibili del sapere: “[a]ffermare la coincidenza tra senso e cosa, tra linguaggio e realtà, [...] significa [...] correggere il momento tipicamente idealistico della metafisica platonica [...]: l'idea di una comprensione tacita, separata dalla mediazione linguistica” (Ferraris 1988, 471). A causa del suo posizionamento (ossia poiché la sua precomprensione è sempre situata, storicizzata) l'interprete *preinterpreta* il testo e così il gesto soggettivo dell'interpretazione svela un senso che preesisteva, ma *uno* dei molti sensi dovuti alle molte precomprensioni (soggettive). Di qui l'idea di Szondi che l'ermeneutica gadameriana sia una ermeneutica antiestetica, perché non concepisce l'autonomia estetica dell'oggetto interpretato.

In modo se si vuole opposto ma derivato da presupposti simili, Derrida con l'idea di *écriture* elimina la soggettività nell'atto interpretativo: “[s]enza l'estrema obiettivazione permessa dalla scrittura, ogni linguaggio resterebbe ancora prigioniero della intenzionalità fattuale e attuale di un soggetto parlante [...]”. Virtualizzando assolutamente il dialogo, la scrittura crea una sorta di campo trascendentale autonomo da cui ogni soggetto può assentarsi” (Derrida 1962, 84).

Di qui la *différance* della scrittura, infinito differimento del senso. Idea a sua volta simile a quella di de Man, per cui l'opera diventa al massimo “un appello enigmatico alla comprensione” e si oscilla sempre e irrimediabilmente “tra la cecità dell'enunciato e la lucidità del significato” (1975, 74). Così “la spinta verso il senso e la spinta verso il suo disfarsi non possono mai elidersi reciprocamente” (De Man 1979, 161). È evidente che il senso qui tende alla deriva, e l'antinomia non si risolve ma anzi diventa “aporia” (Zublena 2014, 4). Siamo a quella semiosi illimitata censurata da Eco (1990; 1992). Di qui all'estremo deleziano, per il quale verità e storicità si scindono, è un passo breve (“il pensiero stesso si contrappone alla ragione, e il pensatore all'essere ragionevole”, Deleuze 1962, 139). Il risultato è “liberare il significante dalla sua dipendenza e dalla sua derivazione rispetto al *logos* e al concetto, che vi è connesso, di verità o di significato primo” (Derrida 1967, 31-32). La profondità delle ermeneutiche del sospetto, qui, diventa un abisso inesauribile.

3. *Ermeneutiche olografiche*

La deriva ermeneutica (la semiosi illimitata, l'abisso) estremizza l'originario sospetto ricœuriano: anche queste posizioni tendono – paradossalmente: ma questa è tutta una storia di paradossi – a ristabilire una verità *estranea* a oggetto e soggetto (la scuola del sospetto fa questo) e capace di prendere atto dei reali rapporti di forza tra senso e testo, per cui il primo ha precedenza sul secondo. Si è visto che l'oscillazione, e anzi il contrasto, tra i due piani era un elemento preesistente alla deriva e anzi è esso che ha consentito la nascita dell'ermeneutica del sospetto. Ciò che cambia nell'area della deriva non è la natura ambivalente o antinomica del testo, del reale stesso forse. È la capacità di *astrarre* questo reale in un *sistema* capace di dare senso alle ambiguità e di condividere questo senso tramite strutture condivise (e dialettiche, che quindi prendano in carico l'ambiguità e la risolvano ancorché momentaneamente) e, possibilmente, verificabili.

I costrutti di Lukács, Auerbach, Bachtin eccetera non sono di per sé più “veri” (è sempre possibile trovare falle o aporie), ma sono più comunicabili, e lo sono perché – ciò che più conta – propongono una gerarchia – cioè il riconoscimento della salienza di alcuni elementi – e una metodologia, le quali presuppongono a loro volta una condivisione di “valori” (non in senso etico o morale, ma: cosa è importante, come si individua ciò che è importante) e soprattutto danno per scontato che dei valori esistano. Ma se le comunità esplodono e l’individualismo moderno vede in ogni soggetto una monade (Taylor 1993; Mazzoni 2015) portatrice di valori singolari e mai negoziabili (perché fondano l’identità stessa della monade: senza di essi questa si frammenta), dov’è il terreno d’incontro?

Si moltiplicano dunque i sensi, e non solo *a parte objecti* nella misura in cui si certifica una variabilità del senso (la linea Nietzsche-Gadamer-Derrida-de Man), ma anche *a parte subjecti*, nella misura in cui ogni soggetto attribuisce (potenzialmente) un valore personale a ogni segno. L’espressivismo presuppone un altro fenomeno: il rifiuto di un procedimento dialettico nella nascita del senso e più in generale la scomparsa delle strutture di mediazione (in politica: fine dei corpi intermedi come sindacati o partiti di massa; l’istruzione come insegnamento d’una *tecnica* e non di una scienza, su cui v. Bertoni 2016; e così via), e qui è il secondo elemento che rende poco appetibili le grandi teorie letterarie novecentesche. Il senso si rapprende in forme almeno apparentemente “oggettive”, legate alla superficie del testo: le informazioni sono disponibili senza bisogno di sforzo ermeneutico, come in un ologramma, nel senso che la fisica assegna a questo termine – è olografia una struttura nella quale *tutte* le informazioni sono sulla superficie del testo. Così si diffondono scritte e letture “olografiche” (Tirinzani De Medici 2018).

3.1 Scritture olografiche

Dal punto di vista della produzione narrativa, queste tendenze prendono forma di posture, pratiche narrative che possono andare verso una *soggettivazione* o una *comunitarizzazione/desoggettivazione* delle esperienze (e vedremo che entrambe rispondono a un tentativo di controllo del testo). Le tendenze soggettivanti come la postura saggistica, quella “neosincera”, gli “eccessi d’auto-re”, tendono a ripiegare il testo sull’emittente sicché quest’ultimo può ipote-

care il senso. Le tendenze “comunitarie” mirano a creare un legame *diretto* tra emittente e lettori riferendosi a valori condivisi, pre-ordinati, spesso enunciati esplicitamente, che gettano la stessa ipoteca. Si tratta di dispositivi che hanno origini diverse. La neosincerità è una reazione al percepito scetticismo del post-modernismo; gli inserti saggistici hanno scopi espliciti tra loro molto diversi; la tendenza a costruire comunità di senso su empatia e fiducia risponde alla frammentazione monadica della società contemporanea, ecc. Ma queste strategie risultano nel medesimo effetto olografico.

La diffusione di strutture narrative ibride tra saggio e romanzo, un fenomeno legato al *narrative turn* (Meneghelli 2013; Salmon 2014), è già ben attestata (cfr. Gallerani 2019). L'afflato narrativo investe una componente saggistica tendente non al ragionamento logico-deduttivo, ma al *personal essay*, la modalità di saggio già indagata da Adorno. Questo saggismo personale fino talvolta al rapsodico revoca certo in dubbio l'oggettività della logica diurna, razionale; apre a un prospettivismo radicale che rifiuta certezze acquisite e dinamizza il senso. Tuttavia la postura saggistica ha anche una funzione stabilizzante proprio verso il senso. Così le strutture parasaggistiche di *Troppi paradisi* (2006) di Walter Siti – ma il discorso vale per molti autori – servono a preordinare la significazione esplicitando “cosa significa” il testo (o un brano), mettendo il lettore in una posizione ermeneuticamente passiva (Tirinzani De Medici 2018). Lo stesso avviene negli inserti saggistici di *La carta e il territorio* (2010) di Michel Houellebecq con un'ironia che sottolinea questa ambivalenza: preparare l'interpretazione, e mostrare che appunto è una interpretazione preordinata. Più in generale il narratore houellebecquiano tende sempre a parlare da un punto di vista extralocale con toni distaccati e assoluti che sottolineano l'univocità del proprio senso, ma lo fa trasmettendo spesso contenuti così estremistici e paradossali, giudizi tanto sommari sulla propria epoca, che il lettore percepisce chiaramente il gioco di predeterminazione del senso.

In modo diverso, ma con effetti analoghi, funzionano alcuni dispositivi autofinzionali come gli “effetti di vita” (Darriussecq 1996): cioè quegli elementi “che tendono a far credere al lettore che è davvero il racconto della vita dell'autore ciò che sta leggendo” (379), atti illocutori che convalidano la veridicità del narrato, laddove altri elementi spingeranno a rifiutarla. Ma spesso gli elementi falsificanti sono in secondo piano,⁴ o scompaiono sotto la quantità di effetti

4 Di opinione diversa Marchese 2014; per rilievi su quest'ultimo v. Tirinzani De Medici 2017.

di vero: e così il lettore almeno dappprincipio è spinto alla logica binaria del prendere o lasciare, a considerare tutto falso oppure tutto vero. E nel caso del “tutto vero” è spinto a validare non solo gli eventi, ma soprattutto la lettura dell’io narrante degli eventi. D’altra parte, come recitano gli slogan di molti libri d’auto-aiuto, ognuno è il più grande esperto di se stesso. L’insistere sul livello timico del discorso, sulle emozioni, come accade nelle scritture personali e in prima persona (che specie in caso di omonimia personaggio-autore finiscono per instaurare una lettura pseudo-lirica del testo),⁵ spinge ad attivare la “hot cognition” (Calabrese et al. 2014) e dunque a bypassare il razionale, spingendo a dare per buono ciò che si legge. Anche – o soprattutto – le interpretazioni che il narratore-autore fornisce.

Anche quelli che Pennacchio (2020) ha definito “eccessi d’autore” – l’oscuramento del narratore sempre più spesso sostituito dalla voce autoriale: una voce incarnata – sono forme di controllo sul testo, sulle strategie di lettura: il narratore può essere inaffidabile, invece l’autore autentica non solo il narrato, ma soprattutto il suo significato.⁶ Non sembra un caso che nella *Suprema inchiesta* (2023) di Alberto Casadei, da un lato le “inchieste” non approdano a niente e anzi via via si destrutturano mentre proseguono grazie a connessioni casuali tra elementi, mimando lo spazio virtuale (l’autore parla di “romanzo-cloud”: Rastelli 2023) dove brani di informazioni irrelate si trovano accostati, ma questi generano significanza ancorché la validità delle connessioni tra i brani sia tutt’altro che garantita. Nel complesso il romanzo in questione si può leggere come tentativo di ricostruire un senso sfuggente e utopico, dimostrandone

5 S’intende con “pseudo lirico” l’orizzonte d’attesa ingenuo per il testo lirico moderno: questo è visto come espressione soggettiva (Mazzoni 2004), al di là delle complicazioni di questa postura segnalate nella storia della lirica moderna (si pensi a Culler 2016 sugli effetti di voce prodotti dal testo lirico). L’approccio pseudo lirico o ingenuo è insomma quello di chi pensa di trovarsi davanti a un *vero* soggetto che si mette a nudo.

6 Oggi “il romanzo sta al contrario puntando tutto sulla mediazione scoperta dei suoi contenuti, sulla messa in scena di figure che raccontano apertamente, che mediano in funzione del lettore le storie” (Pennacchio 2020, 50-51) e così permettono un disinvestimento ermeneutico da parte del lettore, anche tenuto conto della “scarsa fiducia che le storie raccontate parlino da sé, che giungano al lettore senza bisogno [...] della mediazione [cioè dell’azione ermeneutica esplicita] di [...] un narratore che non si limita a presentare i contenuti, ma anche li commenta, sgombrando il campo da potenziali equivoci” (82). Per approfondimenti su questi aspetti in relazione al saggio di Pennacchio mi permetto di rimandare a Tirinanzi De Medici 2023.

do la “coazione al senso” (Casadei 2023, 76) che ci abita: ma a sua volta questa interpretazione è fortemente inscritta nel testo dagli inserti narratoriali “forti”; appunto è pre-enunciata, pre-stabilita e portata sulla superficie del testo, così da orientare la lettura.

Si vede bene proprio nella selva di scritture para-autobiografiche. Il passaggio dal saggistico all’autobiografico era già tipico di uno dei numi tutelari della stagione narrativa apertasi nei tardi anni Novanta, David Foster Wallace, e la si ritrova in altri autori esordienti in quel periodo come Dave Eggers e il suo *L’opera struggente di un formidabile genio* (2000). Quest’ultimo è un romanzo autobiografico pieno di riflessioni di carattere generale enunciate dal soggetto narrante e *proprio per questo* – perché determinate dalle sue esperienze ed emozioni – presentate come assolute. Come nel saggismo di Siti, il lettore può accettare o rifiutare le *conclusioni*, ma non può sindacare il *processo* ragionato e, dunque, individuarne eventuali falle.

Il legame tra autorialità e soggettivazione para-autobiografica (dunque postura pseudo-lirica) mette in sordina ogni dubbio sulla buona fede autoriale (l’ipotesi di un errore autoriale, lo si è già detto, è esclusa: egli parla situandosi, come soggetto timico, in un’ottica personale e perciò stesso infallibile: ognuno è il più grande esperto ecc.), trasformando il testo in una specie di monolite ermeneutico. Non è un caso se per la narrativa post-postmoderna di Wallace, Eggers o Safran Foer si sia parlato di “neosincerità” (Kelly 2017): in mancanza di filtri o spostamenti la pagina trasuda autenticità (Funk 2015) che è autenticità sia del narrato sia dei significati sottesi al narrato. Il rinnovato interesse per il realismo deriva anche da questa tensione all’immediato (anche se, evidentemente, il realismo è tutt’altro che tale: cfr. Bertoni 2007; sul recente “ritorno al reale” v. Donnarumma 2014 e Shields 2010). Per ragioni analoghe vengono meno i narratori inaffidabili.

Al di là dei risultati, spesso complessi, in dialettica coi dispositivi narrativi postmoderni (Donnarumma 2014) e diseguali per valore, è indubbio che questa linea propugni una connessione più diretta tra narrato e senso, nasconda o depotenzi le contraddizioni testuali. Il significato è già sulla superficie del testo. Altro che ermeneutica del sospetto: qui si punta a un’“estetica della fiducia” tra autore e lettore, per cui il secondo considera affidabile il messaggio poiché si fida del primo. Viene dunque meno lo scarto tra emittente e ricevente, fino al sogno di una fusione tra i due che produca una pura oggettività:

[a]n aesthetic of trust is, ultimately, a stance toward Reality, not toward objects. [...] such a stance demands identification with Reality itself, dissolution of the distinction between the I and not-I. Emerson said [...]: "...all mean egotism vanishes. I become a transparent eyeball. I am nothing, I see all." That is the horizon, [...], attainable only by the elect, toward which fiduciary realism tends. (Hassan 2003, 211)

È per tornare al problema della mediazione, qui non c'è una sintesi: c'è solo la "dissoluzione" delle antitesi. È una pratica desoggettivante che stabilizza il messaggio generando comunione con il pubblico (si crea "comunità"): "[a]ndiamo, ma se vi ho detto che sono come voi!", scrive Max Aue, nazista e matricida impenitente cercando di generare un legame empatico con i lettori (su questo v. Ercolino e Fusillo 2022).

Hassan: la fusione con la Realtà del tutto è una tensione mai compiuta. La spinta omologante, il tentativo di connettersi, si rivolge dunque a una *comunità ristretta* dalla quale si vuole essere accettati. Eggers:

I need community, I need feedback, I need love, connection, give-and-take-I will live if they will love. [...] I will stand before you feeble and shivering. I will open a vein, an artery. [...] Oh please let me show this to millions. [...] There are all these hearts, and mine is strong, and if there are-there are!-capillaries that bring blood to millions, that we are all of one body and that I am-Oh, I want to be the heart pumping blood to everyone, [...] oh let me be the strong-beating heart that brings blood to everyone! (2000, 208)

Mostrarsi deboli ("feeble and shivering"), insistere sul piano timico e sulla *totale trasparenza* per cui ciò che è "dentro" è visibile da "fuori" (il sangue...), una connessione *diretta* con l'Altro: nessun occultamento. Nessun sospetto. In realtà, come dimostra la soggettività insistita ("I", "me"...), è un bisogno narcisistico travestito da bisogno di comunità. Nota Nicoline Timmer (2010) che lo scopo è "stare un passo avanti al lettore":⁷ non dialogare, ma soltanto essere riconosciuto come soggetto. È così questa soggettivazione organizza e preordina tutto, con il placet del lettore ammansito dall'omologia che avverte tra sé e il narratore.

L'utilizzo di strutture di senso, specie morali, condivise (spesso banali o comunque scontate) che si rileva in tante opere narrative di massa recenti allora

7 Il narratore dell'*Opera* "continuously tries to be 'way ahead of you.' But being 'way ahead of you' is not really helpful when one actually desires feedback from this other" (Timmer 2010, 241).

può essere visto non tanto come resa al mercato, ancorché stratificato e *midcult*, o come effetto perverso e appiattente della democrazia letteraria (una lettura di retroguardia come quella di Simonetti 2023), ma come tentativo di stabilire un pre-senso comune, un orizzonte di valori condivisi. Si può dire certo che la grande letteratura è quella del dubbio, dell'incertezza. Ma in una società disgregata, composta da monadi non comunicanti, l'esigenza di trovare minimi comuni denominatori attraverso cui stabilire un legame con *alcune* di quelle monadi e trasmettere loro il messaggio, è maggiore rispetto a quella di evidenziare le differenze, tipica di contesti (le società moderne fino al *divide* di metà Novecento) dove l'istanza conformante era primaria. Le reazioni individualiste erano di avanguardia in un contesto conformista; in un contesto esplosivo, il conformismo può assumere una (paradossale) funzione anticonformista, certo depotenziata dalla sua adesione a *idées reçues*. Ma i tentativi di trovare punti di contatto tramite una morale condivisa e (apparentemente) inclusiva trae linfa anche da un'esigenza di superare la difformità anarchica delle nostre esistenze. Per un fine, certo, non meno espressivista: esprimersi, cioè comunicare ad altri una parte di sé (un senso, appunto). Ma qui più che i fini, interessano i mezzi.

Accanto a queste due macro-strategie di controllo del senso si affiancano due tendenze più generali che vanno in direzione analoga: la fascinazione per la bassa finzionalità e il rifiuto di pratiche discorsive intrinsecamente ambivalenti come l'ironia. L'attenzione per le "storie vere", la nuova vita di *memoir* e *biopic*, la diffusione di cronache per quanto narrativizzate, insomma la messa in scacco della dinamica finzionale del romanzo moderno (e della letteratura moderna stessa, direi), mi pare si possa leggere proprio come rigetto dell'ambiguità, dell'ambivalenza connaturata alla fiction, laddove la fiction è per il moderno un elemento intrinsecamente letterario (Genette 1992) e condivide con questo un fondo ambivalente. L'idea di testo ibrido (un po' romanzo, un po' cronaca ecc.) non invalida tale lettura perché rimanda figurativamente alla natura *composita* dell'oggetto (*Vocabolario Treccani*, a.v.) fatta di giustapposizioni (antinomie o antitesi irrisolte).

E il sospetto è verso le pratiche costruite sull'ambivalenza, a partire dall'ironia. Non è un caso che uno degli *idola* polemici di Wallace fosse proprio l'atteggiamento ironico degli scrittori postmodernisti e si è addirittura voluto identificare una corrente narrativa "postironica" (Hoffmann 2016). Nel suo saggio (1999) Wallace denuncia l'ironia in termini politici, come uno stratagemma per non prendere posizione; ma in ambito letterario essa ha una funzione diversa,

produttrice di *sensi* (si ricordi quanto già detto su Lukács e Ortega). Il rifiuto dell'ironia (*non* del sarcasmo, che ne è una versione non ambigua) è segno di una difficoltà a gestire l'ambivalenza del senso giudicata insopportabile che nell'enunciato ironico, come si è detto prima, è strutturale.

3.2 *Lecture olografiche*

Neosincerità, morali condivise (o condivisibili), eccessi autoriali e preordinamento del senso sono dispositivi testuali che presuppongono e stimolano un'ermeneutica olografica. Sul versante della teoria, le tre famiglie che dominano gli studi letterari – filologia, cognitivism, *Identity Studies* – sono potenzialmente funzionali alla medesima strategia interpretativa. Potenzialmente: come sempre ogni strumento è uno strumento e basta. Tuttavia quando alcuni orientamenti diventano dominanti è perché rispondono a esigenze irriflesse, ma presenti nell'etere concettuale di quel momento. Lo sviluppo dell'ermeneutica del sospetto si è accompagnata, ad esempio, alla nascita di una concezione di testo come macchina ambigua o ambivalente. Così avviene per le tre famiglie critiche di cui parlo.

Il presupposto alla base degli approcci cognitivisti è che sia possibile identificare delle invarianti che determinano la produzione e la ricezione di un testo sulla base dei dati biologici. L'idea di "uniframe" (Young e Sarver 2001), ossia di una modellizzazione unitaria dei processi di comprensione e cognizione, nata da un principio di economia (per cui situazioni diverse sono "lette" nello stesso modo per ridurre il costo energetico del funzionamento cerebrale), è in tal senso paradigmatica. Lo specifico letterario si scioglie nella più vasta cognizione umana, verso una naturalizzazione dell'estetica, e dunque della produzione e ricezione degli oggetti estetici (v. Schellekens 2012).

Naturalizzazione che produce una logica meccanicistica e riduzionistica (esemplare è Kandel 2012, 2017, ma gli esempi sono molti: si veda Bullock e Reber 2013) e presuppone (erroneamente) una conoscenza completa, "definitiva" e valida universalmente, del funzionamento neurale.⁸ Il che porta a una *destoriciz-*

⁸ Al momento le neuroscienze hanno molte certezze sulle funzioni inferiori (riflessi, sensi, ecc.) ma molte meno su quelle superiori: una mappa esatta del connettoma, ossia dei collegamenti sinaptici del cervello, è ancora utopia; non vi è accordo nemmeno sul numero e funzione dei *network* neurali, tanto per fare un paio di esempi.

zazione dei fenomeni. Riconducendo l'esperienza estetica alla dimensione *embodied* (incarnata: Fludernik 2007) della cognizione (anche se gli autori migliori rilevano una parziale autonomia: cfr. Consoli 2015, 45-51 e con più forza Casadei 2018), si assume un modello fisiologico che nel tempo (evoluzionisticamente) breve della cultura umana è dato per invariante. Questa de-storicizzazione è il nucleo dei nuovi approcci "scientifici": il modello neuroscientifico viene quasi ipostatizzato; se il cervello funziona *così*, funzionava *così* anche due o diecimila anni fa (nella storia evolutiva di *homo sapiens* un battito di ciglia). Invarianti i meccanismi, invariante l'effetto. Cambieranno gli *script* in base a cultura o altezza storica, ma leggeremo comunque il testo attraverso *script*; l'idea di fiction è riportata ai giochi infantili del far finta, come se fossero la stessa cosa.

Da questo punto di vista viene a mancare non solo l'idea che il senso primo debba essere messo in relazione tramite un atto di lettura *attivo* con un senso secondo, presente ancorché inavvertito e solo in potenza già nell'atto della scrittura, ma anche il presupposto storicizzante della scuola del sospetto per il quale le condizioni storico-culturali dirigono le costruzioni testuali e le soggettività autoriali stesse: evidente per Marx e Nietzsche, si ritrova in Freud nell'idea di sviluppo psichico e di psicodinamica. Qui è una dinamica storica individuale e non collettiva, ma comunque alla base dei travestimenti del senso svelati dalla psicoanalisi. La variabilità storico-culturale dei processi neurali superiori peraltro non può essere indagata dalle neuroscienze (è impossibile fare una fMRI a un contadino del 1300). Ciò anche non tenendo conto che in psicologia si sta affermando l'idea che il funzionamento mentale esista come continuum o spettro, il che obbligherà a relativizzare i risultati delle ricerche neuroscientifiche per adattarli ai vari tipi di funzionamento.

Il cognitivismo presenta un meccanicismo oggettivante: la scienza è considerata pura oggettività. Medesima postura assunta anche dalla linea filologica, fiera dell'oggettività dei propri riscontri. Con "filologia" intendo il termine in chiave allargata, metaforica, per indicare gli studi critici che tendono a concentrarsi sul testo in quanto tale. In tal senso una parte del *New Criticism* (penso soprattutto a I.A. Richards) è intrinsecamente filologico, valutando la singolarità del testo come primaria, e similmente filologica nell'impostazione è una certa critica postcrociana; così come lo è una prassi della stilistica contemporanea (distante da quella di un Mengaldo, uno Spitzer, un Auerbach) che fatica a usare il quantitativo-oggettivo (registri, mappature) per un ragionamento qualitativo (l'interpretazione).

Questa famiglia è quella più direttamente imparentata con la natura grammaticale dell'ermeneutica classica e tende anzitutto a *censire*, a identificare determinate peculiarità del testo (e dell'autore). La singolarità, qui, domina incontrastata. Il paradigma indiziario viene piegato a elaborare un legame tra singolarità dell'opera e singolarità dell'autore. Il ricorso a metodiche "oggettive" (metricologia, linguistica, ecc.) serve soprattutto per stabilire la natura singolariva, individualizzata, dell'opera vista come scarto da una norma. Tra oggettivazione del processo e iperindividualizzazione dell'oggetto di studio viene meno la possibilità di una dialettica del senso, sostituita da una dialettica norma-scarto.

Dall'altro lato gli *studies* presuppongono un meccanicismo pienamente *soggettivante*. Parlo di *Identity Studies* per sottolineare che le diverse branche della *theory* puntano tutto sul rilievo delle differenze tra il gruppo oggetto di analisi e la società nel suo complesso (di qui l'importanza dei *Minority Studies*). Con "identità" intendo "la sintesi complessa di una certa immagine della propria storia [...], di opinioni circa le proprie possibilità e capacità, di aspettative circa il futuro e in definitiva di convinzioni circa il proprio posto nel mondo" (Mazzara 2010, 141). Questa identità – lo si è detto sopra – diventa non negoziabile pena la scomparsa del soggetto, ed è presupposta in ogni atto ermeneutico. L'oggetto degli *studies* è dunque un costrutto (l'etnia; un dato biografico come l'essere migrante o vittima; la religione; il genere; una categoria nosologica come un trauma o una malattia...) *dato* perché identitario. E l'identità si organizza intorno ai tratti di quel costrutto: esso è la differenza che stabilisce la soggettività, l'identità. Di qui una certa rigidità e quasi un meccanicismo. Come scrive Daniele Giglioli il rischio è

una catastrofica, melensa quanto irosa, prosopopea dell'identità, proliferante tra gli arbusti cresciuti dal tronco dei di per sé non disprezzabili e anzi all'epoca promettenti Studi Culturali: solo le vittime possono parlare delle vittime, solo i neri dei neri, solo le donne delle donne, e c'è di peggio in giro. (2023, 9)

La soggettivazione, qui, come nelle tendenze oggettivanti, semplifica il senso semplificando l'oggetto stesso. Come lì l'universalizzazione cognitivista delle strategie di lettura e il ritorno al *sensus grammaticus*, qui la soggettivazione identitaria 'naturalizza' e prepara matrici di senso per offrire un'esperienza immediata di quel senso. Insomma il ragionamento è circolare e vi si trova ciò che si sapeva si sarebbe trovato. Se pure il letterario (nel moderno) è epitome di un

senso molteplice e stratificato, non necessariamente queste tendenze ci parlano della “morte della letteratura”, o dell’eterodirezione degli studi letterari, che usano discorsi *esterni* per supplire alla propria inutilità. Sembra più rilevante che tali strategie di lettura/scrittura mirino a un testo il cui senso è dato (*si vorrebbe* dato) una volta per sempre – e dunque un testo olografico nel quale il senso non è negoziato, ma *sovradeterminato* da istanze esterne.

4. *L’ambiguità perduta, ossia dell’ermeneutica borderline*

Ricapitoliamo: le grandi teorie letterarie, come le ermeneutiche del sospetto, individuano la natura ambivalente, ambigua, del testo e la risolvono in un atto (latamente) mediativo, mentre nelle famiglie critiche contemporanee questa ambiguità è respinta o vissuta con fastidio. I testi letterari oggi puntano a forme di connessione diretta con il Reale e con il pubblico, minimizzando le ambiguità testuali. L’interesse del pubblico non specialista per la bassa finzionalità e le “storie vere” indica un ideale di aderenza alle cose-come-sono. Si tende a una lettura immediata, priva cioè della mediazione (dialettica) che trasformerebbe in *altro senso*; si protesta l’ineliminabile singolarità e anche l’irredimibile fisicità di ogni esistenza e di ogni testo: “[i]l segno del linguaggio sul corpo non è un segno che si risolve, che si dialettizza, che si compone con un altro segno per una *Aufhebung*, è un segno opaco del godimento” (Focchi 2012, 229). L’opacità però non condurrebbe all’illeggibilità (Ibid.). Meglio, a mio parere: essa *traveste l’illeggibilità nell’utopia di una leggibilità istantanea*. Cioè: assodata l’impossibile lettura di un senso univoco secondo il meccanismo del sospetto ermeneutico, si propone una connessione tra testo e senso che non richieda elaborazione (e dunque sospetto e dunque moltiplicazione dei sensi possibili). Perché?

Nella società dell’informazione la quantità di dati cui siamo esposti è enorme. Il rumore, insomma, occulta il segnale (Silver 2013). Per ritrovare un ordine e un senso, ci si affida a semplificazioni: ad esempio gli algoritmi ordinano le risposte e i contenuti secondo la loro rilevanza per noi. La semplificazione avviene però su due piani: *riducendo la molteplicità* dei dati e *accorciando i tempi di reazione* del sistema. Al primo piano appartengono gli algoritmi e il *narrative turn*: il *plot* rafforza i nessi logico-causali, ordina univocamente il pulviscolo delle informazioni e degli avvenimenti, produce *un* senso. Un senso – qui la

velocizzazione dell'atto ermeneutico – che potrà poi essere sostituito da un altro, in un ricambio ermeneutico che riproduce il ricambio delle merci e agisce con la medesima rapidità: acquisti un oggetto su Internet e ti viene recapitato il giorno dopo; trovi rapidamente un significato di un testo e subito puoi dedicarti al testo successivo. Il consumismo ermeneutico, insomma.

Sapere, ci insegna Foucault, è potere, vero: ma, con Lacan, è anche godimento. Consumismo e conoscenza, entrambi azzerano i tempi d'attesa favorendo un godimento immediato e individuale, dunque la *jouissance*, a scapito del desiderio, complesso, disteso nel tempo, intimamente relazionale. L'infinita offerta del mercato, l'infinita offerta di senso *prêt à porter*. Si gode di, e *contemporaneamente* si teme, questa "irriducibile molteplicità" ostile alle sintesi, come scrive Vattimo, che aggiunge: "[i]l sistema chiuso e definitivo delle categorie kantiane non crolla forse anche, e anzi proprio, a causa della scoperta della molteplicità degli universi culturali, dunque della irriducibile pluralità delle condizioni a priori dei saperi?" (2002, 113, 114). Universi non comunicanti e tutti validi in sé. Al posto della sintesi, una serie di *antitesi bloccate*.

Queste tendenze esprimono nel letterario la generale *crisi delle strutture di mediazione* che investe la società contemporanea cui si è accennato sopra. E l'approccio olografico evidenzia un *a priori* storicizzato, legato al nostro tempo e alla nostra cultura, che determina questa crisi: cioè il rifiuto dell'ambivalenza, l'incapacità di accettare la compresenza di significati contrastanti. Di qui l'intolleranza all'ambiguità del letterario moderno (stigmatizzata da Siti 2021). Anziché uno scavo o una *différance*, un senso: ecco il rifiuto del sospetto. L'utopia di aderire alle cose come sono, vivere nel flusso come il protagonista di *Collateral* (2004): qui ci si può collegare a un'altra tendenza contemporanea e che riguarda un mutamento avvenuto nelle forme del disagio psichico.

Paura dell'ambivalenza, incapacità d'integrare visioni distinte e contraddittorie, dicevamo. Ogni realtà è vera per il tempo che esiste e verrà se mai bruciata da quella che ne prenderà il posto. Un meccanismo analogo soggiace agli stati *borderline* che la psicanalisi riscontra sempre più frequentemente (Žižek 2009; Recalcati 2010; Lolli 2012) e che indicano un particolare rapporto tra io e mondo tipico della nostra epoca.⁹ Il soggetto *borderline* è caratterizzato da un

⁹ "In questo ambito la psicoanalisi funziona anche come un sismografo epocale: mentre fino a mezzo secolo fa lavorava sulle patologie della repressione [...], negli ultimi decenni interviene soprattutto sulle patologie indotte dallo strapotere dell'Es – sulla dipendenza da

Io instabile; relazioni d'oggetto non sviluppate; iperattivazione emozionale che spinge ad *acting out* o a comportamenti impulsivi, distruttivi o autodistruttivi, incapacità di relativizzare il carico emozionale.¹⁰ Se l'Io borderline, già di per sé instabile, si sente minacciato, attua una negazione (*Verleugnung*) che conduce alla scissione dell'Io (*Ichspaltung*) come meccanismo di difesa. Il rifiuto di parti di realtà angoscianti si accompagna alla creazione di credenze accomodanti, egosintoniche, che prendono il posto delle prime, le quali vengono respinte all'esterno, perlopiù su una figura emotivamente importante per il soggetto borderline (un caregiver, un partner ecc.), che sarà vista come origine del disagio avvertito dal soggetto (proiezione).

L'Io del soggetto borderline è scisso e questa scissione viene proiettata sul mondo, che risulta, di volta in volta, positivo o negativo: qui agisce lo *splitting*, ossia l'incapacità di integrare aspetti diversi del sé (e di riconoscere che gli altri sono altrettanto composti), che deriva da una modalità cognitiva tutto-o-niente, detta *black-and-white thinking*. Così il soggetto si vedrà (e vedrà l'Altro) come integralmente positivo o negativo; tuttavia questa visione può mutare rapidamente nel suo contrario. Chi sembrava buono ora diverrà cattivo (addirittura: *il male assoluto*), chi sembrava fededeigno diventerà un bugiardo. Così se l'immagine dell'Io è a rischio di diventare *integralmente* negativa (per i comportamenti del soggetto), quel negativo verrà proiettato su qualcuno di esterno, cui verranno attribuiti i comportamenti intollerabili messi in atto dal soggetto stesso¹¹. È un mondo fatto di estremi. Lo stato intermedio, che è quello dove giace la maggior parte degli esseri umani – e spesso è al centro della letteratura moderna: la *middle station of life* di cui parlava Robinson Crusoe

cose e sostanze, sulle scissioni interne, sugli stati borderline, oppure sulla depressione come risposta alla difficoltà di accettare se stessi in una vita sociale che, promettendo possibilità illimitate di esperienza e di consumo, fa sembrare vuota e deludente ogni singola esistenza finita” (Mazzoni 2013, 4).

10 «[...] il paziente sembra reagire a ogni stimolo emotivo come fosse un evento di portata universale. Di fronte a ciò, il passato è dimenticato, la realtà dei rapporti sospesa [...]: sembra che lo stato di coscienza si alteri, provocando stati micro o macro dissociativi, dominati dall'emozione prevalente nel singolo istante». Correale 2023, 179.

11 “Il borderline è un soggetto diviso sul piano dell'azione (e non sul piano dell'essere). Non è l'inconscio a essere diviso – come accade nel soggetto nevrotico – ma l'io [...]. Non c'è conflitto tra l'azione eventuale e il suo effetto sul piano del senso di colpa [...]. La rimozione opera sul significante [...]. La *Verleugnung* opera sul piano della realtà [...]. il conflitto si limita a due rappresentazioni possibili del proprio io” (Lolli 2012, 73).

– è inabitato. Incidentalmente non è un caso che sia Lacan, il cui pensiero è orientato in buona parte a rilevare le *scissioni* (e la parte contro il tutto),¹² a presiedere le riflessioni sulle strutture psichiche del contemporaneo.

Allora se l'ermeneutica del sospetto prevedeva un segreto, quella olografica presuppone non – come crede – una verità (ciò che è per come appare), ma un'*illusione* (ciò che appare, ma non è): che tutto sia dicibile, esplicito, chiaro. Questa illusione, che produce la sopra citata naturalizzazione dei processi di lettura (e dunque del “cosa cercare” in un testo) è nei fatti una reificazione, visto che aliena il testo dal suo creatore e il lettore dal testo. Omogeneizzazione totale e totale soggettivazione: sono anche i due portati del tardo capitalismo. Una enorme *middle class* impoverita; sistemi produttivi continuamente riattati per ogni nuova merce, e microgruppi (tipologie di consumatori, o di prodotti) definiti e stabilizzati. Per vendere meglio, per non farsi travolgere dalle troppe merci e poter comprare – vivere – in tranquillità.

Resta da capire se questa nuova conformazione del pensare e del sentire contemporanei sia l'avvento di una nuova episteme, un mutamento pari a quello che ha investito la società occidentale tra Cinque e Settecento, o se invece è una paradossale astuzia dialettica. L'ermeneutica del sospetto, come tutte le strutture di pensiero, non finisce, rimane una possibilità. Tanto più utile quanto meno tenuta a mente: forse scava come la talpa della Storia di cui parla Marx nel *Diciotto brumaio*.

12 Evidente nella concettualizzazione del segno: “il problema non è quello di unificare il significato al significante [...] a differenza di Saussure [Lacan] pone l'accento non sulla funzione unificante del segno, ma sulla barra come funzione di disgiunzione” (Di Ciaccia 2000, 51; il riferimento è alla frazione S/s, significante sopra significato). Anche l'attenzione per il significante riflette la natura olografica di una parte della teoria lacaniana.

Bibliografia

- Auerbach, Eric. 1967. "Figura." In Id., *Studi su Dante*, 176-226. Milano: Feltrinelli.
- Bertoni, Federico. 2007. *Realismo e letteratura. Una storia possibile*. Torino: Einaudi.
- Bertoni, Federico. 2016. *Universality. La cultura in scatola*. Roma-Bari: Laterza.
- Bullot, Nicolas J., e Reber, Rolf. 2013. "The Artful Mind Meets Art History: Towards a Psycho-Historical Framework for the Science of Art Appreciation." *Behavioral and Brain Sciences* 36: 123-137.
- Calabrese, Stefano, Rossi, Roberto, Uboldi, Sara, Villa, Teresa, e Zagaglia, Elena. 2014. "Hot Cognition. Come funziona il romanzo della globalizzazione." In *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* 2: 123-145.
- Capoferro, Riccardo. 2007. *Frontiere del racconto. Letteratura di viaggio e romanzo in Inghilterra, 1690-1750*. Roma: Meltemi.
- Casadei, Alberto. 2018. *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*. Milano: il Saggiatore.
- Casadei, Alberto. 2023a. *La suprema inchiesta*. Milano: il Saggiatore.
- Di Ciaccia, Antonio, e Recalcati, Massimo. 2000. *Jacques Lacan. Un insegnamento sul sapere dell'inconscio*. Milano: Bruno Mondadori.
- Consoli, Gianluca. 2015. *Estetica e scienze cognitive*. Bologna: Il Mulino.
- Correale, Antonello, et al. 2023. *Borderline. Lo sfondo psichico naturale*. Milano-Udine: Mimesis.
- Culler, Jonathan. 2014. *Theory of the Lyric*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Cupane, Carolina. 2013. "Una passeggiata nei boschi narrativi. Lo statuto della finzione nel 'Medioevo romanzo e Orientale'." In *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 63: 61-90.
- Darrieussecq, Marie. 1996. "L'autofiction, un genre pas sérieux." *Poétique* 106: 369-80.

- Deleuze, Gilles. 1965. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Presses universitaires de France.
- Derrida, Jacques. 1962. "Introduction." In Edmund Husserl, *L'origine de la géométrie*, 3-171. Paris: Presses universitaires de France.
- Derrida, Jacques. 1967. *De la grammatologie*. Paris: Minuit.
- Donnarumma, Raffaele. 2014. *Ipermodernità*. Bologna: Il Mulino.
- Dronke, Peter. 1989. *Dante and the Medieval Latin Traditions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dronke, Peter. 2009. "Metamorphoses: Allegory in Early Medieval Commentaries on Ovid and Apuleius." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 2: 21-39
- Eco, Umberto. 1979. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto. 1990. *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto. 1992. *Interpretazione e sovrainterpretazione*. Milano: Bompiani.
- Ebeling, Gerhard. 1964. "Ermeneutica." *La rosa* 2: 49-69.
- Eggers, Dave. 2000. *The Heartbreaking Work of a Staggering Genius*. New York: Simon & Shuster.
- Ercolino, Stefano, e Massimo Fusillo. 2022. *Empatia negativa*. Milano: Bompiani.
- Esmein, Camille. 2004. "Introduction." In *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVIIe siècle sur le genre romanesque*, a cura di Camille Esmein, 10-50. Paris: Champion.
- Ferraris, Maurizio. 1988. *Storia dell'ermeneutica*. Milano: Bompiani.
- Fielding, Henry. 1977. *Joseph Andrews*. London: Penguin.
- Fludernik, Monika. 2007. *Towards a "Natural" Narratology*. London: Routledge.
- Focchi, Marco. 2012. *Il glamour della psicanalisi*. Torino: Antigone.

- Friedrich, Wolf-Hartmut. 1965. "Allegorische Interpretation." In *Fischer Lexikon. Literatur*, vol. II, a cura di W.H. Friedrich e W. Killy. Frankfurt am Main: Fischer.
- Fumaroli, Marc. 1990. "La querelle de la moralité du théâtre au XVIIe siècle." *Bulletin de la Société française de philosophie* 84, no. 3: 65-97.
- Funk, Wolfgang. 2015. *The Literature of Reconstruction: Authentic Fiction in the New Millennium*. London-New York: Bloomsbury.
- Gallerani, Guido Mattia. 2019. *Pseudo-saggi. (Ri)scritture tra critica e letteratura*. Bologna: Morellini.
- Genette, Gérard. 1992. *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- Giglioli, Daniele. 2023. *Tema*. Milano: Edizioni del Verri.
- Hassan, Ihab. 2003. "Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust." In *Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory, and Culture*, a cura di Klaus Stierstorfer, 199-212. New York: de Gruyter.
- Haug, Walter. 2003. *Die Wahrheit der Fiktion*. Tübingen: Max Niemer.
- Hoffmann, Lukas. 2016. *Postirony. The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers*. New York: Columbia University Press.
- Iser, Wolfgang. 1987. *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*. Bologna: Il Mulino.
- Kandel, Eric. 2012. *L'età dell'inconscio*. Milano: Raffaello Cortina.
- Kandel, Eric. 2017. *Arte e neuroscienze*. Milano: Raffaello Cortina.
- Kelly, Adam. 2017. "David Foster Wallace and New Sincerity Aesthetics: A Reply to Edward Jackson and Joel-Nicholson-Roberts." *Orbit: A Journal of American Literature* 5, no. 2: 1-32.
- Kerényi, Károly. 1964. "Origine e senso dell'ermeneutica." *Archivio di filosofia* 1-2: 129-37.
- Knapp, Fritz Peter. 1997. *Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

- Lolli, Franco. 2012. *L'epoca dell'inconshow. Dimensione clinica e scenario sociale del fenomeno borderline*. Milano-Udine: Mimesis.
- Lukács, György. 1999. *Teoria del romanzo*. Milano: SE.
- De Man, Paul. 1975. *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*. Napoli: Liguori.
- De Man, Paul. 1979. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven-London: Yale University Press.
- Marchese, Lorenzo. 2014. *L'io possibile*. Massa: Transeuropa.
- Mazzara, Bruno M. 2010. *Stereotipi e pregiudizi*. Bologna: Il Mulino.
- Mazzoni, Guido. 2004. *Sulla poesia moderna*. Bologna: Il Mulino.
- Mazzoni, Guido. 2011. *Teoria del romanzo*. Bologna: Il Mulino.
- Mazzoni, Guido. 2013. "I desideri e le masse." *Between* 3, no. 5: 1-35.
- Mazzoni, Guido. 2015. *I destini generali*. Roma-Bari: Laterza.
- Meneghelli, Donata. 2013. *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narrativa totale*. Bologna: Morellini.
- Mizzau, Marina. 1994. *L'ironia. La contraddizione consentita*. Milano: Feltrinelli.
- Ortega y Gasset, José. 2014. *Meditazioni del Chisciotte*. Milano-Udine: Mimesis.
- Ortega y Gasset, José. 2020. *La disumanizzazione dell'arte*. Milano: SE.
- Pennacchio, Filippo. 2020. *Eccessi d'autore*. Milano-Udine: Mimesis.
- Rastelli, Alessia. 2003. "Il romanzo cloud. Conversazione tra Daniela Brogi, Alberto Casadei e Gianluigi Simonetti", *La lettura*, 2 aprile.
- Recalcati, Massimo. 2010. *L'uomo senza inconscio*. Milano: Raffaello Cortina.
- Ricoeur, Paul. 1964. *Dell'interpretazione. Saggio su Freud*. Milano: il Saggiatore.
- Ricoeur, Paul. 1983. *Ermeneutica filosofica ed ermeneutica biblica*. Brescia: Paideia.
- Safran Foer, Jonathan. 2005. *Molto forte, incredibilmente vicino*. Parma: Guanda.
- Salmon, Christian. 2014. *Storytelling. La fabbrica delle storie*. Roma: Fazi.

- Schellekens, Elisabeth. 2012. "Explanatory Dualism in Empirical Aesthetics." *Journal of Consciousness Studies* 19: 200-219.
- Shields, David. 2010. *Fame di realtà. Un manifesto*. Roma: Fazi.
- Silver, Nate. 2013. *Il segnale e il rumore. Arte e scienza della previsione*. Roma: Fandango Libri.
- Simonetti, Gianluigi. 2023. *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*. Roma: Nottetempo.
- Siti, Walter. 2021. *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*. Milano: Rizzoli.
- Szondi, Peter. 1992. *Introduzione all'ermeneutica letteraria*. Torino: Einaudi.
- Taylor, Charles. 1993. *Radici dell'io*. Milano: Feltrinelli.
- Timmer, Nicoline. 2010. *Do You Feel It Too?: The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium*. Amsterdam: Rodopi.
- Tirinzani De Medici, Carlo. 2017. "Su alcuni aspetti dell'autofinzione. Una ricognizione delle posizioni critiche." *Il Verri* 64: 19-39.
- Tirinzani De Medici, Carlo. 2018. "Olografie. La costruzione del senso tra arte e romanzo." In *Tra chiaro e oscuro*, a cura di Daniela Mariani, Sergio Scartozzi e Pietro Taravacci, 565-598. Trento: Editrice Università degli Studi di Trento.
- Tirinzani De Medici, Carlo. 2022a. "Fielding, Aristotele e l'orgoglio della finzione." *Status Quaestionis* 23: 367-393.
- Tirinzani De Medici, Carlo. 2022b. "Il testo nel fuori-testo. Su *Eccessi d'autore* di Filippo Pennacchio." *Enthymema* 31: 357-376.
- Tirinzani De Medici, Carlo. 2023. "Finzioni imperfette. Rabelais, Cervantes, Aristotele e l'ambiguità del romanzo." *Historias Fingidas* 2: 81-122.
- Vattimo, Gianni. 2002. *Oltre l'interpretazione*. Roma-Bari: Laterza.
- Wallace, David Foster. 1999. *E pluribus unam*. In Id., *Tennis, TV, trigonometria, tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)*, 29-104. Roma: Minimum Fax.

Watt, Ian. 1999. *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson, Fielding*. Milano: Bompiani.

Wellek, René. 1990. *Storia della critica moderna*, 1. *Dall'Illuminismo al Romanticismo*. Bologna: Il Mulino.

Young, Kay, e Sarver, Jeffrey L. 2001. "The Neurology of Narrative." *Substance* 30: 72-84.

Zangrando, Stefano. 2006. *Aspetti della teoria del romanzo. Ortega y Gasset, Lukács, Bachtin*. Trento: Editrice Università degli studi di Trento.

Žižek, Slavoj. 2009. *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*. Torino: Bollati Boringhieri.

Zublena, Paolo. 2014. "La retorica di Paul De Man." *Between* 7: 1-16.

Carlo Tirinanzi De Medici (1982) è ricercatore a tempo determinato in Critica letteraria e Letterature comparate presso l'Università di Pisa. Ha lavorato presso le università di Trento e Torino ed è stato visiting scholar all'Università di Malta e alla Brown University di Providence (RI, USA). È direttore del Seminario permanente di poesia e codirige la rivista "Ticontre. Teoria Testo Traduzione" e le collane "I segni" (Segni e Parole) e "Gli Albatri" (Carocci). Si occupa di teoria e storia del romanzo, di narrativa contemporanea e di teoria della lirica. Ha scritto *Il vero e il convenzionale* (Utet, 2012), *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi* (Carocci, 2018, terzo classificato Edinburgh Gadda Prize sezione Under 40, 2019) e *Uno studio in nero. Indagine sul noir come modo borderline* (I Segni, 2024).

Marco Caracciolo
Ghent University

Narrative Form and Negotiation in Cultural Narratology

Abstract

This article offers an overview of discussions within cultural narratology. One of the basic assumptions of this strand of contemporary narratology is that form is closely bound up with ideology, since it guides – without determining completely – narrative’s engagement with ideas and issues circulating in society. Building on Luc Herman and Bart Vervaeck’s notion of narrative negotiation, I show how some of the basic forms of narrative (its temporal-causal organization, spatiality, and mediation through voice and focalization) carry important ideological ramifications. I exemplify this discussion by referring to a broad range of contemporary narratives (fictional and nonfictional) dealing with two defining crises of the present: migration and climate change.

1. *Introduction*

One of the main ideas emerging from recent discussions within poststructuralist narrative theory is that *narrative form matters* – that is, the formal strategies employed by storytellers enter a dialogue with historical and cultural contexts, carrying ideological implications. Narratology offers valuable tools to explore this dialogue between form and context.¹ This may sound like an uncontroversial statement, but it pushes back against a long history of seeing literary form, and specifically the form of literary narrative, as uncoupled from con-

1 In what follows, I will use the terms “narratology” and “narrative theory” interchangeably. However, it should be noted that the label narratology implies stronger continuity with structuralist accounts of narrative, whereas narrative theory takes a more interdisciplinary perspective. For more on the scope of poststructuralist or “postclassical” narratology, see the volume edited by Herman 1999.

text. There is remarkable convergence, in this respect, between New Formalist accounts of literature, which have devoted considerable attention to narrative, and contemporary work in narrative theory. As the foremost advocate of New Formalism, Caroline Levine (2015) argues that literary forms are always positioned vis-à-vis social configurations and hierarchies: for instance, Levine reads Elizabeth Barrett Browning's 1837 poem on Queen Victoria ("The Young Queen") as bringing out the multiple and irreconcilable temporal rhythms that structure both poetry and public life (2015, 80). Narrative, in this New Formalist project, takes on special importance as the macro-form that "best captures the experience of colliding forms" (2015, 19); put otherwise, narrative can encapsulate a multiplicity of stylistic and ideological forms (e.g., the hierarchies of state power) and stage tensions between them.

In parallel, narratologists have worked on the intersection of narrative form and ideology under various headings, including those of "postcolonial", "applied", "contextualist", and "cultural" narratology (for an overview, see Sommer 2007; Nünning 2009, 54-55). While these approaches are conceptually and methodologically diverse, they converge on the ideological significance of narrative strategies. Perhaps the most comprehensive formulation of this idea can be found in Luc Herman and Bart Vervaeck's (2017) work. Drawing inspiration from Pierre Bourdieu's (1990) sociology as well as Stephen Greenblatt's (1988) New Historicism, Herman and Vervaeck advance the concept of "negotiation" to describe the way in which narrative forms intervene in cultural debates. In short, any specific instance of narrative – whether literary or conversational – is positioned vis-à-vis a cultural background of beliefs and values (which can be more or less widely shared), as well as other culturally significant stories. Negotiation involves "coming to terms with cultural topics" (2017, 613) by building on, challenging, or revising ideas and stories that already circulate in the cultural field. Importantly, though, stories are not arguments. Thus, negotiation cannot be limited to their explicit content, message, or subject matter: instead, the form of story is responsible, together with its thematic dimension, for the negotiation of cultural issues. In this respect, of course, not all stories are equal: through its sophistication and self-consciousness, *literary* narrative may offer more productive or innovative negotiations than the stories circulating in the news media or everyday discourse.

It is essential to realize that the relationship between narrative forms and ideology is a deeply nonlinear one – an idea first formulated (with a focus on

“function” rather than ideology per se) by Meir Sternberg under the heading of “Proteus Principle”: “in different contexts [...] the same form may fulfill different functions *and* different forms the same function” (1982, 148). This means that narrative negotiation is a complex operation, which does not allow us to draw a straight line between a certain formal device and a certain ideological function. Take, for example, the narrative device of a speaking animal, which can be found in literary texts as different as Aesop’s fables and Franz Kafka’s short stories. One may be tempted to think that lending a voice to nonhuman animals involves a critique of an anthropocentric understanding of the world, but there are plenty of animal-narrated narratives that do exactly the opposite: they adopt an animal perspective to put human affairs in a new light (satirically, for example), without doing much to challenge anthropocentrism.² Put otherwise, one cannot map form onto ideological function in the abstract, because both text and context play a major part in determining the outcome of narrative negotiation – where “text” refers to the narrative’s overall stylistic and thematic dimension, whereas “context” refers to the historical situations in which the story is produced and received, and also to the reader’s interests and predispositions.

Given these intricacies of narrative negotiation, is it still possible to *theorize* about the interaction of narrative form and context, or is knowledge of this interaction necessarily particularized and context-dependent (and thus recalcitrant to theorization)? In other words, what is the specific role of cultural narratology (as distinct from the broader field of cultural studies) vis-à-vis the wide spectrum of narrative negotiations of particular cultural topics? In this article, I argue that narratology is not forced to choose between a general theory of narrative forms (which has relatively little to say about ideology) and the mere application of narratological tools to specific contexts and examples (in case studies that foreground ideology at the expense of theorization). On the contrary, the main task of cultural narratology consists in developing a conceptual framework that serves as a flexible “middle layer” between the general and the particular, theory and application. This framework allows us to pinpoint a number of structural constraints and opportunities in the encounter between narrative forms and ideological contexts. These constraints and opportunities

2 David Herman (2018) has explored this question of animal-centric narratives and their formal and ideological plurality.

reflect some of the “basic elements” of narrative, to paraphrase David Herman (2009): its temporal and causal sequencing, its spatial organization, and the mediation provided by narrators and focalizing characters. In what follows, I will examine each of these dimensions of storytelling, exploring the ways in which these formal properties shape narrative negotiation around two important cultural issues: migration and the ecological crisis. I draw inspiration from the field of “econarratology” (James 2015; James and Morel 2020) with regard to the latter, but I also engage with contemporary scholarship in the field of unnatural narrative theory. I consider instances of both fictional and nonfictional narrative, teasing out the ways in which formal devices impact (with varying degrees of deliberateness and sophistication) the narrative negotiation of these issues.

2. *Temporal and Causal Sequentiality*

As the “semiotic articulation of linear temporal sequence” (Walsh 2017, 473), narrative has a privileged link with time, as has been discussed repeatedly in the field of narrative theory. From Paul Ricoeur’s seminal *Time and Narrative* (Ricoeur 1984; 1985; 1988) to more recent theorizations of “unnatural temporality” in literary fiction (Alber 2016, chap. 4), narrative is instrumental in the organization and imagination of time: it allows us to turn the messy flux of experience into a coherent, sequential structure, but it can also challenge everyday notions of temporality, for example by imagining time travel or the other temporal impossibilities that fall under Alber’s heading of “unnatural narrative”. Moreover, as already recognized by structuralist theorists (Barthes 1975, 248), temporal sequence in narrative is never *merely* temporal, because it tends to imply causal and/or thematic coherence as well: when I say, for example, “the king died, then the queen died” – to use E. M. Forster’s (1955, 86) famous example of story – I am not only positing a temporal relation between those events, but also evoking a thematic connection (mortality) and possibly implying a *causal* relation as well (which Forster makes explicit by adding “of grief” in his example of plot).

This focus on temporal-causal sequentiality, which is essential to narrative, has major ramifications for the negotiation of cultural issues. Simply put, phenomena such as migration and climate change are inherently complex: they

involve a large number of social actors (individuals, but also organizations, governments, and the media), and they reflect planetary processes that are fundamentally nonlinear. Much has been written on the planetary scale of environmental issues and how that scale resists narrative representation. In his influential work on the “slow violence” of environmental devastation, for example, Rob Nixon argues that to “confront slow violence requires [...] that we plot and give figurative shape to formless threats whose fatal repercussions are dispersed across space and time” (2011, 10). But a significant tension exists between this “dispersal across space and time” of environmental threats and the inherent sequentiality of narrative.³ The same is true of migration, whose flows are determined by numerous economic and environmental factors (including poverty and climate change itself), as well as by national or local policies. Given the complexity of these phenomena, it is of course no surprise that the cultural *debate* surrounding these topics is fragmented and split along political and ideological lines. Stories tend to work sequentially, with events following one another in a relatively linear fashion, whereas cultural discussions are nonlinear and open-ended. This places specific constraints on narrative negotiation: it means, for example, that a story *about* migration (thematically speaking) will have to reduce this complex topic to a sequence of actions performed by a small number of characters.

The negotiation of the cultural topic of migration is obviously not triggered by this action sequence alone: other aspects of the narrative (including those discussed below, as well as the narrator’s explicit comments and evaluations) will contribute to the negotiation as well. But sequentiality can never be eliminated completely in narrative, and the type of sequentiality foregrounded by a story can involve specific ideological assumptions. Herman and Vervaeck acknowledge this point as well:

A story that establishes traditional, common-sensical links between actions (such as cause and effect) has a different ideology from a story that seems to link actions in an incomprehensible and illogical way. A story that tends to blur distinctions between actions undertaken by subjects and events befalling these subjects may very well bear witness to a fatalistic ideology; anything man does is in reality ordained by fate. (2007, 221)

3 Cf. also Amitav Ghosh’s argument in *The Great Derangement* (2016), which suggests (controversially) that the realist novel, through its focus on probability, cannot come to terms with the scale of climate change.

Thus, a story about the plight of a group of migrants attempting to cross the Mediterranean (such as one may find in the news media) will tend to focus on the migrants' motivations – e.g., fleeing war or poverty – and on their emotional responses to the journey's challenges. This will establish a basic sequentiality grounded in the link between mental states, long-term goals, and external actions.⁴ But the storyteller may attach ideological significance to this sequence by framing it in terms of concepts such as fate/destiny, worth (how this group is special, how it stands out from other migrants), and so on.

Moreover, narrative is not necessarily limited to foregrounding a *single* sequence. Walsh's already-quoted definition of story as the "semiotic articulation of linear temporal sequence" (2017, 473) places an emphasis on linearity, but narratives can be *more or less* linear depending on whether they focus on a single protagonist and event sequence or whether they juggle multiple characters and sequences. This type of multilinearity can be encountered more frequently in sophisticated fictional narratives than in conversational or news stories, of course. Multilinearity is a narrative form that, as has been claimed by scholars working on fiction and global processes (Barnard 2009; Beecroft 2016), appears particularly well suited to tackle the challenges of migration and climate change: because these are spatiotemporally distributed phenomena, their negotiation calls for a narrative form that is equally spread out in space and/or time.⁵ The strand of contemporary fiction known as the global novel, for example, combines relatively independent action sequences to convey the complexity of processes on a global scale: David Mitchell's *Cloud Atlas*, with its six story lines arranged in a Russian doll-like structure, is an excellent example of how narrative multilinearity negotiates the historical and spatial scale of the ecological crisis.⁶

Note that this does *not* mean that a simple story with a single protagonist and event sequence would be unable to negotiate complex cultural topics. A (hypothetical) story of a group of migrants making their way across the Mediterranean does represent a narrative negotiation of migration, as I have already argued. The difference lies in the *scale* of the negotiation, and it may well have

4 This idea is consistent with Marie-Laure Ryan's (1991) narratological account of plot, which sees plot as deriving from (and driven by) characters' mental states, particularly their desires and goals.

5 See also my discussion of the multilinear novel and global processes in Caracciolo 2023.

6 See, for instance, Astrid Bracke's reading of *Cloud Atlas* (2018, chap. 1).

ideological repercussions: by singling out an individual protagonist or group, that story will be less capable of conveying the geopolitical causes of migration than a novel like Mitchell's, which features multiple event sequences. Therefore, the more linear story may imply a certain ideology based, for example, on the value of empathy for individual "worthy" migrants, rather than on the importance of a political response on a global scale. However, a great deal depends on the particular framing of that story and how it guides readers' interpretation through affective and stylistic devices.⁷

The sequentiality of narrative is only one of the many factors that shape the negotiation of cultural issues, but it is an important factor: the fact that stories select particular events from the flux of reality and combine them sequentially (even when they alternate multiple sequences) opens up certain possibilities for negotiation but forecloses others. The logic underlying a narrative sequence should thus be a central focus for cultural narratology, because it shapes the ideological dimension of narrative directly.

3. *Spatialization*

It is almost a narratological cliché to say that temporality has received more attention in narrative theory than spatiality. In 2023, that claim is hardly accurate. Already in *Story Logic* (2002), David Herman argued that the sequencing of narrative is not merely temporal or causal: in fact, "making sense of a story entails situating participants and other entities in emergent networks of foreground-background relationships" (2002, 8). Many scholars working on narrative space (including Herman) have drawn inspiration from the mind sciences and particularly psycholinguistics, where a great deal of research has been devoted to narrative comprehension. Understanding narrative, from this perspective, involves constructing mental models (also known as "situation models") on the basis of the story; these models encode not just temporal but also *spatial* relations between characters and events, including the foreground-background relations mentioned by Herman.⁸ Work by Marie-Laure

7 Liesbeth Korthals Altes (2014) discusses the importance of framing in a narratological approach to literary interpretation.

8 On situation models, see Caracciolo and Kukkonen 2021, 32-41.

Ryan, Kenneth Foote, and Maoz Azaryahu (2016) has further unpacked the spatiality of story, distinguishing for example between the immediate surroundings of the actions and a more capacious “storyworld” that is evoked by way of more indirect spatial references.

Just like temporal-causal sequencing, the spatial dimension of storytelling can help shape its negotiation of cultural issues. To some extent, this is a function of highlighting certain spaces at the expense of others (Herman’s foreground-background distinction): when one looks at the bulk of British fiction from the Victorian period, for example, one finds very few examples of novels that are entirely set in Britain’s colonial dominions. Most plots take place in Britain, with colonialism entering the story as a relatively distant echo: the Creole “madwoman in the attic” in Charlotte Brontë’s *Jane Eyre*, the Indian diamond at the center of Wilkie Collins’s *The Moonstone*, and so on.⁹ The storyworld of these novels is based on a distinction between the foregrounded British setting and a colonial territory that is merely referenced – and that therefore recedes into the distant background. The simple choice of a setting arguably carries major ideological ramifications, in this case affirming Britain’s hegemonic status within the empire.

The ideological significance of narrative space goes well beyond the whereabouts of the setting. Erin James’s “econarratology” (2015; 2022) starts from the assumption that the ecological crisis is destabilizing our perception of real-world spatiality: expectations surrounding the seasonal cycle, or our relative safety from natural disasters in much of the Western world, are being challenged as the climate becomes more unpredictable. Physical space is no longer a stable, reliable backdrop but a potentially threatening presence. For James, narrative theory needs to adjust its conceptual vocabulary to come to grips with this new understanding of spatiality as it enters the form of story. Thus, she argues that an econarratology “sensitive to the changes brought about by rising sea levels and an abundance of water develops a [...] category of ‘unspatialization,’ or spatializing information that is strategically unclear or unchartable” (2020, 195). For example, at the beginning of Jeff VanderMeer’s novel *Annihilation* an important spatial landmark is referred to repeatedly as a “tow-

9 Of course, this is a broad generalization based on a small sample of (mostly canonical) works. A digital humanities approach à la Franco Moretti (2005) would be needed to verify this claim.

er”, even if we are told it is a hole in the ground. The narrator remarks on this incongruity: “[a]t first, only I saw it as a tower. I do not know why the word tower came to me, given that it tunneled into the ground” (VanderMeer 2014, 6). The tower/tunnel hesitation represents an element of unspatialization, in James’s terminology, introducing the reader to the mysteries of “Area X”, a coastal region whose ecosystem is being reshaped dramatically by an alien presence. VanderMeer’s works have been read by many scholars as engaging with the weird unpredictability of a world destabilized by anthropogenic climate change (see, e.g., Ulstein 2017; Robertson 2018); the puzzling spatiality of the tower/tunnel is a formal equivalent for man-made instability.¹⁰ To go beyond the specific case of VanderMeer’s novel, the form of narrative space becomes a site of negotiation of the ideological stakes of the climate crisis – how human societies (and certainly some societies more than others) are responsible for dramatically altering most planetary spaces.

Spatiality is also a frequent focus in stories of migration, which center on the traversal of physical space or on the psychological consequences of displacement.¹¹ The border, as a spatial element separating two or more locations (countries, etc.), is a highly salient feature in these narratives: it is not only a physical dividing line, but deeply embedded in ideological structures. Here we find a variety of narrative forms that use the spatiality of story to resist the strict enforcement and policing of national borders. In Valeria Luiselli’s novel *Lost Children Archive*, for example, the two children of an American couple lose their bearings near the US-Mexico border: they become lost in a space that is visually disorienting as well as psychologically evocative of the migrants who perish while attempting to cross into the US. In a single sentence that stretches over a whole chapter, Luiselli recreates the consciousness of a boy narrator who addresses his little sister to comfort her as they are desperately trying to find their parents. There are no rigid spatial borders here, but only an indistinct, undifferentiated landscape that – recreated by Luiselli’s flowing syntax – encapsulates both the children’s disorientation and the irrelevance of national borders to migrants displaced by poverty and desperation.

10 See also my discussion of the spatiality of “unstable storyworlds” in Caracciolo 2022, chap. 2.

11 See also Gebauer and Sommer 2023 for a helpful distinction between stories of migration (which foreground migrants’ experiences) and narratives on migration (which reflect external perspectives, such as those of non-migrants or the news media).

Mohsin Hamid's *Exit West* offers an alternative scenario, in which the border is not turned into an indistinct (and threatening) no-man's-land, but rather strikingly erased. The premise of the novel is that a number of mysterious portals allow migrants to instantly travel to other parts of the world, making it impossible for the authorities to stop or control the flow. By denying the physical and harrowing reality of migrants' journey, the impossible spatiality of the portals functions as a provocative commentary on Western societies' blindness or obliviousness to the challenges of transit. In media and political discourse, migration is often turned into an abstract problem or talking point: migration as an experience is thus suppressed, in much the same way as Hamid's conceit completely abolishes the journey.

All the examples mentioned in this section use narrative spatiality to stage an ideological intervention in the debates surrounding the ecological crisis and migration: while Luiselli's spatialization is driven by psychological factors (the narrator's spatial disorientation), VanderMeer and Hamid use unnatural – that is, anti-mimetic – spaces to explore the responsibility of Western societies in environmental collapse and the perils of migration.¹² Narrative space, in other words, discloses possibilities for the negotiation of cultural issues by reimagining and defamiliarizing real-world spatiality.

4. *Mediation*

After the temporal-causal sequentiality of action and a spatial setting, narrative needs agents: characters whose experiences take center stage in the plot and who are sometimes also the narrators of these experiences. Even when they are not the narrators, their minds can be textually foregrounded through a narrative technique known as “internal focalization” in narratology since Gérard Genette's (1980) structuralist work.¹³ Collectively, narration and focalization are discussed under the heading of “narrative mediation” (Alber and Fludernik 2014) in that narrators and focalizing characters are responsible for conveying a certain perspective on the narrated events to the

12 For an overview of unnatural narratology, see Alber, Nielsen, and Richardson 2013.

13 Focalization is a complex concept, and I will not be able to fully unpack it here. See, e.g., Caracciolo and Kukkonen 2021, 60-81.

reader. The choice of a focalizing or narrating character has important consequences for the negotiation of cultural issues. Ana Belén Martínez García's (2021) work on nonfictional refugee stories offers a compelling illustration of the ideological intricacies of narrative perspective – who is mediating the story, whether through narration or focalization. Martínez García's main example is *A Hope More Powerful than the Sea*, a nonfiction book relating the experiences of Doaa Al Zamel, a Syrian refugee. However, this is not a memoir, and Al Zamel is not the author; instead, she is the protagonist of a book written by Melissa Fleming, who was at the time of the book's publication a spokesperson for the UN High Commissioner for Refugees. Fleming's operation seeks to elicit compassion for refugees in the book's (primarily Western) audience, along two routes. First, it elevates Al Zamel's story to a paradigmatic case, presenting her as a meaningful but by no means exceptional *example* of the difficulties faced by refugees in general. Further, the book implicitly embraces a narrative template of victimization which fundamentally downplays Al Zamel's agency. On a narrative level, this reduction of agency is performed by Fleming's decision to tell this story *for* Al Zamel. As Martínez García puts it: “[i]nstead of an agentic narrating ‘I,’ it seems Doaa [Al Zamel] is transformed into the image of a paradigmatic refugee and thus passively embedded into the larger frame of reference of human rights and humanitarianism” (2021, 216).

The narrative form of the story thus plays directly into a human rights rhetoric that, while consistent with Fleming's official role for the UNHCR, brings up a number of questions relating to the ethics of telling another person's story, particularly when the asymmetry between author and protagonist is so pronounced in terms of race, nationality, and status.¹⁴ This asymmetry is intensified by the nonfictional nature of the book, but similar concerns would be raised by fictional storytelling: can white novelists fully capture the experiences of a non-white minority? Should they? As Martínez García shows, the problem is not merely one of narrative *representation*, but it is tightly linked to the narrative *form* of this representation: who the narrating or focalizing instance is in a narrative, and the ideological underpinnings of that structure. Put otherwise, narrative mediation becomes involved in the negotiation of a complex cultural issue, the status of the migrant.

14 Martínez García draws on Amy Shuman's (2005) work to discuss these ethical difficulties.

If we turn from migration to ecological questions, the ideological ramifications of a narrative voice or perspective become even more apparent. Narrative, according to Monika Fludernik, has a built-in “anthropomorphic bias” (1996, 13), insofar as it tends to foreground human or human-like characters and experiences. But the ecological crisis, as has been argued time and again, calls for a profound reconsideration of our relationship with the “natural” world, which is no longer distinguishable from human presence (see, e.g., Shaviro 2012): the crisis urges us to pay attention to human activities’ impact on ecosystems, for example through species extinction and habitat loss. As a result, the anthropocentric set-up of narrative can no longer be taken for granted, because it goes hand in hand with notions of human mastery and exceptionalism.¹⁵ Storytellers today work hard to overcome this bias, opening up narrative form to the imagination of the nonhuman. Typically, this involves adopting nonhuman focalizers or narrators, whose perspective can put significant pressure on readers’ anthropocentric assumptions. For example, VanderMeer’s *The Strange Bird* is a novella focalized through the eyes of the titular bird, an animal modified with human genetic material. By embracing this nonhuman perspective, the narrative discloses the suffering undergone by nonhuman animals in science labs, linking that suffering to the anthropogenic violence that has turned the story-world into a postapocalyptic wasteland. But nonhuman narrative mediation is not exclusive to literary fiction. Consider for example *Not Ok*, a documentary filmed by anthropologists Cymene Howe and Dominic Boyer about the melting of an Icelandic glacier. The documentary opens with a monologue spoken by the mountain on top of which the glacier was located.¹⁶ The voiceover presents a witty commentary on humanity’s short-sightedness. This personification of the mountain blurs the boundary between factual and fictional representation; it is a strategic use of anthropomorphism that, instead of reinforcing narrative’s “anthropomorphic bias”, aims to ironically undermine that bias.¹⁷

Such extensions of narrative mediation to nonhuman agents involve an interplay between the projection of human assumptions onto nonhuman char-

15 For further discussion of this link between narrative form and anthropocentrism, see Caracciolo 2021, 22-2.

16 A trailer for this documentary (which also features the mountain’s voice at the start) is available here: <https://www.notokmovie.com/>

17 See also Iovino 2015 on this strategic use of anthropomorphism and how it may challenge anthropocentric assumptions.

acters and the realization that those assumptions do not fully apply to the non-human. In Bernaerts et al. (2014), my co-authors and I discuss this interplay in terms of a “double dialectic” of empathy and defamiliarization: readers may build on their human experiences to empathize with nonhuman agents in narrative, but they may find that this empathetic gesture calls those experiences into question, resulting in defamiliarization. In this way, nonhuman narration or focalization may prompt a negotiation of human-nonhuman relations that challenges notions of human mastery and exceptionalism. Nevertheless, it is important to stress once again that the link between form and negotiation is a complex one, reflecting both textual factors and the reader’s predispositions. In many instances, nonhuman narration or focalization do *not* lead to defamiliarization, because the text uses the nonhuman allegorically or satirically: Ian McEwan’s *The Cockroach*, which is a thinly veiled Brexit satire seen through the eyes of a cockroach turned British prime minister, is a case in point.¹⁸ Further, negotiating cultural issues such as human-nonhuman hierarchies through narrative requires a sufficiently predisposed audience, because negotiation can never be uncoupled from interpretation, and interpretation is crucially dependent on the reader. That, too, is an aspect of what Sternberg (1982) calls the “Proteus Principle”: the (ideological) functions of narrative form are complex, and no form-function mapping is automatic, because negotiation depends both on *other* stylistic or narrative forms shaping interpretation and on the interests and assumptions that a particular reader brings to bear on the story.

5. Conclusion

Current scholarship in the field of cultural narratology pushes back against a structuralist way of thinking about narrative form in abstraction from cultural contexts and ideology. From postcolonial to ecological issues (Dwivedi, Nielsen, and Walsh 2018; James 2022), work in cultural narratology shows that formal choices are always bound up with the beliefs and values circulating in a culture: adopting a certain narrative form can variously reinforce, reflect upon, or challenge those beliefs and values. The exact outcome of this narrative ne-

18 See also Herman’s (2018, chap. 4) discussion of “animal allegories” for more on this possibility.

gotiation, to use Herman and Vervaeck's (2017) terminology, depends on both textual devices and the interpretive strategies embraced by a specific reader (or community of readers). But form is never neutral: it offers specific affordances for narrative negotiation, and it also places constraints on such negotiation.¹⁹ In this article, I have illustrated this idea by discussing the impact of three fundamental coordinates of narrative – temporal-causal organization, spatiality, and mediation – on the negotiation of cultural issues: while seemingly distant from the ideological sphere, such basic elements of narrative carry ideological implications that should be carefully unpacked.

In engaging with this interplay of form and negotiation, cultural narratology addresses one of the limitations of work in a cultural studies vein, which tends to favor the “what” of representation (and its straightforward political significance) over the “how” of form. By contrast, cultural narratology shows that form can steer ideological meaning-making, not by *determining* it but by making certain pathways of negotiation more likely than others: for example, a teleologically oriented plot in which human agents are foregrounded and the nonhuman (e.g., the landscape) serves as a static backdrop goes hand in hand with notions of human mastery over the nonhuman.²⁰ These formal devices fall halfway between narrative theorization in the typological sense and individual close readings: this space between abstract form and application is the province of cultural narratology. It is, of course, impossible to generalize or to univocally map narrative form onto ideology, but the correlation remains strong enough to warrant narratological attention. Ultimately, the ideological significance of narrative structures should not be underestimated: form tends to elude critical or discourse analysis (because its political relevance remains implicit), but it still plays a central role in reinforcing ideological assumptions. Bringing this relevance to light is the main task of cultural narratology.

19 The language of “affordance” comes from ecological psychology (Gibson 1983), but it is widely employed by Caroline Levine (2015, 6-11) in the context of New Formalism.

20 See again my discussion of narrative form and human-nonhuman relations in Caracciolo 2021.

Bibliography

- Alber, Jan. 2016. *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Alber, Jan, and Fludernik, Monika. 2014. "Mediacy and Narrative Mediation." In *The Living Handbook of Narratology*, edited by Hühn Peter. Hamburg: Hamburg University Press. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/28.html>.
- Alber, Jan, Nielsen, Henrik Skov, and Richardson, Brian, eds. 2013. *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: Ohio State University Press.
- Barnard, Rita. 2009. "Fictions of the Global." *Novel* 42, no. 2: 207-15.
- Barthes, Roland. 1975. "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative." Translated by Lionel Duisit. *New Literary History* 6, no. 2: 237-72.
- Beecroft, Alexander. 2016. "On the Tropes of Literary Ecology: The Plot of Globalization." In *Globalizing Literary Genres: Literature, History, Modernity*, edited by Jernej Habjan and Fabienne Imlinger, 195-212. New York: Routledge.
- Bernaerts, Lars, Caracciolo, Marco, Herman, Luc, and Vervaeck, Bart. 2014. "The Storied Lives of Non-Human Narrators." *Narrative* 22, no. 1: 68-93.
- Bourdieu, Pierre. 1990. *The Logic of Practice*. Translated by Richard Nice. Stanford: Stanford University Press.
- Bracke, Astrid. 2018. *Climate Crisis and the 21st-Century British Novel*. London: Bloomsbury.
- Caracciolo, Marco. 2021. *Narrating the Mesh: Form and Story in the Anthropocene*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Caracciolo, Marco. 2022. *Contemporary Fiction and Climate Uncertainty: Narrating Unstable Futures*. London: Bloomsbury.
- Caracciolo, Marco. 2023. "The Global and the Multilinear: Novelistic Forms for Planetary Processes." *Studies in the Novel* 55, no. 3: 325-40.
- Caracciolo, Marco, and Kukkonen, Karin. 2021. *With Bodies: Narrative Theory and Embodied Cognition*. Columbus: Ohio State University Press.

Dwivedi, Divya, Nielsen, Henrik Skov, and Walsh, Richard, eds. 2018. *Narratology and Ideology: Negotiating Context, Form, and Theory in Postcolonial Narratives*. Columbus: Ohio State University Press.

Fludernik, Monika. 1996. *Towards a "Natural" Narratology*. London: Routledge.

Forster, E. M. 1955. *Aspects of the Novel*. San Diego: Harcourt.

Gebauer, Carolin, and Sommer, Roy. 2023. "Beyond Vicarious Storytelling: How Level Telling Fields Help Create a Fair Narrative on Migration." *Open Research Europe* 3, no. 10.

Genette, Gérard. 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Translated by J. E. Lewin. Ithaca and London: Cornell University Press.

Ghosh, Amitav. 2016. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: University of Chicago Press.

Gibson, James J. 1983. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Westport, CT: Greenwood Press.

Greenblatt, Stephen. 1988. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Herman, David, ed. 1999. *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press.

Herman, David. 2002. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Herman, David. 2009. *Basic Elements of Narrative*. Chichester: Wiley-Blackwell.

Herman, David. 2018. *Narratology Beyond the Human: Storytelling and Animal Life*. Oxford: Oxford University Press.

Herman, Luc, and Vervaeck, Bart. 2007. "Ideology." In *The Cambridge Companion to Narrative*, edited by David Herman, 217-30. Cambridge: Cambridge University Press.

Herman, Luc, and Vervaeck, Bart. 2017. "A Theory of Narrative in Culture." *Poetics Today* 38, no. 4: 605-34.

- Iovino, Serenella. 2015. "The Living Diffractions of Matter and Text: Narrative Agency, Strategic Anthropomorphism, and How Interpretation Works." *Anglia* 133: 69-86.
- James, Erin. 2015. *The Storyworld Accord: Econarratology and Postcolonial Narratives*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- James, Erin. 2020. "Narrative in the Anthropocene." In *Environment and Narrative: New Directions in Econarratology*, edited by Erin James and Eric Morel, 183-202. Columbus: Ohio State University Press.
- James, Erin. 2022. *Narrative in the Anthropocene*. Columbus: Ohio State University Press.
- James, Erin, and Morel, Eric, eds. 2020. *Environment and Narrative: New Directions in Econarratology*. Columbus: Ohio State University Press.
- Korthals Altes, Liesbeth. 2014. *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Narrative Fiction*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Levine, Caroline. 2015. *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton: Princeton University Press.
- Martínez García, Ana Belén. 2021. "Refugees' Mediated Narratives in the Public Sphere." *Narrative* 29, no. 2: 210-23. <https://doi.org/10.1353-/nar.2021.0012>.
- Moretti, Franco. 2005. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. London: Verso.
- Nixon, Rob. 2011. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Nünning, Ansgar. 2009. "Surveying Contextualist and Cultural Narratologies: Towards an Outline of Approaches, Concepts, and Potentials." In *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, edited by Sandra Heinen and Roy Sommer, 48-70. Berlin: de Gruyter.
- Ricoeur, Paul. 1984. *Time and Narrative: Volume 1*. Translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago and London: University of Chicago Press.

Ricoeur, Paul. 1985. *Time and Narrative: Volume 2*. Translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago and London: University of Chicago Press.

Ricoeur, Paul. 1988. *Time and Narrative: Volume 3*. Translated by Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago and London: University of Chicago Press.

Robertson, Benjamin J. 2018. *None of This Is Normal: The Fiction of Jeff VanderMeer*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ryan, Marie-Laure. 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press.

Ryan, Marie-Laure, Foote, Kenneth, and Azaryahu, Maoz. 2016. *Narrating Space / Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet*. Columbus: Ohio State University Press.

Shaviro, Steven. 2012. "Twenty-Two Theses on Nature." *The Yearbook of Comparative Literature* 58: 205-10.

Shuman, Amy. 2005. *Other People's Stories: Entitlement Claims and the Critique of Empathy*. Champaign: University of Illinois Press.

Sommer, Roy. 2007. "'Contextualism' Revisited. A Survey (and Defence) of Postcolonial and Intercultural Narratologies." *Journal of Literary Theory* 1: 61-79.

Sternberg, Meir. 1982. "Proteus in Quotation-Land: Mimesis and Forms of Reported Discourse." *Poetics Today* 3, no. 2: 107-56.

Ulstein, Gry. 2017. "Brave New Weird: Anthropocene Monsters in Jeff VanderMeer's 'The Southern Reach.'" *Concentric: Literary and Cultural Studies* 43, no. 1: 71-96.

VanderMeer, Jeff. 2014. *The Southern Reach Trilogy 1: Annihilation*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Walsh, Richard. 2017. "Beyond Fictional Worlds: Narrative and Spatial Cognition." In *Emerging Vectors of Narratology*, edited by Per Krogh Hansen, John Pier, Philippe Roussin, and Wolf Schmid, 461-78. Berlin: De Gruyter.

Marco Caracciolo is an Associate Professor of English and Literary Theory at Ghent University in Belgium. Drawing inspiration from cognitive science, the philosophy of mind, and the environmental humanities, his work explores the forms of experience afforded by narrative in literary fiction and other media (especially video games). He is the author of several books, including most recently *Contemporary Narrative and the Spectrum of Materiality* (De Gruyter, 2023). He received the Barbara and George Perkins Prize of the International Society for the Study of Narrative for his 2022 book *Slow Narrative and Nonhuman Materialities* (University of Nebraska Press).

Carmen Bonasera
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Per una mappa ‘quantistica’ delle teorie della lirica (2000-2023)

Abstract

In the last twenty years, especially the USA and Germany, the theory of the lyric has progressively grown to be a prolific field of study, inspired by the urge of overcoming the perceived lack of an exhaustive definition of the “lyric”, as well as by the necessity of departing from the closely formalistic critical debates. The lyric has therefore received renewed attention from multiple outlooks: from post-classical narratology to (neuro)cognitive perspectives, from stylistics to affect studies, among others. While this renewed scholarly engagement has resulted in a plethora of critical contributions, these approaches have frequently clashed with each other, especially with regards to issues of genre delimitations, fictionality and performativity, thus depicting a fragmented but profoundly interrelated critical space. In this paper, I will offer a comprehensive survey of the most relevant theories of the lyric appeared in the last two decades outside of the Italian critical debate, while metaphorically drawing together the theory of the lyric and quantum theory, on the grounds of similar features of uncertainty, interdependence, and hermeneutic emphasis.

I think I can safely say that nobody understands quantum mechanics.
[...] Nobody knows how it can be like that.

Richard Feynman, *The Character of Physical Law*, 1965

One must abandon attempts to define the general nature of the lyric or the lyrical.
Nothing beyond generalities of the tritest kind can result from it.

René Wellek, *Genre Theory, the Lyric, and Erlebnis*, 1970

1. *La teoria della lirica tra elusività e attrazione*

Ricostruire una cartografia dello stato della teoria della lirica durante gli ultimi vent’anni potrebbe essere vista come un’impresa piuttosto complicata. Tenzialmente, chiunque si affacci all’idea di una ricognizione critica della

poesia, “a notoriously elusive category” (Wolf 2005, 21), si trova di fronte a numerosi interrogativi che tratteggiano una costellazione di incertezze ed esitazioni. Nel 1997, ormai più di venticinque anni fa, Rainer Warning segnalava la sostanziale mancanza di una teoria organica della lirica, come ne esistono invece per il teatro e per la narrativa: “Es gibt keine Theorie der Lyrik oder des Lyrischen so wie es eine Theorie des Dramatischen oder des Erzählerischen gibt” (Warning 1997, 17-18). Otto anni più tardi, Eva Müller-Zetzelmann e Margarete Rubik evidenziavano la carenza di definizioni uniformi e di metodologie condivise per lo studio della lirica: “[d]espite the fact that for the last thirty years we have witnessed a search for well-founded theories, for the lyric [...] there is neither a generally accepted and comprehensive definition nor a differentiated toolkit for analysis” (Müller-Zetzelmann e Rubik 2005b, 7). In ambito americano, dopo un altro decennio, Jonathan Culler denunciava una certa eclissi teorica della poesia, oscurata dall’attenzione rivolta invece alla narrativa: “[l]yric was once central to the experience of literature and to literary education, but it has been eclipsed by the novel, perhaps in part because we lack an adequate theory of the lyric” (Culler 2015, 2). Negli stessi anni, in ambito europeo, Dieter Lamping dipingeva l’insieme degli approcci teorici alla lirica come un “irregular landscape” (Lamping 2017, 83), all’interno del quale “[t]he lack of any consensus within the broad field of lyric poetry [...] with regard to its theory is little surprising.” (*Ibid.*).

Le ragioni alla base di questo paesaggio frammentario sono molteplici ed evidentemente condivise dalla critica europea e americana. In primo luogo, la difficoltà è di ordine terminologico, poiché manca una coesione teorico-critica sulla definizione di “lirica”, sulla delimitazione del suo campo d’esistenza, e sull’opportunità o meno di poter sovrapporre la nozione di “lirica” a quella di “poesia”,¹ tant’è che, come si evince dalla seconda citazione posta in epigrafe a questo saggio, già negli anni Settanta René Wellek sosteneva l’impossibilità di raggiungere una definizione univoca del genere poetico e delle sue innumerevoli forme e declinazioni. In secondo luogo, la configurazione della poesia come artefatto letterario per eccellenza, custode del massimo grado di densità

1 Giuseppe Bernardelli spiega che la sovrapposizione tra i due termini è dovuta alla dilatazione del concetto di *lyrisme* come categoria estetica intrinsecamente connessa all’espressione di stati soggettivi ed emozionali, che sin dalle filosofie idealiste tedesche è considerata alla base della creazione poetica (Bernardelli 2002, 82-85); altri si sono soffermati su questa sovrapposizione, cfr. in particolare Jackson e Prins (2014b, 1) e Wolf (2005, 22-23).

linguistica, non solo l'ha resa oggetto di analisi scrupolosa da parte dei formalisti americani del New Criticism, ma ha anche investito la lirica di un'aura di venerabilità e inavvicinabilità, complice anche l'impennarsi della teoria su un apparato assiologico scaturito in ambito idealista e romantico, che vede i testi intrisi di un inintelligibile *furor poeticus*. Inoltre, la lirica è stata anche terreno di scontro tra visioni teoriche nettamente divergenti: in particolare, in certe tradizioni europee la lirica è considerata una tendenza estetica universale, transculturale e transtorica, mentre oltreoceano, sul versante dei *New Lyric Studies* americani, è vista come un genere con prerogative storicamente definite e non applicabili indistintamente a tutte le forme poetiche.² Come riassume Scott Brewster (2009, 2), “the lyric has proved a problematic case for genre theory. At times it is treated as a timeless, universal aesthetic disposition, at others it is identified as a generic category clearly defined by its subject matter, formal features and purposes”. È per questi motivi che la contemporanea teoria della lirica si è trovata di fronte a un'impasse ontologica e metodologica, che si è concretizzata, secondo Müller-Zetzelmann e Rubik (2005b, 8), in tre problematiche principali: “a failure to make use of the findings of modern linguistic, literary and cultural theory, an impressionistic and evaluative procedure of analysis, and a terminological pluralism that defies constructive academic debate”.

Ciononostante, negli ultimi vent'anni gli studi di teoria letteraria, specialmente in ambito anglofono e germanofono, hanno dimostrato un forte interesse nei confronti della forma lirica, dando vita a una gamma eterogenea e altamente interdisciplinare di contributi allo studio della poesia, proprio al fine di risollevarla dall'eclissi denunciata da Warning, Müller-Zetzelmann e Rubik, Culler e Lamping. Una testimonianza tangibile di questa vitalità, malgrado il terreno sconnesso del campo di studi, è la pubblicazione, sia in Europa che negli Stati Uniti, di diverse opere collettanee sulla teoria della poesia,³ nonché la comparsa di notevoli studi monografici⁴ e la costituzione

2 Nella fattispecie, i *New Lyric Studies* hanno contestato il processo che Virginia Jackson definisce “lyricization of poetry”, colpevole di aver uniformato pratiche poetiche eterogenee sotto la stessa formula di “lyric” (cfr. Jackson 2005; Jackson e Prins 2014a; Culler 2008; qui, §2.3).

3 Cfr. Müller-Zetzelmann e Rubik (2005a); Lamping (2011); Jackson e Prins (2014a); Hillebrandt *et al.* (2017); Hillebrandt *et al.* (2019); Hillebrandt *et al.* (2021), Hillebrandt *et al.* (2023).

4 Cfr. Brewster (2009); Zymner (2009); Hempfer (2014); Culler (2015), ma anche la recente traduzione in inglese per Harvard University Press del saggio di Guido Mazzoni, *On Modern Poetry* (2022).

di reti accademiche internazionali per lo studio della lirica, come l'International Network for the Study of the Lyric (INSL), fondata nel 2015 presso l'Università di Friburgo.⁵ I vari apporti alla teoria della lirica si sono confrontati sulle maggiori questioni – sulla terminologia, la delimitazione del genere, i soggetti lirici, la finzionalità – restituendo per ciascuna di esse una prospettiva multifocale, fatta di scontri e feconde interazioni. Questo saggio intende tracciare una mappa dei più recenti approcci e sviluppi delle teorie della lirica in ambito europeo e americano, evidenziandone convergenze e divergenze, per portarli all'attenzione del dibattito accademico e critico di area italiana. Quest'ultimo, salvo qualche eccezione,⁶ ha infatti mantenuto una certa distanza dalle prospettive teoriche di ampio respiro, per cui “ai panorami complessivi, si antepone la gestione delle proprie nicchie specialistiche”, dove “prevale l'ordinaria amministrazione di uno storicismo e di un filologismo sempre più (appunto) miopi”, osserva Paolo Giovannetti (2016b, 11).

2. *Una mappa quantistica*

2.1 *Perché “quantistica”?*

Prima di cominciare a tracciare una mappa degli approcci più recenti allo studio della lirica, è forse opportuno fornire una spiegazione della singolare comparsa dell'aggettivo “quantistico” nel titolo di un saggio che si occupa di teoria letteraria. Cosa c'entra la meccanica quantistica – pilastro, assieme alla teoria della relatività generale, della fisica del Novecento – con la teoria della lirica? In che modo la realtà quantistica, con la sua natura incerta e controintuitiva, è (almeno metaforicamente) accostabile alle contemporanee visioni critiche sulla poesia?

Mutuo l'idea di impiegare la cornice metaforica della fisica quantistica dall'utilizzo che ne ha recentemente fatto Enrico Terrinoni per riferirsi alle dinamiche probabilistiche, e non deterministiche, che sostanziano la pratica ermeneutica e traduttologica dei testi letterari. Secondo Terrinoni, i testi lette-

5 Cfr. <https://lyricology.org> (ultimo accesso 29/04/2023).

6 Cfr. Bernardelli (2002); Mazzoni (2005); Giovannetti e Inglese (2018), ma anche studi di ordine tematico più specifico, come Giusti (2017a); Giusti et al. (2018); Borio (2018); PolICASTRO (2021); Comparini (2021); Comparini (2022).

rari proiettano all'esterno una "nube di significati potenziali" (Terrinoni 2021), una "tempesta di significazione all'interno della quale soltanto alcuni elementi, e per mezzo di dinamiche spesso imprevedibili, sono capaci di materializzarsi nell'interpretazione" (*Ibid.*), la quale è però "qualcosa di sostanzialmente non misurabile in maniera diretta, ma ipotizzabile prevalentemente a partire dalle interazioni con i fruitori" (*Ibid.*). L'approccio ermeneutico al letterario di Terrinoni riflette le qualità imprevedibili e probabilistiche, appunto, della teoria dei quanti, avvalendosi di due dei suoi principi di base: il principio di indeterminazione di Heisenberg e la natura interazionale della materia.

Semplificando molto, si può dire che secondo il principio di indeterminazione, nessun oggetto ha una posizione definita e verificabile *di per sé*, se non quando compare in interazione con un altro oggetto fisico, che sia l'osservatore o lo strumento di misurazione: ad esempio, non si possono conoscere allo stesso tempo la posizione e la velocità di un elettrone nei momenti in cui non viene osservato, ovvero quando non interagisce con chi lo osserva. In altre parole, è come se l'oggetto non esistesse prima di scontrarsi con qualcos'altro, configurandosi quindi come un qualcosa di profondamente dinamico e, al contempo, indeterminato. Non solo: la posizione di un oggetto non è prevedibile con certezza, ma si può solo calcolarne la probabilità che compaia in un certo luogo come in un altro. Il fisico Carlo Rovelli sintetizza così:

Heisenberg immagina che gli elettroni *non* esistano sempre. Esistono solo quando qualcuno li guarda, o meglio, quando interagiscono con qualcosa d'altro. Si materializzano in un luogo, con una probabilità calcolabile, quando sbattono contro qualcosa d'altro. [...] Quando nessuno lo disturba, [l'elettrone] non è in alcun luogo preciso. [...] La probabilità fa capolino nel cuore della fisica, là dove sembrava tutto fosse regolato da leggi precise, univoche e inderogabili. (Rovelli 2014, 26-27; corsivi nell'originale)

L'intuizione rivoluzionaria di Heisenberg, quindi, suggerisce che la realtà sia una fitta rete di scontri e interazioni continue tra oggetti che esistono solo in virtù di queste relazioni:

le caratteristiche di un oggetto sono il modo in cui esso agisce su altri oggetti. L'oggetto stesso non è che un insieme di interazioni su altri oggetti. [...] Se l'elettrone non sta interagendo, non ha proprietà. È un salto radicale. Equivale a dire che è necessario pensare che ogni cosa sia solamente il modo in cui agisce su qualcos'altro. Quando l'elettrone non interagisce con alcunché, non ha proprietà fisiche. Non ha posizione, non ha velocità. (Rovelli 2020, 87-88)

La *meccanica* quantistica ha rivoluzionato la maniera di concepire, percepire e interpretare la realtà, sgretolando le certezze del determinismo e della fisica classica a favore di concezioni drammaticamente probabilistiche e indeterminate; per quanto controintuitive sembrino le sue formule, esse hanno conseguenze materiali dimostrate e di indubbia affidabilità, che sono per esempio alla base della tecnologia odierna. Allo stesso modo, lasciando da parte le complesse formule matematiche che esprimono la meccanica, la *teoria* dei quanti ha infranto la divisione cartesiana tra mente e realtà, rendendole interrelate; tra le conseguenze collaterali di questa visione possiamo annoverare anche un'apertura al dialogo transdisciplinare tra scienza e discipline umanistiche, ovvero "between two cultures that are now badly divided and very much in need of an enlarged sense of common understanding and shared purpose" (Nadeau e Kafatos 1999, viii).

Di conseguenza, un approccio "quantistico" al letterario, nell'interpretazione che ne offre Terrinoni, rende l'esperienza stessa della percezione e dell'ermeneutica qualcosa di: *a*) relazionale, perché avviene in interazione continua con altri agenti ("un libro, un'epica, una poesia, esist[on]o soltanto nel modo in cui influenzano chi li percepisce e ne fruisce", Terrinoni 2021), e *b*) probabilistico, indeterminato, "configurandosi in eterno come una nube di possibili letture, nessuna delle quali certa o chiusa, nessuna prioritaria rispetto alle altre, sempre eventuali e tutte non in concorrenza ma in coesistenza" (Terrinoni 2022, 109-110).

Ciò che tenterò di fare nei paragrafi che seguono è illustrare le recenti prospettive teoriche sulla lirica – quindi prendendo in considerazione non un oggetto letterario, bensì un oggetto che *osserva* e *interagisce* col letterario – mettendole in relazione, per analogia, con tre caratteri fondamentali della teoria quantistica: il principio di indeterminazione, la natura relazionale e interazionale, l'urgenza ermeneutica.⁷

2.2 Dall'indeterminazione alle categorie prototipiche

Come già illustrato in apertura, la lirica ha da sempre eluso definizioni e demarcazioni di genere, dando origine dunque a un campo teorico intriso di confu-

⁷ Sottolineo che la fisica quantistica è qui usata a beneficio della scansione in paragrafi tematici, in cui tre approcci alla lirica sono accostati, per analogia, ai tre caratteri essenziali della teoria dei quanti. Dunque, l'impiego del lessico della fisica è da intendersi, in questa sede, come una cornice del tutto metaforica.

sioni terminologiche e indeterminazioni concettuali. Tuttavia, alcune istanze contemporanee hanno tentato di fornire una descrizione e una categorizzazione del “lirico”, specialmente in ambito tedesco e germanofono. Werner Wolf, per esempio, ha adottato l’ottica cognitivista dei prototipi – recuperandone la derivazione dal concetto wittgensteiniano di *somiglianze di famiglia* (“una rete complicata di somiglianze che si sovrappongono e si incrociano a vicenda”, Wittgenstein 1974, §66) – proprio per ovviare a quelle precarie definizioni basate su criteri impropriamente avanzati come universalmente validi: “there is not a single criterion to be found that fits all texts which could be – and are in fact – called ‘poems’ and that consequently all of these criteria are precarious” (Wolf 2005, 31). La soluzione escogitata da Wolf per una riconcettualizzazione della lirica è, appunto, lavorare sull’idea di un possibile prototipo lirico, inteso come un’entità altamente flessibile, caratterizzata da un gradiente di descrittori che sono intuitivamente riconoscibili come appartenenti alla stessa famiglia concettuale, seppur con varie sfumature di somiglianza – qui il rimando a Wittgenstein è esplicito – e che possono servire a identificare un certo fenomeno (in questo caso, la lirica) poiché sono entità già cognitivamente immagazzinate in chi lo osserva (i poeti da un lato, i lettori dall’altro):

The lyric ought not to be defined in terms of a closed and fixed logical matrix of inalienable traits within the framework of a ‘digital’ definition, but rather in terms of a prototype that is responsible for the storing and the communicative use of the idea of the lyric as a historically and culturally flexible cognitive frame for both poets and recipients. The lyric prototype is a multi-componential phenomenon and consists of a number of traits or tendential attributes that apply more or less in individual cases and allow the lyric to be conceived of as a field with ‘fuzzy’ or ‘permeable’ edges and as a group of texts that, for all their heterogeneity, are linked to each other through a more or less intense family resemblance. (*Ibid.*, 35)

Prendendo spunto dalle pregresse ricerche sul genere lirico, Wolf individua così nove tratti prototipici del genere, tutti potenzialmente applicabili in varie combinazioni alla maggioranza dei testi lirici: 1) l’affinità con la dimensione orale e performativa; 2) la *brevitas*; 3) la presenza di un linguaggio deviante dalla comunicazione ordinaria; 4) la versificazione e un’attenzione privilegiata per la resa acustica del linguaggio; 5) l’autoreferenzialità; 6) la resa apparente di una coscienza individuale non mediata; 7) l’enfasi sul lato percettivo-emozionale; 8) l’irrilevanza dell’azione e di uno sviluppo narrativo; 9) la propensione dell’enunciato lirico per l’universalità (cfr. *Ibid.*, 23-31, 38-39). Sottolineando che nessuno di questi tratti, da solo, riesce a

rendere conto dell'intero campo in esame, Wolf dipinge un'idea di lirica che continua dichiaratamente a presentare contorni sfumati e indistinti. Tuttavia, proprio la flessibilità della cornice del prototipo, nella sua forma così composita, riesce a far sì che i nove tratti distintivi individuati possano essere intesi come una gamma di possibilità, tutte variabilmente rilevanti in base al contesto storico e culturale, ma nessuna indispensabile alla definizione della categoria di lirico.

Una proposta simile è quella avanzata, sempre in ambito germanofono, da Klaus Hempfer, il quale ha intersecato la teoria dei prototipi con quella degli atti linguistici, al fine di individuare una serie di caratteri salienti e interdipendenti, al contrario di quelli di Wolf, utili alla strutturazione del prototipo lirico. L'idea di lirica che emerge dagli studi di Hempfer è quella di un peculiare atto linguistico basato su una finzione di performatività. Il carattere performativo della lirica risulterebbe dalla coincidenza testuale, quindi appositamente messa in scena, tra la situazione dell'atto linguistico (l'enunciazione) e la situazione che tale atto rappresenta (l'enunciato): "the situation which the speech act represents simultaneously comes into being with it [...]: what the speaker articulates linguistically is enacted at the very moment of linguistic performance. [...] This simultaneity must be fictional, of course. It cannot be realized *de facto* by the written text, it can only ever be 'staged' by it" (Hempfer 2017, 56-57).

Col riferimento alla performatività e alla lirica come simulazione di un atto comunicativo, la proposta di Hempfer, certo meno flessibile e dinamica rispetto a quella di Wolf, introduce l'annosa questione del testo poetico come possibile espressione mimetica e finzionale. Quest'ultima si è rivelata un significativo terreno di scontro tra molteplici visioni critico-teoriche, specialmente in ambito americano, sulle quali ruota il prossimo paragrafo.

2.3 Scontri e interazioni: dai *New Lyric Studies* alla "lyrology"

Con ogni probabilità, l'evento di maggior rilievo nella recente critica della poesia è stata la pubblicazione del volume *Theory of the Lyric* di Jonathan Culler (2015), uno studio teorico sul genere lirico caratterizzato da un respiro comparatistico e transtorico.⁸ Nel corso della sua sistemazione della lirica,

⁸ Simili approcci si ritrovano però anche nella critica di area tedesca, cfr. specialmente Zymner (2009; 2017); Lamping (2017); Hempfer (2014; 2017).

Culler interagisce e si scontra principalmente con due correnti critico-metodologiche: da un lato i New Lyric Studies, dall'altro gli approcci narratologici allo studio della poesia. La prima opposizione concerne la prospettiva storica dello studio di Culler, in dichiarata opposizione con il nuovo storicismo dei New Lyric Studies, assai influenti nel campo critico statunitense. I teorici e le teoriche dei New Lyric Studies si sono fatti portavoce di un certo scetticismo riguardo alla possibilità della lirica di configurarsi come una categoria di lunga durata; sostengono, infatti, che a partire dal New Criticism è in atto un processo di "lyricization of poetry" (Jackson e Prins 2014b, 7), ovvero di una idealizzazione e astrazione del concetto di "lirico" e di una conseguente imposizione dello stesso su qualsiasi tipo di testo poetico, col rischio di banalizzare le singolarità testuali:

as [...] poetic subgenres collapsed into the expressive romantic lyric of the nineteenth century, the various modes of poetic circulation – scrolls, manuscript books, song cycles, miscellanies, broadsides, hornbooks, libretti, quartos, chapbooks, recitation manuals, annuals, gift books, newspapers, anthologies – tended to disappear behind an idealized scene of reading progressively identified with an idealized moment of expression. (Jackson 2005, 7)⁹

Sebbene anche Culler presti attenzione ai singoli processi storici attraverso i quali si è sviluppato il genere lirico, nel suo saggio si dimostra tuttavia un acceso sostenitore della necessità di concepire la lirica come un tipo di espressione trasversale e di lunga durata, un "set of norms and structural possibilities" (Culler 2015, 48) che persiste "across historical periods and radical changes in circumstances of production and transmission" (*Ibid.*, 3-4). La lunga durata della lirica dipende, secondo Culler, dalla sostanziale reversibilità delle tradizioni e delle forme poetiche, che possono essere continuamente riprese e riconfigurate:

Lyric forms are not confined to one historical period but remain available as possibilities in different eras. A successful account of the lyric will highlight features that connect poems in the lyric tradition with one another and will also make possible descriptions of the evolution and transformation of the genre [...]. (*Ibid.*, 4)

9 Giova aggiungere che nel più recente *Before Modernism: Inventing American Lyric* (2023), Jackson riprende la questione della *lyricization* accostandola al processo di *racialization* che ha contraddistinto la lirica statunitense, esplorando i modi con cui i poeti Black del diciottesimo e diciannovesimo secolo hanno ispirato la lirica moderna.

Tuttavia, l'affondo più provocatorio della teoria di Culler si trova nell'idea che la lirica possa o meno essere intesa come un genere finzionale, e quindi analizzabile attraverso modelli narratologici. Sebbene ammetta che la poesia può indubbiamente presentare elementi finzionali – la presenza di personaggi o di un minimo sviluppo narrativo (*Ibid.*, 350) – Culler concepisce la lirica come un genere non-mimetico e non-finzionale, sulla scia degli studi di Käte Hamburger sull'enunciato lirico come enunciato di realtà (*Wirklichkeitsaussage*) e non come mimesi di realtà: “the lyric is, at bottom, a statement about this world rather than the projection of a fictional speaker and a fictional world” (*Ibid.*, 350). Guardare all'enunciato lirico come a un discorso mimetico, e quindi finzionale, rischierebbe di assimilare impropriamente la lirica alla narrativa, adombrando le sue prerogative specifiche e le sue qualità distintive (*Ibid.*, 108).

All'opposto, in quanto enunciato di realtà, la lirica si radicherebbe nel discorso epidittico:¹⁰ Culler propone di guardare alla lirica non come alla rappresentazione o simulazione di un evento, ma come a un evento in sé, messo in atto nel presente dell'enunciazione (*Ibid.*, 35), dando quindi l'impressione di qualcosa di performato, che sta avendo luogo contemporaneamente all'enunciato poetico; dunque, niente di mimetico o finzionale, ma piuttosto performativo e ritualistico:

Insofar as lyrics offer not representations of speeches by fictional characters but memorable writing to be received, reactivated, and repeated by readers, they partake of what I have broadly called the ritualistic [...]. The formal dimensions of lyrics – the patterning of rhythm and rhyme, the repetition of stanza forms, and generally everything that recalls song or lacks a mimetic or representational function – contribute to their ritualistic as opposed to fictional aspect, making them texts composed for reperformance. (*Ibid.*, 37)

L'enfasi di Culler riguardo alla lirica come discorso non-mimetico e non-finzionale è una reazione a quelle posizioni che, al contrario, si sono progressivamente radicate in un'analisi narratologica della lirica. Intersecandosi con le scienze cognitive, tali posizioni hanno cercato legittimazione nella visione dello *storytelling* – la capacità e la propensione a narrare sequenze di avvenimenti mediate da un punto di vista soggettivo – come un fenomeno cognitivo, psicologico e antropologico trasversale a forme e generi letterari (cfr. Fludernik 1996, 260-268). Data la natura universale e ubiquitaria dello *storytelling*, negli

10 Cfr. anche l'intervista a Culler realizzata da Francesco Giusti (2017b).

ultimi vent'anni un nutrito gruppo di studiosi e studiose, specialmente in ambito germanofono (cfr. Müller-Zettelmann 2002; Hühn e Kiefer, 2005; Hühn e Schönert, 2007; McHale 2009; Hühn 2011), ha proposto di estendere il campo di analisi della narratologia postclassica oltre i confini dei generi letterari, inglobando quindi anche la poesia, con l'intento, nuovamente, di colmare quel vuoto percepito intorno alla teoria della lirica:

since lyric poems generally feature the same fundamental constituents as narrative fiction – referring to a temporal sequence of incidents [...], mediating it from a particular perspective, and indicating the act of utterance or articulation through which the sequence is mediated in the medium of a verbal text – narratological categories may profitably be applied to the analysis of lyric poetry [so that] such a transgeneric approach may provide a fresh impetus to the deficient theory of poetry. (Hühn 2011, 140)

Gli studi narratologici applicati alla poesia si sono concentrati sulla mediazione da parte del soggetto poetico e sulla focalizzazione (Müller-Zettelmann 2002, 142-144); in particolare, Hühn (2011, 147) ha individuato quattro istanze soggettive capaci di mediare il discorso poetico: l'autore biografico; l'autore implicito nel testo (che risente chiaramente dell'influenza dell'*implied author* di Wayne Booth); il locutore; il protagonista degli eventi "narrati". In questo modo, la visione romantica del testo poetico come espressione immediata e non filtrata dei pensieri e degli stati d'animo del poeta viene scalzata dalla concezione del testo come intreccio di agenti che, assieme alla coincidenza di voce "narrante" e focalizzazione, simulerebbe l'effetto di una soggettività non filtrata.

Pare evidente che il rischio maggiore di una teoria narratologica della lirica sia l'applicazione impropria di uno schema di analisi che non rende conto della specificità del medium lirico; un problema, questo, che è stato ben esposto in ambito italiano da Paolo Giovannetti (2016a, 37), il quale, per esempio, non esita a definire un "crimine teorico e critico" l'equiparazione tra voce poetica e voce narrante che aveva proposto Simone Winko, quando affermava che "[i]t is not surprising that the constitution of characters in poems does not show any essential differences from the constitution of characters in narrative texts" (Winko 2010, 228).

Un modo per contenere "the ever-expanding realm of narratology" (Wolf 2020, 145) è, secondo Werner Wolf, la formazione di una "lyrology", che sta riscuotendo successo in ambito europeo¹¹: una metodologia di ana-

11 Cfr. Hillebrandt *et al.* (2019); Hillebrandt *et al.* (2021).

lisi poetica in grado di integrare le intuizioni proficue che pure potrebbero derivare dall'impiego degli strumenti narratologici, ma slegata dai presupposti teorici della narratologia *tout court*. Questo perché, sebbene Wolf ammetta – come d'altronde aveva già fatto Culler – che la poesia lirica può contenere elementi narrativi, la narratività della poesia può essere vista al massimo come un modulo semiotico e, in quanto tale, certamente transmediale e transgenerico, ma incapace di giustificare l'applicazione pedissequa e acritica di modelli narratologici a un genere che sembra, piuttosto, “moderately *narrativity-inducing*” (*Ibid.*, 158, corsivi nell'originale). Riprendendo il suo modello prototipico di poesia lirica, Wolf evidenzia come in questa sia predominante la dimensione verbale sopra quella finzionale e narrativa (“‘word building’ over ‘world building’”, *Ibid.*, 153), e soprattutto come poesia e narrativa differiscano nel cruciale aspetto della *eventfulness* – la rilevanza, nel racconto, dell'articolazione in eventi – che secondo Wolf è difficilmente riscontrabile in un testo prototipicamente lirico. Benché alcuni termini e concetti della narratologia possano trovare un corrispettivo nell'analisi poetica – narratore e locutore, dicotomia fabula/syuzhet e dicotomia enunciato/enunciazione, ad esempio – Wolf non esita, in definitiva, a tenere separate le due sfere:

The overall result of our discussion of the relationship between poetry and narrativity is ambivalent: on the one hand, it would be erroneous to totally negate *any* relationship, for there are poems – and not only ballads – that show affinities with narrativity. [...] On the other hand, when lyric poetry in general is considered, the balance inclines in favour of a *difference* between typical poems and typical narratives. If there is some ambivalence in the relationship between lyric poetry and narrativity, it is therefore an uneven one, one in which difference is more conspicuous than similarity (*Ibid.*, 165; corsivi nell'originale)

Allo stesso tempo, Wolf propone lo sviluppo di una disciplina autonoma, la “lyrology” appunto, che riesca ad assimilare l'uso degli strumenti narratologici nello studio approfondito della lirica, ove possibile (*Ibid.*, 165). Una simile proposta di integrazione di modelli d'indagine apparentemente incompatibili rientra a pieno titolo nell'alveo delle prospettive interdisciplinari allo studio della lirica, le quali si sono progressivamente concentrate sulle sfide ermeneutiche poste da questo genere.

2.4 Prospettive ermeneutiche interdisciplinari

Tra le ottiche interdisciplinari che hanno arricchito le contemporanee teorie della lirica, una delle più proficue è certamente quella cognitivista, sviluppata nella più ampia cornice del *cognitive turn* (Steen 1994), il quale ha determinato una profonda riconcettualizzazione delle categorie fondanti delle discipline umanistiche. Le interazioni con le scoperte provenienti da discipline affini (filosofia della mente, psicologia cognitiva, linguistica cognitiva, neuroscienze, *affect studies*) hanno poi permesso agli approcci letterari cognitivi di riunirsi sotto l'egida di una *cognitive poetics*: termine coniato già negli anni Settanta da Reuven Tsur (cfr. Tsur 2008), la *cognitive poetics* nasce come pratica euristica volta a sviluppare una teoria della percezione e dell'interpretazione di testi letterari, in particolare poetici, che potesse approfondire l'analisi stilistica grazie all'apporto delle scoperte cognitive e neuroscientifiche. I testi vengono così intesi come prodotti della mente e, al contempo, come elaborazioni e costruzioni cognitive attraverso le quali la realtà può dirsi rappresentata. Il campo d'indagine della *cognitive poetics* si è poi espanso nei successivi trent'anni, soprattutto grazie alla sua intersezione con la linguistica cognitiva e la critica stilistica.¹² La premessa di base della *cognitive poetics* è una fondamentale continuità tra il corpo e la mente, per cui il pensiero è in continua interazione con la biologia, con gli schemi sensoriali, motori e cognitivi che vengono prima immagazzinati a livello cerebrale e poi riattivati su base analogica.¹³ Ne emerge una prospettiva entro la quale non c'è più un rapporto deterministico diretto tra l'espressione verbale e il mondo, ma piuttosto una visione del linguaggio come prodotto analogico degli stessi processi cognitivi che presiedono alla concettualizzazione delle esperienze corporee:

Cognitive theory [...] has been able to show that meaning does not reside in language so much as it is accessed by it, that language is the product, not of a separate structural system within the brain, but of the general cognitive processes that enable the human mind to conceptualize experience [...]. By recognizing the central role played by analogical reasoning which maps elements of one cognitive domain onto another, cognitive linguists have begun

12 Cfr. Stockwell (2002); Gavins e Steen (2003); in ambito italiano, cfr. Casadei (2011).

13 Una continuità che si concretizza in una serie di nozioni fondamentali della poetica e della linguistica cognitiva, quali le *conceptual metaphors*, la *embodied cognition*, il *conceptual blending*, ma anche teorie degli schemi e dei mondi possibili.

to account for a variety of linguistic phenomena occurring in natural languages, such as anaphor, metaphor or metonymy, that have long eluded logic-oriented theories of meaning. (Freeman 2003, 253)

Se in America gli studiosi hanno adottato un approccio più teorico-concettuale ai processi cognitivi sottostanti alle pratiche letterarie, in Europa si è posta più enfasi sugli studi di stilistica cognitiva, specialmente nei riguardi dei testi poetici. Ad esempio, già nel 1997 Elena Semino proponeva una teoria cognitivista in cui la poesia era considerata alla stregua di una costruzione di mondi possibili, facendo leva, in particolare, sulla teoria degli schemi. Secondo quest'ultima, la conoscenza è organizzata in strutture schematiche che contengono informazioni generiche su oggetti, persone, situazioni ed eventi di cui si è fatto esperienza; queste strutture sono altamente flessibili, tanto che i testi, riattivandole durante la lettura e l'atto ermeneutico, possono confermarle o stravolgerle – ad esempio, con l'impiego di metafore concettuali inaspettate. La comprensione e la pratica ermeneutica vengono così intese come processi altamente interattivi, poiché mettono in relazione le conoscenze di autori e lettori, attraverso le modalità con cui vengono attivati i loro schemi cognitivi. Se la teoria degli schemi identifica bene le cornici concettuali nel testo poetico, la seconda ipotesi di Semino, per cui la lirica costruisce mondi finzionali, non ha lo stesso grado di efficacia. È di nuovo Culler, in un saggio dall'eloquente titolo "Lyric Words, not Worlds", a farsi portavoce della impossibilità di applicare alla lirica le metodologie della narratologia cognitiva: "The charge to address the issue of defining the lyric and its ways of constructing lyric textual worlds [...] seems to presume, first of all, that lyric is a species of fiction that projects a distinct textual world. I believe, on the contrary, that a crucial first step in producing a concept of the lyric adequate to the practice of the Western lyric tradition is to deny that lyric is fiction" (Culler 2017, 32).

In definitiva, l'approccio cognitivista alla lirica può almeno contribuire a captare, seppur approssimativamente, le cornici concettuali attraverso le quali il testo potrebbe essere stato costruito: "The kind of analysis cognitive poetics provides opens up the cognitive layers upon which a literary text is built and, in doing so, provides a reading that reveals the frame and structure of meaning that is endemic and central to the text itself" (Freeman 2003, 277). Dal lato della ricezione, tuttavia, qualità come la *brevitas*, la densità concettuale e retorica, e la natura spesso astratta e indeterminata dei testi poetici fanno sì che

essi richiedano al lettore un maggiore sforzo inferenziale, come notano Jacobs e Willems (2018, 153): “poetry is perhaps the most challenging kind of fiction, potentially revealing new layers of meaning at each and every rereading act”.¹⁴ A questo proposito, una linea di ricerca sulla lirica si è rivolta proprio al versante della ricezione, anche perché, come nota Antonio Rodriguez, la critica poetica si è spesso concentrata in maniera preponderante sul soggetto lirico, veicolando un’idea del lettore come di un agente passivo (Rodriguez 2017, 108-109). Negli ultimi anni si è invece assistito a un graduale aumento dell’interesse delle scienze cognitive, psicologiche e delle neuroscienze verso i meccanismi neurologici e psicologici che vengono innescati dalla lettura e dalla comprensione dei testi poetici (cfr. Schrott e Jacobs, 2011; O’Sullivan *et al.*, 2015).¹⁵

Questo côté degli studi sulla percezione e ricezione della lirica prende le mosse dalla considerazione che i testi lirici sollecitano sia l’apparato cognitivo, sia quello affettivo-emozionale, mettendo in stretta correlazione pensiero, linguaggio (con i suoi dispositivi stilistici e retorici), sonorità, fonosimbolismi, immagini ed emozioni (Jacobs 2015, 2). Di conseguenza, la *neurocognitive poetics* si è configurata come un’indagine empirica transdisciplinare, volta a fornire intuizioni e spiegazioni sui processi neurali associati all’elaborazione cognitiva dei testi poetici, attraverso metodologie neuroscientifiche e strumentazioni e modelli d’indagine sperimentali. Ad esempio, Arthur Jacobs ha misurato i tempi di elaborazione cognitiva del contenuto poetico, proponendo un modello, il *Neurocognitive Poetics Model of Literary Reading* (NPCM), che ipotizza l’esistenza di un doppio binario nell’elaborazione di testi letterari: un primo percorso, tanto veloce da sembrare quasi automatico, per l’elaborazione degli elementi impliciti che forniscono le informazioni di base del testo “through effortless word recognition, sentence comprehension, activation of familiar situation models, and the experiencing of narrative or fiction emotions” (Jacobs 2022, 179), e uno, più graduale e proprio dei testi lirici, che permette di adattarsi a schemi mentali inaspettati ed elaborare cognitivamente gli elementi col più alto grado di letterarietà, come ad esempio le metafore.

14 Sulla difficoltà in poesia, cfr. anche lo studio stilistico-cognitivo di Castiglione (2019).

15 Utilizzando il *neuroimaging*, altri studi hanno illustrato i correlati neurali della letterarietà in poesia (Zeman *et al.* 2013) e i meccanismi cerebrali coinvolti nella composizione di testi poetici (Liu *et al.* 2015).

Ulteriori studi neuroestetici hanno indagato l'impatto emotivo del linguaggio poetico e il piacere estetico che ne deriva, per individuare le strutture cerebrali deputate a queste reazioni e gli elementi del linguaggio poetico capaci di innescare tali reazioni. Ad esempio, Wassiliwizky e colleghi (2017) hanno condotto studi di *neuroimaging* e analizzato l'attività elettrodermica, cardiovascolare ed elettromiografica sulle reazioni psicofisiologiche alla lettura di testi poetici, rivelando che la poesia è in grado di sollecitare esperienze emotive e psicofisiche anche vertiginose, come i brividi e la pelle d'oca, in maniera analoga a quanto accade con la musica o con le rappresentazioni cinematografiche. Un ulteriore risultato del loro studio è l'aver individuato, attraverso l'osservazione delle oscillazioni nell'attività elettrodermica, esperienze di anticipazione del climax emotivo, che di norma viene presagito da un crescendo di elementi strutturali, fonosimbolici e ritmici:

even when an individual listens to a poem for a first time, the formal composition will provide cues, almost in a countdown-like manner, as to when the line will end, when the stanza will end, and [...] even when the entire poem will end. Since chills tend to cluster at the end of textual units, the brain's predictive coding system might be fully aware of the time points at which the final peaks are likely to materialize. (Wassiliwizky et al. 2017, 1237)

Altre forme di reazioni emotive sono state studiate da Lüdtke e colleghi (2014), i quali hanno rivelato la capacità di particolari testi poetici di indurre i lettori a stabilire connessioni empatiche con il tono emotivo rappresentato nel testo ("mood empathy hypothesis", *ibid.*, 366). Sfruttando il NPCM di Jacobs, hanno dimostrato che quando un testo poetico raffigura lo stato emotivo di una persona o l'atmosfera emotiva di una certa situazione (ciò che loro chiamano il *mood*), esso sarebbe in grado di indurre lo stato descritto (o uno simile) nel lettore, dando luogo a una vera e propria risonanza empatica:

We tend to interpret successful mood induction during the reception of poetry of mood as one form of (potentially immersive) emotional involvement. [...] mood induction through poetry of mood is a form of empathy. If poetry of mood depicts the mood of a person, or the atmosphere of a location or situation, mentally simulating and resonating with the depicted state of affairs could lead to the experience of the depicted mood itself, or some feeling associated with it. (*Ibid.*, 366)

La dimensione affettiva della lirica è, infine, un fecondo campo d'indagine nelle recenti teorie della poesia. Secondo Rodriguez, durante la lettura dei testi lirici si instaura un patto tra il testo e il lettore che, diversamente dal patto autobiografico fondato sulla referenzialità dell'autore-narratore, si proietta invece sull'incontro con l'altro, radicandosi nella risonanza con l'esperienza umana di lettori e lettrici. La dinamica di scambio intersoggettivo insita nel discorso lirico dipenderebbe, infatti, da "une mise en forme affective du p^âtir humain" (Rodriguez 2003, 92), cioè dalla resa intenzionale di stati d'animo ed esperienze affettive attraverso la voce poetica. Questo "affective filter" (Rodriguez 2017, 115) che domina la lettura del testo lirico implica necessariamente un legame con le capacità empatiche sottese alla lettura, "in terms of moving points of view and the emotional recognition of experiences" (*Ibid.*), che vengono amplificate dalla rappresentazione delle emozioni.

Se ultimamente l'empatia è stata perlopiù indagata in relazione alla narrativa, è fondamentale considerare che la lirica, con il frequente ricorso alla rappresentazione di stati affettivi, è altamente capace di far scaturire reazioni empatiche e di risonanza emotiva. Ritornando a Culler, e chiudendo così il cerchio delle teorie della lirica illustrate in questa mappatura, abbiamo visto che il testo lirico esiste in quanto potenzialmente rimesso in atto, (ri)performato dal fruitore, che nella sua performance assume la posizione del locutore. Questa sovrapposizione tra il lettore e il soggetto testuale può condurlo a interiorizzare la dimensione affettiva evocata dal testo, in virtù delle dinamiche di empatia. Sul versante opposto, tuttavia, la densità concettuale, l'uso straniante del linguaggio poetico e lo sforzo inferenziale ed ermeneutico a cui il lettore si deve dedicare possono, al tempo stesso, provocare un "disorientamento" dell'esperienza empatica (Pietrzak 2022), dando luogo a un'esperienza profondamente aporetica. Questa esperienza rende conto, ancora una volta, della profonda ambiguità e dell'eterna indeterminazione a cui sembra essere condannato il genere lirico: "we as readers-performers are faced with a dialectic of proximity and distance, as the poems structurally insist that we empathize with the speakers' evocation of mental states but at the same time inject the texts with irresolvable ambiguities" (*Ibid.*, 367). Nel paragrafo conclusivo, dunque, ci addentreremo più in profondità nella questione dell'ambiguità concettuale della poesia, ritornando sull'analogia tra le teorie della lirica e la teoria dei quanti.

3. "Tell all the Truth but tell it slant": teoria della lirica e teoria dei quanti

Le contemporanee prospettive teoriche sulla lirica, nella cartografia appena tracciata – che, tuttavia, non ha pretese di esaustività – presentano qualità che possono essere accostate alla teoria quantistica, seguendo la curiosa analogia che abbiamo rintracciato all'inizio tra le due teorie. Piuttosto intuitivamente si può riconoscere che entrambe implicano un ampio spettro di possibilità interpretative e di modalità di indagine riferite al proprio oggetto di studio (il genere lirico, per l'una; la realtà fisica, per l'altra), che in ambo i casi si configura come qualcosa di indeterminato; entrambe sono dunque inclini a rimettere in discussione la grammatica concettuale del modo di intendere la propria realtà, facendosi guidare da intuizioni e calcoli probabilistici. In secondo luogo, le teorie contemporanee della lirica sono accostabili alla teoria quantistica nella fondamentale dinamica interazionale che le caratterizza, in cui le prospettive hanno confini porosi, le visioni propendono, allo stesso tempo, per lo scontro e per la mutua influenza: senza l'interazione con le analisi narratologiche, ad esempio, non ci sarebbero stati gli affondi teorici di Culler sulla lirica come discorso non-mimetico. Infine, entrambe le discipline presentano una cruciale e irrequieta aspirazione ermeneutica, per tentare di spiegare la realtà elusiva e ambigua che si trovano ad affrontare, aspirazione particolarmente evidente negli approcci empirici e cognitivi che prendono in esame il versante della creazione poetica e quello della ricezione.

Spostandoci, infine, su un piano più propriamente letterario, lirica e fisica convergono su un nodo essenziale: la natura metaforica del linguaggio, poiché anche la lingua della fisica ricorre alla metafora per assolvere più lucidamente al suo compito ermeneutico.¹⁶ Proviamo a fare un esempio testuale: la necessità della metafora e dell'espressione obliqua per spiegare certe verità senza timore di abbagliare l'osservatore è al centro di un celebre componimento di Emily Dickinson, il numero 1129:

16 A questo proposito, è interessante osservare come diverse opere divulgative sulla fisica facciano continuamente ricorso all'analogia con la poesia per spiegare l'oscurità, ma anche il fascino, della teoria dei quanti; cfr. ad esempio Rovelli (2014), e il volume *Quantum Physics for Poets*, scritto a quattro mani da Christopher T. Hill e dal premio Nobel per la fisica Leon M. Lederman (2013).

Tell all the Truth but tell it slant –
Success in Circuit lies
Too bright for our infirm Delight
The Truth's superb surprise
As Lightning to the Children eased
With explanation kind
The Truth must dazzle gradually
Or every man be blind
(Dickinson 1997, 1164)

Com'è noto, la poesia di Emily Dickinson presenta tratti di forte ambiguità ed elusività,¹⁷ come osserva anche Marisa Bulgheroni nell'introduzione al *Meridiano*:

Ogni lettore, critico, traduttore tenta ancora oggi, a più di cent'anni dalla morte dell'autrice, di raggiungere per approssimazioni sempre più precise il centro mobile di un'opera poetica che ha la folgorante autonomia di un sole; e sogna di appropriarsi del codice che gli permetta di individuarne l'origine. Si compie, così [...] un destino di eterna, elusiva contemporaneità che nel consenso insinua il dubbio. (Bulgheroni 1997, ix)

Il testo 1129 suggerisce a noi lettori che il miglior modo di svelare una verità è indirettamente, metaforicamente, poiché la verità, come il fulmine, può accecare chi non è adeguatamente preparato ad accoglierla; dunque, l'apprendimento della verità dovrebbe giungere gradualmente, come gradualmente viene istruito il bambino sulla potenza del fulmine. Sotto il velo dell'intelligibilità formale, tuttavia, il testo nasconde un'estrema ambiguità di fondo, che affiora nel sintagma "Circuit lies": l'ambivalenza del verbo *to lie* ('risiedere', ma anche 'mentire') contraddice l'imperativo alla circonlocuzione e all'obliquità. Il sospetto instillato dal verbo *mentire*, incastonato in un componimento sul valore della verità, conduce a ripensare la metafora del fulmine: per quanto possa essere graduale e indiretta la spiegazione della violenza del fulmine, non sarebbe altro che una finzione ossimorica, poiché il fulmine, così come la verità, non può certo abbagliare gradualmente. Siamo doppiamente abbagliati: da un lato, ciechi perché incapaci di cogliere la verità nell'obliquità della parola, e dall'altro, ciechi per averla vista lampeggiare di fronte ai nostri occhi. Dickinson con-

17 Non è un caso che alcuni studi teorici e critici citati in questo saggio si soffermino su testi dickinsoniani; cfr. in particolare Jackson (2005); Freeman (2003).

segna così al lettore una definizione lirica del principio di indeterminazione, restituendoci un testo che sovverte sé stesso, in cui la Verità si occulta e ci abbaglia, oscillando tra presenza e assenza.

Nulla di diverso accade nel regno oscuro e controintuitivo della fisica quantistica, che rappresenta in maniera apparentemente obliqua un mondo che in realtà sta lampeggiando di fronte ai nostri occhi, un mondo dove le certezze sono infrante, i punti di vista moltiplicati e sovvertiti, gli oggetti esistono solo quando interagiscono. Un mondo, però, in cui i saperi, anche i più lontani tra loro, possono dialogare e ampliare la nostra visione della realtà, “anche se ci lascia esterrefatti. Anche se ci lascia un senso profondo di mistero” (Rovelli 2020, 198).

Bibliografia

- Bernardelli, Giuseppe. 2002. *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario*. Milano: Vita e Pensiero.
- Borio, Maria. 2018. *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*. Venezia: Marsilio.
- Brewster, Scott. 2009. *Lyric*. London: Routledge.
- Bulgheroni, Marisa. 1997. "Accendere una lampada e sparire." In Emily Dickinson. *Tutte le poesie*, a cura di Marisa Bulgheroni, ix-xxxii. Milano: Mondadori.
- Casadei, Alberto. 2011. *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*. Milano: Bruno Mondadori.
- Castiglione, Davide. 2019. *Difficulty in Poetry: A Stylistic Model*. London: Palgrave Macmillan.
- Comparini, Alberto. 2021. "Personae e personaggi nella poesia lirica. Prime indagini." *La parola del testo* XXV, no. 1-2, 15-29. <https://doi.org/10.19272/202111802001>
- Comparini, Alberto. 2022. "Time and Lyric Poetry (Collections): A 'Narrative-Diachronic' Approach." *Poetica* 53, no. 1-2, 153-177. <https://doi.org/10.30965/25890530-05301007>
- Culler, Jonathan. 2008. "Why Lyric?" *PMLA* 123, no. 1, 201-206.
- Culler, Jonathan. 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Culler, Jonathan. 2017. "Lyric Words, not Worlds." *Journal of Literary Theory* 11, no. 1, 32-39. <https://doi.org/10.1515/jlt-2017-0004>
- Dickinson, Emily. 1997. *Tutte le poesie*, a cura di Marisa Bulgheroni. Milano: Mondadori.
- Feynman, Richard. 1965. *The Character of Physical Law*. Cambridge and London: The MIT Press.
- Fludernik, Monika. 1996. *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge.

Freeman, Margaret H. 2003. "Poetry and the Scope of Metaphor: Toward a Cognitive Theory of Literature." In *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*, edited by Antonio Barcelona, 253-281. Berlin and New York: Mouton De Gruyter.

Gavins, Joanna, e Steen, Gerard (a cura di). 2003. *Cognitive Poetics in Practice*. London: Routledge.

Giovannetti, Paolo. 2016a. "Narratologia vs Poetica. Appunti in margine a *Theory of the Lyric* di Jonathan Culler." *Comparatismi*, no. 1, 32-39. <https://doi.org/10.14672/2016798>

Giovannetti, Paolo 2016b. "Dopo il 'testo poetico'". I molti vuoti della teoria." *Il verri* 61, 9-34.

Giovannetti, Paolo e Inglese, Andrea (a cura di). 2018. *Teoria & Poesia*. Milano: Biblion.

Giusti, Francesco. 2017a. *Il desiderio della lirica. Poesia, creazione, conoscenza*. Roma: Carocci.

Giusti, Francesco. 2017b. "The Lyric in Theory: A Conversation with Jonathan Culler." *Los Angeles Review of Books*, May 27, 2017. <https://lareviewofbooks.org/article/the-lyric-in-theory-a-conversation-with-jonathan-culler/> (ultimo accesso 29/04/2023).

Giusti, Francesco, Frasca, Damiano, e Ott, Christine (a cura di). 2018. *Poesia e nuovi media*. Firenze: Franco Cesati Editore.

Hempfer, Klaus W. 2014. *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart: Steiner.

Hempfer, Klaus. 2017. "Theory of the Lyric: a Prototypical Approach." *Journal of Literary Theory* 11, no. 1, 51-62. <https://doi.org/10.1515/jlt-2017-0006>

Hillebrandt, Claudia, Klimek, Sonja, Müller, Ralph, Waters, William, and Zymner, Rüdiger. 2017. "Theories of Lyric." *Journal of Literary Theory: Theories of Lyric* 11, no. 1, 1-11. <https://doi.org/10.1515/jlt-2017-0001>

Hillebrandt, Claudia, Klimek, Sonja, Müller, Ralph, and Zymner, Rüdiger. 2019. *Grundfragen der Lyrikologie. Vol. 1: Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* Berlin and Boston: De Gruyter.

Hillebrandt, Claudia, Klimek, Sonja, Müller, Ralph, and Zymner, Rüdiger. 2021. *Grundfragen der Lyrikologie. Vol. 2: Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*. Berlin and Boston: De Gruyter.

Hillebrandt, Claudia, Klimek, Sonja, and Müller, Ralph. 2023. *POEMA: Jahrbuch für Lyrikforschung / Annual for the Study of Lyric Poetry / La recherche annuelle en poésie lyrique* 1. <https://doi.org/10.38072/2751-9821/11>

Hühn, Peter, and Kiefer, Jens (eds.). 2005. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Translated by Alastair Matthews. Berlin: De Gruyter.

Hühn, Peter, and Schönert, Jörg (eds.). 2007. *Lyrik und Narratologie: Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. zum 20. Jahrhundert*. Berlin: De Gruyter.

Hühn, Peter. 2011. "Transgeneric Narratology: Application to Lyric Poetry." In *The Dynamics of Narrative Form*, edited by John Pier, 139-158. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110922646.139>

Jackson, Virginia. 2005. *Dickinson's Misery. A Theory of Lyric Reading*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Jackson, Virginia, and Prins, Yopie (eds.). 2014a. *The Lyric Theory Reader: A Critical Anthology*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.

Jackson, Virginia, and Prins, Yopie. 2014b. "General Introduction." In *The Lyric Theory Reader: A Critical Anthology*, 1-8. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.

Jackson, Virginia. 2023. *Before Modernism: Inventing American Poetry*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Jacobs, Arthur M. 2015. "Neurocognitive poetics: methods and models for investigating the neuronal and cognitive-affective bases of literature reception." *Frontiers in Human Neuroscience* 9, art. 186, 1-22. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2015.00186>

Jacobs, Arthur M., e Willems, Roel M. 2018. "The Fictive Brain: Neurocognitive Correlates of Engagement in Literature." *Review of General Psychology* 22, no. 2, 147-160. <https://doi.org/10.1037/gpro000106>

Jacobs, Arthur M. 2022. "The Neurocognitive Poetics Model of Literary Reading 10 Years After." In *Brain, Beauty, & Art. Essays Bringing Neuroaesthetics in Focus*, edited by Anjan Chatterjee and Eileen R. Cardillo, 177-181. New York and Oxford: Oxford University Press.

Lamping, Dieter (a cura di). 2011. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: Metzler.

Lamping, Dieter. 2017. "Some Prospects for the Theory of Lyric Poetry." *Journal of Literary Theory* 11, no. 1: 83-88. <https://doi.org/10.1515/jlt-2017-0009>

Lederman, Leon M., e Hill, Christopher T. 2013. *Fisica quantistica per poeti*. Tradotto da Luigi Civalleri. Torino: Bollati Boringhieri.

Liu, Siyuan, Erkkinen, Michael G., Healey, Meghan L., Yisheng, Xu, Swett, Katherine E., Chow, Ho Ming, e Braun, Allen R. 2015. "Brain activity and connectivity during poetry composition: Toward a multidimensional model of the creative process." *Human Brain Mapping* 36, no. 9, 3289-3715. <https://doi.org/10.1002/hbm.22849>

Lüdtke, Jana, Meyer-Sickendieck, Burkhard, e Jacobs, Arthur M. 2014. "Immersing in the Stillness of an Early Morning: Testing the Mood Empathy Hypothesis of Poetry Reception." *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 8, no. 3: 363-377. <https://doi.org/10.1037/a0036826>

Mazzoni, Guido. 2005. *Sulla poesia moderna*. Bologna: Il Mulino.

Mazzoni, Guido. 2022. *On Modern Poetry*. Translated by Zakiya Hanafi. Cambridge, MS, and London: Harvard University Press.

McHale, Brian. 2009. "Beginning to Think about Narrative in Poetry." *Narrative* 17: 11-27. <https://doi.org/10.1353/nar.0.0014>

Müller-Zettelmann, Eva. 2002. "Lyrik und Narratologie." In *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, edited by Ansgar and Vera Nünning, 129-153. Trier: WVT.

Müller-Zettelmann, Eva, and Rubik, Margarete (eds.). 2005a. *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*. Amsterdam and New York: Rodopi.

- Müller-Zettelmann, Eva, and Rubik, Margarete. 2005b. "Introduction." In *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*, edited by Eva Müller-Zettelmann, and Margarete Rubik, 7-16. Amsterdam and New York: Rodopi.
- Nadeau, Robert, e Kafatos, Menas. 1999. *The Non-Local Universe: The New Physics and Matters of the Mind*. New York: Oxford University Press.
- O'Sullivan, Noreen, Davis, Philip, Billington, Josie, Gonzalez-Diaz, Victorina, e Corcoran, Rhiannon. 2015. "'Shall I compare thee': The neural basis of literary awareness, and its benefits to cognition." *Cortex* 73, 144-157. <https://doi.org/10.1016/j.cortex.2015.08.014>
- Pietrzak, Wit. 2022. "Lyric Poetry and the Disorientation of Empathy." *Journal of Literary Theory* 16, no. 2, 351-369. <https://doi.org/10.1515/jlt-2022-2029>
- Policastro, Gilda. 2021. *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo Novecento a oggi*. Milano: Mimesis.
- Rodriguez, Antonio. 2003. *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*. Bruxelles: Mardaga.
- Rodriguez, Antonio. 2017. "Lyric Reading and Empathy." *Journal of Literary Theory* 11, no. 1: 108-117. <https://doi.org/10.1515/jlt-2017-0012>
- Rovelli, Carlo. 2014. *Sette brevi lezioni di fisica*. Milano: Adelphi.
- Rovelli, Carlo. 2020. *Helgoland*. Milano: Adelphi.
- Schrott, Raoul, and Jacobs, Arthur M. 2011. *Gehirn und Gedicht: Wie wir unsere Wirklichkeiten konstruieren*. München: Hanser.
- Semino, Elena. 1997. *Language and World Creation in Poems and Other Texts*. London and New York: Routledge.
- Steen, Gerard. 1994. *Understanding Metaphor in Literature*. London and New York: Harlow.
- Stockwell, Peter. 2002. *Cognitive Poetics*. London: Routledge.
- Terrinoni, Enrico. 2021. "L'interpretazione 'quantistica' del letterario." *Il Tascabile*, 31 maggio 2021. <https://www.iltascabile.com/letterature/interpretazione-quantistica-letterario/> (ultimo accesso 29/04/2023).

Terrinoni, Enrico. 2022. *Su tutti i vivi e i morti. Joyce a Roma*. Milano: Feltrinelli. Edizione del Kindle.

Tsur, Reuven. 2008. *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Brighton: Sussex Academic Press.

Warning, Rainer. 1997. *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus*. Freiburg: Rombach.

Wassiliwizky, Eugen, Koelsch, Stefan, Wagner, Valentin, Jacobsen, Thomas, e Menninghaus, Winfried. 2017. "The emotional power of poetry: Neural circuitry, psychophysiology and compositional principles." *Social Cognitive and Affective Neuroscience* 12, no. 8, 1229-1240. <https://doi.org/10.1093/scan/nsx069>

Wellek, René. 1970. "Genre Theory, the Lyric, and Erlebnis." In *Discriminations. Further Concepts of Criticism*, 225-252. New Haven and London: Yale University Press.

Winko, Simone. 2010. "On the Constitution of Characters in Poetry." In *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, edited by Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider, 208-231. New York: De Gruyter.

Wittgenstein, Ludwig. 1974. *Ricerche filosofiche*. A cura di Mario Trinchero. Torino: Einaudi.

Wolf, Werner. 2005. "The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation." In *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*, edited by Eva Müller-Zetzelmann and Margarete Rubik, 21-56. Amsterdam and New York: Rodopi.

Wolf, Werner. 2020. "Lyric Poetry and Narrativity: A Critical Evaluation, and the Need for 'Lyrology'." *Narrative* 28, no. 2: 143-173. <https://doi.org/10.1353/nar.2020.0008>

Zeman, Adam, Milton, Fraser, Smith, Alicia, e Rylance, Rick. 2013. "By heart: An fMRI study of brain activation by poetry and prose." *Journal of Consciousness Studies* 20, no. 9-10, 132-158.

Zymner, Rüdiger. 2009. *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn: Mentis.

Zymner, Rüdiger. 2017. "Lyric and Its 'Worlds'." *Journal of Literary Theory* 11, no. 1, 149-160. <https://doi.org/10.1515/jlt-2017-0016>

Carmen Bonasera è dottoressa di ricerca in Critica letteraria e letterature comparate. Si è formata all'Università di Pisa, dove ha conseguito il dottorato nel 2020. È stata inoltre assegnata di ricerca presso l'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, borsista all'Università Ca' Foscari di Venezia e docente a contratto presso la Sapienza Università di Roma e presso l'Università di Torino. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla letteratura moderna e contemporanea e ruotano attorno ai *gender studies*, alle relazioni tra poesia e *life writing* e alle dinamiche di empatia narrativa. È autrice della monografia *Aporie dell'Io. Identità e trasfigurazione nella poesia femminile del secondo Novecento* (Mimesis, 2023).

Hal Coase
Sapienza Università di Roma

Lyric Indifference and the Genre of the Person

Abstract

This paper reads Jackqueline Frost's *Young Americans* and Ocean Vuong's *Time is a Mother* as cases of indifference to and within lyric norms. This indifference is understood as a moment of relief from the identitarian specificity of apostrophic conventions. In Frost's poetics, indifference is figured as a refusal of the assumption of personhood as the basis of politics. The limits and ironies of this poetics are traced in Vuong's lyric sequences, where every body's specificity, and every poem's singularity, offer a way out from what Virginia Jackson has described as "the genre of the person", with which the overdetermination of lyric reading has reified difference.

1. *Beyond Lyric*

"What were we before we were we?"
(Ocean Vuong 2019, 191)

In 2008, Rei Terada suggested that the intensity of lyric as a "zone of electrification is dissipating along with belief in the autonomy of the lyric object and in the specialness of the lyric mode" (196). Her contribution to the *PMLA* insert on *New Lyric Studies* called for a consideration of how lyric "might help us think about something besides lyric" (Ibid.). In the fifteen years since, this anticipated dissipation of lyric intensity has not materialised. The assumption that lyric works as a mode of intensification, that its specialness can be put down to its formal capacity to concentrate some other quality which it captures but does not determine – time or affect, memory or attention – has remained central to many assessments of lyric. What Terada calls "the lyricism of lyric" (Ibid.:197), the experience of a poetics speak-

ing out that exceeds the lyric object itself, accounts for the flourishing of the lyric essay, lyric as applied to filmmaking or photography, and to the act of criticism itself. If lyric this century were to have a colloquial currency (in the way that tragic or epic sometimes do), it would perhaps be closest to the OED's most recent entry on lyrical, added in 1997: "excitedly effusive; highly enthusiastic, fervent".

Instead of a weakening of definition, contemporary scholarship on the lyric in its past and current forms has tended to harden around the trope of apostrophe. Unpicking the question of 'who is speaking to who' has become, on the one hand, the ground for historicist work on the ways in which address and the drama of personhood it stages were 'lyricised' across the nineteenth century and, on the other, the basis for a defence of lyric as a transhistorically coherent genre. In a sense, this debate has metonymized 'apostrophe' for 'lyric', just as for a previous generation of critics 'lyric' had habitually come to stand for 'poetry'. Such a shift might suggest that lyric's "zone of electrification" is indeed weakening, or at least retreating. Yet the situation is complicated by the fact that whilst lyric, at least since the post-structuralist poetics of Paul de Man, has been theorised as contingent on apostrophe, apostrophe is in no way contained by lyric. It was for this reason that de Man could point – via the deconstruction of lyric tropes – to "the possibility of a future hermeneutics" which would dispel the power of lyric in favour of "historical modes of language power" ([1984] 2014, 303). With his emphasis on tropological transformations that effect "the taking of something for something else that can be assumed to be given" (Ibid.: 292), de Man, like Terada, hoped to pass 'through' lyric to a more spacious critique, in which a deconstruction of the rhetorical regime active within lyric might be put to broader use. Even in the most ordinary of settings, apostrophe allows us to turn away from the interaction at hand and towards fantasy, which is why Jonathan Culler invites us to consider "a man standing on a corner in the rain cursing buses" who apostrophically "makes a spectacle of himself" (2002, 141). And yet the trope has also been used, as Denis Flannery notes in his entry on apostrophe for the *Oxford Research Encyclopaedia*, "to explore complicated legal and ethical terrains where the boundary between the living and the dead, the present and the absent, the animate and the inanimate can be difficult to draw or ascertain" (2020, 2). It is on the exploration of this boundary that interventions on 'lyric reading' have staked their social consequence. If lyric reading can mean generating critique that is rooted in the all too human dynamics of recognising or misrecognising

the other, of voicing difference, of relational subjectivity, then the ethical reach of lyric reading is hypothetically limitless. Likewise, if reading lyric poetry is a means of denaturalising received ideas of self, community, and responsibility, tracing the poeticised interaction of these concepts through histories that are circumscribed by colonialism, patriarchy, economic immiseration and ecological catastrophe, then the political stakes could hardly be higher. Another way of saying this would be to assert that since apostrophe differentiates presence from absence, and life from death, lyric – by association – becomes the crucible for examining difference and its effects in literary studies. If lyric is “iterable” in an ever-recurring present (Culler 2015), if it is, following Derrida, “a mark addressed to you” ([1988] 1991, 227), then it gets to the heart of what is meant when we say literature ‘speaks to us’: apostrophe being the figure which both marks that ‘speaking to’ and demarcates that ‘us’.

This is why attempts to re-envision a social role for literary studies this century frequently orbit around the apparently distant matter of close reading, theory of lyric, and apostrophe. When “the possibility of lyric speech and of lyric reading” crops up in Joseph North’s *Literary Criticism*, it appears in a footnote that digresses on his reading of D.A. Miller’s work. The passage is worth quoting in full because it illustrates the aptness of an expanded lyric mode to a criticism that looks back in order to move forward:

‘Voice’; ‘I, you’; ‘eavesdropping’: it strikes me that what is really at stake here, as at so many crucial points throughout the book, is the possibility of lyric speech and of lyric reading. This is interesting for many reasons, but for our purposes I simply want to recall that both ‘close reading’ and the critical paradigm itself have historically been quite closely associated with the genre (or mode, if you prefer) of lyric – certainly more closely than with any other genre. Having recalled this, it is intriguing to see lyric returning here as one of the central stakes of a reading that does not acknowledge it – a reading that, as I am trying to show, seems in many ways to be an attempt to win a way back, through ‘close reading,’ to something like criticism in the older sense. (2017, 241)

Much of North’s efforts to salvage close reading in the service of a “genuinely radical, rather than liberal, project of subject formation” is driven by a conviction that the discursive possibilities presented by lyric for such a project are too good to lose (211). What North describes in his closing pages as “the critical project of forming new subjectivities and collectivities by way of the systematic cultivation of capacities for value” (204) maps closely enough on to various

claims made within poetry studies for an ethical potential inherent to the lyric, as though this criticism in the newer sense would have need of lyric's "authenticity, sincerity, immediacy, voice", those "taboo poetic terms" that Marjorie Perloff claimed "may be coming back to haunt us" (2015, 391). Those terms, which were perhaps never so far out of sight, have served to shore up lyric's specialness as a site for supercharging the ethical predicaments of identity and difference, even as the generic grounding for lyric has fallen away.

This article is not about lyric's presumed ethical burden, although it is important to establish that the presupposition of such a burden exists and that it largely hinges upon the figuration of apostrophe as a measure of difference. Neither is it especially concerned with 'lyricisation', the process by which that single figure of address flattened out a much more diverse generic landscape, although it takes up one significant phase of that process, as described by Virginia Jackson (2023), towards its conclusion. If, as Terada suggested, "the critique of lyric is necessary as long as we need to be convinced that its construction has been a problem", then I would like to imagine, along with Terada, that "we may be past that moment" (2008, 199). I do so because when faced with the two collections discussed here – *Young Americans* by Jackqueline Frost and *Time is a Mother* by Ocean Vuong, both published in 2022 – critical debates about lyric as a phenomenon that compacts a series of ethical quandaries on the formation of a subjectivity through the difference that is marked out by apostrophe are undercut by a contemporary poetic practice which is spectacularly indifferent to apostrophic conventions and which mounts a challenge from within lyric to the ethically charged difference that sustains it.

This is not to say that Frost and Vuong occupy yet another front of 'anti-lyric' writing in the literature of the United States, not least because Vuong has been celebrated as a lyric poet, while Frost's relationship with a lyric mode is of a more ambivalent kind. Part of what I am arguing for here is more attention to the pragmatic mixedness of contemporary poetic form, a practice whose very hybridity has shed itself of old categories of 'experimental' or 'lyric', 'formal' or 'confessional'. Pairing 'lyric' with 'indifference' is a means of testing how far such generic disregard might be said to remix older norms or whether, in fact, it might represent a step back from them, a deactivation of the 'zone of electrification' that surrounds lyric. I read *Young Americans* and *Time is a Mother* as examples of such a step back. Both texts take the task of poetically reshaping the differences of I/you, interior/exterior, body/mind,

presence/absence as a queer one, and they take American pastoral as their environment, implicitly enlarging the scope of queer experiences beyond the urban backdrop that commonly accompanies them in literature. Frost's poems are often only fleetingly concerned with harnessing lyric tropes – present tense, constrained reminiscence, direct address, apostrophe, parataxical brevity – in order to contrive the presence of what could be called a 'speaker'. By contrast, of the twenty-eight poems in Vuong's collection, eleven open with an I/you address, four of those are titled and framed as epistles, and the collection's governing theme of loss and its disillusion depends throughout on the experience of such lyricised address as a marker of absence, distance, and the frustrations these entail. This also means that for Vuong the poem remains largely, though not exclusively, a site for exposing intimacy, for turning the matter of private disaster into a display of public vulnerability. This seemingly familiar lyric procedure is transformed by Vuong's de-personalisation of the lyric 'speaker' and an indifference to its referential consistency as such, so that a confessional mode can wax freely into political critique. For Frost's poetics the momentum often flows in the other direction: she begins from political urgencies, often given as epideictic pronouncements detached from any speaker and cut out of a completable syntax, and from there interpolates several subjects which never amount to a person.

What both collections confront is an exasperation with the limits of address and a certain desperation at the thought of what might replace them. Exasperation because, for better or worse, they understand the modern lyric as having been tied up with the question of who is speaking to who for over a century. Given the naked urgency (and absurdity) of apostrophe's calling up what isn't there – a quality that, as noted, connects its poetic use with the most rudimentary mechanisms of language – it is no surprise that answering the question phrased by Virginia Jackson as "Do poems speak to you?" (2022, 652) emerges as a motif across the poems of both Frost and Vuong. The question becomes desperate because these poets also understand that, as Frantz Fanon wrote, "it is on that other being, on recognition by that other being, that his [a person's] own human worth and reality depend. It is that other being in whom the meaning of life is condensed" ([1952] 1986, 217). What seems special about lyric is its ability to figure – and control – this condensation of meaning as apostrophe. But this also means that the question of "human worth and reality" comes to desperately depend on nothing more than language speaking

to what isn't there. Frost and Vuong feel this as a problem: if we want 'human worth' to be real and 'reality' to be worth something, then we might wish for more than mere recognition from an other.

2. *The Justifiable Remainder*

If such a wish sounds revolutionary, then Jackqueline Frost's *Young Americans* reads as though it were penned from the other side of the failed revolution. Picking their way through scenes of a devastated southern pastoral (extracts were earlier published under the title "American Gothic"), the poems turn inside-out what Maria Damon styles as "the common lyric/urban problem of reconciling interiority with sociability" (2008, 101-102), so that the problem becomes how to reconcile an expansive exteriority – namely, suffering caused by mass scale political violence and its degradation of communal life – with a sociability that is in retreat. Frost's representation of this problem centres on a cluster of recurring motifs of namelessness, dispossession, and the fungibility of persons, contained within formal arrangements that draw attention to the vacant centre of the 'lyric-I'. My intention here is firstly to pinpoint Frost's conception of violence as poetic transformation and then to draw out each of these motifs in turn in order to suggest that their cumulative effect is the proposition of an indifference to identity as the proper locus of resistance to political coercion. This indifference is displayed in the juxtaposition of a debased 'I' alongside ecstatic visions of a collective 'we', a contrast that is neither antagonist nor pacifying, but which promises to accept difference as a mere coproduct, and not a condition, of communality.

Young Americans is a road trip lit by oil well fires. The book's eponymous sequence of block-poems, some as short as three lines, for the most part justified and becoming more ragged and pockmarked as the book develops, is split across six parts, each partitioned by a two-page spread of sharp vertical bars. The violence of the poems' imagery, what Frost at one point terms "an always unexpected / Connoption of Violence" (2022, 69), includes flashes of surveillance helicopters, beaten faces, car crashes, police charges, oil spills, burning fields of cane, electrified border fences, makeshift bombs, and a black market of blood, although such a list doesn't capture the much more diffused sense of a violence that is as constraining as the block form of the poem's themselves, as

arbitrary as their justified line breaks, and as pervasive as the urban rot which it thrives within. That is to say, considered generically, that the lyric economy of the poems is no longer, as Cécile Alduy has written of the early French Petrarchan tradition, a template of “productivity” that demonstrates the poet’s alchemical ability “to produce endless meanings from a limited set of tropes and situations” (2010, 726). Frost’s template is one of wastage. The material scarcity of the “sapped utopias” (Frost 2022, 12) that the poems inhabit is matched by the continued insufficiency of lyric address to produce a surplus of affect that might be usefully converted into an identifiable subject. The “languages of / process”, as Frost writes part way through, have here exhausted themselves: “we are the justifiable / remainder” (Ibid.: 49). In place of a language of ‘process’, with its suggestion of usefulness, teleology and transformation, the poems revolve around a ‘we’ that is always already the bare residue of the violence that it bears witness to.

To put it in less abstract terms, Frost asks us to imagine a community that comes together to grieve its own undoing. While there is a perceptible shift in tone away from the elegiac pain of the opening section to the hard-eyed political premonitions of the closing sections, there is nothing linear to Frost’s laying out the terror of state violence in the American Deep South. Frost teaches political and aesthetic theory at the University of London in Paris, with a focus on the struggles for Caribbean liberation and their transatlantic intellectual history. One of the drivers of her poetics is the idea that violence catastrophises temporal orders and that, as such, violence is itself poetic insofar as it demands new languages adequate to the task of bearing out new temporalities. As she writes in an essay on Césaire’s *Et les chiens se taisaient*:

To conceive of violence as poetic invites us to reimagine social transformation not as the direct and total change associated with a linear model of historical movement, but as indirect, fragmentary, unpredictable, and unspectacular. (2017, 76)

This violence is also mythic, in the sense that it “establishes a law far more than it punishes the infringement of a law that already exists” (Benjamin [1921] 1996, 248), which is why many of the poems occur in a past tensed state of aftermath and why proper names surface sporadically as though they were mythological figures. Poetic and mythic, a labour of making and unmaking form, this violence does not simply target but retroactively constitutes the self as its

preferred unit of control. In response, the poetics of *Young Americans* works through not so much the fragmentation of a lyricised subjectivity fissured between addresser and addressee but rather the fugitive impulse to get free altogether from a self that in announcing its presence accepts its extinction.

To return now to those motifs of a retreating sociability (namelessness, dis-possession, fungibility), we can take them as prefiguring this exit-strategy. The theme of namelessness is introduced from the very first section. The opening page addresses the ‘we’ that will travel through the collection:

The après-midi of our brotherhood is effortless. How did you put it before? This becoming’s like confetti cutting. Weren’t we celebratory and vicious? At times vicious and blithe? Weren’t we reckless and massive? (2022, 3)

This mode of address is neither the turn away of apostrophe nor the direct exclamation of *ecphrasis*, but rather a privately coded appeal to a collectivity that has outlasted its own rupturing (the first four lines introduce this split as a temporal before/after, the last four as paradoxical predicative pairings). The directness of this appellative gesture runs counter to the figure of apostrophe in its classical usage. Whilst apostrophe in antiquity involved the diversion of address in court from the judge to an unseen figure in order to appeal to extraneous circumstances, in order to ‘pretend’, in Quintilian’s manual, “that we expected something different or feared some greater disaster” (1920, 397), Frost’s address closes in on this ‘brotherhood’ as its own agent and own arbiter. Rather than an appeal to the unexpected, it is a rhetorical pose that asks us to take stock, to recollect, and then to decide what difference or distance has been abridged by this pronominal largesse. Not, in other words, ‘who is speaking to who’ but ‘who is speaking *for, as, with* me’ – and on what possible grounds. In the dissident imaginary of the *Young Americans*, it is as if we can decide the political import of our actions but only on the effortful condition that collective action means no appeal to an elsewhere (with its other) can hold sway. To give just one example of how such a problem is posed overtly, Frost names herself once a few pages in as part of this ‘brotherhood’, but only so as to underscore the political impasse that individual expression represents:

And even our names fastened together by vulgarity and fable, even you cannot forgive in my name – even when they called out Jacqueline, twice or four times. (2022, 6)

In earlier drafts of the sequence, published in 2013, the cage-like forms of the book version have not yet been fixed. The text is presented as standard prose, and with the exception of its opening and closing passages, each section begins with the factual stuff of biography: “I was talking to J about self-exclusion... When I moved West I was certain of nothing... My name is Jackqueline Nicole Frost; I’m twenty-six years old” (2013, 32-33). In the finished collection, Frost has performed a rigorous excision of direct stagings of the self: in their place is a de-particularising ‘we’ that can subsume the experiences of several named (and unnamed) persons across the collection.

A poetry that effaces the lyric-I in order to resist what Virginia Jackson, paraphrasing Fred Moten, calls “the grammar of unremitting predication” is nothing new (2023, 13). One of the arguments of Virginia Jackson’s most recent work, which I return to in the following section, is that in the nineteenth-century Black poets’ farsighted resistance to this coercive force laid the foundations for the mode of lyric alienation which would come to dominate American poetry (2023, 9-10). In Frost’s poems, I am suggesting, what should strike us is the absence of any attempt to articulate such alienation in terms of difference. So far, I have tried to take the measure of the pulse of collectivity that animates *Young Americans*. But if Frost’s callouts to ‘we’, ‘our’, ‘us’ were nothing more than a pronominal ranginess of Whitmanesque magnitude, then her vision of resistance would ultimately be answerable to the logic of exclusion and inclusion that it tries to outrun. This possibility is avoided because the poems are alight with instances in which the enumerations of personhood, possession, and singularity burn up on contact with the indeterminate, volatile, and altogether more mystical substance of a common ‘we’. To take one complete page from the centre of the book, in the following lines the trappings of personhood are picked apart:

or who came back from the war like Paul Hidalgo / and drove his red Chevy truck one too many times into the cane / and was chased by state troopers / and dogs / barefoot / through it / his name tattooed across his back / and because nothing else took place / besides being made for the war / or being broken by it later / or being made for someone who’s made for the war or who comes back mangled by it later / it’s as if / the lengths we went to / to make anything else HAPPEN / conditioned us to fear little more than death / and death too / seemed worth that / or at least was common enough / (2022, 27)

Whilst earlier in the collection the rigidity of the justified block form tends to break lines on a stressed lexical word, form here works to accentuate the transi-

tory rush of prepositional phrases and dependent clauses (“into the ... across... besides ... for the... as if...”) which strip “Paul Hidalgo” down to a someone – a mere “who” – “made for the / war”: a reduction from proper name to the common condition of mortality with which the passage ends, a transition that is mirrored in the peculiar shift from the fuzziness of “or who” to the nominal precision of “like Paul Hidalgo” in the first line.

These twelve lines trace two movements of *Young Americans* as I have aimed to describe it here: violence individuates the person so that it can dispose of them; in a counter move, the utopian interruption of this process – that desire “to make anything else HAPPEN” – is presented as a collective and nameless endeavour. It is difficult to read this page or others like it without sensing a parallel between the language of disciplining and the strict frame that the form provides, without, that is to say, noticing with Sedgwick a correspondence between a poem’s “principle of severe economy (the exactitude with which the frame held the figure)” (1987, 117) and bodily restraint or, what’s more, a body restrained. The collection’s two most remarkable formal techniques – the justified line ending and slashes marking breaks within the line, as in the passage cited above – suggest the overdeterministic oppression of this restraint (we might say the text is ‘mangled’ just as war mangles a body) whilst simultaneously accentuating a poetics that wants to cut up or across identity’s illusory fixity: the slash seems to *contest* the line break, and the line break becomes increasingly erratic as a result. This contested form approximates the tensions Frost thematises throughout as the fugitive resistance to a violence that cuts out persons in order to manage them. This contest is irresolvable. Precisely because Frost’s poetics is unequivocally political (it might be truer to say that her politics is poetic), the visionary potential of the poems is expressed in the idea that politics would be better understood (and perhaps altogether better) as a kind of collectivised *poiesis* in which new forms of community could keep on emerging, collapsing, reconstituting themselves, without the need to first pass through the choke point of a ‘speaker’ that has been excised from collective expression. Indifference to lyric convention is the necessary formal expression of this vision.

3. *A Genreless Person*

Time is a Mother, Ocean Vuong’s second collection, following 2019’s novel *On Earth We’re Briefly Gorgeous*, was published by Penguin in 2022. Frost’s work represents something of a limit case when considering contemporary poetry

in English that swerves lyric norms, whereas Vuong is usually read as inheritor and innovator of lyric's most venerable traditions (a review by writer Kit Fan cited on the back cover of the UK edition states that "[n]ot since Emily Dickinson has poetry found such an oceanic openness of the self's quiet laceration" (2022, para.2)). In order to understand what lyric indifference might look and sound like, Vuong is a helpful guide because his work is heavily invested in renovating the possibilities of apostrophe in order to describe relations (non-mono-gamous, queer, intergenerational) that don't readily fit into the templates inherited with lyric. More than this, however, is his poetry's openness to the indeterminacy of address: they figure a 'you' that is wilfully pluralistic in its occupation of multiple positions across the space of a single poem. In Frost, an unruly 'we' is evoked as an alternative to the compromised solipsism of lyric's 'I'; in Vuong, 'you' is likewise less a person (or an absence figured as such), and more of a method for collective reinvention. For both writers, this pronominal slipperiness is intended as a precursor to political solidarity, because the breaking up of the grammars which usually denote a singularity as different from a collectivity points towards the utopian prospect of a free exchange between multiple subject positions. I will return to this notion of indifference and its queerness in closing. First, I read one poem from Vuong's collection – "No One Knows the Way to Heaven", an earlier version of which won the Narrative prize in 2015 – as an attempt to imagine a self that is disengaged from what Virginia Jackson has called the "genre of the person".

The genre of the person is a concept difficult to summarise, dispersed as it is throughout the argumentation of Jackson's most recent work, *Before Modernism: Inventing the American Lyric*. For Jackson, as she reflects elsewhere on the work of Lauren Berlant, genres in the broadest sense are "sites of mutual collective recognition" (2015); their histories are therefore palimpsestic accumulations of how and where such recognitions take place. It follows that lyric is a particularly complex case of this generic layering since, by the beginning of the twentieth-century, it is widely associated with a 'speaker' who herself asks to be recognised (as credible, as ideal, and as human). The lyric thereby becomes inextricable from the person-as-genre: who is speaking, how we come to recognise this person, why such recognition might matter; these questions are what make the modern lyric's stagings of subjectivity operative as such.

As part of Jackson's archaeology of this idea, *Before Modernism* is concerned with "the ways in which the question of 'who is speaking in a poem'

became a question in the first place” and how “poetry’s many different genres of address were reduced and resolved into a genre defined by a fictional dramatic situation” (2023, 7). Jackson reads the long history of this reduction through a number of nineteenth-century poets, including Ann Plato, Phillis Wheatley, and Frances Ellen Watkins, in order to reconstruct what she calls the ‘deep design’ of American poetics, which connects the violent abstraction of racialization with the universalising pretensions of a lyric-I that is supposedly unmarked by history:

a literary, lyricized idea of poetry as the expression of a fictive speaker addressing him/her/their/itself to everyone and no one, that replaced the genre of the poem with the genre of the person ... Black poets and women poetry saw early and often that lyric’s abstract communal subjective tendencies came at their expense. They pushed back by demonstrating the alienation of that abstraction from historical persons, and it is this response that has shaped modern ideas of lyric. (2023, 20)

The genre of the person describes, in one sense, the final phase of this reduction of generic variety to apostrophic lyric, a somewhat starker abbreviation of what Jackson had earlier named – in her 2012 entry on lyric for the Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics – “an idea of the lyric as a genre of personal expression” (4). It also connects this process to the categorisation of persons *as generic*: the enforced legibility of a body according to ascriptions of race, gender, sexuality, ableness, as inexorably pursued from the nineteenth-century up to our own. And, finally, Jackson’s concept is intended to suggest that in both processes (societal and poetical) what is lost is a less deterministic intersubjectivity that would be richer and more vital than the two-in-one intersubjective fantasies allowed for when we reduce our readings of one another to generic fictions.

What I want to suggest is that this genre of the person may not be the end of the story, may not be the final, terminal phase of lyric which Jackson takes it to be, or, at the very least, that contemporary poetry which may be loosely called lyric is in fact in search of new forms for less restrictive ideas of the self.¹

1 Jackson herself gestures at a similar possibility of generic openness in responding to Berlant on narrative genres: “the effort of the critic is always to imagine a better or more interesting or more malleable or generous story: the goal of criticism is to make the stories that surround us, whether their fictions are literary or lived, more interesting” (2015, para.19).

Another way to put this would be to say that Jackson’s scholarship finds a timely analogue in the poetic production of contemporary poets, like Frost and Vuong, who are just as alive as she is to the political contexts and consequences of reductive lyric readings. In the case of Vuong, as mentioned, this is a slightly more difficult claim to make, since it would be a mischaracterisation to claim that he does away with the apostrophic mode of modern lyric altogether. I turn now to “No One Knows the Way to Heaven”, from the fourth section of *Time is a Mother*, as one example of how Vuong’s lyric deploys apostrophe in order to subvert, rather than reaffirm, the delimiting of persons, their relations, and the politics of recognition that accompany them.

The two published versions of the poem open with lines that sharply draw an ‘I’ and ‘you’ in two paradigmatic roles, introducing a ‘speaker’ who is apostrophising an as yet unborn child:

No One Knows the Way to Heaven

but we keep walking anyway.	When you get here it will be different
but we’ll use the same words.	You will look & look – & see only
the world. Well, here’s	the world, small
& large as a father.	I am not
yet your father. I tried	to speak this morning
but the voice only went far	as my fingers. (2022, 67)

Frost’s moves to depersonalise the subject of her poems relied, as we saw, on the trope of mourning, and so recuperating, a lost collectivity. In Vuong’s poem, a similar move, with a comparable utopian strain, is future oriented: this ‘I’ is defined by the ‘not yet’ of its interlocutors coming into being; it is a self that inhabits the space between the stark negation of “I am not” and the promise opened by the following line. If the poem then continued to behave as an apostrophising lyric, we might expect it to shore up the two poles of this position, with the ‘speaker’ gaining definition through its address to a child who will change its world (“it will be different”) but nonetheless share in its

language (“we’ll use the same words”). This would align the poem with the long practice of apostrophic animation, the kind that Barbara Johnson dissected, in her reading of another poem which addresses unborn life (Gwendolyn Brooks’ “The Mother”), in order to reveal a continual “struggle to clarify the relation between ‘I’ and ‘you’” that ends “only in expressing the inability of its language to do so” ([1987] 2014, 533).

In Vuong’s poem, however, there is a more populous, purposefully indeterminate, and lenient play of various modes of address which distinguish it from the ever narrowing intensity of Brooks’ apostrophising. The poem opens by addressing this child (the earlier version includes the appellative “sweetheart”), but it then moves on to recount an anecdote on “what a face can do / to a face”:

I let a man spit in my mouth	Like once,
after Evan shot himself	because my eyes wouldn’t water
The chickens long	in his sister’s chicken coop.
looking for a sound to change	gone. I had been
But all I could find	the light in the room.
lifted	was a man. His bright spit. I
above me.	my tongue as he stood
drawer.	My jaw a ransacked
I said <i>Please</i> ,	’cause I’m a cold man
who believes every bit	of warmth should be saved
& savored. (2022, 67-68)	

Unable to grieve (unable even to name tears as such), the ‘speaker’ kneels before “a man”; his anonymity set off by the biographical exactness of naming “Evan”. The man stands above him and spits into his mouth as it hangs open – like a “ransacked / drawer” – on the word “*Please*”. The spitting scene vibrates

with masochistic undertones and, as though flinching from its own force, the poem then turns out its biggest surprise:

It's alright –

no one can punish us

now. Not even

the speaker. (2022, 68)

This moment is the dislodgement of the text's prior commitment to the I/you arrangement of intimacy with which the 'speaker' strives to outstrip their own provisionality. "It's alright" has the same coaxing, reassuring, 'fatherly' manner of the poem's opening lines, momentarily written over by the unsettling eroticism of the spitting scene. But that reassuring tone is now divorced from the dynamic fiction of speaker/child, so that whoever we might say is now 'speaking' has been cut free from the role of 'the speaker' in the very moment that they are heard as responding most tenderly to the inferred distress of the absent child. The earlier 2015 version of the poem is, at this juncture, even more categorical in scrambling our capacity to differentiate these persons: "sweetheart" is used a second time to refer to the man who spits, pairing him up with the yet-to-be child as addressed at the poem's opening, and the lines "Not even / the speaker" read – for the avoidance of any doubt – "Not even / the speaker in this poem" (Vuong 2015).

It is a moment that brings to the surface the limits of lyric address in its paradoxical arrangement of a speaker who is not the poem's speaker and an addressed other who is not yet there to be addressed. This amounts to a voiding of the deictic centre from which 'I' is assumed to stabilise and consolidate meaning in the poem (the fact that the subject of the decisive phrase is "no one" – as in the poem's title – is another performance of this depersonalising shift). Since the poem configures this emptying out of the 'I' through a number of distinct stages (firstly, an 'I' that is yet-to-be, then, an 'I' dissociated from the speaker, and finally, as I'll come to, a genreless person), it becomes difficult to talk about a 'subject' that could gather such folds together by psychologising them as the interplay of identification or disidentification. Instead, we are left with something akin to the "subjective effects" which Joel Fineman read through Shakespeare's sonnets: "the result is that the poet's identity is defined, by chiasmic triangulation, as the disruption or fracture of identity" (1984, 77). Just as Fineman argued that this "speech acquired on condition that it speak

against itself” (Ibid.: 77) was a consequence of the sonnets belatedness with respect to a Renaissance tradition which they could appropriate only through terms of literary self-consciousness, irony, and repetition, so too does *Time is a Mother* register the exhaustion of lyric’s apostrophic appeals to difference through its meta-poetic disorientations of readings that might otherwise be primed for the resolution of identity.

What prepares the way for this turning point is the strain in the preceding lines between the referential definiteness of “Evan shot himself / in his sister’s chicken coop” and the anonymity of the encounter with the “bright spit” of “a man”. Joining the two vignettes is the search for a post-verbal means of communication, an alternative to the linguistic stringency which denotes but does not comprise the body (“the voice only went far / as my fingers”, as Vuong writes a little earlier [2022, 67]). That alternative is figured in the spitting scene as an acutely eroticised attention to the mouth as a receptive vessel for “warmth” (and not a producer of talk). After the mention of Evan’s suicide, the 2015 version has the slur “*faggot*” burning into Evan’s head, overtly connecting his death with homophobia:

The word *faggot* a shard
 of light growing into a
hole in his skull. Someone screaming
 silent as a snow
globe. (Vuong 2015)

These lines sharpen what is at stake in the text’s pursuit of a person without genre. The force of a slur has nothing to do with its semantic value, nothing, that is to say, with its conveyance of meaning or its responsiveness to the indeterminate meaning of the body in front of it of its speaker. It can be taken, in this sense, as a form of apostrophe (especially if we keep in mind the classical apostrophic pretence ‘that we expected something different or feared some greater distance’): the speaker of a slur asserts not that they recognise (or misrecognise) the presence of the other but that they refuse to take that presence as anything other than the denotation of an abstracted (and transferable) quality. This too, of course, is a kind of generic abstraction: it nullifies the particularities of a self by fixing compulsively on one perceived particularity and taking this as epithet. This is why what follows in the poem is silent screaming (in the 2015 version) and the exchange of spit (in both versions): images that both convey a dissatisfaction with language as

a sure, even, and neutral means of communicative exchange. In light of this dissatisfaction, the suggestive menace of ‘the speaker’ now starts to become clearer: what the poem moves away from is the ascription of any predicative value to any single quality of the human form. Within a lyric mode, this is best expressed in the poem’s wilfully paradoxical *dissociation* of the ‘I’ from ‘the speaker’, since if this ‘I’ is no longer beholden to the role of ‘speaker’, it can only be read as the *always provisional result* of subjective effects that do not align with an identity.

In the remainder of the poem, this indeterminacy is overtly thematised through a return to the figure of the not-yet born child as a genreless person. The dissolution of the poem’s subjective centre-point is continued through address to this yet-to-be ‘you’:

There’s enough

for you, but not enough
for *you*. You indistinguishable

from rain. Rain: to give

something a name
just to watch it fall. What

will I name you?

Are you a boy or a girl
or a translation of crushed water? It doesn’t
matter. (Vuong 2022, 68)

“It doesn’t / matter” concisely expresses an indifference, intended here not as a lack of care but as a suspension of the appellative force that imposes the genre of the person, the same force that unites slurs and the trope of lyric address as the sounding out of differences between the speaker-as-presence and the addressee-as-absence. What the remainder of the poem moves us to imagine is that this “You indistinguishable” will be sufficient on its own terms, without generic trappings, and without its being snared within a language that extrapolates from matter to identity, from presence to absence, and from part to whole.

4. *Forms of Indifference*

In interviews, Vuong is fond of describing poetry as an art that “breaks itself towards unity” (2020). There would be much to say about how this speaks to the apostrophic intricacies of his poetry, or how the phrase recalls but tweaks

earlier formulations of lyric alienation from sociality, or how it might relate to the motif in his work of the poem-as-body (and, as such, a broken expressivity fashioned out of language's communality). In concluding, however, I want to return briefly to the question of indifference, since it is here that I believe that the queer poetics of breaking towards unity can be best interpreted as a novel project as yet unfinished, as not merely indifference to lyric norms but as a lyric indifference to personhood. Indifference, I have suggested, can be read through the poetics of Vuong and Frost as a moment of relief from the identitarian specificities which apostrophic conventions tend to reify. In Frost's fractured poetics, this appears as a capacious 'we' composed from what remains once the assumption of personhood as the substance of politics has been rejected. In Vuong's apostrophic hall of mirrors, this involves the refraction of an 'I' through relations which weaken the force that would otherwise fix a body to an identity and language to a speaker. In both texts, these effects are achieved through a relaxation of the inter-subjective intensities which lyric is assumed to paradigmatised in apostrophe. How then should these formal and rhetorical strategies be intended as lyric indifference? What does 'indifference' allow us to do with lyric that is new?

In order to hazard a response to these questions, a brief foray into the philosophical significance of indifference as it has been posed this century is necessary, although a full treatment of the term, its uses and repercussions is beyond the scope of this essay. In its most basic sense, indifference proposes the suspension of a regime of difference: a moment in which a governing interpretative logic of discrimination is rendered inoperable. Indifference here refers neither to a lack of engagement with difference nor to an erasure of difference as a meaningful component of lived experience. It urges, rather, an understanding of difference as one effect of political regimes of control and subordination, rather than as the cause which justifies such structures. As a critique of difference, it therefore disputes the notion that difference ontologically grounds the political. In turn, it places difference firmly within the realm of the historical and the discursive.

In *Indifference to Difference*, Madhavi Menon describes this as the refusal of "the line of predictability that gets drawn from the body to identity, and from desire to the self" (2015, 1). Menon's argument opens with a two-pronged re-assessment of identity politics: first, as an ontological limitation on the multiplicity and mutability of lived experience, rather than its affirmation; second,

as a politics that participates in the regimes of difference which structure the very oppression that it seeks to mitigate:

Race and sex and gender and class are certainly policed fiercely in all societies, but why do we confuse the policing with the truth about ourselves? If anything, the categorization is the problem, not our challenging of it. In a bizarre move of sympathising with our oppressors, we take to heart regimes that restrict us, and then tell ourselves that the restriction is the truth of our being in the world. (Ibid.: 3)

To be clear, it is not that identity as perceived through the lens of difference doesn't pertain to a certain positionality within political regimes – for Menon, the problem is that this identitarian position is not up to the task of challenging such regimes. Indifference is recovered by Menon as one way out of this impasse, since it affords a space in which to think about what it is that escapes or exceeds the politics of difference.

So far, the parallels with the queer poetics of Frost and Vuong are clear enough: in their de-personalisation of subjectivity as expressed in the lyric poem, they refuse the grip of identity and explore subjectivities which are particular *and* ungraspable, embodied *and* fluid, collective *and* broken. Their poems are full of encounters that constellate the 'I' as nothing other than the provisional sum of the mutable relations that it is plotted within. This relational model of subjectivity could conceivably be articulated within the terms of difference (the 'I' being read as the accretion of its apostrophised differences from any number of 'yous') were it not for the fact that the poems simultaneously *refuse to determine the other with any predicative conviction* (in Frost, that enigmatic 'we' which comes prophesied out of a utopian past; in Vuong, the not-yet 'you' that recedes into the future). Neither is this a poetics which aims at transcending difference by cancelling out the particularities of embodied experience. Frost and Vuong are always scrupulous in particularising the lives and bodies that figure in their poems, but they do so in order to show that the meaning – and the value – of these lives is not attributable to any one accident of biography. Just as their poetics encompass lyric without being wholly legible as lyric, their poems embody difference without being reducible to it.

It is in sympathy with this last point that Menon argues for a recovery of universalism via the politics of indifference. Poetry, Vuong states, is an art that "breaks itself towards unity": poetry promises, that is, to attend to the fragment, the instant, the particular not in order to valorise the contents of any one

of these forms as a new sign of wholeness but in order to propose the form of brokenness itself as a universal. Crucially, such a proposition is not deaf to the claims of difference as they are made upon bodies. If it were so, then Vuong's poetry would not take the pains and joys of embodiment as seriously as it so clearly does. The idea that the broken particularities of every body are, much like the broken particularities of every poem, the shared substance on which communality founds itself is a much more radical proposition: it recognises difference, and then it calls for new forms that will lessen or loosen the significance of this recognition. Drawing on Marx and Badiou, Menon describes a politics of indifference in very similar terms:

Despite conjuring up a shrug of the shoulders, or even political apathy, indifference is not about heartlessness or ignorance. Rather, it names an anti-ontological state of being that would acknowledge and embody difference without becoming that difference... Rather than being hemmed in by difference – single or multiple – that can be signified in advance, indifference is attuned to a universality of difference in which specific differences cannot be used as the basis of stable signification. (Ibid.: 14)

For Menon, as for Vuong and Frost, the theoretical horizon which indifference opens on to is queer. This is so because “queerness – at a minimum – refuses the predeterminable cohesion of identity” (Ibid.: 127). The queered self is, like the ‘not yet’ of Vuong's non-speaker, never able to fully align with identity, much less with one identifiable role or particularity, and this is so because the unpredictability and volatility of desire means that the self can never be satisfied with fixity or held up for more than a moment by any demand to cohere. It is the presence of this queered self, and the indifference of which it is the expression, that explains too the ambivalence with which Frost and Vuong re-approach lyric. Their lyric is no longer the privileged mode by which literature can arrogate the expression of identity, even in all of its declinations, or together with its contradictions and ill-fittingness. And it is no longer a lyric which is interested in revindicating identity as generated amid the relational strains of difference, although it departs from the notion of difference as a political limitation. When their ‘speakers’ speak, they do so in order to cede to language as a force that exceeds any individual. When address occurs, it occurs as an event that derails the self's travel towards any predetermined destination.

If lyric is a concept that can still help us think, it's because our power to differentiate it generically and its power to inscribe difference as the genre of the

person have – in synchrony – been lost. The task for criticism is not to restore to lyric its specialness, nor to expect that lyric will clarify the ethical predicaments in which identities are enmeshed. Lyric indifference would describe a poetics humbled by the past failure of similar attempts to make a difference. It would see lyric as a proficuous site within which to think through the self as an incomplete, and incompletable, composite of discursive effects – precisely because lyric once served to reify such effects as manageable identities. It would look for new forms that attenuate rather than accentuate the predication of the self. Lyric indifference would be one means of such criticism. Its end would be a poetics disenchanting with the self.

Bibliography

- Alduy, Cécile. 2010. "Lyric Economies: Manufacturing Values in French Petrarchan Collections (1549-60)." *Renaissance Quarterly* 63, no. 3: 721-53.
- Benjamin, Walter. (1921) 1996. "Critique of Violence." In *Selected Writings: Volume 1, 1913-1926*. Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings, 236-252. Cambridge: Harvard University Press.
- Culler, Jonathan. 2002. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. New York: Cornell University Press.
- Culler, Jonathan. 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard University Press.
- D'Agata, John and Tall, Deborah. 1997. "The Lyric Essay." *Seneca Review* Fall 1997. <https://www.hws.edu/offices/senecareview/lyric-essay.aspx> (accessed: 08/08/2023).
- Damon, Maria. 2008. "Queer Cities." In *A Concise Companion to Twentieth-Century American Poetry*. Edited by Stephen Fredman, 95-112. Oxford: Blackwell.
- De Man, Paul. (1984) 2014. "Anthropomorphism and Trope in the Lyric." In *The Lyric Theory Reader: A Critical Anthology*, edited by Virginia Jackson and Yopie Prins, 291-303. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Derrida, Jacques. (1988) 1991. "Che cos'è la poesia?" In *A Derrida Reader: Between the Blinds*, edited and translated by Peggy Kamuf, pp.221-237. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Fan, Kit. 2022. "The best recent poetry – review roundup." *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2022/apr/01/the-best-recent-poetry-review-roundup> (accessed 13/05/2024).
- Fanon, Frantz. (1952) 1986. *Black Skin, White Masks*. Translated by Charles Lam Markmann. London: Pluto Press.
- Fineman, Joel. 1984. "Shakespeare's 'Perjur'd Eye.'" *Representations* 7: 59-86. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/2928456> (accessed 09/09/2023)
- Flannery, Denis. 2020. "Apostrophe." *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1048> (accessed: 09/08/2023)

Frost, Jacqueline. 2017. "'The Red House': Poetic Violence and the Time of Transformation in Aimé Césaire's *Et les chiens se taisaient*." *The Global South* 11, no.1: 57-81. <https://www.jstor.org/stable/10.2979/globalsouth.11.1.04> (accessed 08/09/2023)

Frost, Jacqueline. 2020. Review of *Experimentation and the Lyric in Contemporary French Poetry* by Jeff Barda. *French Studies*, no.1. 644. <https://doi.org/10.1093/fs/knaa167> (accessed: 08/08/2023)

Frost, Jacqueline. 2022. *Young Americans*. London: Pamenar Press.

Frost, Jack. 2013. "Poems from American Gothic." *Elderly Magazine*: 32-35. <https://www.elderlymag.net/wp-content/uploads/2019/12/2013.12.13-Elderly-01.pdf> (accessed 08/09/2023)

Haines, Christian. 2016. "A Lyric Intensity of Thought: On the Potentiality and Limits of Giorgio Agamben's 'Homo Sacer' Project." *boundary 2*, August 29. <https://www.boundary2.org/2016/08/christian-haines-a-lyric-intensity-of-thought-on-the-potentiality-and-limits-of-giorgio-agambens-homo-sacer-project/> (accessed: 04/13/2023)

Jackson, Virginia. 2012. "Lyric." *The Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press. <http://search.credoreference.com/content/entry/prpoetry/lyric/0> (accessed 09/25/2020)

Jackson, Virginia. 2015. "The Function of Criticism at the Present Time." *Los Angeles Review of Books*, April 12. <https://lareviewofbooks.org/article/function-criticism-present-time/> (accessed 23/10/2023)

Jackson, Virginia. 2022. "Apostrophe, Animation, and Racism." *Critical Inquiry* 48, no.4: 652-675. <https://doi.org/10.1086/719834> (accessed 04/12/2023)

Jackson, Virginia. 2023. *Before Modernism: Inventing American Lyric*. Princeton: Princeton University Press.

Johnson, Barbara. (1987) 2014. "Apostrophe, Animation, and Abortion." In *The Lyric Theory Reader: A Critical Anthology*, edited by Virginia Jackson and Yopie Prins, 529-540. Baltimore: John Hopkins University Press.

"lyrical, adj. Additional sense (1997)". 1997. *Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/OED/3054764818> (accessed: 08/02/2023)

Nowell Smith, D. 2022. "Parsing Time in the Lyric." *Critical Quarterly* 64: 138-154. <https://doi.org/10.1111/criq.12689> (accessed: 09/08/2023)

Pietrzak, Wit. 2022. "Lyric Poetry and the Disorientation of Empathy." *Journal of Literary Theory* 16, no.2: 351-369. <https://doi.org/10.1515/jlt-2022-2029> (accessed: 09/08/2023)

Quintilian. 1920. *Institutio Oratoria: Volume III*. Loeb Classical Library edition. Translated by H. E. Butler. https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio_Oratoria/9B*.html (accessed 08/03/2023)

Retallack, Joan. 2003. *The Poetical Wager*. Berkely: University of California Press.

Sedgwick, Eve Kosofsky. 1987. "A Poem Is Being Written." *Representations* 17: 110-143.

Sitney, P. Adams. 2002. *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. Oxford: Oxford University Press.

Vuong, Ocean. 2015. "No One Knows the Way to Heaven." *Narrative*. <https://www.narrativemagazine.com/issues/poems-week-2014-2015/poem-week/no-one-knows-way-heaven-ocean-vuong> (accessed 07/22/2023)

Vuong, Ocean. 2019. *On Earth We're Briefly Gorgeous*. New York: Penguin Press.

Vuong, Ocean. 2020. "Ocean Vuong in Conversation with Tommy Orange." Interview by Tomm Orange. *City Arts & Lectures*. <https://www.cityarts.net/event/ocean-vuong/> (accessed 06/09/2023)

Vuong, Ocean. 2022. *Time is a Mother*. New York: Penguin Press.

Woods, Tim. 2006. "The Ethical Diversity of US Twentieth Century Poetry." In *The Cambridge Companion to Modern American Culture*, edited by Christopher, Bigsby, 450-468. Cambridge: Cambridge University Press.

Hal Coase is a PhD candidate in co-tutela “Sapienza” University of Rome and University of Silesia, with a research project on the poetry of Barbara Guest and the afterlives of modernism in New York. His criticism has been published in *PN Review*, and academic work in *Text Matters*, *RIAS*, and *Revue française d'études américaines* and *Status Quaestionis*. His poetry have been published in *The White Review*, and anthologised by Carcanet Press (2020) and Prototype Press (2023). He has written for the theatre in the UK, and his plays, published by Oberon Press, have been performed in the USA and Canada.

Mimmo Cangiano
Università di Venezia Ca' Foscari

Mediterranean Studies. Intervista a Roberto Dainotto

MIMMO CANGIANO: Nell'ultimo ventennio i *Mediterranean Studies* hanno raggiunto una posizione di notevole importanza nel variegato universo delle metodologie critiche. Ci spieghi brevemente cosa sono e quale è, a tuo giudizio, la ragione del loro successo. Tale successo pertiene più al campo culturale o a quello geopolitico?

ROBERTO DAINOTTO: Non spingerei la distinzione tra campo culturale e campo geopolitico oltre a quella di una relazione dialettica. Per dirla con Gramsci, mi pare che dietro l'affermarsi dei *Mediterranean Studies* stia proprio quel modo in cui lo Stato "educa" il consenso (qui: alle proprie ragioni geopolitiche) attraverso tutta una serie di iniziative e istituti culturali, cattedre e centri di studio, simposi e conferenze – "organismi privati", cioè, "lasciati all'iniziativa privata della classe dirigente". Negli anni della Guerra Fredda, il governo federale degli Stati Uniti aveva, attraverso i fondi di ricerca del *Title IV*, e in parallelo all'intervento "privato" delle fondazioni Mellon, Carnegie e Ford, ristrutturato la vita culturale e accademica nordamericana secondo parametri geopolitici essenzialmente strategici per studiare aree culturali di influenza sovietica oppure occidentale – i cosiddetti *Area Studies*. Con la fine del mondo bipolare cadevano però, assieme al muro di Berlino, le ragioni stesse degli *Area Studies*: ecco la necessità di trasformare i vecchi *Soviet, Latin American, Middle e Far Eastern Studies* in nuovi *Atlantic, Pacific*, e, appunto, *Mediterranean Studies*, promossi da finanziamenti dalle stesse *Ford Foundation* e *Title VI*. È uno di quei casi di cui parla il *Dominio* di Marco D'Eramo: il capitale entra come soggetto politico nel terreno di scontro ideologico – nella "fabbrica delle idee" che sono

le università. E alle preoccupazioni militari e territoriali degli *Area Studies* si sostituiscono quelle della “modernità liquida” (per dirla con Bauman); dei mari cioè come aree di cooperazione economica, luogo di scambio culturale e materiale, circolazione e flusso di merci e di forza lavoro. Non dimentichiamo tra l’altro che la metafora del mare come spazio del libero mercato opposto alla territorialità dei confini è un’idea del liberalismo europeo vecchia almeno quanto il *Terra e mare* di Carl Schmitt (se non addirittura la *Mare liberum* di Hugo Grotius del 1633).

MIMMO CANGIANO: Curiosamente tale metodologia pare avere una maggiore diffusione nel mondo anglofono che non negli stessi paesi che si affacciano sul Mediterraneo. Secondo te perché?

ROBERTO DAINOTTO: Quanto dicevo prima credo ridimensioni la “curiosità” del fenomeno: *ab origine*, la promozione dei *Mediterranean Studies* rispondeva alle stesse esigenze politiche di quello che George H. W. Bush aveva chiamato, nel discorso alle camere dell’11 settembre 1990, “a new world order”. Non dimentichiamo però che anche la Farnesina, nel 2019, era sponsor della quinta conferenza sui *Mediterranean Studies* – “*Transnational Fluid Identities*” – tenutasi alla *Académie des belles lettres* di Cartagine; e che anche università italiane come Ca’ Foscari hanno oramai i loro Masters in *Mediterranean Studies*. Il punto è capire se la cultura anglofona sia in grado o no di esercitare un “potere di attrazione” nei confronti di intellettuali appartenenti ad altre realtà culturali. Se, cioè, e in quale misura, le ragioni geopolitiche statunitensi possano egemonizzare i paesi che si affacciano sul Mediterraneo.

MIMMO CANGIANO: In alcuni dei tuoi interventi hai sottolineato il rischio di una “mitizzazione” (in senso jesiano) del Mediterraneo come spazio di dialogo, in un luogo di una sua visione come spazio di conflitto. Cosa intendi? E c’è un rischio di “culturalismo” nei *Mediterranean Studies*?

ROBERTO DAINOTTO: Mi trovo d’accordo su questo con il *Mediterraneismo* di Francescomaria Tedesco: un po’ come l’Africa di Pasolini o il Messico dello spaghetti western, il mito di “un indistinto Mediterraneo che dovrebbe opporsi a un mondo ingiusto della cui iniquità l’Occidente stesso è il princi-

pale indiziato” diventa l’eterotopia di un nuovo anticapitalismo romantico; il mito di un’alterità al capitale che l’Occidente non sa più, concretamente, organizzare. Al 24/7 dei nuovi ritmi del capitale si sostituisce così l’estetica dell’“andare lento”; alla rapacità del *self-made man*, i presunti valori umani e comunitari del Mediterraneo. Contraddizioni e conflitti storici e oggettivi vengono riconciliati, scrive adornianamente Tedesco, “alla luce di una prospettiva ‘estetizzante’”.

Ma è già il nume tutelare dei *Mediterranean Studies* – il Fernand Braudel di *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell’età di Filippo II* – a fondare il paradigma di un Mediterraneo a-storico e libero da ogni conflittualità. Nelle sue *Memorie del Mediterraneo*, Braudel ricostruiva, in un passaggio che vale la pena citare, le origini della sua svolta mediterraneista, compiutasi nel lager nazista di Lubeca nei primi mesi del 1941:

La prigione può essere una buona scuola.... Qui... il Mediterraneo rimaneva fermamente fuori dai flussi della storia... rimaneva permanente, immobile, solido e fisso, e le sue caratteristiche immutate nel corso dei secoli, tali che possono essere ritrovate le stesse ancora oggi nei tipi di vita mediterranei... Tutti gli scrittori che, in qualche punto della loro vita, hanno incontrato il Mediterraneo sono stati colpiti dal suo carattere storico, o meglio: dal suo carattere al di sopra della storia.

Già in questa pagina, il Mediterraneo viene presentato come eteronomia rispetto ciò che è – come fuga “al di sopra della storia”, appunto, dai conflitti di una guerra mondiale. La maniera nella quale questa alternativa mediterraneista alle oggettive condizioni storiche – del nazismo prima, del capitale o dell’“Occidente” oggi – si sposi bene a quella tendenza della *French Theory* della “Storia senza Soggetto” potrebbe poi aprire ulteriori riflessioni.

MIMMO CANGIANO: Lo spazio mediterraneo, in particolare per ciò che riguarda i paesi dell’Europa del Sud (Grecia, Spagna, Italia) e la Turchia, sembra raramente registrato come spazio di uno “sguardo coloniale”. Le ansie connesse all’orientalismo, inoltre, paiono attivarsi certo nei confronti delle descrizioni dei paesi mediorientali e nord-africani, ma non per i paesi del Sud d’Europa. Anche oggi non è raro, pure in ambito accademico, sentire far riferimento a una innata “pigrizia” degli spagnoli o a un congenito “machismo” dei greci. Come si spiega questo fenomeno? E come una visione astratta del Mediterraneo rischia di contribuirvi?

ROBERTO DAINOTTO: A me parrebbe piuttosto il contrario: e che cioè il Mediterraneo abbia spesso, e forse troppo frettolosamente, voluto ritradurre i paradigmi dell'orientalismo e degli studi post-coloniali nel contesto sud-europeo. Già in *Italy's "Southern Question": Orientalism in One Country* del 1998, l'antropologa americana Jane Schneider si era richiamata a Edward Said nel suo studio sul meridione italiano; e al "prezioso" contributo di Said ritornava la prefazione del 2005 al fortunato *Pensiero meridiano* di Franco Cassano. Che ci sia un confluire di elementi discorsivi del colonialismo e dell'orientalismo nella coscienza culturale europea del proprio Sud mi sembra un punto legittimo di riflessione se già nel Seicento, come ricordava Ernesto de Martino, i gesuiti di ritorno dalle "Indie" coloniali non riuscivano a vedere altro nel meridione che delle *Indias de por acá*. Il problema nasce quando il valore di giudizio implicito in quello sguardo coloniale viene dichiarato, come per decreto, ribaltato – quasi che dietro il valore non ci fossero forze materiali che lo determinino; e la "pigrizia", il sottosviluppo e quant'altro vengono celebrati come valori positivi e identitari. Si finisce così tutti dentro a un Mediterraneo del tutto astratto dai processi reali della storia – in una esotica fantasticheria verghiana, infatti, del poco che basta "perché quei poveri diavoli che ci aspettavano sonnecchiando nella barca, trovino fra quelle loro casipole sgangherate e pittoresche, che viste da lontano vi sembravano avessero il mal di mare anch'esse, tutto ciò che vi affannate a cercare a Parigi, a Nizza ed a Napoli".

Roberto Dainotto è professore di Letterature Comparete e di Letteratura Italiana alla Duke University. Le sue pubblicazioni includono *Place in Literature: Regions, Cultures, Communities* (Cornell UP, 2000); *Europe (in Theory)* (Duke UP, 2007), vincitore nel 2010 dello Shannon Prize in Contemporary European Studies e *Mafia: A Cultural History* (Reaktion Books, 2015). Ha editato *Racconti Americani del '900* (Einaudi scuola, 1999), e co-editato, con Fredric Jameson, *Gramsci in the World* (Duke UP, 2020).

Mimmo Cangiano è professore associato di Letterature Comparete all'Università Ca' Foscari Venezia. Fra le sue pubblicazioni *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura (1903-1922)* (Quodlibet 2018), *The Wreckage of Philosophy. Carlo Michelstaedter and the Limits of Bourgeois Thought* (Toronto UP, 2019), *Cultura di destra e società di massa. Europa 1870-1939* (Nottetempo, 2022).

Guido Mattia Gallerani
Università di Bologna

Intervista a Jérôme Meizoz

GUIDO MATTIA GALLERANI: Nel 2007, il tuo volume *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* usciva in Svizzera, da Slatkine. Lo stesso anno la rivista *Allegoria* ne pubblicava un sunto tradotto da Anna Baldini (2007b), attirando l'attenzione dei ricercatori italiani. In effetti, tra le nuove proposte teoriche provenienti dal mondo francofono, il concetto di "postura letteraria" ha goduto di una certa risonanza in Italia, e non solo. La sua fortuna risiede, probabilmente, nella possibilità di studiare l'*ethos* di uno scrittore tanto sul piano dell'enunciazione quanto su quello della comunicazione sociale. Per esempio, nell'articolo di *Allegoria*, tu proponevi un'analisi che rintracciava le connessioni tra la scrittura di Louis-Ferdinand Céline e il comportamento da lui tenuto con la stampa, a partire dalla pubblicazione di *Viaggio al termine della notte*. Testo e contesto si ritrovavano così implicati nella formazione della postura antiborghese che caratterizzò Céline agli inizi della sua carriera. In sostanza, la postura agisce come una triangolazione tra lo spazio sociale (rappresentato dalla persona civile dell'autore), il campo letterario del suo tempo (l'autore in una determinata situazione) e l'attività creativa della scrittura (il piano dell'enunciazione). La sfida diventa quella di collegare ciò che accade nella vita dello scrittore (rilevata da uno studio dei testi privati, della corrispondenza, ecc.), le sue apparizioni pubbliche (come gli interventi rilasciati ai giornali, le interviste, ecc.) e l'insieme della sua opera.

In questo numero di *Status Quaestionis*, siamo chiamati a interrogarci sulla persistenza, e sulla validità, della teoria letteraria come strumento di spiegazione e interpretazione non solo delle opere letterarie, ma anche della cultura in genere. La nozione di postura ha il merito di tenere insieme la sociologia letteraria e l'analisi stilistica (e non mi pare che ci siano molti altri tentativi volti

a collegare critica sociale e critica letteraria). L'ago della bilancia sembra essere, nel caso della postura, proprio la nozione di autore.

A partire dagli anni Ottanta, la teoria letteraria si è impegnata a riscoprire le funzioni operative dell'autore, basate sulla sua centralità nella produzione e nella diffusione dei testi. La presenza dell'autore nella società viene così studiata ripercorrendo la sua traiettoria letteraria, la sua carriera, sulla scorta del suo coinvolgimento mediatico, come si rileva tramite le interviste, il discorso orale alla radio, le sue immagini che circolano in televisione o sulla rete. Personalmente, ritengo che la postura possa contribuire, da un punto di vista genealogico, a tracciare una storia completa della funzione "autore" in epoca moderna.

JÉRÔME MEIZOZ: È vero che il lavoro sulla postura autoriale consiste principalmente in singoli studi di caso, alcuni dei quali hanno permesso di individuare i principi di "autopresentazione" che stanno alla base dell'enunciazione letteraria dentro un campo di pratiche particolari: ad esempio la postura di "vittima virtuosa" di Jean-Jacques Rousseau o la postura di "paria" di Louis-Ferdinand Céline dopo il 1945. Ma in questa miriade di casi di studio, non esiste una storia sistematica del campo letterario in termini posturali. Resta quindi da fare una storia delle posture nella memoria culturale a lungo termine, in modo che questa nozione diventi uno strumento per la storia letteraria, associando ad esempio un repertorio posturale vario a un movimento letterario. David Vrydaghs (2009) lo ha fatto in relazione ai comportamenti nel Surrealismo e Denis St Amand (2013) in relazione allo Zutismo. Dovremmo anche incrociare il repertorio posturale con i generi letterari che si ibridano o si riattualizzano in momenti diversi (autobiografia/*autofiction*; rap e *slam*; rinascita del romanzo in versi, ecc.). Il genere può infatti rimanere tecnicamente stabile, ma le posture enunciative cambiano radicalmente, come nel caso del rap e dello *slam*, in quanto forme di poesia orale versificata.

Altro cantiere da allestire è quello dell'industria editoriale e patrimoniale che si può sviluppare a partire da una postura divenuta "marchio", in senso commerciale: è il caso di L.-F. Céline in Francia, i cui inediti ritrovati nel 2021 beneficiano della celebrità di un autore scandaloso, morto nel 1961, ma entrato ormai a far parte del canone della letteratura francese, con tutte le implicazioni editoriali che ciò comporta: libri in grande formato e poi in brossura, edizioni di lusso dei suoi manoscritti, un nuovo volume della Bibliothèque de la Pléiade in preparazione; tutto questo prima del 2031, anno in cui l'opera

diventerà di dominio pubblico... Il legame tra postura e marchio commerciale è evidente negli scrittori più commerciali di oggi, come Amélie Nothomb, Frédéric Beigbeder e Michel Houellebecq. Questo legame si precisa grazie a un'abbondante scorta paratestuale, che rende visibile il volto dell'autore e la sua vita ordinaria, le sue opinioni e i suoi gusti, specialmente nell'industria cinematografica.

GUIDO MATTIA GALLERANI: In un tuo articolo recente, sostieni la necessità di allargare la nostra ricerca verso una teoria antropologica della letteratura, che preveda di studiare “una costellazione di attività relative a situazioni, attori, forme e supporti” (Meizoz 2019, 187). Lo studio della letteratura deve confrontarsi con una “poetica dei media” (Thérenty 2009) che, in larga parte, resta ancora inesplorata? La sociologia della letteratura dovrebbe beneficiare di legami metodologici con i *Media Studies*? Infine, non potremmo prevedere uno studio più ampio dei supporti materiali in cui compare la letteratura, compresi i contesti istituzionali e le attrazioni turistiche come i festival letterari, le case degli scrittori e i parchi letterari?

JÉRÔME MEIZOZ: Con una qualche ambizione, possiamo sperare in un'antropologia della letteratura che si ponga la questione delle istituzioni e delle pratiche letterarie da un'ampia prospettiva materialista, la quale è già condivisa da diverse ricercatrici e ricercatori, come Marie-Ève Thérenty (2007), Judith Lyon-Caen (2019), Anthony Glinoe (2017), Denis St Amand (2013) e Gisèle Sapiro (1999). Partendo dagli studi sulle posture, sono arrivato alla mediatizzazione della letteratura, e quindi ai formati e ai media che la fanno apparire in pubblico. E poi, naturalmente, da almeno vent'anni ci sono il web, i social network e così via. Il legame con i *Media Studies* mi sembra quindi molto rilevante, così come lo è stato quello con i *Celebrity Studies*, attraverso il lavoro di Antoine Lilti (2014), Nathalie Heinich (1999) e Barbara Carnevali (2012).

L'intelligibilità di una postura autoriale presuppone la ricostruzione del sistema editoriale e dei vari supporti fisici implicati, dai libri agli interventi in riviste, dalle rassegne stampa ai manifesti, ecc. Ma richiede anche uno studio dei formati mediatici che trasmettono la letteratura a un pubblico più vasto (radio, televisione, web, ecc.). Oggi, con il crescente fenomeno della “letteratura oltre il libro”, vale a dire quella letteratura che viene performata in uno spazio pubblico costituito dai festival letterari, dobbiamo includere in questa

ricerca i vari enti (assessorato alla cultura di un comune, ufficio turistico, guide turistiche, ecc.) che collaborano alla presenza pubblica della letteratura come parte di un patrimonio generale (case degli scrittori, passeggiate a tema, tour della città “sulle orme di...”, quiz culturali, ecc.).

GUIDO MATTIA GALLERANI: La postura ci spinge a interrogare il rapporto tra letteratura e realtà sulla base di una soggettività problematica, quella dello scrittore, il quale, in epoca moderna, si trova in una frizione costante, in uno stato di continua tensione con il campo sociale. Come hai riconosciuto in un'intervista del 2011 (rilasciata in occasione della pubblicazione del secondo volume *Postures littéraires II. La fabrique des singularités*), la nozione di postura deriva da una posizione anti-essenzialista sull'identità (Meizoz 2011b) che, erede degli studi del sociologo Erving Goffman, prevede un'identità socialmente strutturata in ruoli che vengono di volta in volta interpretati dalle persone. Se accettiamo, dunque, che la vita sociale sia regolata da un'interazione interpersonale che si basa su ruoli performativi, dobbiamo però determinare quali siano, nel campo letterario, i modelli corrispondenti; altrimenti, non avremo nulla per distinguere le *performance* di uno scrittore (per esempio, il suo comportamento in un'intervista o in una gara di *poetry slam*) da quelle che usiamo ogni giorno per strada... Potresti dunque chiarire, nel quadro del tuo lavoro, quali siano le differenze tra la nozione di postura e quella di *performance*?

JÉRÔME MEIZOZ: Ne *La Littérature «en personne»* (2016), cerco di chiarire questa questione dei riti di “presentazione del sé”, per usare il termine di Goffman: se accettiamo la vecchia metafora teatrale della vita sociale, ogni individuo è un “attore” nella grande commedia del mondo, nel senso che si adatta ai vincoli scenici impliciti nelle interazioni. Ma questi vincoli non sono formulati; vengono appresi dal corpo nel corso della socializzazione (educazione, distanze fisiche, gesti e mimica facciale, ecc.). Un individuo è quindi un “attore” solo agli occhi del sociologo interazionista e ai fini del suo vocabolario descrittivo.

Per la nozione di postura è diverso. La postura è ovviamente radicata in un apprendimento sociale che si compie a un livello “primario”, ma essa stessa si esercita a un secondo livello, in un particolare campo di pratica, quello letterario, le cui regole istituzionali sono più esplicite e formalizzate. Una postura è una risposta adattativa (consapevole o meno) dell'autore al suo campo e, nello specifico, all'ambiente mediatico che organizza la sua apparizione pubblica. Non

esiste quindi un autore senza postura, ma esistono posture discrete o non marcate. La postura è precostituita dalla storia del campo letterario e dai formati di apparizione pubblica (per esempio, la durata di un'intervista televisiva in prima serata). Da una definizione passiva della postura, intesa come adattamento a una situazione pubblica, possiamo passare a definirla come la costruzione attiva di un'immagine autoriale: l'ho mostrato nel caso di Céline e, più recentemente, di Michel Houellebecq. Céline e Houellebecq hanno esposto mediaticamente posture assai riconoscibili da parte del pubblico. Tuttavia, non si tratta di *performance* nel senso che esse hanno nel campo dell'arte contemporanea. La *performance* presuppone un alto grado di formalizzazione, uno spazio scenico prestabilito e il pieno coinvolgimento fisico dell'autore in un'attività letteraria esercitata in pubblico (lettura, declamazione, canto, ecc.). Performare significa giocare con una modalità di apparizione ritualizzata (spazio, durata, scenografia, abbigliamento, microfono, ecc.). Potremmo dire che la postura è una costante antropologica dell'agire in pubblico dello scrittore, mentre la *performance* è una specializzazione artistica, resa possibile da questa stessa possibilità antropologica.

La grande domanda è sapere quali posture autoriali il campo letterario (con i suoi luoghi di apparizione) autorizzi, provochi o preformi, e quali invece gli sfuggano, in quanto creazioni sovversive...

GUIDO MATTIA GALLERANI: Un'altra questione importante mi sembra il modo con cui la postura può illuminare il rapporto tra l'autore e il genere letterario. Se pensiamo ai generi popolari, che rispettano un sistema ben preciso di vincoli formali (ad esempio, in questo momento in Italia, il romanzo storico e il romanzo noir), lo studio dell'autorialità non sembra più così rilevante: il campo letterario e lo spazio dei generi sembrano funzionare senza dover evocare o tenere in considerazione lo statuto dell'autore di queste opere, la cui funzione civile non sembra interagire con quella dell'enunciatore testuale.

Un altro problema sorge con l'*autofiction*, a differenza dell'autobiografia, per cui la nozione di postura si dimostra alquanto funzionale nel coordinare elementi fattuali e la loro resa testuale. Nell'*autofiction*, invece, non c'è nessun "patto autobiografico" che conduca i lettori a credere nell'unità tra la persona, lo scrittore e il suo personaggio. In un gioco illusorio, non sappiamo più cosa sia vita e cosa sia finzione. L'*autofiction* sembra dunque essere un genere che impedisce, per il suo autore, l'analisi della postura, perché non è più possibile relazionare tra loro forme testuali dell'enunciazione e apparizioni contestuali sulla scena pubblica.

JÉRÔME MEIZOZ: Alcuni generi letterari sono certamente poco “autoriali” nella loro struttura, nel senso che l’interdiscorsività che li governa lascia poco spazio alla variazione autoriale, o semplicemente non la richiede. Questo è senza dubbio il caso del romanzo storico e del romanzo giallo nella loro forma classica, ma anche di forme teatrali altamente ritualizzate come la tragedia. Dominique Maingueneau (2004) direbbe che dobbiamo osservare il grado di autorialità mobilitato in un testo. È qui che emerge una postura, nel senso di un tentativo di singolarizzazione all’interno di un discorso precostituito. Finora, gli studi sulla postura si sono concentrati principalmente su testi fattuali e autobiografici, che forniscono le migliori informazioni di questo tipo. La postura è quindi una rilettura dei dati biografici che sono stati precedentemente elaborati dall’enunciazione letteraria, ad esempio nella corrispondenza di L.-F. Céline o di J.-J. Rousseau.

Detto questo, credo che si possa fare una lettura posturale dell’*autofiction* che descriva lo scarto tra i dati biografici della persona civile e quelli che, nella finzione, contribuiscono a formalizzare una postura autoriale più autonoma. È il caso de *L’Amant* (1984) e de *L’Amant de la Chine du Nord* (1991) di Marguerite Duras, i quali si servono di dati biografici simili ma li sottopongono a due trattamenti narrativi distinti. Allo stesso modo, il narratore “Céline” di *D’un château l’autre* (1957) condivide molti tratti con Louis Destouches, ma sottrae e aggiunge altri elementi al servizio dell’immagine pubblica che Céline cerca di proiettare nel campo letterario del secondo Dopoguerra: quella di uno scrittore-stilista povero ed errante, che rifiuta tutte le ideologie, e per giunta è vittima di un complotto ingiusto, ordito per annientare la sua opera. Nel dialogo romanzesco *Rousseau juge de Jean-Jacques* (1770), la dissociazione tra il “Jean-Jacques” intimo e il “Rousseau” persona civile si spiega, a mio avviso, con un lavoro posturale molto elaborato, volto a convincere i lettori della sua innocenza. La postura è l’elemento di un’arringa *pro domo sua*. Se non riconosciamo questo lavoro posturale e il campo intellettuale che lo giustifica, allora ci rimane solo l’ipotesi (troppo semplicistica per me) della completa follia di Jean-Jacques Rousseau...

GUIDO MATTIA GALLERANI: Nell’introduzione al volume collettivo *Branding Books Across the Ages. Strategies and Key Concepts in Literary Branding* (van den Braber et al., 2021), i curatori citano la nozione di postura come strumento possibile per studiare il fenomeno del *branding* letterario, nei casi in

cui si registra un ruolo attivo dell'autore, il quale volontariamente si mette al servizio del commercio.

Con *branding* di un autore intendiamo il fenomeno che lo trasforma in un produttore di beni diversi, che non si limitano più ai suoi soli libri. Sappiamo che l'autore può essere il produttore di un vero e proprio *merchandising* nella promozione della propria opera oltre che del proprio personaggio pubblico. La firma di un autore è già di per sé una merce, come quanto al termine di presentazioni pubbliche si formano lunghe code per strappargli una dedica per le nostre copie. Nella cultura di massa, la firma dell'autore non gli assegna soltanto il potere di creare un valore intrinseco, ma si trasforma essa stessa in un'etichetta, che decreta la proprietà intellettuale dei testi (secondo la legge per il diritto d'autore) e, al contempo, funziona come un marchio commerciale a sé stante. In questo senso, la firma combina l'imperativo estetico dell'originalità dell'opera d'arte con quello commerciale della sua imitazione in molti prodotti derivati.

Inoltre, gli autori, con la loro immagine, possono mettersi al servizio di campagne di marketing non solo "endogene", cioè finalizzate alla vendita dei loro libri, ma anche "esogene", cioè proiettate a commercializzare prodotti non letterari. Per la pubblicità di una marca di birra, che circolò su alcune riviste degli anni all'inizio degli anni Cinquanta, Hemingway e Steinbeck, hanno autorizzato la riproduzione della propria fotografia e di propri testi autografi: due lettere dattiloscritte firmate e indirizzate all'azienda, in merito alla qualità del prodotto pubblicizzato. In particolare, Hemingway appare seduto in poltrona, con in mano qualcosa che sembra essere una rivista o un taccuino. Come ogni buon *copywriter*, enfatizza nel suo testo le qualità della birra, ma al contempo intraprende una strategia di marketing parallela, che trasformava la birra stessa in un dettaglio narrativo che non sfigurerebbe in uno dei suoi romanzi. All'epoca, è infatti impegnato nella scrittura de *Il vecchio e il mare* (1952), e forse per questo commenta di gustarsi un bicchiere di questa birra dopo aver lottato a lungo con un pesce durante una battuta in alto mare.

In sostanza, la scrittura e l'immagine dell'autore finiscono per aggiungere un valore supplementare ai prodotti di una marca commerciale altra da sé. In questo caso, la posa fotografica di Hemingway, insieme alla sua scrittura, funziona come un *brand* tanto per l'autore stesso quanto per l'azienda che gli commissiona il lavoro. Credi si possano individuare comportamenti simili presso i nostri scrittori di oggi? Oppure pensi che la situazione dello scrittore contemporaneo

non abbia più alcun potere di “brandizzare” qualcosa di diverso da sé, dal momento che la letteratura come merce è diventata meno redditizia?

JÉRÔME MEIZOZ: Dalla metà dell'Ottocento, molti scrittori hanno collaborato in vario modo con marchi commerciali (inchiostri, profumi, televisori, bevande, ecc.): Hugo, Sand, Mistral, Zola e, più tardi, Colette, Claudel, Cendrars, Giono, Cocteau, Ponge. Più recentemente, Philippe Sollers e, naturalmente, Frédéric Beigbeder. Myriam Boucharenc ne racconta la storia in *L'Écrivain et la publicité. Histoire d'une tentation* (2022). Louis Vuitton e Gallimard hanno pubblicato *La Malle* (2013), una raccolta di undici racconti sul tema del viaggio, scritti da Marie Darrieussecq, Virginie Despentes, David Foenkinos, Philippe Jaenada, Yann Moix, Véronique Ovaldé e altri. In *Faire l'auteur en régime néo-libéral* (Meizoz 2020), analizzo da vicino la collaborazione di Joël Dicker con Citroën e poi con la compagnia aerea Swiss nel 2015. In queste pubblicità, è lo scrittore (la sua capacità di creare in aereo, o anche al volante della sua auto, utilizzando un sofisticato dittafono) che è chiamato a rendere desiderabili questi due marchi, prestando loro, a mo' di cauzione, il prestigio del libro, il successo commerciale, la giovinezza e una libera senza barriere. È un fenomeno tipico del “capitalismo artista” (Lipovetsky 1983) e dell'economia creativa (Brouillette 2014): per aumentare il valore simbolico dei prodotti destinati al mercato del lusso (dove il valore aggiunto deriva dall'enorme divario tra il costo dei materiali e il prezzo finale del prodotto di marca), si aggiunge una dimensione estetica, rendendo il loro consumo un gesto qualificante o distintivo. Da questo punto di vista, in Francia, dove la letteratura gode di un elevato prestigio culturale, i volti e i nomi degli scrittori rimangono significativi, anche se principalmente nel settore del lusso.

GUIDO MATTIA GALLERANI: Credi abbia ancora senso parlare di teoria della letteratura? Lo sforzo di teorizzazione sulla letteratura si è storicamente indebolito nello stesso momento in cui la letteratura ha perso ogni centralità nel campo delle scienze umane. L'urgenza della società e dei media sembra far sì che il discorso letterario venga considerato solo in relazione a questioni di stringente attualità, che non prendono più in considerazione la specificità del letterario. Gli studi letterari vengono così inglobati nel campo dei media, negli studi culturali, oppure sono messi al servizio di un'ermeneutica del soggetto sempre più contemporaneo... Pensi che anche la nozione di postura letteraria

seguirà questa direzione? E che una teoria della letteratura debba concentrarsi sempre meno sul testo per privilegiare un approccio più legato all'antropologia del contemporaneo?

JÉRÔME MEIZOZ: Qualunque siano le esigenze della letteratura contemporanea, la teoria letteraria cercherà di darne conto. Non sta scomparendo in quanto tale, ma sta riformulando la definizione implicita di "letteratura" secondo una visione meno sacralizzante e autoreferenziale. Dobbiamo temere un indebolimento dell'indagine sulle poetiche? Non credo, ma penso piuttosto che le questioni di poetica entrano ora in contatto con altri punti di vista disciplinari, i quali conferiscono loro una nuova ampiezza e una nuova configurazione. La letteratura si sta confrontando con i suoi lati esterni, con i suoi "altri". L'attualità vi contribuisce in gran parte. Nel contesto presente, emergono nuove posture: penso, in particolare, al rilancio della tradizione dell'impegno letterario (ad esempio in Sophie Divry, Marie Cosnay, Nathalie Quintane, e altri). In Francia, poi, è presente un forte movimento di letteratura documentaria o "fattografica", che elabora forme per rappresentare movimenti sociali, ad esempio dà voce ai gruppi storicamente inascoltati, e si pone dunque dalla parte del documento (fotografie, archivi, ecc.). Questa tendenza solleva ovviamente questioni estetiche, ma anche etiche (chi fa da testimone per qualcun altro? quanto vale un documento?) ed epistemologiche sulle condizioni di veridicità del discorso letterario quando cerca di confrontarsi con il mondo "reale". È vero che gli studi letterari occupano oggi un posto più modesto di quello che un tempo avevano all'interno delle scienze umane e sociali, dalle quali hanno cercato a lungo di distinguersi. È vero che non si parla più solo di "testo" (come realtà autoreferenziale) o di "letterarietà" (considerata ormai una questione secondaria). A mio avviso, si tratta di un proficuo confronto interdisciplinare. Non ho timori a tal proposito: la complessità formale, etica, sensoriale e concettuale delle opere letterarie continua a far riflettere antropologi, storici, psicologi, filosofi, ecc.

(traduzione dal francese di Guido Mattia Gallerani)

Bibliografia

- Van den Braber, Helleke, and Dera, Jeroen, Joosten, Jos, Steenmeijer, Maarten (eds.). 2021. *Branding Books Across the Ages. Strategies and Key Concepts in Literary Branding*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Carnevali, Barbara. 2012. *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*. Bologna: Il Mulino.
- Boucharenc, Myriam. 2022. *L'Ecrivain et la publicité. Histoire d'une tentation*. Ceyzérieu: Champ Vallon.
- Brouillette, Sarah. 2014. *Literature and the Creative Economy*. Stanford: Stanford University Press.
- Glinoeer Anthony. 2017. *La littérature frénétique*, Paris: Presses universitaires de France.
- Heinich, Nathalie. 1999. *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*. Paris: La Découverte.
- Lilti, Antoine. 2014. *Figures publiques. L'invention de la célébrité. 1750-1850*. Paris: Fayard.
- Lipovetsky, Gilles. 1983. *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard.
- Lyon-Caen Judith. 2019. *La griffe du temps : ce que l'histoire peut dire de la littérature*. Paris: Gallimard.
- Maingueneau, Dominique. 2004. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin.
- Meizoz, Jérôme. 2004. *L'Œil sociologue et la littérature*. Genève: Slatkine.
- Meizoz, Jérôme. 2007a. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine.
- Meizoz, Jérôme. 2007b. "Postura e campo letterario." Trad. di Anna Baldini. *Allegoria* 56: 128-137. <https://www.allegoriaonline.it/PDF/130.pdf> (consultato il 29/11/2023).

Meizoz, Jérôme. 2011a. *Postures littéraires II. La fabrique des singularités*. Genève: Slatkine.

Meizoz, Jérôme. 2011b. "La fabrique d'une notion. Entretien avec Jérôme Meizoz au sujet du concept de posture." Intervista di David Martens. *Interférences littéraires/Littéraire intertextuelle* 6: 199-212. <http://interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/606> (consultato il 29/11/2023).

Meizoz, Jérôme. 2019. "Extensions du domaine de l'œuvre." *Interférences littéraires/Littéraire intertextuelle* 23: 186-193. <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/1039> (consultato il 29/11/2023).

Meizoz, Jérôme. 2020. *Faire l'auteur en régime néo-libéral. Rudiments de marketing littéraire*. Genève: Slatkine.

Sapiro, Gisèle. 1999. *La Guerre des écrivains, 1940-1953*. Paris: Fayard.

St Amand, Denis. 2013. *La Littérature à l'ombre. Sociologie du Zutisme*. Paris: Classiques Garnier.

Vrydaghs David. 2009. "Des cafés aux dancings. La conduite de vie surréaliste en matière éthylique et ses réfractions esthétiques." *CONTEXTES* 6. <https://doi.org/10.4000/contextes.4412>.

Thérenty, Marie-Ève. 2007. *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^{ème} siècle*. Paris: Seuil.

Thérenty, Marie-Ève. 2009. "Pour une poétique historique du support." *Romantisme* 143: 109-15. <https://doi.org/10.3917/rom.143.0109>.

Jérôme Meizoz insegna letteratura francese all'Università di Lausanne. Premiato dall'Accademia svizzera di scienze umane (2005), ha pubblicato *Ramuz. Un passager clandestin des Lettres françaises* (Zoé, 1997); *L'Âge du roman parlant 1919-1939*, prefazione di Pierre Bourdieu (Librairie Droz, 2001); *Le Gueux philosophe. Jean-Jacques Rousseau* (Antipodes, 2003); *Postures littéraires: mises en scène modernes de l'auteur* (Slatkine, 2007); *La Fabrique des singularités* (Slatkine, 2011); *Faire l'auteur en régime néo-libéral (Rudiments de marketing littéraire)* (Slatkine, 2020); *Écrire les mondes vernaculaires. Littérature, ethnologie et création sociale* (Tangence, 2021); *Coulisses du nom propre (Louis-Ferdinand Céline)* (BSN Press, 2021). Tra le sue opere letterarie *Séismes* (Zoé, 2013); *Faire le garçon*

(Zoé, 2017), Premio svizzero della letteratura 2018; *Absolument modernes!* (Zoé, 2019); *Malencontre* (Zoé, 2022) e, con Alberto Nessi, *Storie di paese/Histoires de village* (Empreintes, 2022).

Guido Mattia Gallerani insegna Sociologia della letteratura presso l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna. Il suo ultimo libro è dedicato a un genere sospeso tra giornalismo e letteratura: *L'intervista immaginata. Da genere mediatico a invenzione letteraria* (Firenze University Press, 2022). Ha pubblicato un volume sulle evoluzioni creative della saggistica: *Pseudo-saggi. (Ri)Scritture tra critica e letteratura* (Morellini, 2019). L'indagine sul genere del saggio e i suoi rapporti col romanzo viene declinata in una precedente monografia: *Roland Barthes e la tentazione del romanzo* (Morellini, 2013).

Irene Fantappiè
Università di Cassino

Intervista a Barbara Cassin

IRENE FANTAPPIÈ: In che relazione stanno teoria, transnazionalità e traduzione? La nostra pubblicazione prende le mosse dalla constatazione che negli ultimi decenni si è assistito a un progressivo declino del tentativo di costruire grandi teorie e di dar forma a concetti dalla validità generale. Questi decenni sono anche quelli in cui la letteratura e la cultura hanno assunto una dimensione sempre più evidentemente transnazionale. C'è, a suo parere, una correlazione tra queste due tendenze (il declino della teoria e la centralità della dimensione transnazionale)? Il declino delle grandi teorie è forse l'altra faccia dell'aumentata consapevolezza dell'importanza della traduzione e della pluralità delle lingue – consapevolezza che sta proprio alla base del *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles* (2004) da lei curato? Possiamo dire che risulta insensato cercare di costruire teorie onnicomprensive, una volta messo a fuoco che – come si afferma anche nel suddetto *Dictionnaire* – la filosofia nonché la teoria letteraria e della cultura si fondano su parole (non concetti: parole, come lei ha giustamente risposto a Tullio Gregory che le chiedeva se i lemmi del *Dictionnaire* fossero, appunto, concetti o parole) che sono intraducibili, e che lo sono perché non si finisce mai di tradurle? E che quindi non esistono grandi teorie o concetti validi in qualsiasi lingua, e/o a prescindere dalle lingue?

BARBARA CASSIN: Non sono così sicura che ci sia un “declino della teoria”, non negli studi sulla traduzione in ogni caso, che dall'esterno mi sembrano pieni di teorie... Ma lei ha ragione, c'è effettivamente una mancanza di interesse e di sospetto nei confronti delle grandi teorie: è la fine delle grandi narrazioni di cui parlava Jean-François Lyotard. Direi che c'è un declino dell'Uno, dell'Universale, a favore del plurale e delle relazioni, del relativo. Da qui l'interesse per i

passaggi e le differenze, per ciò che sta “in mezzo”: tra le essenze, tra le identità, tra le nazioni, tra le lingue. I concetti stanno dalle parti dell’universale, idealmente uguali per tutti nello spazio e nel tempo. Mentre le parole fanno ciò che possono per esprimere i concetti e, in realtà, li creano esprimendoli; le parole – costantemente dentro le lingue, al plurale – interessano e attraggono in virtù della loro singolarità, della loro discordanza, della loro diversità, né completamente uguali né completamente diverse. Già Schleiermacher lo constatava a modo suo: “Ogni lingua”, scriveva, “contiene [...] un sistema di concetti che, proprio perché nella stessa lingua si toccano, si collegano e si completano, costituiscono un tutto, le cui singole parti però non corrispondono a nessuna di quelle del sistema di altre lingue, al massimo con l’eccezione di Dio e dell’Essere, il primo sostantivo e il primo verbo. Perché anche l’assolutamente universale, pur trovandosi al di fuori del regno della particolarità, è illuminato e colorato dalla lingua”.¹ Alla fin fine, il concetto è sempre “dentro a una lingua”, così come l’universale è sempre l’universale di “qualcuno”. E quindi, è ancora un “concetto”? È ancora un “universale”? In ogni caso, il nostro interesse, la nostra intelligenza, il nostro desiderio di pensare si stanno spostando verso questa connessione, verso questo saper fare con le differenze che è la traduzione. Ecco perché trans-nazionalità e traduzione vengono valorizzate assieme.

IRENE FANTAPPIÈ: Che ruolo ha avuto in questo stato di cose la progressiva ascesa del cosiddetto *globish* – non l’inglese, ma, come lo definisce lei, un “desperanto pragmatico”, una “lingua di comunicazione che funge da lingua di cultura, quando in realtà non lo è”? Qual è la funzione della filosofia e della teoria letteraria in un mondo in cui spesso il prerequisito per accedere ai fondi di ricerca, e quindi anche al dibattito culturale, è esprimersi in termini di *deliverables* e *research products*? Esiste una correlazione tra la fortuna del *globish* come linguaggio di scambio accademico-culturale e il declino della teoria?

BARBARA CASSIN: Una lingua, sono degli autori e delle opere. Le opere in *globish* sono innanzitutto “proposte” per ottenere finanziamenti. Non è facile pensare in modo innovativo in *globish*, e le valutazioni che demoralizzano i ricercatori sono

1 Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* [1817]. In *Dokumente zur Theorie der Überstzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*, a cura di Josefine Kitzbichler, Katja Lubitz e Nina Mindt, Berlin/Boston 2009. Trad. it. mia [IF].

in effetti un intreccio di luoghi comuni e di elementi del linguaggio, qualcosa di simile alla banalità del male di cui parlava Arendt collegando, in circostanze ben più tragiche, questa “banalità” all’uso di una “non-lingua” da parte di Eichmann.

Ma nessuno, nessun filosofo, nessun romanziere, nessun poeta, nessun critico, è costretto a scrivere in *globish*. Sappiamo tutti – in ogni caso lo sappiamo tutti noi ricercatori di scienze umane e sociali – che le persone mettono insieme dei dossier in *globish* per cercare di ottenere denaro, e che fanno un lavoro serio a parte e in altri modi. Possiamo consolarci dicendo che quando, in un modo o nell’altro, inventiamo davvero qualcosa, quando proponiamo un po’ di “teoria”, una nuova prospettiva, va a finire che essa diventa nota, suscita interesse, cambia il modo di porre i problemi, e diventa condivisibile, condivisa. Permettetemi di essere ottimista. Il mio ottimismo deriva senza dubbio dall’avventura del *Dictionnaire des intraduisibles*, un dizionario impossibile, implausibile fin dall’inizio per i suoi editori, eppure un successo, anche economico, che raddoppia la sua esistenza impossibile con una traduzione impossibile, con una dozzina di traduzioni impossibili che sono altrettante reinvenzioni in altre lingue!

IRENE FANTAPPIÈ: Qual è il rapporto tra filosofemi e linguaggio? Nel *Dictionnaire* si legge che l’intento è stato quello di “pensare la filosofia in lingue”. Se la filosofia deve essere pensata “in lingue”, se nessun concetto può essere separato dalla rete terminologica in cui è nato, e se riflettere su un concetto significa riflettere su una parola da pensare “in lingue” (e non “in lingua”!), possiamo dire che fare filosofia e fare traduzione sono attività sostanzialmente consustanziali?

BARBARA CASSIN: Hegel aveva ragione a dire che la filosofia è figlia del suo tempo. Credo che oggi, e forse solo temporaneamente, filosofia e diversità delle lingue siano legate. La diversità delle lingue, il fatto che siano “non sovrapponibili”, si manifesta nelle difficoltà di traduzione, legate alla sintassi, alla grammatica e alla morfologia, non meno che al lessico – è questo che intendo con “intraducibile”: non ciò che non traduciamo, perché traduciamo tutto, ma ciò che non smettiamo di (non) tradurre.

Riflettere sull’intraducibile è, in breve, un modo di pensare il “concetto”, di vederne i contorni, di sfidarlo e metterlo in discussione, di metterlo in crisi e criticarlo – in breve, di prenderlo in considerazione dal punto di vista filosofico. Quindi, sì, la filosofia e la traduzione, e anche le difficoltà di traduzione, sono effettivamente legate.

Da qui il mio attuale interesse per la cosiddetta traduzione “neuronal” e l’intelligenza artificiale. Penso che dobbiamo interessarci davvero a questo tema, in quanto filosofi-traduttori. Se vogliamo evitare di passare all’inglese globale, dobbiamo pensare non contro ma con la traduzione automatica. Dobbiamo vedere come possiamo svilupparla, partendo da quella massima che prendo in prestito da Lacan: “Una lingua, tra le altre cose, non è altro che la somma totale degli equivoci che la sua storia ha lasciato in essa”, dobbiamo cioè fare in modo che i pregiudizi e le difficoltà non vengano cancellati ma costituiscano l’inizio di una trasformazione della macchina in una macchina più avveduta e più “intelligente”.

La mia idea è che l’algoritmo non debba più basarsi sulle analogie, ma sulle differenze, e che l’intraducibile, in un certo senso, debba costituire il corpus chiave. Oggi, il modo in cui funziona la macchina si basa sul fatto che la qualità è una proprietà emergente della quantità. La domanda diventa: come possiamo garantire che la qualità sia anche una proprietà emergente della difficoltà? Il traduttore esperto di intraducibili, lungi dall’essere “sostituibile” dalla macchina, sarebbe un informatore imprescindibile.

IRENE FANTAPPIÈ: Oltre ai filosofemi intraducibili, esistono filosofemi translinguistici, o filosofemi per così dire “perfettamente traducibili”? Oppure, secondo lei, ogni concetto è in ultima analisi intraducibile perché occupa una certa posizione nella determinata lingua che è la sua?

BARBARA CASSIN: Niente è “intraducibile”, ma indubbiamente tutto lo è. Niente è più comune e più traducibile di “buongiorno”, eppure se dico *khairè* in greco, *vale* in latino, *Grüß Gott* come in Austria, o *salam* in arabo e *shalom* in ebraico, il mondo non si apre allo stesso modo. Augurare una buona giornata, grazia, salute, benedizione divina e pace non sono affatto la stessa cosa. Credo che lo stesso valga per i concetti. Il sogno di una caratteristica universale, di una completa matematizzazione dei nostri pensieri, alla maniera di Leibniz o Frege, non ha prosperato. I filosofi non si siedono fianco a fianco e dicono *calculemus*, “calcoliamo”! I concetti si esprimono con le parole, le parole sono parole nelle lingue, ed è per questo che la filosofia mi sembra – per sua stessa natura, mi permetto di dire – tanto vicina alla poesia quanto alla matematica.

Ma questo non significa che dobbiamo fare a meno dell’universale. Prima di tutto perché, quando si è filosofi, si tratta sempre di un ricorso alla facoltà

di giudizio. In ogni caso, questo è ciò che traggo da Hannah Arendt che ripensa Aristotele e Kant, e ancor più dall'esortazione di Protagora a tutti: "E tu, devi sopportare di essere la misura di tutte le cose". Quindi, credo sia necessario affermare l'universalità dei diritti umani, e che le donne sono esseri umani come tutti gli altri, oggi in Afghanistan ad esempio. Ecco quindi che affermo l'universalità dei diritti umani. Una universalità, purtroppo, solo concettuale. In secondo luogo, perché trovo notevole la definizione di traduzione di Souleymane Bachir Diagne, che prende in prestito da Merleau-Ponty la nozione (il concetto?) di "universale laterale" e la applica alla traduzione. Forse la traduzione è il tipo di universale che potremmo conservare?

(traduzione di Irene Fantappiè)

Barbara Cassin, vincitrice della medaglia d'oro del CNRS e membro dell'Académie française, è filologa e filosofa. Specialista della Grecia antica, lavora sul potenziale delle parole. In particolare, ha curato il *Vocabulaire européen des philosophies, Dictionnaire des intraduisibles* (Seuil-Robert 2004, 2019²), che a sua volta è stato tradotto, cioè reinventato, in una dozzina di lingue. Ha curato le mostre *Après Babel, traduire* (Mucem, 2016-2017) e *Les Objets migrants* (Marsiglia, La Vieille Charité, 2022) e ha co-curato l'esposizione permanente della *Cité Internationale de la langue française*, appena inaugurata a Villers-Cotterêts. Attualmente sta lavorando a un *Dizionario degli intraducibili dei tre monoteismi*. Ultime pubblicazioni: *Le livre d'une langue*, 2023; *Ce que peuvent les mots. Philosophistiser*, 2022; *Objets migrants. Trésors sous influence*, 2022; *Les Maisons de la sagesse-Traduire, une nouvelle aventure*, con Danièle Wozny, 2021; *Le bonheur, sa dent douce à la mort*, 2020.

Irene Fantappiè è ricercatrice (RTD b) in Letterature Comparete presso l'Università di Cassino e del Lazio meridionale. Formatasi all'Università di Bologna e a University College London, è stata borsista Humboldt e ricercatrice presso la Humboldt Universität di Berlino, poi Visiting Scholar presso Columbia University. Ha diretto un progetto di ricerca triennale ('Eigene Stelle') presso la Freie Universität di Berlino. Si occupa di letterature comparete, con particolare riguardo a problemi relativi a traduzione, riscrittura e intertestualità. Ha pubblicato le monografie *Karl Kraus e Shakespeare* (2012), *L'autore esposto* (2016), *Franco Fortini e la poesia europea* (2021). Ha inoltre curato volumi ed edizioni, e ha scritto saggi sulla letteratura (specialmente italiana e tedesca) dal Cinquecento a oggi.

Irene Fantappiè
Università di Cassino

Intervista a Theo Hermans

IRENE FANTAPPIÈ: Nell'introduzione a *The Manipulation of Literature* (1985) sostenevi che fosse necessario "stabilire un nuovo paradigma per lo studio della traduzione letteraria, sulla base di una teoria universale e di continue indagini su casi pratici". In quella sede affermavi anche che, per te e per i tuoi colleghi, tale "teoria universale" non fosse una "questione di dottrina", bensì consistesse piuttosto col "trovarsi ampiamente d'accordo su alcuni assunti di base", tra i quali l'esigenza di "una continua interazione tra modelli teorici e casi di studio pratici". Perché consideravi necessarie le teorie universali nonché l'interazione dei casi di studio con i modelli teorici? Che ruolo hanno avuto i modelli teorici per la costituzione e il consolidamento della cosiddetta *manipulation school*? E perché la teoria per voi non era "questione di dottrina"?

THEO HERMANS: Qui stiamo facendo un notevole salto indietro. *The Manipulation of Literature* è uscito nel 1985. Ho curato il volume e ho scritto una introduzione che doveva essere programmatica, in quanto presentava questo "nuovo paradigma" al mondo. Negli anni precedenti, un gruppo misto di giovani accademici israeliani, belgi, olandesi, britannici e americani che condividevano l'interesse per la letteratura comparata e la traduzione si era riunito in tre piccole conferenze-laboratorio a Lovanio, Anversa e Tel Aviv. Gli atti di queste conferenze – io ho partecipato a due di esse – erano apparsi in sedi poco note e non avevano avuto alcun impatto. Poiché ritenevo che avessimo qualcosa da dire, mi è sembrata una buona idea raccogliere alcune delle idee chiave e farle pubblicare a Londra da un editore stimato, in modo che venissero notati. E così è stato.

La presentazione del "nuovo paradigma" in *The Manipulation of Literature* era molto breve, uno schizzo di non oltre tre pagine. L'idea centrale era

che le traduzioni letterarie potessero e dovessero essere studiate come fenomeni culturali, nella forma in cui apparivano e non come si sarebbe potuto desiderare che fossero. La bestia nera, per noi, all'epoca, era il tipo di critica valutativa delle traduzioni che le trovava sempre carenti, non all'altezza, sempre inferiori se confrontate con i loro originali; o l'infinito dettato di regole che incontravamo nei manuali per la formazione dei traduttori. Volevamo essere descrittivi, analizzare le traduzioni letterarie insieme ad altre opere letterarie, utilizzando gli stessi strumenti analitici. Gideon Toury promuoveva uno studio descrittivo e funzionale delle traduzioni come scienza empirica, con leggi universali come obiettivo finale. Itamar Even-Zohar vedeva la letteratura tradotta come un ramo della letteratura in generale, che interagiva con altri rami in quello che lui chiamava un 'polisistema'. André Lefevere ha cercato di mappare i fattori che condizionano la traduzione e li ha condensati nei concetti di 'ideologia', 'mecenatismo' e 'poetica'. Queste idee costituirono la spina dorsale di quello che consideravamo il nuovo paradigma descrittivo dello studio della traduzione. All'interno di questo paradigma sono state elaborate altre idee. C'era una dimensione metodologica che raccomandava di fare avanti e indietro tra il testo di una traduzione e il suo contesto. Toury prese in prestito la nozione di 'norme' dagli strutturalisti cechi degli anni Quaranta per spiegare le costanti e gli schemi delle decisioni che i traduttori dovevano prendere continuamente nel corso del loro lavoro.

È stata questa combinazione di assunti generali e metodologici a darci la sensazione che stavamo costruendo una teoria universale come base per un nuovo approccio allo studio della traduzione – un approccio che non sarebbe stato prescrittivo, che non avrebbe detto ai traduttori cosa fare né li avrebbe criticati per non aver raggiunto un ideale utopico, ma che avrebbe cercato di comprendere le traduzioni come il prodotto di un processo decisionale razionale in particolari ambienti culturali e sociali. Ma volevamo anche rimanere flessibili, volevamo che la teoria si adattasse ai risultati effettivi della ricerca, da cui la pretesa, o la promessa, che ci sarebbe stata un'interazione tra il quadro teorico e i casi di studio pratici.

Queste affermazioni erano una pia speranza, la promessa era vuota, dato che le cose non sono andate affatto così. I casi di studio tendevano a servire da illustrazione dei modelli teorici, non a metterli in discussione. In altre parole, se si applicano concetti come 'norme di traduzione' e 'polisistemi' a un determinato corpus, è probabile che in quel corpus si trovino norme di

traduzione e polisistemi. Studi di questo tipo si limitano a confermare il modello, non lo scardinano né lo mettono in discussione, e non conosco nell'apparato descrittivo alcun caso di studio che si proponga consapevolmente di esplorare i limiti o i condizionamenti di specifici concetti teorici. Ma stavano accadendo anche altre cose, le quali hanno lasciato così tante crepe nel progetto descrittivo che esso ha smesso di essere un paradigma riconoscibile. In parte si trattava del fatto che il descrittivismo stava diventando *mainstream*, in quanto i suoi principi venivano applicati a settori sempre più diversi. Maria Tymoczko ha lavorato sull'irlandese antico e su materiali postcoloniali, Saliha Paker sulla storia della traduzione ottomana e turca, Theresa Hyun sulla Corea, Anikó Sohár sulla fantascienza ungherese, Dirk Delabastita sui media audiovisivi, José Lambert sulle mappe e sulla gestione delle lingue. Alcuni di questi studi sono andati per la loro strada, come richiedeva la natura del materiale, e hanno mostrato una diversità sempre maggiore nelle pratiche e nelle concettualizzazioni della traduzione, seppellendo la prospettiva di leggi universali della traduzione. Il loro effetto combinato è diventato noto come il cultural turn degli anni Novanta, cioè l'idea che fosse necessario studiare tutti i tipi di traduzione, e sempre nei contesti specifici in cui si verificava. Questo allargamento dell'orizzonte era certamente rilevante in un mondo globalizzato e multimediale, ma ha anche messo in luce alcuni limiti del primo descrittivismo: la sua predilezione per la traduzione letteraria, la sua concezione delle lingue come entità omogenee e pulite e, soprattutto, la sua cecità di fronte alle questioni di potere. È qui che sono diventati rilevanti anche gli approcci alternativi. Gli studi femministi e postcoloniali hanno criticato fortemente i punti deboli della prospettiva descrittivista, mandando in frantumi l'idea ingenua del ricercatore come osservatore disinteressato. Lawrence Venuti ha esercitato una certa influenza con un approccio al tempo stesso prescrittivo e ideologico. Nel mio caso, ricordo di essere stato turbato da una critica decostruzionista che dimostrava che lo studio della traduzione implica necessariamente atti di traduzione, facendo collassare in un'unica entità ciò che fino ad allora avevo pensato come oggetti e meta-livelli distinti: stai facendo proprio quella cosa che dovresti descrivere.

In un modo o nell'altro, quello che era iniziato come un programma ragionevolmente ben definito è stato vittima del suo stesso successo: da una parte poiché è entrato presto nel *mainstream* degli studi sulla traduzione e si è rapidamente diversificato, e dall'altra perché il confronto con altri approcci ha

generato dubbi e frammentazione. Oggi sento ancora, molto occasionalmente, ricercatori che dicono di voler essere descrittivi nel loro lavoro, ma non sono certo di sapere cosa intendano.

IRENE FANTAPPIÈ: Che ruolo hanno oggi le “teorie universali” nel campo degli studi sulla traduzione? Esistono ancora “teorie universali”? E al giorno d’oggi è ancora necessario, secondo te, creare una continua “interazione” tra modelli teorici e casi di studio? L’importanza dei modelli teorici è cambiata nel campo degli studi sulla traduzione negli ultimi decenni e, se sì, come è cambiata?

THEO HERMANS: Non credo che attualmente esistano teorie universali della traduzione, e questo è un bene perché non ne abbiamo bisogno. Se si pensa alla gamma di fenomeni che possono essere collocati sotto la voce ‘traduzione’ in diverse sfere di attività in tutto il mondo, e se si va indietro nel tempo prendendo in considerazione differenti parti del mondo, diventa subito chiaro che la diversità è così grande da rendere inutile tentare di creare una teoria universale. E questo a partire dalla nozione di ‘traduzione’ così come viene intesa in inglese e al giorno d’oggi. Altre lingue e culture hanno altre parole che possono o meno, o non facilmente, tradursi come l’attuale ‘traduzione’ inglese. Penso che sia meglio sondare pazientemente e cercare di mantenere una mente aperta piuttosto che puntare a un grande costrutto teorico onnicomprensivo. Ho cercato di discutere alcune delle complessità di questo tipo di studio interculturale in “The Thickness of Translation Studies”, il capitolo finale di *The Conference of the Tongues* (2007).

Ma c’è un altro modo di vedere la questione delle teorie universali. I concetti e i modelli teorici hanno soprattutto un valore euristico. Vale a dire che hanno valore nella misura in cui gettano luce su certe cose, permettono di vederle e capirle in un certo modo. In questo senso, abbiamo approcci che hanno dimostrato di possedere una certa portata e profondità. Per citarne uno: l’approccio narrativo proposto da Mona Baker nel suo *Translation and Conflict* (2006) si è dimostrato influente e produttivo. È stato preso in prestito dalle scienze sociali e dalla psicologia e adattato al mondo della traduzione. L’idea di base è che la narrazione e le storie che ci raccontiamo su noi stessi e sul nostro posto nel mondo sono costitutive della nostra identità, sia individuale che collettiva. Applicato alla traduzione, ciò significa che i testi si inseriscono e si confrontano con le storie che circolano in un determinato ambiente in un certo momento, e che quan-

do questi testi vengono tradotti entrano in un universo narrativo diverso che ha la sua camera di risonanza. Le principali categorie dell'approccio narrativo sono state oggetto di dibattito e la serie di applicazioni è stata ampia. Si tratta quindi, a tutti gli effetti, di un approccio universale che ha generato un buon numero di casi di studio i quali possono essere confrontati tra loro perché condividono alcuni concetti analitici fondamentali, anche se questi concetti rimangono in evoluzione. Non si tratta di una teoria della traduzione in quanto tale, ma condiziona gli studi sulla traduzione e questa è la sua ragion d'essere.

IRENE FANTAPPIÈ: Nel tuo ultimo libro, *Translation and History* (2022), hai esplorato il rapporto tra traduzione e storia. I modelli teorici sono, a tuo avviso, in qualche modo significativi per lo studio della storia della traduzione e delle traduzioni come parte della storia? Oppure lo studio della storia della traduzione e delle traduzioni come parte della storia può prescindere dalle teorie?

THEO HERMANS: Ho scritto *Translation and History* su richiesta dell'editore, in risposta al crescente interesse per gli studi storici sulla traduzione negli ultimi dieci anni circa. È un libro snello, non più di un manuale, cioè un riassunto accessibile delle idee attuali piuttosto che il prodotto di una ricerca originale. Mentre lavoravo al libro, tuttavia, mi ha colpito il fatto che gli storici della traduzione che scrivono di storiografia sembrano ignorare ciò che gli storici avevano da dire sulla storiografia. Gli storici fanno storia per mestiere, sono professionisti e hanno conoscenze nel loro ambito più profonde di chiunque altro, ma gli storici della traduzione li hanno, nel complesso, ignorati. Sorprendente. L'unica forma di storiografia che gli storici della traduzione hanno preso in considerazione è stata la microstoria, ma ci sono voluti trent'anni perché la scoprissero, e non ho visto molti segnali che gli storici della traduzione riprendessero i dibattiti tra gli studiosi di microstoria.

È vero, certo, che tradizionalmente gli storici hanno ignorato la traduzione, o, nelle rare occasioni in cui l'hanno notata, hanno ripetuto i vecchi luoghi comuni secondo cui le traduzioni sono trasparenti o inferiori. Ma l'ascesa della storia transnazionale e globale negli ultimi decenni ha cambiato tutto ciò. Gli storici che lavorano in questi campi si sono confrontati con la traduzione e ne hanno apprezzato la complessità. In alcuni casi sono arrivati, in modo indipendente, a intuizioni che anche gli studiosi di traduzione hanno raggiunto. Per fare qualche esempio: *Provincializing Europe* (2000) di Dipesh Chakrabarty descri-

ve in dettaglio l'adattamento di concetti europei presumibilmente universali alle condizioni locali dell'India. Storici delle idee molto diversi tra loro come Quentin Skinner, Jörn Leonhard e Douglas Howland riconoscono che il significato non è un attributo fisso delle parole, ma viene generato attraverso l'uso, per cui tradurre x con y non significa che x e y diventino equivalenti. Nell'introduzione del loro libro *Global Intellectual History* (2013), Samuel Moyn e Andrew Sartori ritengono che le *enacted translations* dovrebbero essere uno degli oggetti su cui si focalizza l'attenzione degli storici, riprendendo uno dei principi degli studi descrittivisti sulla traduzione degli anni Ottanta. Convergenze di questo tipo sono molto ironiche: se gli storici e gli studiosi di traduzione si fossero parlati di più e prima, entrambi avrebbero potuto trarne vantaggio.

Queste intuizioni e convergenze non sono modelli teorici; indicano piuttosto modi di vedere, linee di approccio, aree tematiche di interesse. E poiché mi sembra che gli studiosi di traduzione con inclinazioni storiche debbano prestare maggiore attenzione agli storici, ho organizzato i capitoli centrali del mio *Translation and History* attorno a concetti sviluppati da storici della storia transnazionale e globale, della storia delle idee e degli studi sulla memoria.

Forse l'idea più interessante sulla relazione tra traduzione e storia negli ultimi anni è venuta da Christopher Rundle, che suggerisce che gli studiosi di traduzione dovrebbero imparare a pensare più come gli storici. Gli storici non sono interessati alla traduzione fine a sé stessa, vogliono vedere un quadro più ampio e sono disposti a valutare il ruolo che le traduzioni svolgono all'interno di tale quadro. Se ho capito bene, Rundle raccomanda proprio questo mutamento di priorità. La sua specializzazione è il fascismo italiano. È questo il fenomeno storico che vuole capire, e usa la traduzione come lente per osservare quella costellazione più ampia. Credo che abbia ragione. Gli studiosi di traduzione possono apportare allo studio della storia la loro sensibilità per il rapporto tra lingue e tra culture, ma gli storici fanno loro presente che la traduzione fa sempre parte di qualcosa di molto più grande della traduzione stessa. E poiché le traduzioni sono fatte per uno scopo e hanno effetti sociali e culturali, è il quadro più ampio che dovrebbe essere al centro dell'attenzione. Questa, ancora una volta, non è una teoria, ma un modo di vedere le cose. L'idea è: guardate alla storia della traduzione come farebbe uno storico. Ciò non esclude che la traduzione sia al centro dell'attenzione. Michaela Wolf, per esempio, ha scritto a lungo sulle politiche e sulle pratiche di traduzione e interpretariato nell'impero asburgico tra il 1848 e il 1918, e il

suo studio ha fornito un quadro significativo sia dell'organizzazione che del funzionamento quotidiano dell'impero – il tipo di quadro che solo il focus sulla traduzione poteva rendere possibile.

IRENE FANTAPPIÈ: Negli ultimi anni, le traduzioni e la storia della traduzione sono state sempre più spesso studiate utilizzando modelli teorici provenienti da altre discipline (per esempio la sociologia – mi riferisco ai numerosi studi di sociologia della traduzione). Cosa ne pensi? Gli studi sulla traduzione dovrebbero mantenere a tuo parere un certo grado di specificità a livello teorico? O un tale sincretismo metodologico è una caratteristica intrinseca di questo campo di studi?

THEO HERMANS: Negli ultimi decenni ci sono stati molti cosiddetti turn negli studi sulla traduzione, la maggior parte dei quali è scaturito da idee o risultati che, pur essendo stati ottenuti in altri campi, sembravano applicabili al mondo della traduzione. Non vedo nulla di male in questo. Più accessi ci sono, meglio è. Anche gli storici prendono in prestito idee o risultati da altre discipline. In un paio di saggi fondamentali pubblicati intorno al 1970, Quentin Skinner ha chiamato in causa la *speech act theory* per sostenere che, se si vogliono comprendere gli enunciati pronunciati da qualcuno nel passato, non è sufficiente cogliere la semantica delle parole pronunciate, ma è essenziale capire cosa la persona in questione stesse cercando di ottenere pronunciando quelle parole in quelle circostanze. La *speech act theory* era una teoria nuova per l'epoca e ha portato Skinner a fare in modo che il suo interesse per la storia dei concetti si concentrasse sui dibattiti in cui i concetti venivano utilizzati. La stessa *speech act theory* aveva radici nella pragmatica, nella linguistica e nella filosofia del linguaggio, quindi era già il risultato di un sincretismo.

Nel mio lavoro, ho cercato deliberatamente di ampliare le mie letture ad altri campi, nella speranza di trovare nuovi punti di vista sulla traduzione. Negli anni Ottanta e Novanta ho letto antropologi ed etnografi, in un momento in cui la 'crisi della rappresentazione' era un problema in questi campi. Non avendo una formazione o un background in antropologia o etnografia, spesso mi sentivo perso, incerto sui riferimenti che questi autori facevano, su chi argomentava con o contro chi, sulla posizione che avevano nel campo, e così via. Ma nonostante fossi un dilettante, potevo vedere che nella loro ricerca avevano idee sofisticate sulla traduzione e sul suo ruolo, e i loro dibattiti sulla politica del

lavoro in ambito etnografico mi hanno aperto gli occhi su aspetti come il fatto che la conoscenza ha natura di costruito e sul posizionamento dell'osservatore.

Più tardi ho approfondito la sociologia di Niklas Luhmann. Questo accadeva in un periodo in cui gli studiosi di traduzione abbracciavano Pierre Bourdieu. L'attenzione quasi esclusiva per un solo sociologo mi ha infastidito e ho cercato un'alternativa. Luhmann lavorava con le teorie del sistema e aveva un'interessante teoria della comunicazione, così ho letto buona parte della sua vasta opera sia in inglese che in tedesco. Mi ha portato a quello che considero tuttora un valido resoconto della traduzione come sistema sociale, anche se non l'ho seguito negli ultimi anni e non mi sembra che nessun altro l'abbia ripreso. Mentre leggevo Luhmann sono stato attratto dalla teologia, in particolare dai dibattiti sulla nozione di transustanziazione. Il punto di partenza era la questione di come un originale possa essere inteso come 'presente' in una traduzione. Ho pensato che forse la dottrina teologica della 'presenza reale' avrebbe potuto far luce su questa domanda. La letteratura sulla transustanziazione si è rivelata molto più vasta di quanto avessi previsto, quindi mi sono limitato ai dibattiti della prima età moderna tra cattolici e protestanti.

Il risultato è stato che ho potuto iniziare a pensare alla traduzione senza ricorrere all'idea di trasformazione. La transustanziazione infatti è l'esatto contrario della trasformazione. Gli approcci alla traduzione ispirati a Luhmann e alla dottrina della transustanziazione si possono leggere in due capitoli del mio libro *The Conference of the Tongues*. Apprezzo il fatto di aver potuto ripensare la traduzione partendo da idee che non avevano nulla a che fare con la traduzione. Più recentemente, la lettura di storici sulla storiografia si è rivelata produttiva nei modi che abbiamo già discusso.

Spero che questo chiarisca che accolgo con favore il sincretismo teorico o metodologico. Proprio nello stesso modo in cui realtà nuove (come la digitalizzazione) richiedono una revisione degli strumenti e dei metodi esistenti ma portano con sé delle opportunità, così le idee e i modelli presi in prestito da altri campi aiutano a rinnovare l'apparato concettuale e a mantenere vivo lo studio della traduzione. Cos'altro ci si può aspettare in un mondo interconnesso? Ho sentito dire che, grazie al prestito da altre discipline, gli studi sulla traduzione sarebbero una disciplina interdisciplinare. Mi sembra un'assurdità. Non riesco a pensare a nessuna disciplina che non sia interdisciplinare.

(traduzione di Irene Fantappiè)

Theo Hermans è professore emerito presso il Centre for Translation Studies di University College London (UCL). Tra le sue monografie: *The Structure of Modernist Poetry* (1982), *Translation in Systems* (1999; ripubblicato nel 2020 come Routledge Translation Classic), *The Conference of the Tongues* (2007) e *Translation and History* (2022). Una selezione dei suoi saggi è stata pubblicata con il titolo *Metatranslation* (2023). È curatore di *The Manipulation of Literature* (1985), *The Flemish Movement: A Documentary History* (1992), *Crosscultural Transgressions* (2002), *Translating Others* (2 volumi, 2006), *A Literary History of the Low Countries* (2009) e altri titoli. Ha contribuito con un capitolo sulla prima età moderna a *Vertalen in de Nederlanden. Een cultuurgeschiedenis* (Tradurre nei Paesi Bassi. Una storia culturale, 2021). I suoi principali interessi di ricerca riguardano la teoria e la storia della traduzione.

Irene Fantappiè è ricercatrice (RTD b) in Letterature Comparete presso l'Università di Cassino e del Lazio meridionale. Formatasi all'Università di Bologna e a University College London, è stata borsista Humboldt e ricercatrice presso la Humboldt Universität di Berlino, poi Visiting Scholar presso Columbia University. Ha diretto un progetto di ricerca triennale ('Eigene Stelle') presso la Freie Universität di Berlino. Si occupa di letterature comparete, con particolare riguardo a problemi relativi a traduzione, riscrittura e intertestualità. Ha pubblicato le monografie *Karl Kraus e Shakespeare* (2012), *L'autore esposto* (2016), *Franco Fortini e la poesia europea* (2021). Ha inoltre curato volumi ed edizioni, e ha scritto saggi sulla letteratura (specialmente italiana e tedesca) dal Cinquecento a oggi.

Francesco Giusti
University of Oxford

La lirica in teoria:
intervista a Jonathan Culler

Non “cos’è la lirica?”, ma piuttosto “come funziona la lirica?” Questa è la domanda che Jonathan Culler si pone nel suo *Theory of the Lyric*, pubblicato da Harvard University Press nel 2015. Negli ultimi due decenni si è assistito a una rinascita dell’interesse per la teoria della lirica e, nella varietà di approcci e prospettive che animano i *Lyric Studies* a livello internazionale, l’ampio studio di Culler è senza dubbio un intervento che ha contribuito non soltanto a rinnovare il dibattito, ma anche a ridisegnarne i confini e le priorità. Si propone qui, in traduzione italiana, la conversazione avuta a due anni dall’uscita del libro e pubblicata il 27 maggio 2017 nella *Los Angeles Review of Books*, che si ringrazia per il permesso di ripubblicazione. In questa conversazione, Culler non soltanto illustra le principali premesse e i risultati del suo lavoro, ma suggerisce anche potenziali ulteriori direzioni d’indagine su un genere così apparentemente inafferrabile, probabilmente il più longevo e continuativo della letteratura occidentale, almeno per chi, come Culler, lo osserva con uno sguardo trans-storico. Il titolo dell’intervista fa riferimento al suo libro *The Literary in Theory*, pubblicato nel 2006 da Stanford University Press, in cui il critico e teorico americano mappa il posto e il ruolo della letteratura e del letterario nella teoria contemporanea.

FRANCESCO GIUSTI: Il tuo *Theory of the Lyric* mi ha colpito come un’autorevole affermazione di un’idea che da anni informa il mio lavoro critico. Mi riferisco alla visione della lirica occidentale come un genere letterario che si estende, sostanzialmente ininterrotto, dalla Grecia arcaica ai giorni nostri. Il tuo libro può essere visto come una dimostrazione di questa premessa generale, basata

sui concetti di *ritualità* – che implica a sua volta il ritmo, la performance e l'essere un discorso indiretto e iterabile – e di *evento*, in contrapposizione a mimesi, rappresentazione e narrazione.

La critica letteraria sembra tuttora decisamente più interessata a tracciare confini che a perseguire prospettive di ampio respiro. Infatti, l'idea che la lirica post-romantica non possa essere seriamente confrontata con la poesia classica, medievale o persino rinascimentale sembra essere piuttosto persistente. La ragione è probabilmente da rintracciare nella difficoltà di guardare al funzionamento interno del testo lirico senza vedere il suo “soggetto” nel contesto di concezioni storiche della soggettività e senza mettere il testo in relazione con il suo contesto storico di produzione. Potresti commentare la tua proposta di una continuità basata sulla ricezione e sulla tradizione, sul fatto che, ad esempio, un poeta romantico possa leggere (e quindi rievocare e ricreare) una poesia “lirica” della Grecia antica?

Questa dinamica è legata alla non linearità e alla reversibilità della storia letteraria. Come sostieni, un genere letterario può tornare inaspettatamente in vita secoli dopo la sua prima apparizione, quando sembrava definitivamente scomparso. Sono assolutamente d'accordo con la tua tesi, ma sono curioso di sapere quali sono le principali discontinuità, se ce ne sono, che identifichi nel corso della quasi trimillenaria tradizione della lirica come rituale. Più specificamente, ritieni che la trasformazione culturale e religiosa avvenuta nell'Europa medievale, dal mondo pagano classico alla cristianità latina, abbia cambiato il rituale della lirica in modo significativo?

JONATHAN CULLER: Per me ci sono due punti importanti. Il primo è logico: per poter parlare di cambiamenti nella lirica nel corso della storia, per quanto massicci possiamo considerarli, dobbiamo supporre che esista una cosa come la lirica o, diciamo, la tradizione lirica occidentale, che ha una sua storia. In secondo luogo, dato che esiste una storia della lirica occidentale, volevo sottolineare aspetti di continuità, in parte perché la critica storicista-contestualista attualmente dominante negli Stati Uniti è ansiosa di dichiarare le discontinuità. In un'epoca in cui gli studi letterari sono dominati da professori specializzati in particolari periodi storici, mi sembra particolarmente importante identificare non solo le continuità, ma i parametri entro cui i cambiamenti storici possono avvenire; anche se, come dici, ho voluto sottolineare che la storia della lirica, a differenza di molti altri tipi di storia, appare reversibile, in quanto forme cadute in disuso possono essere reintrodotte e rivitalizzate.

Mi chiedi quali siano le principali discontinuità: una è il passaggio da culture orali a culture della scrittura, che si verifica abbastanza presto nella storia della lirica; sebbene Orazio nelle sue odi si descriva come un cantore al suono della lira, non ci sono prove che cantasse o che le sue poesie fossero cantate. Ovviamente ci sono discussioni tra gli specialisti su quando i testi lirici abbiano iniziato a essere scritti e quando la forma scritta sia diventata qualcosa di più che uno strumento utile per gli esecutori. Ma senza dubbio per molti secoli la lirica è stata una forma scritta che si rappresenta come una forma orale, ed è soltanto nel ventesimo secolo che il carattere scritto della lirica viene esplicitamente affermato e la sua dipendenza dall'atto di voce viene frequentemente negata. Tuttavia, come dico in *Theory of the Lyric*, vorrei sottolineare che non ho opinioni sicure su quanto si possa dire che i poeti del ventesimo e ventunesimo secolo si siano sottratti regolarmente o con successo alla tradizione lirica.

Un secondo cambiamento importante riguarda il rapporto non solo della lirica, ma della poesia in generale, con le comunità che l'hanno generata. Oggi, nella maggior parte delle culture occidentali, la poesia è vista come uno svago di una élite culturale o di una sottocultura specializzata, piuttosto che come qualcosa di centrale per l'autocomprensione di quella cultura, come era in precedenza.

Infine, come tu suggerisci, il cristianesimo sembra portare cambiamenti significativi alla lirica, soprattutto con l'introduzione della distinzione tra amore sacro e amore profano, così centrale nella pratica lirica per molti secoli, e con l'importanza degli inni e dei loro metri per la pratica poetica laica. Devo confessare, tuttavia, di avere una scarsa conoscenza del lungo periodo tra la morte di Orazio e l'ascesa dei Trovatori, o della rilevanza delle influenze arabe sulla tradizione lirica europea medievale. Quindi, pur affermando che il cristianesimo porta sicuramente dei cambiamenti nella lirica, non posso dare una risposta sicura o dettagliata.

FRANCESCO GIUSTI: Al fine di portare avanti il tuo "progetto di poetica", sembri scartare la *soggettività* implicita della lirica, o l'*effetto di soggettività*, ritendolo un punto di partenza non davvero produttivo. Mi chiedo se non possa invece essere rilevante, in termini leggermente diversi, per la funzione epidittica che rintracci nella lirica. Penso soprattutto agli inni cristiani altomedievali e all'esemplarità della *poesia della lode* sviluppata da Dante nella *Vita Nova*. Intendo dire che le scelte e i giudizi che la lirica presenta ai suoi lettori implicano una sorta di *parzialità* individuale, una *parzialità condivisibile*. L'atten-

zione che una poesia presta a un qualche oggetto o evento sembra scaturire da un punto di vista “personale”, che cerca di negoziare la propria posizione nei confronti di quell’oggetto o di quell’evento e all’interno di una tradizione più ampia. Per dirla in altro modo, il potenziale valore sociale di quegli oggetti o eventi deve essere provato individualmente, non solo genericamente affermato.

Naturalmente non intendo dire che la poesia lirica *rappresenti* semplicemente oggetti preesistenti o eventi vissuti in precedenza, né tantomeno che sia un’*imitazione* finzionale di un qualche enunciato del mondo reale, nei termini di Barbara Herrnstein Smith. Sembra piuttosto presentare quegli oggetti e quegli eventi attribuendo loro un qualche tipo di valore. Restando alle poesie che discuti nel libro, questo è evidente tanto nell’ode di Pindaro quanto nelle poesie d’amore di Petrarca – anche quando l’oggetto del giudizio è la sua stessa poesia, come nel sonetto di apertura del *Canzoniere* – o in “The Red Wheelbarrow” di William Carlos Williams. Entro certi limiti, non importa se un *io* è espresso nel testo o meno. In “Tanto gentile e tanto onesta pare” (*Vita Nova* XXVI), la scomparsa dell’*io* dal testo ha lo scopo di lasciare spazio all’automanifestazione della donna, ma anche in questo caso non possiamo fare a meno di considerare che i suoi effetti sono sperimentati individualmente da spettatori attenti, tra cui l’*io* e il lettore.

JONATHAN CULLER: In *Theory of the Lyric* mi oppongo a due modelli, ciascuno dei quali è stato arbitrariamente assunto come modello per la lirica in generale: il modello della lirica come espressione dell’esperienza soggettiva del poeta e quello della lirica come rappresentazione del discorso di un personaggio finzionale che non deve essere identificato con il poeta. Credo sia importante resistere a entrambi questi modelli e preferire la nozione di lirica come discorso epidittico; ma, come dici, molto spesso le affermazioni contenute nei testi si basano sulle preferenze di un individuo, anche quando vengono presentate come verità generali. Non sto certo cercando di eliminare completamente la nozione di soggettività dal dominio della lirica. D’altro canto, penso che sarebbe sbagliato presumere che le affermazioni avanzate nelle poesie debbano sempre essere trattate come relative all’esperienza di un individuo. “The Red Wheelbarrow”, che hai citato, fa un’affermazione sull’importanza di questo oggetto, e non dovremmo né presumere che ci sia un parlante finzionale che sta offrendo tale opinione o che William Carlos Williams stesso abbia qualche strana ragione per ritenere che una carriola rossa sia particolarmente importante.

FRANCESCO GIUSTI: Come scrivi in *Theory of the Lyric*, “Non c’è bisogno che accada nulla nella poesia, perché la poesia deve essere essa stessa l’evento”. Vorrei concentrarmi ora sulla “temporalità performativa della lirica” e sugli “effetti di presenza dell’enunciato lirico”. Tu colleghi questa particolare temporalità alla *ripetibilità rituale* della poesia, che cerca di far accadere qualcosa nel mondo nell’“ora” del discorso poetico. Inoltre, distingui tra l’*enunciato performativo*, come lo chiama J. L. Austin, che “si applica soprattutto al discorso finzionale”, e la *performance* come la migliore traduzione del termine *epideixis*, cioè “l’azione lirica o l’evento lirico, il funzionamento della poesia nel mondo”. L’iterabilità del rituale poetico dipende da un tipo di memorabilità che, come sostieni, non è la memoria della comprensione. La memorabilità lirica è sorretta dal ritmo, dalla ripetizione del suono e dal *triangulated address* che approfondisci nel quinto capitolo. Vorresti commentare sulla differenza fondamentale tra temporalità lirica e temporalità narrativa? Come si combina il carattere di evento della lirica con la lunga tradizione della lirica come ricordo? In “Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey” di William Wordsworth, la ripetizione di “once again” e l’apostrofe al “sylvan Wye” portano all’affermazione:

The picture of the mind revives again:
While here I stand, not only with the sense
Of present pleasure, but with pleasing thoughts
That in this moment there is life and food
For future years.

Come risponde il lettore alla ripetibilità della lirica, al fatto che l’evento che sta accadendo adesso è già accaduto più volte?

JONATHAN CULLER: La tua domanda presenta diversi aspetti. Innanzitutto, vorrei spiegare che sarebbe fuorviante dire che la nozione di enunciati performativi nel senso di Austin si applica al discorso finzionale in particolare. Austin richiede esplicitamente la “serietà” come condizione per il successo di tali enunciati. Io stavo esplorando i vari modi in cui si può dire che le opere letterarie siano performative e ho notato che, se diciamo che gli enunciati letterari sono performativi, in quanto danno vita ai personaggi e ai mondi a cui sostengono di riferirsi, allora questo modo di essere performativo si applicherebbe, a mio avviso, alla narrativa e non alla lirica, che non considero finzione (la maggior parte delle liriche fa affermazioni riguardo al nostro mondo, non riguardo un qualche mondo finzionale), anche se le poesie liriche possono senza’altro contenere elementi finzionali.

Ora, veniamo alla questione della temporalità lirica e della temporalità narrativa. Una differenza rilevante è l'importanza di un presente del discorso per la lirica: l'"ora" lirico o il momento dell'enunciazione. Sebbene alcuni romanzi alludano a un momento presente in cui la storia viene raccontata, questo è generalmente accessorio alla storia stessa e alla temporalità lineare degli eventi che essa presuppone (i romanzi con molti flashback o anticipazioni di eventi futuri presuppongono comunque uno schema temporale che viene riorganizzato). Sebbene molte poesie liriche contengano minime narrazioni o eventi organizzati in una qualche sequenza causale, spesso le strofe di una poesia lirica non sono disposte in una temporalità narrativa. Possono essere diverse versioni di una situazione, o enunciati che non sono temporalmente situati l'uno rispetto all'altro. (Pensa al caso dei ritornelli come il più ovvio). La memoria e il ricordo sono certamente temi importanti nella lirica e forniscono la struttura fondamentale per molte poesie della tradizione, ma ritengo che l'attenzione sia comunque concentrata sul presente lirico non temporale, in cui il ricordo viene evocato, valutato, ripetuto.

FRANCESCO GIUSTI: Certo, ciò che conta è che il frammento di memoria venga riattivato nel presente: l'atto stesso del ricordo è molto più rilevante per la lirica dell'esperienza passata ricordata. Mi chiedevo se il ricordo – una forma di ripetizione incorporata come tema nella poesia – potesse avere anche funzioni strutturali. Nelle temporalità interne della poesia, il ricordo sembra mettere in scena ciò che il testo intende essere: la ripetizione dell'evento nel presente in cui parla, e non solo la rappresentazione di qualcosa che è accaduto nel passato. In questa ripetizione, che a sua volta potrebbe contribuire a rendere possibile l'iterazione per il lettore, sembrano emergere alcune *abitudini mentali* ricorrenti (e condivisibili). Al di là di particolari elementi di finzione (un qualche parlante e una qualche situazione finzionali), il carattere iterativo sarebbe così inscritto nell'artefatto stesso anche a livello tematico, come avviene per il verso, lo schema fonico e i riferimenti intertestuali ad altri livelli.

JONATHAN CULLER: Sì, penso che tu abbia delineato bene la questione. Il ricordo è sia un tema importante della lirica sia una struttura fondamentale, ma quel che è particolarmente importante nella lirica non è la rappresentazione di un evento passato, ma la sua evocazione nel presente lirico, e questo comporta una fondamentale iterabilità, che, come hai detto, si manifesta già in vari aspetti della forma lirica, come schema fonico e il ritmo.

FRANCESCO GIUSTI: Trovo estremamente interessante e feconda l'idea che chiude il quinto capitolo del tuo libro, in cui discuti l'apostrofe: "La messa alla prova dei limiti ideologici attraverso la moltiplicazione delle figure che sono sollecitate ad agire, ad ascoltare o a rispondere fa parte del lavoro della lirica". Nella retorica giudiziaria classica, l'*apostrofe* si riferiva anche al gesto dell'oratore che voltava le spalle alla giuria per guardare direttamente l'accusato, cioè il motivo stesso del suo discorso. Pensando a "La Ginestra" di Giacomo Leopardi e a "Ode on a Grecian Urn" di John Keats, mi chiedevo se questo modello retorico potesse essere applicato alle apostrofi liriche. La lirica potrebbe essere descritta come un modo del discorso che rinuncia a rivolgersi al pubblico previsto per parlare direttamente al motivo del proprio discorso, portandolo così in primo piano? Potrebbe sfuggire, in questo modo, al suo supposto (e spesso criticato) monologismo?

JONATHAN CULLER: Certo, il rivolgersi direttamente a un pubblico di ascoltatori o lettori è relativamente raro nella lirica, ma questo non la rende un modo solipsistico o monologico. Anche le poesie che si rivolgono al lettore, come quelle di Walt Whitman che tratto nel libro, spesso proiettano un destinatario troppo specifico o specificamente localizzato perché il pubblico effettivo che incontra la poesia possa identificarvisi, cosicché c'è già un raddoppiamento dei destinatari. Parlo di *triangulated address* come di una struttura fondamentale della lirica che si manifesta nei momenti in cui, per parlare al pubblico previsto, la poesia si rivolge apostroficamente ad una terza entità che non coincide con tale pubblico. Naturalmente, è importante sottolineare che ci sono molte liriche che non si rivolgono esplicitamente a qualcosa o qualcuno, che fanno delle affermazioni sul mondo, ma credo che ci siano buone ragioni per considerare le liriche apostrofiche, come "Ode on a Grecian Urn" di Keats, o le tante poesie d'amore che affermano di rivolgersi a un amato o amata assente, come emblematiche della lirica e della sua tendenza a coinvolgere l'universo nei suoi affetti e interessi. E laddove ci si rivolge a entità assenti o inanimate, questo ha certamente l'effetto di focalizzare l'attenzione sul momento in cui l'atto avviene, sul presente lirico, e quindi sul discorso lirico stesso, soprattutto perché molte apostrofi sono in qualche modo gratuite: chiedere al vento di soffiare o al tempo di fermarsi o alle rocce di ricordare è un atto di esibizione piuttosto che una reale richiesta. Da tanto tempo diciamo che uno dei temi principali della poesia è l'atto dell'immaginazione poetica, e il *triangulated address* dà a queste affermazioni una base strutturale.

FRANCESCO GIUSTI: Per concludere la nostra conversazione, vorrei fare riferimento all'ultimo capitolo di *Theory of the Lyric*, dove discuti il ruolo della lirica nella società. Questa problematica questione, naturalmente, ci riporta all'*epideixis*, l'asserzione di verità su questo mondo e l'affermazione di particolari valori. Tu prendi in considerazione una serie di casi, dall'ode 1.6 di Orazio a "September 1, 1939" di W. H. Auden, e concludi che l'efficacia sociale di un componimento lirico è imprevedibile e può cambiare nel tempo a seconda dei contesti di ricezione. Una poesia che "appare antagonista o radicale a un certo livello può essere vista come complice o reazionaria a un altro"; dipende "dalle particolari teorie sociali o politiche con cui avviciniamo il lavoro delle liriche". Per essere memorabili ed efficaci, inoltre, le poesie devono essere, in una certa misura, "invischiate con le ideologie che contribuiscono a produrre e a cui cercano di resistere".

Sono particolarmente colpito da due idee sviluppate nell'ultima parte del libro: il "carattere iperbolico" della lirica – la sua presunzione di significatività – che la espone al rischio di fallimento e, allo stesso tempo, implica una certa consapevolezza di tale rischio; e il contributo della lirica alle strutture del sentimento o della percezione (dalle *habits of mind* di Wordsworth al *partage du sensible* di Jacques Rancière) che formano comunità di lettori. La lirica si presenta spesso come il discorso di una minoranza pronunciato contro l'ideologia e i valori dominanti (tradizionalmente, amore e bellezza contro politica e utilità). Il discorso lirico potrebbe effettivamente guadagnare potere da questa autodefinizione retorica come genere minore, inefficace e fallibile? E la sua efficacia potrebbe essere connessa alla performance rituale del suo discorso pubblico da parte di individui separati, come se ogni ripetizione fosse unica? Discutendo il caso di "September 1, 1939", scrivi "Era linguaggio da ripetere, la cui indipendenza da, ma pertinenza a, l'evento in sé [gli attacchi terroristici dell'11 settembre] era una fonte di potere e di piacere"; vorresti approfondire questo punto?

JONATHAN CULLER: È difficile parlare in termini generali del potere o dell'efficacia della lirica. Gli studiosi sono spesso impazienti di mostrare che la lirica contemporanea è politicamente radicale e dirompente – di solito per la sua parodia dei discorsi dominanti o per le sue deformazioni linguistiche dei modi ordinari della produzione di senso – ma è difficile dimostrare che la presenza di queste strategie nelle poesie abbia gli effetti desiderati. A mio avviso, tali dimostrazioni

richiederebbero prove riguardo ai lettori: Chi legge queste poesie? Che tipo di effetti hanno sui pensieri, gli atteggiamenti e le abitudini di quei lettori? E questi effetti si traducono in un qualche tipo di efficacia sociale e politica? È probabile che contribuiscano alla formazione di una sorta di comunità che condivide un interesse per questa poesia – una comunità minoritaria, senza dubbio – come la poesia Beat ha rafforzato l'autocoscienza dei gruppi che abbiamo chiamato Beatniks negli anni Cinquanta e Sessanta. Quella Beat era una poesia antagonista sia nella sua deviazione dalle norme del discorso poetico, tanto nella forma quanto nel linguaggio (spesso osceno), sia nelle sue tematiche di rivolta e resistenza. La maggior parte degli altri casi è meno evidente, meno facile da associare a una particolare comunità o movimento sociale identificabile.

Un caso che non affronto esplicitamente in *Theory of the Lyric* è la poesia d'amore, che nel corso dei secoli ha certamente operato consentendo ai lettori di immaginarsi come partecipanti alla comunità degli amanti. Essa offre un ventaglio di formule sulla bellezza e la desiderabilità dell'amata, sulla sua inaccessibilità, sulla miseria dell'amante che viene ignorato o trattato crudelmente dall'amata, che i lettori possono ripetere e che li aiutano a sentirsi parte di una lunga catena di vittime sofferenti che spesso sono disdegnate o incomprese da coloro che non sono innamorati. Questa poesia può promuovere un sentimento di solidarietà con quella che viene presentata come un'esperienza senza tempo: un effetto ideologico interessante.

E questa poesia è spesso fonte di cliché e di parodia – rime prevedibili (come *moon/June, love/dove*) e sentimenti iperbolici (*I am dying for a kiss...*) – ma la creazione di tale discorso sembra essere una fonte di efficacia sociale. Charles Baudelaire scrive che la massima ambizione del poeta dovrebbe essere quella di creare un cliché: “*je dois créer un poncif*”. Una misura della grandezza di William Shakespeare come poeta inglese è la quantità di espressioni tratte dai suoi versi che sono entrate nella lingua e quindi sono arrivate a dare forma al pensiero delle persone.

Nel mio capitolo conclusivo su “Lyric and Society”, in cui discuto il tipo di rivendicazioni fatte per l'importanza e l'efficacia sociale della lirica, sono stato attratto da casi in cui c'è chiaramente stata una vasta diffusione pubblica del discorso lirico, poesie che vengono ripetute, citate e disseminate frequentemente dai lettori. Si tratta, ad esempio, di poesie di Joachim du Bellay, W. H. Auden e Robert Frost. Ma, come mostro, queste poesie che vengono citate, imparate a memoria e fatte circolare, sono spesso trattate come se facessero affermazioni

sul mondo che, come si può facilmente dimostrare, i testi stessi contraddicono o perlomeno minano. “September 1, 1939” di Auden è un esempio lampante: è stata vista come molto adatta a parlare dell’attacco al World Trade Center (“the unmentionable odour of death / Offends the September night”), quasi anticipasse quella tragedia, ma la poesia afferma esplicitamente qualcosa con cui le persone che la citavano senza dubbio non erano d’accordo: “Those to whom evil is done / Do evil in return”. La morale che ne traggio è che le poesie offrono un linguaggio memorabile, ma questo linguaggio può essere utilizzato per scopi molto diversi, adottato in progetti ideologici differenti, cosicché è estremamente difficile fare affermazioni sulla particolare portata politica di una data poesia, se si vuole che sia qualcosa di più di un’affermazione sulla potenziale significatività. Non è una conclusione accolta con favore da molti studiosi di poesia al giorno d’oggi, ma a me sembra che la storia della lirica occidentale e della sua ricezione la avvalorino.

Jonathan Culler è Class of 1916 Professor of English and Comparative Literature, Emeritus a Cornell University. Tra le sue pubblicazioni *Flaubert: The Uses of Uncertainty* (1974), *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (1975), *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (1981), *On Deconstruction: Literature and Theory After Structuralism* (1982), *Barthes* (1983), *Literary Theory: A Very Short Introduction* (1997) e *Theory of the Lyric* (2015). È stato presidente della American Comparative Literature Association, segretario dell’American Council of Learned Societies e Chair del New York Council for the Humanities. È stato eletto alla American Academy of Arts and Sciences nel 2001, alla American Philosophical Society nel 2006 e alla British Academy nel 2020.

Francesco Giusti è Career Development Fellow and Tutor in Italian a Christ Church, University of Oxford. Ha pubblicato due libri dedicati rispettivamente all’etica e poetica del lutto e al desiderio creativo e cognitivo nella poesia lirica: *Canzonieri in morte. Per un’etica poetica del lutto* (2015) e *Il desiderio della lirica. Poesia, creazione, conoscenza* (2016). Ha curato, con Christine Ott e Damiano Frasca, il volume *Poesia e nuovi media* (2018); con Benjamin Lewis Robinson, *The Work of World Literature* (2021); e con Adele Bardazzi e Emanuela Tandello, *A Gaping Wound: Mourning in Italian Poetry* (2022).

statu**S**quaestionis•
language**q**text culture•

MISCELLANEA

Pier Giovanni Adamo
Università Ca' Foscari Venezia

Aspetti e frontiere del racconto biografico

Abstract

The present essay attempts to demonstrate how and why 19th century forms and 20th century variants of biofiction mark an important paradigm shift in the recent history of the literary field. They prove that in the narrative genres of contemporary age life is not perceived as the object of an integral representation but is rather treated as the subject of a recognition, that of a reality as fragmentary as the manners of an art founded on the temporal imbalance between βίος and fiction. The essay aims to clarify aspects and frontiers of biofiction dating back to European modernity: the fictional matrix that is implied in the dynamic between narrativization and reconstruction; the illusory rigour of completeness; the constant fragmentariness; the alternation between topics of uniqueness and discourse of infamy; the atmospheric definition of the untimely – with the purpose of providing, through a combined exercise of theoretical morphology and diachronic genealogy, the fundamental coordinates for the metahistorical interpretation of modern biofiction.

1. *La matrice biografica*

La biografia è un genere instabile. In bilico tra parentele storiografiche e impulsi narrativi, la ricostruzione della vita di un individuo è affidata tradizionalmente tanto a fattori di organizzazione testuale tipici del racconto quanto a una ipotetica aderenza documentaria agli eventi significativi di quella vita. Alla selezione di episodi, situazioni e confluenze occasionali, legittimata eventualmente dalla disponibilità delle testimonianze trasmesse, deve corrispondere nella stesura biografica un apparato di alternative formali e tattiche retoriche che esitano tra l'ossessiva fedeltà alla precisione e la tentazione romanzesca di manipolare i dati. Una biografia consiste, in altre parole, nel risultato verbale dell'incontro tra il sedimento memoriale del biografato e gli strumenti di scavo del biografo.

Lo stato di aggregazione di questo impasto resta sfuggente, perché esposto a una gradazione di ammissibile slealtà temporale, laddove il presente di chi scrive rischia di alterare il passato di ciò che è oggetto dello scrivere, piegandolo alle esigenze immaginative dello spazio letterario.¹

Da questa prospettiva la biografia è assimilabile a quel tipo di discorso storiografico che, secondo Hayden White, non si limita a elencare o raggruppare una catena di fatti, ma, ordinandoli in sequenza secondo una cronologia d'orizzonte morale e uno schema metaforico, li "narrativizza" (White 2006, 38). Come il progetto storico è sostenuto da un intreccio tropico con l'obiettivo di raggiungere una costruzione di senso attraverso l'interpretazione di elementi disseminati nel tempo e nello spazio, così la granaglia di azioni, movimenti, dialoghi, che il biografo dovrebbe raccogliere va incontro a un trattamento di narrativizzazione, il quale risponde alle norme compositive del genere agglomeratesi dall'apparire delle prime topiche biografiche fino alle loro recenti mutazioni fittizie. A un livello di osservazione macroscopica il comune denominatore del genere biografico risiede proprio nella necessità di ritagliare dall'integrità di una vita umana (la cui riproduzione al dettaglio sarebbe impossibile) alcuni lembi di esistenza, e mutare poi questo frantume di accadimenti, i quali di per sé non potrebbero comunicare alcunché, in parole in grado di dare significato a una storia singolare. A partire dalle annodature strette dal biografo tra i fatti, le zone, le abitudini, i reperti, alla vita raccontata viene attribuito un vero e proprio intreccio, una trama di posizioni semanticamente dense e inamovibili: come avverte Peter Brooks (1995, 23), "se dobbiamo vederlo come logica della narrazione, il *plot* appare analogo alla sintassi dei significati che si vengono via via sviluppando nel tempo e che non si potrebbero creare né comprendere in altro modo".

Il quoziente di narratività, nel caso della biografia, si distribuisce dunque principalmente in due momenti, uno mentale e l'altro morfologico: l'elezione di eventi decisivi, che meriterebbero l'attenzione del biografo (e, si suppone, del lettore) a scapito di tutti gli altri, e la successiva attribuzione agli stessi di una grammatica espressiva adeguata. Se, da un punto di vista contenutistico, la biografia procede per nuclei di emersione e faglie di esclusione, alla sintassi e al lessico prescelti dall'autore spetta il compito di amalgamare in maniera coerente la massa degli spezzoni relativi alla vicenda del biografato per fornire una struttura – e un certo grado di credibilità – al testo di arrivo. In una biografia,

1 Cfr. Zatti 2024.

inoltre, la molteplicità di una vita viene normalmente ricondotta al diagramma stereotipico di una trama continuativa che preveda un inizio, uno svolgimento e una conclusione. Così, la dispersività dell'esperienza collettiva, fatta di lacune, sovrapposizioni e durevoli inesattezze, viene corretta da una scansione narrativa necessaria a rendere decifrabile un caso individuale che tuttavia, al di fuori della dimensione verbale, resterà sempre imbricato nel reticolo accidentale di altre vite, altri microcosmi. Quando un biografo, pur senza inventare alcunché, mette in relazione due avvenimenti slegati attraverso una tesi finalistica o una reazione psicologica del biografato, alla semplice pretesa di oggettività del racconto si sostituisce sottotraccia – per usare un'altra formula di White (1978, 126) – una incorporea “matrice finzionale”. Prendendo avvio da premesse gnosologiche apparentabili ai principi della storiografia, la scrittura biografica risponde poi a meccanismi compositivi simili a quelli della prosa letteraria.

Questa inclinazione alla narratività, continuamente bilanciata dalla forza attrattiva di un'origine prossima ai modi e ai registri dell'impersonalità, determina nella biografia un carattere oscillatorio tra le due componenti essenziali dei generi letterari secondo la definizione simmetrica di Tzvetan Todorov,² ossia la realtà storica e la realtà discorsiva. La matrice finzionale della biografia, che assume la funzione dell'atto linguistico fondamentale per la tenuta del genere, s'innesta esattamente nell'intervallo tra le due realtà per assicurare la verosimiglianza del passaggio dalla prima alla seconda. La possibilità della rappresentazione di una vita dipende primariamente dall'esistenza del biografato, verificabile nella varietà delle sue manifestazioni nel mondo, ma si realizza sul piano testuale solo grazie a una stilizzazione debitrice delle tecniche del racconto letterario, la quale implica l'utilizzo di forme cariche di effetti di mimetismo e finzione basici ma irrinunciabili (nessi tra episodi lontani, immedesimazione psichica, montaggio congetturale delle conversazioni).

L'intervento della matrice deriva dal bisogno di colmare la distanza che intercorre tra il cronotopo di una vita trascorsa e il tentativo di fissarla in una forma narrativa. Questo distacco – che può essere tanto ridotto da rivelarsi una contiguità millimetrica, come nello spropositato caso di *The Life of Samuel Johnson* di James Boswell, ma anche secolare, qual è nei volumi compilativi di

2 Todorov (1993, 52) fornisce una duplice demarcazione teorica, per cui “il genere è la codificazione storicamente attestata di proprietà discorsive” e “il genere è il luogo d'incontro della poetica generale e della storia letteraria evenemenziale”.

Romain Rolland o nella ritrattistica vittoriana di Lytton Strachey – impone al biografo il ricorso a un sistema di collocazione in un determinato ordine di pezzi che appartengono a una vita che non è la sua, di testimonianze potenzialmente contraddittorie, di tracce da connettere tra loro. A differenza dell'autobiografia, affidata sostanzialmente a un'unica memoria condivisa da autore, narratore e protagonista, la biografia deve conferire spessore sensibile a figure assenti (persone, oggetti, ambienti) o sfasate rispetto alla coscienza del biografo, che non può coincidere mai, pienamente, col ricordo del biografato.

In quanto condizionata da più parti, la posizione del biografo condivide i tratti distintivi della memoria collettiva piuttosto che quelli della memoria individuale, per come li ha esposti l'egittologo tedesco Jan Assmann sulla scorta del sociologo Maurice Halbwachs. Nello specifico, dei tre caratteri della memoria collettiva individuati da Assmann quello più consono a spiegare il funzionamento della matrice biografica è il terzo, la ricostruttività. La memoria istituita socialmente procede in maniera ricostruttiva dato che “il passato non è in grado di conservarsi in essa in quanto tale: esso viene continuamente riorganizzato dai mutevoli quadri di riferimento del presente sempre avanzante” (Assmann 1997, 17). Analogamente anche la scrittura biografica agisce in senso ricostruttivo, poiché non si limita a ricucire tra loro le tappe di una vita, bensì allestisce una foggia verbale che ne amplifichi o ne attenui le sfumature, smantellando la pura percezione delle sequenzialità dei fatti attraverso le inevitabili variazioni che la lingua introduce nella forma del racconto. Non a caso Assmann fornisce come esempio di disposizione spazio-temporale e modificazione focale delle modalità ricostruttive della memoria proprio il caso dell'elaborazione biografica all'origine della dottrina cristiana: dal dettato paolino in poi “la vita di Gesù venne ricostruita *ex novo* partendo dalla passione e risurrezione come eventi decisivi, e sospingendo sullo sfondo come antefatto l'intero operato in Galilea” (Ibid.: 16).

Quanto rilevato da Halbwachs e Assmann a proposito della vita del Nazareno vale, per un riflesso di modellizzazione, anche per l'agiografia tardo-antica e medievale. Le vite esemplari dei santi e dei martiri, ricalcate sulla parabola evangelica, ripropongono la trasfigurazione leggendaria di motivi antichi, a volte addirittura precedenti alla cronologia verificata dell'esistenza dei santi stessi, vincolando la narrazione ai siti culturali e agli aneddoti edificanti o miracolistici. La tradizione apologetica, dunque, ricostruisce e narrativizza le vite secondo un programma didascalico che compensa l'insufficienza delle fonti,

così come le biografie laiche dall'umanesimo alla modernità adeguano la propria matrice finzionale alla mentalità culturale della loro epoca. È il caso del *Trattatello in laude di Dante* di Boccaccio, più che una collezione di fatti, una biografia spirituale idealizzata, oppure – per rimanere nell'ambito delle lettere italiane – della *Vita di Castruccio Castracani da Lucca* di Machiavelli, biografia d'un condottiero virtuoso conforme al modello antico del *vir illustris* ma di tonalità fiabesca, nella quale la realtà storica viene deliberatamente ritoccata (attraverso l'intrusione di personaggi immaginari e una ricalibratura di date) per corroborare le idee dell'autore sul potere della fortuna. La stessa tendenza a ricostruire biografie in base alla statura eccezionale di certi individui è un costume ereditato dai biografi ellenistici e romani, i quali, nello sforzo di coniugare encomio civile ed erudizione archeologica, tendevano a narrativizzare la vita di alcune tipologie d'individui (il filosofo, l'artista, il sovrano, il comandante militare) nella stasi di figure simboliche necessarie a istituire un rapporto di continuità morale tra i vivi e i morti.

Narrativizzazione e ricostruttività spiccano, dunque, come caratteristiche trasversali alle alterne fortune dell'insorgenza biografica attraverso i secoli, e tuttavia solo tra la seconda metà del XIX e i primi decenni del XX secolo – sia per tramiti artistici che per avvicinamenti teorici – questi due aspetti del racconto³ hanno denotato scopertamente nella biografia la marchiatura d'un genere appartenente al campo letterario, più che di un satellite ibrido gravitante nell'orbita storiografica. Nel Novecento, secolo durante il quale i generi letterari hanno conosciuto processi di metamorfosi più intensi che in epoche precedenti, si è assistito alla comparsa di biografie che, eludendo le codificazioni normative vigenti e attirando a sé elementi spuri dal terreno della *fictio*, hanno di volta in volta assunto i lineamenti del romanzo, della novella, delle scritture teatrali. Ma questa variante artefatta della biografia, che pure resta una concrezione tipica della modernità, vanta alcune ascendenze mimetizzate nei secoli anteriori.

In effetti, all'altezza della preistoria del genere, tra epoca ellenistica e romanità repubblicana, la biografia veniva considerata una forma discorsiva distinta

3 Nella chiusa dell'introduzione alla sua raccolta di conferenze tenute a Cambridge nel 1927 Edward Morgan Forster scrisse di aver scelto il titolo *Aspects of the Novel* “perché significa tanto i diversi modi con cui possiamo guardare a un romanzo quanto i diversi modi con cui un romanziere può guardare al proprio lavoro (Forster 2018, 37). Se si sostituisce “biografia” a “romanzo” e “biografo” o semplicemente “autore” a “romanziere” si capirà perché in questa sede si è scelto di affrontare certi ‘aspetti’ del racconto biografico.

dalla storia, anche perché si era sviluppata in concomitanza con i commentari e le rassegne filologiche. Se anche le notizie più remote a proposito di primitivi testi biografici risalgono al v secolo a. C., e sono cioè contemporanee alla nascita della storiografia generale a cavallo tra Grecia e Persia, tuttavia la biografia ottenne il profilo di una nozione specifica, tramite il riconoscimento di una propria terminologia, solo nell'età ellenistica. Alla stessa stagione risale la separazione, che durerà fino ai *Bioi παράλληλοι* di Plutarco e agli autori maggiori della latinità (Cornelio Nepote, Varrone, Svetonio), tra storia e biografia, intesi come generi autonomi l'uno dall'altro. In seguito, in particolare nei periodi di maggiore diffusione della trattatistica prescrittiva colta come il Rinascimento, la distinzione alessandrina fu gradualmente sostituita dal riconoscimento della biografia come prototipo di ricerca storica, al punto che “nei più importanti manuali sul metodo storico scritti dal Cinquecento in poi, la biografia è normalmente considerata una delle forme legittime di scrittura a carattere storico” (Momigliano 1974, 4). La biografia dello zio maresciallo commissionata dal duca Adriano Carafa al suo antico precettore Giambattista Vico, ad esempio, è annoverata tra gli studi storici del filosofo napoletano, considerato che l'autore poté utilizzare numerose fonti, compresi l'archivio privato del biografato, epistole e carteggi privati, relazioni confidenziali e documenti di propaganda.⁴ Scritto in latino tra il 1713 e il 1715 e influenzato dalla prolungata lettura del *De iure belli et pacis* di Ugo Grozio, il *De rebus gestis Antonii Caraphaei* è essenzialmente un trattato di storiografia militare in veste biografica che si concentra sulle imprese belliche del generale del Sacro Romano Impero, relegando la descrizione fisica e l'elogio dei costumi privati all'ultima pagina del testo, ovvero il tredicesimo capitolo del libro quarto, intitolato *Viri eicon, & alia privata quaedam*.

La rubricazione della biografia all'interno del ventaglio storiografico è stata contestata e rettificata nel corso dell'Ottocento, il secolo durante il quale la filosofia della storia e l'estetica (post)hegeliane hanno costretto a ripensare tanto i metodi delle poetiche quanto i paradigmi di catalogazione dei generi letterari.⁵

4 Si veda l'elenco dei documenti fornito dalla curatrice nell'introduzione all'edizione critica delle *Gesta* in Vico 1997, 9-12.

5 Trattando della transizione moderna dalla poetica normativa dei generi di ispirazione classicista a quella idealista di stampo speculativo Peter Szondi (2001, 79) ha evidenziato come ogni poetica dei generi sia “sottoposta a una doppia storicità” dato che essa deve tener conto sia delle mutazioni formali interne alla storia letteraria sia delle modificazioni terminologiche e concettuali delle essenze poetiche (lirica, epica, tragedia, romanzo) in filosofia.

Durante il Romanticismo, poi, agli affollati repertori biografici del canone barocco e alle lastre bibliografiche dello psicologismo settecentesco fa seguito la comparsa libresca, nello scaffale biografico, delle personalità smisurate dei geni, a volte al centro di quei volumi che Ernesto De Martino, forse citando Karl Jaspers, descrisse come “patografie”, ovvero “biografie che ricercano tratti patologici nella vita di persone di rilievo della vita culturale” (De Martino 2002, 185). Successivamente, tra la prima metà dell’Ottocento e l’inizio del Novecento, quando alcuni scrittori europei cominciano a legare il lavoro artigianale del biografo alla libertà inventiva dell’autore, la narrazione biografica tradizionale subisce un’alterazione senza precedenti: chi produce un testo biografico non è più necessariamente considerato un neutro catalogatore d’informazioni, bensì un autore che crea attraverso la forma e lo stile. La matrice biografica diventa così il contrassegno visibile della letterarietà della biografia novecentesca, affiancando a narrativizzazione e ricostruttività un terzo carattere di appartenenza finzionale, ossia l’illusoria esattezza di una ritrattistica circoscritta a mezzi busti e primi piani.

2. *Del rigore illusorio*

In una delle sue apocrife *Cronicas*, intitolata in traduzione *Naturalismo d’oggi*, il fantomatico scrittore argentino Bustos Domecq (convocato all’esistenza cartacea da Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares intorno al 1967) riferisce che negli anni Trenta l’altrettanto inesistente Hilario Lambkin Formento diede alle stampe “il primo monumento descrittivista” (Borges e Bioy Casares 1975, 24) della critica moderna, ossia uno studio sulla *Divina Commedia* talmente acribico da coincidere parola per parola col testo originale del poema, senza apparati, appendici né paratesti di alcuna sorta. Al momento della pubblicazione del calco dantesco fu lo stesso Domecq a supporre che l’intuizione di Lambkin fosse stata ispirata dalla lettura di un rarissimo testo odeporico del secolo XVII, *Viaggi di Uomini Prudenti*. Il brano citato dall’elzevirista bonaerense a riprova della provenienza dotta è il seguente:

In quell’Impero, l’Arte della Cartografia raggiunse tale Perfezione che la mappa d’una sola Provincia occupava tutta una città, e la Mappa dell’Impero tutta una Provincia. Col tempo, codeste Mappe smisurate non soddisfecero e i Colleghi dei Cartografi eressero una Map-

pa dell'Impero, che uguagliava in grandezza l'Impero e coincideva puntualmente con esso. Meno dedite allo Studio della Cartografia, le Generazioni Successive compresero che quella vasta Mappa era Inutile e non senza Empietà la abbandonarono alle Inclemenze del Sole e degli Inverni. Nei Deserti dell'Ovest rimangono lacere Rovine della Mappa, abitate da Animali e Mendichi; in tutto il Paese non c'è altra reliquia delle Discipline Geografiche. (Ibid.: 23)

Per la precisione tale paragrafo è tratto dal quarantacinquesimo capitolo del libro quarto dei *Viaggi*, opera di Suárez Miranda pubblicata nella catalana Lérida nel 1658. Queste informazioni supplementari che permettono di completare la voce bibliografica immaginaria sono fornite dallo stesso Borges, che è anche il vero autore della pagina. In *El hacedor*, difatti, lo scrittore portogno aveva già accolto nella sezione "Museo" lo stesso lacerto cartografico titolandolo *Del rigor en la ciencia*. La mappa in scala 1:1, forse presa in prestito dall'ultimo romanzo di Lewis Carroll, *Sylvie and Bruno*,⁶ metaforizza l'inservibilità di una tale rappresentazione olistica del reale. Una carta geografica che riproducesse ogni particolare del territorio a grandezza naturale sarebbe inservibile, perché non potrebbe mai essere consultata e solo i suoi brandelli potrebbero essere abitati alla periferia del mondo – e poi sarebbe, in ogni caso, impossibile da realizzare.

Pur se solamente escogitata sulla pagina borgesiana, questa mappa fa da (im)plausibile correlativo oggettivo della narrazione che mira non a riassumere ma a trascrivere una vita – ogni attimo un segno. Al pari della mappa dell'impero, non può esistere una biografia che riproduca al secondo i gesti e i pensieri di qualcuno, anche perché tenderebbe a inglobare quelli di chiunque altro sia entrato in contatto col biografato. La biografia deve, inevitabilmente, selezionare, smembrare, riconnettere gli avvenimenti, tentando allo stesso tempo (almeno fino a metà Ottocento) di seguire un progetto organico d'intenzione espressiva totalizzante secondo il quale le tappe dei fatti concatenati in una sequenza lineare condurrebbero logicamente a un punto terminale.

Una biografia, in realtà, condensa un percorso individuale fingendo che il segmento lumeggiato restituisca significato a tutto il resto del perimetro in om-

6 Nell'undecimo capitolo del secondo volume, *Sylvie and Bruno Concluded*, l'extraterrestre Mein Herr informa i protagonisti che sul suo pianeta è stata realizzata "una mappa del paese su scala un chilometro per chilometro", non ancora dispiegata su obiezione dei contadini preoccupati che "avrebbe coperto tutta la campagna e offuscato la luce del sole" (Carroll 1978, 291).

bra che invece manca. Così accade, per esempio, nella *Vida de Edgar Allan Poe* di Julio Cortázar, che in linea generale dovrebbe seguire un'altra biografia scritta da Hervey Allen, ma nel frattempo avanza le proprie ipotesi psicologiche e in cinque atti (“Infanzia”, “Adolescenza”, “Giovinezza”, “Maturità”, “Finale”) assembla un'immagine tormentata dello scrittore americano come geniale precursore della letteratura fantastica novecentesca di cui lo stesso argentino è stato tra i massimi rappresentanti. Il processo narrativizzante e ricostruttivo cui la scrittura sottopone la vita raggiunge dunque un effetto di illusorietà superficiale che, pur occultata dallo sfoggio di dati accertati e testimonianze attendibili, ulteriormente accomuna la biografia all'esercizio letterario. Si tratta – per recuperare il lemma borgesiano – di un rigore illusorio, di una smagliante impressione di completezza che la biografia, trasformando in convenzione congenita un accorgimento retorico, ha assimilato come fenotipo dominante della propria fisionomia.

In un breve saggio del 1986 Pierre Bourdieu – il quale in altra sede proponeva infatti di sostituire, almeno in ambito sociologico, il concetto di “traiettoria” a quello di “storia di vita” – ⁷ ha denominato appunto “illusione biografica” la rituale attribuzione d'una identità uniforme ai soggetti della biografia tradizionale. Secondo il sociologo francese, “produrre una storia di vita, trattare la vita come una storia, ossia come la narrazione coerente di una sequenza significativa e orientata di eventi, forse è come rendere omaggio a un'illusione retorica, a una rappresentazione comune dell'esistenza che tutta una tradizione letteraria ha confermato” (Bourdieu 2009, 73). Questa tradizione, rappresentata dalla narrativa realista sette-ottocentesca, dal romanzo storico e dal naturalismo, ha prodotto in parallelo un paradigma di saggismo biografico ortogonale, esemplificato dai *Portraits littéraires* nei quali Sainte-Beuve applicava quel metodo di stretta osservazione teocritea che nell'opinione di Proust (2015, 76) si riduceva a “una sorta di botanica letteraria”. Bourdieu ritiene che questa visione della vita come marcia esistenziale do-

⁷ “Ogni traiettoria sociale deve essere intesa come un modo singolare di percorrere lo spazio sociale, in cui si esprimono le disposizioni dell'habitus; ogni spostamento verso una nuova posizione – in quanto implica l'esclusione di un insieme più o meno ampio di posizioni sostituibili e, quindi, un restringimento irreversibile del ventaglio dei possibili inizialmente compatibili – segna una tappa del processo di *invecchiamento sociale* che potrebbe misurarsi in base al numero di queste alternative decisive, biforcazioni dell'albero dagli innumerevoli rami morti che raffigura la storia di una vita” (Bourdieu 2013, 339).

tata di senso, nella duplice accezione di significato e di direzione, sia entrata in crisi in coincidenza dello scardinamento primonovecentesco della struttura lineare del romanzo, indice dell'avvento della letteratura modernista e dell'allontanamento delle filosofie occidentali da una concezione idealista della storia. Tuttavia, uno sguardo più attento ai fenomeni della morfologia letteraria dimostra che già la "tradizione anti-idealista" (Pavel 2002, 56) di Flaubert, Dostoevskij, James aveva proposto modelli di narrazione sconnessa e stratificata per la rappresentazione dell'esistenza fisica e della coscienza dei personaggi e che dunque il concomitante passaggio a un modello biografico alternativo potrebbe venire retrodatato al XIX secolo.

Nella prima metà dell'Ottocento cominciano ad apparire testi biografici o pseudo-biografici che si differenziano rispetto alla storia interna del genere non solo perché palesano la propria matrice finzionale, ma anche perché, narrando in maniera discontinua una vita, alterano (o dichiarano) il rigore illusorio tipico delle biografie diffuse fino ad allora. Tra la fine del secolo XVIII e l'inizio del XIX le generazioni preromantiche e romantiche avevano preparato questa mutazione, che interesserà diverse forme di scrittura, nell'intersezione tra la ricerca storico-antiquaria e la mistica letteraria, confondendo culto del primitivo e plagio folkloristico (vedi alla voce Ossian).

Da queste premesse nasce un ipo-genere biografico all'interno del quale persino l'eventualità dell'inesattezza e l'urgenza della distorsione vengono ammesse come manovre creative utili a restituire il tono e la fisiologia della vita da raccontare, e per questo ambiguamente esibite. *The Last Days of Immanuel Kant* di Thomas De Quincey, il postumo *Lenz* di Georg Büchner, la *Vie de Rancé* di Chateaubriand, o la novella *Mozart auf der Reise nach Prag* di Eduard Mörike, ad esempio, possono essere a ragione considerati come quattro archetipi letterari di quella galassia di racconti biografici per i quali negli ultimi decenni la critica ha coniato una serie di definizioni ostinatamente classificatorie eppure spesso limitate, tra le quali si annoverano: finzione biografica, biografia romanzata, racconto metabiografico, *biofiction*.⁸ In questa sede si continuerà a parlare di "racconti biografici" per designare la genealogia di opere letterarie

⁸ Per una panoramica teorica sulle mutazioni otto-novecentesche della biografia letteraria cfr. Castellana 2019, 19-90. Avvertendo correttamente che ciascuna delle locuzioni sfruttate di recente dalla critica fa leva sui caratteri di certe opere escludendone altre dallo spettro del genere, Lorenzo Marchese ha proposto la definizione più estensiva di "manipolazione della biografia" o "biografia manipolata" (Marchese 2019, 138-167).

che hanno inclinato plasticamente gli schemi del genere biografico attraverso una carica di impulsi finzionali.

A prescindere dalla denominazione che si preferisce assegnare, caso per caso, alle biografie ad alto tasso di letterarietà, queste forme di narrazione della vita permangono apparentemente nell'alveo della biografia intesa come "genere dei nomi propri",⁹ ossia come lo spazio discorsivo nel quale la presenza costante del nome di un individuo assicura l'attaccamento dell'autore alla mera realtà storica. Di contro la custodia anagrafica dei biografati e l'onomastica geografica vengono sfruttati dagli scrittori in questione come segnali di aderenza agli eventi per depistare l'attenzione di lettori e critici dagli indizi d'una contraffazione letteraria. Il rigore storico-scientifico sembra rimanere illusoriamente intatto, mentre in effetti l'uso dei nomi propri contribuisce a intaccare lo statuto originario della biografia, sbiadendo la dissomiglianza tra persone e personaggi. La fedeltà al nome resta dall'Ottocento in poi un elemento costante della manipolazione biografica, un indice di adesione a una realtà extraletteraria della quale bisogna assicurare una stabile ricezione mentre viene sottoposta all'interferenza di alternate scariche finzionali, al punto che sempre il nome continuerà a funzionare come ancoraggio alla storia privata anche all'interno del filone novecentesco delle biografie ritoccate, come *La vita di Cola di Rienzo* di Gabriele D'Annunzio, *Le bonhomme Lénine* di Curzio Malaparte, *Žizn' gospodina de Mol'era* di Michail Bulgakov, *Saint Joan of Arc* di Vita Sackville-West, o delle vite romanzate, da *Bomarzo* di Manuel Mujica Lainez a *Tiziano* di Neri Pozza.

3. *Diritto e infamia*

Dall'angolatura di una storia della biografia letteraria tutti i portatori di questi nomi hanno un punto in comune: per la mentalità dei posteri, la loro personalità e le loro azioni li distinguono dalla massa circostante di uomini e donne a loro contemporanei. E questo criterio di eccezionalità vale anche per gli altri nomi di biografati citati in precedenza, da Dante a Poe, da Castruccio Castracani e Samuel Johnson, nonché per gli 'uomini illustri' delle *Vite parallele*, per i cesari della *Historia augusta*, per santi, asceti e artisti del Rinascimento. Tutti questi individui hanno trovato un posto esclusivo nella memoria collettiva

9 Cfr. Gefen 2004.

perché le loro vite rispondevano a uno almeno dei modelli ideali previsti dai codici culturali del loro tempo. Ogni cultura, difatti, elabora differenti tipologie di persone in base alle regole di comportamento, o di anti-comportamento, fissate dalla società.

Riassunta in poche righe, è questa una delle tesi di Jurij Lotman sul meccanismo dei sistemi culturali, ovvero sul funzionamento della cosiddetta semiosfera. Secondo Lotman, in una determinata società esistono individui che maturano, attraverso lo sforzo di avvicinamento a un modello di comportamento e di misurazione d'una grandezza prestabilita (nascita, fortuna, santità, eroismo, genio), 'il diritto alla biografia'. A costoro viene così assicurata una sopravvivenza nel codice della memoria condivisa. Il diritto alla biografia, inoltre, spiega la continuità tra gli stampi biografici avvicendatisi dall'età ellenistica fino al Romanticismo, dalla biografia classica e medievale sino alla biografia idealistica.

Il diritto alla biografia è legato a una determinata situazione semiotica e, di conseguenza, a uno statuto culturale nel quale, come ricorda Lotman, il concetto di veridicità era ancora incluso nel concetto di testo biografico. In effetti, nel caso della biografia tradizionale il patto col pubblico presupponeva tacitamente che l'autore fosse privo di alternative rispetto all'indubitabile resoconto dei fatti realmente accaduti. Certi criteri di attendibilità, come l'ispirazione divina degli evangelisti o le competenze presunte degli storici, sono stati sottratti alle storie di vita solo al momento della canonizzazione delle moderne forme di manipolazione biografica. Come abbiamo visto, nel corso dell'Ottocento fenomeni quali la crisi del romanzo realista e le filosofie anti-idealiste convergono a confondere il campo conoscitivo e stilistico della scrittura biografica con le infiltrazioni dei generi della narrativa moderna, come avviene già nella patetica biografia dell'inesistito Diogene Teufelsdröckh contenuta nel *Sartor Resartus* di Thomas Carlyle.

Lotman nota che esattamente in coincidenza con questo complicarsi della situazione semiotica si verifica un mutamento di paradigma relativo alla figura del biografo, dato che "colui che scrive il testo perde il ruolo di portatore della verità passivo" e "acquista lo statuto di creatore nel senso pieno del termine" (Lotman 1985: 187). Viene ammessa cioè una libertà di scelta, diventano valide le categorie di progetto narrativo e strategia retorica – insomma acquisisce visibilità letteraria la matrice biografica, ch'era rimasta occultata proprio per ragioni di normatività culturale. Il racconto biografico, infatti, comincia a es-

sere identificato come variante artistica del genere principale quando “insieme alla libertà di scelta nasce la possibilità dell’errore e della menzogna” (Ibid.), e mentre la letteratura, instaurandosi come decisione d’artificio, s’impegna comunque a produrre effetti di verità riconoscibili in quanto tali.

Parallelamente all’emersione dei primi esperimenti di armonizzazione tra realtà storica e menzogna romanzesca, si complica anche la nozione stessa di diritto alla biografia, cioè la distinzione tra individui eccezionali e uomini e donne senza storie di vita. Prima nella documentazione istituzionale del potere, poi nella narrativa e nel teatro, la lingua scritta concede sempre più spazio biografico a esistenze ordinarie, a eventi scabrosi, a nomi dimenticati. Nei decenni dell’Ottocento durante i quali si assiste al consolidarsi di un’inedita congiuntura culturale che, tra varie concrezioni artistiche, annovera anche le finzioni biografiche, raggiunge il proprio vertice zenitale quella “sorta d’ingiunzione a scovare la parte più notturna e più quotidiana dell’esistenza” che, secondo Michel Foucault, ha disegnato “la linea di tendenza della letteratura dal Seicento in poi” (Foucault 2009, 65).

Complici le correnti del naturalismo e del simbolismo, il XIX è stato effettivamente un secolo segnato dalla vocazione a riesumare il prosaico e vivificare l’ignoto, a trascrivere – con lemma foucaultiano (e borgesiano prima ancora) – l’infame. La costrizione di queste rappresentazioni si scopre già negli splendori e nelle miserie dei personaggi di Balzac, nella drammaturgia claustrofobica di Ibsen e nelle infezioni mentali dei racconti di Poe e Maupassant; oppure quando nel 1864 affiora dalla penna di Dostoevskij uno spazio fino a quel momento innominato: il sottosuolo, luogo di tutto ciò che la coscienza tenta vanamente di accantonare, e che la letteratura induce a confessare. In quanto innesto di esplorazione della vita quotidiana, assortimenti di memorie allotrie e tonalità narrativa, la biografia si candida da subito a diventare uno dei generi cardinali attraverso cui la letteratura possa accogliere “il discorso dell’infamia” (Ibid.: 68), con l’obiettivo ideale di costruire attraverso il linguaggio letterario un archivio del sottosuolo, dove vige l’indistinzione tra materiali biografici primari e secondari. Nei testi biografici la dimensione dell’occulto e dell’usurato può essere introdotta sia attraverso la divulgazione di esistenze che si credevano anonime, ingloriose, sia sotto forma di ripensamenti farseschi, irritanti, bislacchi e spregevoli di vite presumibilmente emblematiche, delle quali restano da raccontare tutti quei dettagli scartati dal tempo eppure sintomatici e così narrativamente saturi. Il discorso dell’infamia contribuisce cioè a dislocare o mo-

dificare le frontiere¹⁰ del racconto biografico. Questa progressiva regolazione del diaframma biografico è scandita, agli estremi del XVII e del XIX secolo, dalla composizione di due opere essenziali per qualunque discorso sulle evoluzioni letterarie dei racconti di vite, ossia le *Brief Lives* di John Aubrey e le *Vies imaginaires* di Marcel Schwob.

Secondo l'arco cronologico additato da Foucault, il Seicento marchia la nascita di un'arte del linguaggio capace di dire anche i gradi più inconsistenti del reale. Le fulminee biografie di Aubrey, compilate per quasi un trentennio in collaborazione con lo storico oxoniense Anthony Wood, testimoniano il momento nel quale anche il genere biografico, allontanandosi dalle convenzioni monumentali del panegirico e dell'eulogia, comincia ad attingere al serbatoio dell'aneddotica funeraria, della reminiscenza impudente, persino della chiacchiera da salotto. Assecondando una dispersione di fonti tipicamente barocca, Aubrey costruì le sue vite brevi intorno a una collazione onnivora di informazioni, determinata dall'insofferenza nei confronti di un modello biografico nel quale il passato era simboleggiato esclusivamente da un ristretto gruppo di eletti. Dedicandosi innanzitutto ad amici e vari contemporanei (alcuni dei quali gli sopravvivranno), Aubrey scrisse più di quattrocento biografie minime, tra le quali si contano naturalmente le vite di drammaturghi, filosofi e pii chierici, ma anche negromanti, corsari, matematici, avventurieri. Inoltre, come nel caso della sodomia di Francis Bacon, anche il racconto della vita di uomini celebri e ammirati si concentra sovente su particolari all'epoca considerati osceni, su stramberie intellettuali, dettagli anodini o vezzi mondani, sempre descritti con vena squisitamente simpatetica dall'autore. La fama, d'altra parte, è una qualità parecchio elusiva nell'opera di Aubrey. Per quanto resti un caso relativamente isolato fino alle sue filiazioni otto-novecentesche, il lavoro antiquario di Aubrey stabilì insoliti margini di sovrapposizione tra diritto e infamia nella storia del genere delle vite, proponendo un nuovo modello di scrittura biografica per arrangiamenti di maniera ed espoliazione che verrà imitato, tra gli altri, anche da certi autori del Novecento italiano come Manganelli e Wilcock.

Il prototipo delle biografie in ridotta forma di arguzie rintracciabile nelle *Brief Lives*, parzialmente anticipato dalle *Historiettes* galanti di Tallemant des

10 Con questo termine s'intendono, con Genette (1980, 274), "i limiti in qualche modo negativi del racconto", in rapporto ai "principali giochi d'opposizione attraverso i quali il racconto si definisce, si costituisce di fronte alle diverse forme del non-racconto".

Réaux, si dirada nella letteratura europea nel corso dei due secoli che le separano dalle *Vies imaginaires*, apparse per i tipi di Charpentier-Fasquelle nella Parigi *fin de siècle*. Sotto l'influsso dei numi tutelari di Robert Louis Stevenson e François Villon (dei quali scrisse due ritratti poi raccolti in *Spicilege*), Schwob antologizza vite di poeti, criminali, incantatrici, eunuchi, e brevetta un campionario di biografia eretica, dal quale trapelano, nella filigrana delle imposizioni mentali del biografo-novelliere, la passione d'una erudizione feroce e chimerica. Schwob, tuttavia, non esibisce affatto le sue fonti, che, con andamento sinusoidale, vengono avvertite in termini puramente allusivi. I protagonisti sono rappresentati come esseri marginali, per ciascuno dei quali conta presentare un'individualità raggiunta coi metodi d'una manifesta ricreazione letteraria, mentre a ciascuna vita viene attribuita una lunghezza narrativa non proporzionale al livello di effettiva importanza storica del biografato, in un regime di totale sovvertimento delle gerarchie del diritto alla biografia. Secondo Schwob (2012, 21) "l'arte del biografo sarebbe di dare tanto pregio alla vita di un povero attore quanto alla vita di Shakespeare". E questa frase si legge nelle ultime righe della prefazione alle *Vies*, dove viene tratteggiata una magra genealogia dei biografi antistorici da cui discenderebbe lo stesso Schwob, comprendente Diogene Laerzio, Aubrey, Boswell. La brevità appresa da Aubrey, che corrisponde talvolta a un'amplificazione tal'altra a una condensazione, a un tempo giustifica e costringe il biografo a dimostrare scarso interesse per la data e il luogo di nascita, così come per la morte, a vantaggio di eventi simbolici e manie caratterizzanti. Perciò i racconti sono ellittici, ostentano una cronologia lacunosa e una focalizzazione discontinua. Schwob porta all'estremo le influenze di Aubrey e De Quincey (nel 1899 tradusse in francese *The Last Days of Immanuel Kant*) e così, nella cifra di una relazione porosa tra lettura e invenzione, mette a disposizione della prosa biografica l'armamentario d'una dotta ingegneria dell'irrealità.

In corrispondenza dell'arco temporale ingombro dal riscatto letterario dell'infamia gli autori fin qui scandagliati architettarono le premesse delle finzioni biografiche novecentesche. Attraverso i suddetti esperimenti di manipolazione documentaria e formale mutò, dunque, l'instabilità immanente alla realtà discorsiva della biografia che, trascorrendo nel passaggio dai distillati enciclopedici del Seicento agli arabeschi delle *vies* di fine secolo XIX, ha suscitato le condizioni d'esistenza del racconto biografico moderno in quanto narrazione figurale e frammentaria della vita e non più realistica o dimostrativa. La frammentarietà, attraverso la quale l'autore spesso affianca il biografato come

comprimario, sarà peraltro uno degli aspetti comuni ai racconti biografici del Novecento, a tutti gli effetti la caratteristica più epidermicamente evidente se anche si paragonano opere di lingua e radici tanto diverse come i *Retratos reales e imaginarios* di Alfonso Reyes e *Narrate, uomini, la vostra storia* di Alberto Savinio. Nello specifico la frammentarietà distingue quel racconto breve che, in forma di scheda o di scheggia, rappresenta l'unità di misura minima del genere nelle raccolte biografiche del xx secolo, dall'*Historia universal de la infamia* di Borges agli *Sternstunden der Menschheit* di Stefan Zweig, da *Grobnica za Borisa Davidoviča* di Danilo Kiš alle *Vies minuscules* di Pierre Michon.

4. *Precisare l'atmosfera*

La cronistoria obliqua tratteggiata fin qui lascia intravedere distintamente i gradi di coagulazione dell'espressivismo e delle tentazioni creative all'interno del racconto biografico (e allegorico), oltre alla progressione del distacco di quest'ultimo dal genere storico tradizionale. Al declinare dell'Ottocento, l'apparizione delle *Vies imaginaires*, nelle quali la secolare matrice biografica e il rigore illusorio delle origini vengono palesemente piegati alle esigenze frammentarie del discorso dell'infamia, rese manifesta la compiuta e dichiarata mutazione letteraria d'una forma nata come variante della biografia classica. Il libro di Schwob, schermando – al di là del canovaccio di Aubrey – i disomogenei retaggi di Vasari, degli *Illuminés* di Gérard de Nerval e degli *Imaginary Portraits* di Walter Pater, stabilì alcune movenze vincolanti per gli autori che, nel corso del Novecento, hanno deciso di misurarsi col trattamento finzionale delle 'vite' altrui. Non è un caso che scrittori del calibro di Queneau in *Les enfants du limon*, Canetti in *Party im Blitz*, Bolaño in *La literatura nazi en América*, Sebald in *Die Ausgewanderten* abbiano plasmato le loro prose biografiche, per livelli discrepanti di affinità, sui prototipi sei, sette e ottocenteschi delle cretostomie di biografie letterarie solcate dai contrassegni della manipolazione. Alla vigilia del xx secolo, dunque, il passato delle vite da narrativizzare e ricostruire è oramai esplicitamente maneggiato dalla letteratura come un materiale duttile, elastico, e in alcuni casi manomesso a vari livelli.

Inoltre, l'atteggiamento manipolativo che coinvolge i biografi infedeli da De Quincey a Schwob sintetizza nello spazio dei loro racconti una contestazione sotterranea verso la conoscenza storica del passato come sapere pietrificante, la

stessa espressa in quegli anni anche da Friedrich Nietzsche nella seconda delle *Unzeitgemässe Betrachtungen*. Come la febbre del senso storico fossilizza e insterilisce gli eventi trascorsi impedendo una durata felice e obliosa della vita, così secondo Nietzsche l'ossessione biografica, che è un'emanazione pragmatizzante dello storicismo, riduce l'esistenza degli individui a "innumerevoli micrologie della vita e delle opere" (Nietzsche 1974, 59-60) attraverso un sistema di curiosità individualistiche che espone le civiltà al rischio d'una paralisi organica. Polemizzando col metodo atrofizzante dei biografi a lui contemporanei il filosofo tedesco infiltra nella seconda *Inattuale* la necessità quasi fisiologica di quella scrittura biografica moderna che si stava nel frattempo delineando in Europa, non più fondata esclusivamente su ciò che è storico ma anche su ciò che storico non è. Per Nietzsche "ciò che non è storico assomiglia a un'atmosfera avvolgente, la sola dove la vita può generarsi, per sparire di nuovo con la distruzione di quest'atmosfera" (Ibid.: 10-11).

Nella medesima terminologia metaforica, proprio nel paragrafo in cui lamenta il dotto furore del biografismo che investiva (già allora) Mozart e Beethoven, Nietzsche designa la mancanza del ruminante genere biografico cui è necessario sopperire per garantire il mantenimento e la proliferazione, anche solo figurali, degli istinti vitali: "tutto ciò che è vivo ha bisogno di avere intorno un'atmosfera, una misteriosa sfera vaporosa; se gli si toglie questo involucro, se si condanna una religione, un'arte, un genio a girare come un astro senza atmosfera, non ci si deve più meravigliare del loro rapido inaridirsi, irrigidirsi e isterilirsi" (Ibid.: 60). La soluzione nietzschiana consiste nella trasformazione della storia in pura creazione artistica, dato che solo l'arte può perpetrare la vita assicurandole d'intorno un'atmosfera di pure forze plastiche. Nel caso del genere della 'vita' per eccellenza, la liberazione auspicata da Nietzsche si realizza all'altezza della differenziazione sensibile e definitiva tra la biografia di volta in volta illustre, leggendaria, antiquaria e romantica, e il racconto biografico delle vite immaginarie, congetturali, scorrette. Nell'ambito dell'embrionale teoria estetica della biografia, poi, la posizione antistoricista del filosofo col martello ha esercitato un dimensionato influsso anche in pieno Novecento.

La prospettiva inattuale sulle imbalsamazioni biografiche trova un prolungamento iberico nei *Papeles sobre Velázquez y Goya* che José Ortega y Gasset riunì per la prima volta in volume nel 1950. Nel 1943 la casa editrice Iris-Verlag di Berna aveva chiesto al filosofo spagnolo di scrivere qualche pagina su Velázquez per commentare una serie di riproduzioni di quadri, mentre qualche

anno più tardi, durante una malattia, Ortega stese alcuni appunti su Goya a uso personale. Diversi stralci di queste ‘carte’ congegnate in tali occasioni sono puntellati di riflessioni sulle modalità e sul valore della scrittura biografica che approfondiscono, a tratti esasperano, i giudizi di Nietzsche. Sia nell’*Introduzione a Velázquez* del 1943 sia nel testo *Sulla leggenda di Goya* Ortega avanza i prolegomeni di un metodo biografico che s’impegni a precisare il sistema di possibilità e impossibilità in cui consiste la vita di un individuo, senza tramutarle in fatti suffragati da dati come farebbe un convenzionale resoconto storiografico. Ad esempio, il paragrafo sulla biografia di Velázquez dell’*Introduzione* addebita un’“irrefrenabile ‘datofagia’” (Ortega y Gasset 1984, 35) agli storici, i quali spesso non si rendono conto che neanche la somma di tutti i dati immaginabili sarebbe sufficiente a ottenere la storia, o una storia.

Sempre nelle prime pagine dell’*Introduzione* Ortega, supponendo che Velázquez fosse un uomo particolarmente flemmatico, malinconico, solitario, un uomo con molto tempo a disposizione, sostiene che “il biografo di Velázquez deve perciò di necessità dedicarsi à *la recherche du temps perdu* del pittore” (Ibid.: 40). Il ‘tempo perduto’ della vita del pittore spagnolo sarebbe quello che egli ha trascorso in modi che non si conoscono. Si tratta di un tempo coincidente con le attività dell’artista e le occupazioni dell’uomo fino alla sua morte, ma non con la creazione dei quadri, bensì al tempo speso da Diego Rodríguez de Silva y Velázquez per diventare colui che noi chiamiamo semplicemente Velázquez, ovvero, secondo una nota formula orteghiana, “un io e la sua circostanza”. Ortega cita il titolo del romanzo proustiano per alludere a quel tempo perduto che è, a tutti gli effetti, un tempo perso.

Le note di Ortega su Velázquez e Goya mirano a sostituire la ricerca di questa temporalità sperperata alle mitologie biografiche ereditate dalla tradizione didascalica e dall’idealismo romantico. A Ortega interessa scandagliare nei due pittori spagnoli la dinamica drammatica che soggiace alla perdita del tempo, e nel farlo teorizza una tipologia testuale di biografia inconsueta ibrida di saggismo, attenzioni letterarie e montaggio narrativo, rispecchiata da alcuni lunghi racconti o romanzi biografici coevi ai *Papeles* quali *Der Tod des Virgil* di Hermann Broch e *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* di Bertolt Brecht.

Il tempo perduto diventa, in effetti, nel XX secolo l’oggetto privilegiato degli scrittori-biografi, intervallo di vita senza fonti né testimoni e dunque inevitabilmente immaginario, secondo la lezione di Schwob riecheggiata dallo stesso Ortega che, nel *Preludio a un Goya*, scrive che “bisogna immaginare l’uomo

Goya”, poiché i “dati sono solo i punti di riferimento entro i quali si delimita la figura immaginaria di Goya” (Ibid.: 115). Questo tempo, perso o perduto che sia, coincide per gli scrittori che s’improvvisano apprendisti biografi col sistema dei possibili orteghiano e con l’atmosfera vitale nietzschiana, e la sua precisazione attraverso il calcolo della lingua e dello stile fornisce il nucleo d’irradiazione del racconto biografico novecentesco. Nei casi fin qui menzionati i caratteri del testo biografico vengono allentati o compressi in vista di una trasfigurazione letteraria del biografato, la cui vita non deve più essere ricostruita per intero o con intenti educativi, bensì narrata per sprazzi d’autenticità intuita e attraverso le macchinazioni svaporate del periodo ipotetico.

Pur intrecciandosi a più riprese con le vicende morfologiche dei principali modi di organizzazione testuale e diffusione editoriale del genere biografico, in particolare delle raccolte di ‘vite’, la storia del racconto biografico rappresenta in sostanza il tentativo di giungere attraverso la prosa narrativa, per approssimazione o per slontanamenti, a un’arte letteraria della scrittura di vite. In un breve saggio del 1939 su Lytton Strachey e i suoi *Eminent Victorians* Virginia Woolf, per spiegare perché “l’arte della biografia è la più ristretta di tutte le arti”, ha scritto che “la fantasia dell’artista alla sua massima intensità scarica quello che di fatto è deperibile; costruisce con quanto è durevole” mentre “il biografo deve accettare quanto è deperibile, costruire con quello, inserirlo nella costruzione stessa della sua opera” (Woolf 2011, 394). A voler chiosare queste affermazioni, si potrebbe dire che nel racconto biografico novecentesco le regole della biografia vengono stravolte o manomesse dagli autori (con lessico woolfiano, gli artisti), mutando il genere di partenza in una forma aperta, nel tentativo di rendere durevole nella scrittura ciò che, nella vita, non può che essere deperibile.

Bibliografia

Assmann, Jan. 1997. *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Torino: Einaudi.

Borges, Jorge Luis e Bioy Casares, Adolfo. 1975. *Cronache di Bustos Domecq*. Torino: Einaudi.

Bourdieu, Pierre. 2009. "L'illusione biografica". In *Ragioni pratiche*, 71-79. Bologna: il Mulino.

Bourdieu, Pierre. 2013. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*. Milano: il Saggiatore.

Brooks, Peter. 1995. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*. Torino: Einaudi.

Carroll, Lewis. 1978. *Sylvie e Bruno*. Milano: Garzanti.

Castellana, Riccardo. 2019. *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*. Roma: Carocci.

De Martino, Ernesto. 2002. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini. Torino: Einaudi.

Foucault, Michel. 2009. *La vita degli uomini infami*. Bologna: il Mulino.

Forster, Edward Morgan. 2018. *Aspetti del romanzo*. Milano: Garzanti.

Gefen, Alexandre. 2004. "Le genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine". In *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, a cura di Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel e Marc Dambre, 305-319. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

Genette, Gérard. 1980. "Frontiere del racconto". In Roland Barthes *et. al.*, *L'analisi del racconto. Le strutture della narratività nella prospettiva semiologica*, 271-290. Milano: Bompiani.

Lotman, Jurij. 1985. "Il diritto alla biografia. Il rapporto tipologico fra il testo e la personalità dell'autore". In *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, 181-199. Venezia: Marsilio.

- Marchese, Lorenzo. 2019. *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*. Macerata: Quodlibet.
- Momigliano, Arnaldo. 1974. *Lo sviluppo della biografia greca*. Torino: Einaudi.
- Nietzsche, Friedrich. 1974. *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Milano: Adelphi.
- Ortega y Gasset, José. 1984. *Carte su Velázquez e Goya*, a cura di Cesco Vian. Milano: Electa.
- Pavel, Thomas. 2002. "Il romanzo alla ricerca di se stesso. Saggio di morfologia storica". In *Il romanzo. II. Le forme*, a cura di Franco Moretti, 35-63. Torino: Einaudi.
- Proust, Marcel. 2015. "Contro Sainte-Beuve". In *Saggi*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini e Marco Piazza, 51-165. Milano: il Saggiatore.
- Schwob, Marcel, 2012. *Vite immaginarie*, a cura di Fleur Jaeggy. Milano: Adelphi.
- Szondi, Peter. 2001. *Poetica e filosofia della storia*, a cura di Roberto Gilodi e Federico Vercellone. Torino: Einaudi.
- Todorov, Tzvetan. 1993. *I generi del discorso*, a cura di Margherita Botto. Firenze: La Nuova Italia.
- Vico, Giambattista. 1997. *Le gesta di Antonio Carafa*, a cura di Manuela Sanna. Napoli: Guida.
- White, Hayden. 1978. "The Fictions of Factual Representation". In *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, 121-134. Baltimore: Johns Hopkins University Press
- White, Hayden. 2006. "Il valore della narrazione nella rappresentazione della realtà". In *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di Edoardo Tortarolo, 37-60. Roma: Carocci.
- Woolf, Virginia. 2011. "L'arte della biografia". In *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, a cura di Liliana Rampello, 389-395. Milano: il Saggiatore.
- Zatti, Sergio. 2024. *Il narratore postumo. Confessione, conversione, vocazione nell'autobiografia occidentale*. Macerata: Quodlibet.

Pier Giovanni Adamo scrive di letteratura novecentesca e di cinema. Attualmente è assegnista di ricerca all'Università Ca' Foscari di Venezia. Le sue pubblicazioni comprendono *Del racconto biografico. Forme novecentesche e variazioni italiane* (Padova University Press, 2023) e *Il quarzo e la cera. Malaparte romanziere* (in corso di pubblicazione per Marsilio), oltre a saggi sulla prosa italiana del Novecento, sugli stili della critica e sul rapporto tra immagine e parola in alcuni autori francesi (Balzac, Genet). Ha curato il fascicolo monografico *Arbasino, e poi* per «Strumenti critici» (1/2024). Come critico cinematografico collabora con la Cineteca di Bologna e con diverse riviste culturali.

Gianlorenzo Attanasio
Università degli Studi di Napoli “Federico II”

L'imprevedibile virtù dell'ambiguità.
Il caso *Fargo* nel panorama della serialità televisiva
di ultima generazione

Abstract

This study is divided into two sections, a first one of a more theoretical nature in which an attempt is made to introduce the concept of television seriality and to cast it within a theory of media that looks at the mechanisms of production and consumption, but above all at the possibilities of writing as a creative space in which complexity and originality are produced; in the second part, on the other hand, the series *Fargo* is analyzed as a model of a complex seriality, based on writing that repudiates the stereotype, and indeed tries to make it its *punctum*, overthrowing it insofar as it systematically sets out to disregard the viewer's expectations.

There's an interesting dynamic when people
have expectations, which is that, as a storyteller,
you can either steer into those expectations
or you can use them against them.
(Noah Hawley, intervista per *AVClub*, 18 giugno 2014)

1. *Drammatico e mainstream*

È indubbio che oggi, soprattutto per quanto concerne le nuove e nuovissime generazioni, la letteratura in senso stretto, quella fatta di parola scritta pensata per la lettura, vada decisamente al ribasso rispetto ad altre forme d'arte diegetiche, ossia narrative, come il cinema e il *serial*; stiamo del resto assistendo, nel campo dell'audiovisivo, ad una rivoluzione per cui il termine cinema ha sempre meno a che fare con il grande schermo, e viviamo immersi in un panorama flu-

ido come mai lo è stato prima, in cui siamo liberi al massimo grado per quanto concerne le modalità e i tempi di fruizione di 'storie'. È indubbio altresì che la serialità televisiva sia oggi in grado di produrre, attraverso l'uso della tecnica cinematografica e dei meccanismi di *storytelling*, un altissimo grado di coinvolgimento nello spettatore, il che rende la serie tv a nostro avviso il medium narrativo più potente in circolazione. Pensiamo all'attesa per un finale di stagione o al *binge watching*, e a quanto trasversali siano la ricezione e l'apprezzamento di questi prodotti che si espandono nel tempo e nello spazio (pensiamo al *cyber* spazio – quello dei *fandoms* – ad esempio), moltiplicando e intrecciando storie e universi narrativi.¹

In effetti quella che definiamo 'svolta digitale', con in primis 'l'ampliamento esponenziale delle piattaforme e dell'offerta televisiva', ha comportato una rivoluzione anche dal punto di vista del consumo, e la serie tv, che ha la peculiarità di essere una e trina in quanto può essere articolata su tre livelli (episodio, stagione, serie nella sua interezza) *matcha* particolarmente bene con i ritmi dei tempi che corrono, in cui spesso viviamo di ritagli di tempo, come altrettanto spesso tendiamo a diventare bulimici, sviluppando delle vere e proprie *addiction*.

Nessun'altra forma d'arte comporta una condivisione di tempo così cospicua. (...) Nessun'altra forma d'arte si è mai approssimata così tanto all'estensione del tempo vissuto, con l'ambizione non solo di riprodurlo, ma anche di imporgli una struttura e un'articolazione, e di attribuirgli un senso e un valore. (Bandirali e Terrone 2012, 36)

Il successo della serialità televisiva su così larga scala è ascrivibile, oltre che ai motivi sopracitati, da un lato al lavoro, basato sui big data, di *targeting* e di 'etichettatura' dei programmi operato dall'industria dell'audiovisivo, ma anche al fatto che essa si fonda essenzialmente su meccanismi iterativi e su precisi schemi 'drammatici' "già ben rodati in altri media precedenti come la letteratura, il cinema e la radio" (Dusi, Eugeni e Grignaffini 2020, v).²

Essendo la serialità un dispositivo che per forza di cose tende a produrre ridondanza (ambientazioni, personaggi, etc.), le serie tv spesso rischiano di essere affette da quella che possiamo definire 'ipertrofia dell'intreccio'; questa

1 Cfr. Maiello 2020.

2 Per una esauriente disamina della storia della serialità si vedano: Ragone e Tarzia (a cura di) 2023 e Brancato, Cristante e Ilardi 2024.

‘patologia’ non riguarda solo la reiterata presenza di personaggi, situazioni, ambientazioni, ma è anche e soprattutto una modalità di organizzazione della struttura narrativa serializzata.

Se lo scopo di chi crea storie è tenere incollati allo schermo, indurre a consumare (magari in maniera intensiva – le abbuffate di cui sopra), e creare empatia se non addirittura fidelizzazione nello spettatore (in quanti si sono affezionati ai vari Mike, Walter, Jessie guardando *Breaking Bad*, o a Jon, Daenerys e Arya di *Game of Thrones*), basterà dargli in pasto delle narrazioni fatte di stereotipi, situazioni, personaggi e azioni che orienteranno in maniera netta e precisa il giudizio e il piacere del fruitore, attendendo alle sue aspettative (fattori culturali) e andando incontro ai suoi schemi etici (fattori morali).

Lo spettatore di una serie deve sapere come prima cosa per chi parteggiare, il che non vuol necessariamente dire che un personaggio non possa suscitare empatia pur essendo collocato nel polo del male. Ciò che deve essere ben netta è però questa *polarizzazione* tra bene e male, una struttura decisamente manichea. Pensiamo alla famiglia Shelby di *Peaky Blinders*, incline al crimine, al vizio e all’inganno, oppure al personaggio di Jaime Lannister: ci viene presentato come un traditore, assassino e incestuoso, anche per lui c’è una svolta positiva, e anzi il suo personaggio, pure con qualche oscillazione, nell’arco delle ben otto stagioni sembra compiere una parabola che lo porta dal polo del male a quello del bene, quasi che la sua appartenenza al casato dei Lannister sia un fardello da portare e da cui ci si debba in qualche misura redimere.³

Ma la stereotipizzazione che ci proponiamo di indagare (e di smascherare) non investe solamente la sfera dei personaggi e non riguarda esclusivamente le ragioni del loro agire. Se il personaggio è l’agente portatore di valori etici, azioni e situazioni rappresentano invece il versante delle aspettative diegetiche e culturali, ciò che fa appello più di ogni altra cosa alla nostra *memoria intertestuale* di fruitori di storie (e qui ovviamente la nozione va intesa non

3 Ciò che ci rende tollerabile, e che anzi ci consente di provare empatia per un personaggio che è per larga parte spregevole non sono soltanto i rovesciamenti della sorte che subisce nel corso della narrazione, ma, in primo luogo, un male che si staglia sullo sfondo: nel caso di *Game of Thrones* si tratta di un male che viene fuori alla distanza, implacabile e ineffabile, ossia i White Walkers (o The Others); nel caso di *Breaking Bad*, dove pure personaggi come Walter, Mike o Jessie si rendono protagonisti di azioni malvagie e perverse, il mondo brutale e perverso dei *cartels* messicani. Per un’analisi del personaggio seriale orientata in senso etico si veda Martin 2018.

solo esplicitamente, ma *necessariamente* con valenza intertestuale). Vedremo più avanti come questa memoria sedimentata faccia per lo più appello alle nozioni di genere 'letterario'.

Per comprendere allora questa ipertrofia dell'intreccio basterà fare caso alla presenza – e all'abuso – di elementi diegetici catalizzatori di situazioni drammatiche, dove *drammatico* non vuole significare un tono della narrazione, ma indica invece un dispositivo narratologico-semiotico:⁴ pensiamo a quanto siano ricorrenti intrighi e tradimenti, lutti, ferimenti e malattie negli universi espansi delle narrazioni seriali.

I problemi che i protagonisti [...] affrontano o evocano suscitano un senso di identificazione tra i personaggi della storia ed il pubblico che la segue. Per quanto lontana dalla nostra realtà la vicenda ci tocca sul piano dei valori e delle convenzioni, delle esperienze, dei desideri e dei timori. (Robbiano 2000, 50)

In pratica sarà sufficiente la presenza di “uno o più temi universali (amore, morte, vendetta, ricerca di sé, senso di perdita o di vuoto, autoelevazione, eccetera) con i quali ognuno di noi è in grado di confrontarsi” (Ibid.). Per intenderci l'episodio narrato nell'*Iliade* della restituzione del cadavere di Ettore è inconfutabilmente drammatico (c'è in gioco il lutto, la pietà) così come lo è l'accecamento di Edipo (il riconoscimento e la perdita di sé) o il duello finale di *The Gladiator*, che mette in scena la vendetta e l'odio.

La stereotipizzazione dei personaggi e la ripetizione delle situazioni andranno dunque a soddisfare quella 'fame di ridondanza' (Eco 1987, 251) di cui Umberto Eco parlava nella sua analisi del mito di Superman e possono essere fatte oggetto di critica ai meccanismi della serialità in quanto strumento di massificazione culturale.

Ma cosa intendiamo per 'ripetizione di situazioni'? Per rispondere a questa domanda ci sia consentito di partire dal *Περὶ ποιητικῆς* di Aristotele.

Già Eco sosteneva che con la trattazione del libro VI della *Poetica* ci si trova davanti non a una teoria del teatro o una teoria del dramma come genere letterario, ma piuttosto a una teoria dell'intreccio (e alla luce di ciò il termine inglese *drama* meglio si presta ad esemplificare e sintetizzare l'idea che soggiace l'analisi aristotelica): “[i]l genere di cui parla la *Poetica* è la rappresentazione di

⁴ “L'evento drammatico è un processo di trasformazione che assume in ingresso un set di valori e che produce un risultato in cui questi valori sono stati aggiornati” (Pizzo 2013).

un'azione (pragma) attraverso un mythos (plot o intreccio) di cui la diegesi epica e la mimesi drammatica sono solo specie” (Eco 2016, 262), dove per ‘specie’ si deve intendere ‘forme concrete e determinate’.

Ora il fatto che, per esemplificare questa teoria, Aristotele faccia ricorso al corpus dei tragediografi dell’Attica del V secolo a.C. non è spiegabile “semplicemente perché, in quell’epoca, era la forma di intrattenimento più immediatamente accessibile, diffusa e democratica, che potesse attirare la sua attenzione” (Sayers 1947, 65):⁵ c’era un motivo preciso per il quale la tragedia attica era diventata un paradigma, ed era precisamente il suo aver portato a perfezionamento una struttura narrativa basata sulla *metabasis*, il rovesciamento della sorte – in sostanza quello che i manuali di sceneggiatura definiscono *plot* o *turning point* – e di essere divenuto quello che oggi definiremmo assai meglio con il termine *format*, piuttosto che con quello di *genere*.⁶

Questo *portare a compimento* può essere compreso osservando da un lato che un siffatto *mythos* (racconto) era essenzialmente vincolato dal punto di vista temporale (le tetralogie dovevano coprire lo spazio di una giornata nell’agone tragico); e in secondo luogo considerando quello che Aristotele scriveva in merito ai contenuti dell’oggetto estetico tragedia (quindi nella sua esemplarità di modello):

- a) la tragedia deve essere imitazione di casi che destano terrore e pietà. (1452 b, 30)
- b) quando [...] questi fatti orrendi avvengono tra amici, come ad esempio quando sia ad uccidere, o stia per farlo, il fratello il fratello, o il figlio il padre, o la madre il figlio, o il figlio la madre, o stia per fare qualche altra cosa egualmente orrenda, questi sono i casi che si devono ricercare. (1453 b, 15-20)

Se il punto (b) nella sua elementarità ci guida alla comprensione del funzionamento dei meccanismi ‘drammatici’ (uccisione>tradimento; amico>-

5 “[...] che Aristotele applicasse alla tragedia e non al romanzo è per noi irrilevante; tanto è vero che da allora tutte le teorie della narrativa si sono rifatte a quel modello” (Eco 1971, 5).

6 “I format possono essere prodotti originali, soggetti a copyright, esportati dietro una licenza e venduti esattamente come un qualsiasi altro prodotto commerciale o culturale, mentre il genere non possiede queste caratteristiche, né è possibile infilarlo all’interno di confini rigidi” (Dusi e Grignaffini 2020, 14); “[a] definire un programma televisivo in termini di formato, invece, saranno elementi quali la durata o il numero degli episodi in cui il programma si articola, mentre, come nota Grignaffini [2024, 45] ‘il genere si riferisce principalmente alle caratteristiche comunicative di un programma (il modo in cui produce significati condivisi socialmente)’” (Innocenti e Pescatore 2008, 14-15).

nemico) il punto (a) ci illumina sul perché la *Poetica* aristotelica ancora oggi funge da riferimento imprescindibile per la comprensione della macchina narrativa, ovvero il suo essere, diremmo oggi, *reader oriented*; in tal senso poco importano i termini con cui si traducono i termini *eleos* e *phobos*,⁷ la novità decisiva della *Poetica* sta nell'attenzione che riserva allo *stato emotivo* che l'opera produce nel fruitore:

[l]'elemento fondamentale della tragedia è l'intreccio, e l'intreccio è imitazione di una azione la cui finalità, il *telos*, è l'effetto che produce, l'*ergon*. E questo *ergon* è la *catarsi*. Bella – o ben riuscita – sarà la tragedia che sappia provocare la purificazione dalle passioni. Quindi l'effetto catartico è una sorta di coronamento dell'opera tragica, ed esso non risiede nella tragedia in quanto discorso scritto o recitato, bensì in quanto discorso ricevuto. (Eco 1993, 260)

Possiamo chiederci allora da un lato – con Claudio Garelli: “[c]he altro significato potrebbe del resto essere attribuito oggi alla *catarsi*, in un tempo in cui i bisogni e il linguaggio del pubblico si palesano più che mai elementari, emotivamente e intellettualmente in difesi – in una parola: manipolabili?” (Garelli 2021, 58).

E se è vero che un percorso di analisi del testo seriale televisivo va sempre relato alle ‘pratiche di ricezione’ e al ‘sistema produttivo’ (Rossini 2016, 8) possiamo ben cogliere come la *Poetica*, coniugando analisi strutturale ed estetica della ricezione, non solo risulti quantomai attuale, ma ci aiuti per certi versi a smascherare – e meglio di qualunque manuale di sceneggiatura – lo stereotipo narrativo proprio in virtù del suo porre come riferimento quello che oggi chiameremmo *mainstream*, ovvero un *format* di successo (la tragedia attica) che fa leva anzitutto sulle forti emozioni suscitate nel fruitore.⁸

L'estrema genericità, dovuta anche all'eterogeneità dei modelli presi in considerazione da Aristotele, ci induce, in conclusione, a restare sul concetto di *metabasis* come perno attorno a cui deve ruotare ogni teoria dell'intreccio – o meglio sarebbe della diegesi – e in secondo luogo ci porta a considerare che un

7 ‘Brividi e compassione’ traduce Pierluigi Donini nell'introduzione all'edizione Einaudi (Aristotele 2008).

8 Eco sosteneva che “la dialettica tra innovazione e serialità regge non soltanto i meccanismi della serialità ma più in generale il modello stesso della cultura di massa” (Bertetti 2016, 2). Sull'uso e l'abuso della *Poetica* nei manuali di sceneggiatura si veda Chiarulli 2021.

modello vincente di storytelling si costituisce senz'altro a partire da una *gradatio* di tragicità/drammaticità basato sul conflitto interumano.⁹

Possiamo affermare in conclusione che “il tema della ripetizione e della serializzazione” è dunque ancora oggi strettamente connesso con la “standardizzazione dei prodotti culturali derivanti dai meccanismi commerciali – e implicitamente considerati manipolatori – delle logiche della produzione di massa” (Bernardelli 2016, 2).

2. *Il testo seriale e la serialità televisiva di ultima generazione*

Quando parliamo di *serialità* dovremmo forse, con Jason Mittell, parlare piuttosto di ‘storytelling seriale (televisivo)’, la cui definizione tende a includere tutti quelli che sono i meccanismi narrativi seriali; per adesso ne evidenziamo i due tratti essenziali:

- a) l’articolazione in episodi e stagioni
- b) una coerenza / continuità basata su uno o più personaggi o un universo narrativo

L’oggetto cui invece fa riferimento il concetto di serialità è per l’appunto il *testo seriale*, la cui definizione può essere pressappoco questa: “un mondo narrativo duraturo, popolato da un gruppo coerente di personaggi che vivono una catena di eventi in un certo arco di tempo” (Mittell 2017, 24-25, 46), governato, aggiungeremo seguendo David Bordwell, da un “insieme storicamente identificato di regole per la costruzione e la comprensione di una narrazione”.¹⁰

Ora però se formalmente l’articolazione in stagioni può essere considerata ‘l’unità di misura’ di quelle che definiamo serie TV o *TV series* – e “che meglio esprime l’enorme potenziale narrativo della serialità televisiva attuale” (Cardini 2014, 12) rispetto al medium ad esse più prossime, il cinema – occorrerà, sulla base del criterio di continuità/discontinuità, distinguere anzitutto quelle serie in cui ciascun episodio è autoconclusivo (*series*) da quelle in cui invece gli episodi sono diegeticamente concatenati o intrecciati (*serial*).

9 “(...) una delle principali caratteristiche dell’azione drammatica è la presenza di una tensione, una riconoscibile opposizione tra personaggi, un’attitudine al contrasto che possiamo generalmente chiamare ‘conflitto’” (Pizzo 2013).

10 La citazione di Bordwell è tratta dal suo *Narration in the Fiction Film* (1985), in Mittell 2017, 46.

Series refers to those shows whose characters and setting are recycled, but the story concludes in each individual episode. By contrast, in a serial the story and discourse do not come to a conclusion during an episode, and the threads are picked up again after a given hiatus. (Kozloff 1992, 90-91)

La serie serializzata o *serial*, è dunque l'oggetto su cui va a posarsi la nostra attenzione: un tipo di storytelling che deve porre notevole attenzione a quella *logica segmentata* di cui parla Sean O'Sullivan, "fondata sul rapporto ritmico, compositivo e sequenziale" (2019, 17) dei segmenti che la compongono (scene o beat, episodi),¹¹ logica che fa riferimento sia al montaggio alternato, che è elemento cardine della serie *multistrand*, sia allo "strumento fondamentale di tutte le narrative seriali" ovvero il *cliffhanger*, "la sospensione del segmento narrativo nel momento di massima tensione" (Rossini 2016, 156).

Ora all'interno del panorama odierno americano si è prepotentemente affermato un nuovo-vecchio *format* che è la serie antologica: come afferma Alberto N. García la novità di questo *format* poggia su tre elementi:

- 1) una historia autoconclusiva, que se abre y cierra entre 8 y 13 capítulos, para dar paso al año siguiente a un reseteo completo de la trama y del elenco actoral;
- 2) una historia que no reclama la acumulación narrativa de varios años que sí exigen otras series;
- 3) y unas características genéricas – visuales, temáticas, narrativas – que se mantienen como hilo conductor de las temporadas. (2016, 6)

La serie antologica in particolare, che non a caso Gianluigi Rossini cita tra nuove tendenze della tradizione *quality* (2016, 123), riesce a coniugare la capacità espansiva del *serial* – che costruisce narrazioni di lunghissima durata intrecciando e moltiplicando eventi e personaggi (pensiamo a *Breaking Bad*, *Mad Men* e *The Sopranos*) – con l'autonomia e l'autoconclusività della miniserie (*Chernobyl*, *Dahmer - Monster: The Jeffrey Dahmer Story*), la quale viene spesso concepita come un film esteso (comunemente dalle 5 alle 10 ore).¹²

11 Sulla differenza tra scena e beat si veda ancora Rossini 2016.

12 Spesso infatti i serial non hanno un plot prestabilito e, per tale ragione, tendono ad andare avanti per numerose stagioni, o magari – Noah Hawley, show-runner di *Fargo Fx* cita il caso di *Lost* – la produzione sceglie di proseguire per assecondare la domanda dovuta al successo riscosso nonostante vi sia un disegno predefinito.

Serie come *American Crime Story*, *True Detective*, *Fargo* e *American Horror Story* combinano perfettamente la tensione tra progressione lineare e ciclicità/ricorsività, poiché nello spazio di un numero variabile di episodi (generalmente meno di 10) costruiscono un intreccio chiuso, ma al contempo vanno a soddisfare quel ‘piacere della variazione’, intrecciando fili, spesso assai sottili, che si dipanano tra una stagione e un’altra; in conclusione:

La miniserie antologica (...) sembra sviluppare il lato più cinematografico della serialità di alto livello: chiusura narrativa, compattezza testuale, autorialità singola e riconoscibilità dello stile visuale, attori famosi (...) che difficilmente rischierebbero di impegnarsi in una serie di lunga durata. (Ibid.)

3. Perché *Fargo* si può definire di tutto diritto una serie complessa?

3.1 Il rapporto che intrattiene con l’universo dei fratelli Coen

Things happen, they’re not always explained or explainable. So certainly in talking with the network I said, “Look, it’s going to be a very grounded crime story with a very Coen Brothers sensibility. And one other thing that’s going to define it in that way is that there’s going to be these elements that are not necessarily quantifiable in terms of “How does this fit logically in with the rest of it?”¹³

Pur mantenendo più che saldo il legame con la pellicola del ‘96, come meglio vedremo più avanti, Noah Hawley, showrunner di *Fargo FX*, opta per un confronto serratissimo con l’intera filmografia dei fratelli Coen, i quali peraltro figurano come produttori esecutivi;¹⁴ un cinema, quello dei fratelli cineasti, che tende all’ambiguità essenzialmente per tre fattori, o meglio sarebbe dire, muovendosi in tre direzioni differenti:

13 <https://uproxx.com/hitfix/interview-noah-hawley-and-warren-littlefield-bring-fargo-to-the-small-screen/>.

14 Ma come è stato ampiamente dichiarato non hanno in alcun modo interferito in nessun aspetto della creazione e della realizzazione di *Fargo FX*: “[t]heir influence is everywhere in the show. I didn’t keep myself to just references or inspirations from *Fargo*, the movie. I opened myself to their larger body of work, as storytellers, and their sensibility” (<https://collider.com/noah-hawley-fargo-interview/>).

- un modello di scrittura basato sul rifiuto categorico dell'*hero-based story*; le narrazioni coeniane, non solo presentano frequentemente personaggi 'amorali' e 'illogici', ma dipanano storie in cui le categorie logiche vengono meno, e in cui a dominare è la *subversion of expectations*: un cinema che opera tra la decostruzione e il pastiche, che intende ibridare non di rado parodizzando generi e stilemi del cinema (*Burn After Reading* del 2008 è un mirabile esempio di *spy story* parodizzata), ma che allo stesso tempo possiede delle marche inconfondibili sul piano stilistico (l'uso dei paratesti, colonne sonore e sonoro, dialoghi, interpreti, fotografia).
- una certa rappresentazione degli Stati Uniti d'America postmoderni, e in particolare del relativismo (morale) che vi domina; l'*anti-hero* dello storytelling coeniano è spesso e volentieri investito, se non travolto, dagli "effects of relativism on modern American society" (come possiamo magistralmente registrare in *The Man Who Wasn't There*, 2001), ma non di rado possiamo osservarlo "going to extremes to achieve their goals" (Dojs 2016, 121).
- l'utilizzo, nelle forme più disparate, di dilemmi e paradossi logici, spesso esemplificati da racconti, favole e parabole. Dall'inserito fiabesco di *A Serious Man* (2009),¹⁵ passando per i dialoghi epifanici al bancone, fino al misterioso traghettatore di *Oh, Brother, Where Art Thou?* (2000), l'enigma (e la banalità) degli accadimenti e delle azioni umane si intesse con dettagli allusivi e metaforici all'interno dell'universo coeniano; e in *Fargo tv* il gioco intertestuale si moltiplica e si riverbera da film a serie, da stagione a stagione, da episodio a episodio (ma anche da stagione a episodio e viceversa).

A fare da *trait d'union* tra questi motivi co-implicati tra loro, l'intrinseca questione del senso degli eventi, eventi che nelle trame "si propagano entropicamente sfuggendo al controllo di chi li compie, in una deriva sempre più imprevedibile e irrazionale" (Grignaffini 2016, cit. in Chiusa 2017, 163); e ovviamente a fare da sfondo vi è il sostrato religioso dei Coen, innervato sul paradosso ebraico dell'inconoscibilità di un Dio che non ha ancora adempiuto la promessa, condensabile nell'espressione *accept the mystery*.¹⁶ Questa visione incontra

15 Il film è preceduto da un racconto yiddish sul 'dibbuk', uno spirito maligno di una persona morta, un'anima alla quale è stato vietato l'ingresso al mondo dei morti.

16 Pensiamo soprattutto a *A Serious Man*, film in cui l'ironia tragica degli eventi è scandita dai colloqui-incontri col rabbino e che risultano esilaranti proprio perché alla ricerca disperata del messaggio trascendente si contrappongono il non-sense e la banalità (l'episodio

e suffraga l'idea tutta postmoderna di caos che governa il mondo, e che non sussista un ordine prestabilito che sia logico, etico o morale – problema che è centrale in gran parte delle storie dei Coen, che plasmano le loro creature – i loro protagonisti – a loro immagine e somiglianza, e li gettano in contesti e situazioni in cui sono indotti a ricercare e a interrogarsi sul senso e costatarne la totale defezione.

3.2 *La fortissima coerenza tra le stagioni*

I walked in with a map of the region, I talked them through a sort of overview of what I thought the movie was and what I thought the Coen brothers' sensibility was and how I thought it could be translated to TV. But they were looking for a series, and I said, "Well, I don't think it's a series".¹⁷

Ciò che ha reso *Fargo tv* un *concept* non è però riducibile al solo riuscire a condensare gli elementi tipici della filmografia dei Coen. *Fargo tv* è un prodotto di qualità – e di successo – perché rende quegli elementi punti di forza all'interno delle regole del *format* della serie antologica. Hawley e il team di registi realizzano quelli che sono a tutti gli effetti dei lungometraggi (suddivisi in dieci episodi di circa un'ora ciascuno), che aprono e chiudono archi narrativi autonomi, ma intrecciati su molteplici livelli intertestuali: dai dialoghi fino alle voci fuori campo (memorabile quella di Billy Bob Thornton, che in perfetto stile Coen apre l'episodio 3x4 con il racconto *Peter and the Wolf*), dai paratesti agli inserti narrativi, passando per gli oggetti-feticcio fino all'uso di suoni e fotografia, l'operazione che si propone di compiere Hawley con ciascuna delle stagioni di *Fargo* è quella di un gioco allusivo fatto di sovrapposizioni, di cornici e giustapposizioni, se non di scatole cinesi.

Non indugeremo su citazioni e allusioni al corpus cinematografico dei Coen, che non si contano (tra i più clamorosi l'astronave di 2x9 omaggia quella della sequenza finale di *The Man Who Wasn't There*, così come un omaggio ad *A Serious Man* è la sequenza computerizzata che zooma fuori-

intitolato *The Second Rabbi*); si vedano anche i dialoghi che hanno come protagonista lo sceriffo Tom Bell in *No Country For Old Men* (2007).

17 <https://www.avclub.com/fargo-showrunner-noah-hawley-takes-us-through-the-show-1798269551>.

uscendo da un microfono in 3x1, laddove nel film si tratta di un auricolare); ma è opportuno ricordare i tantissimi riferimenti ad opere letterarie e filosofiche (ben cinque danno il titolo ad un episodio: *The Myth of Sisyphus*, Camus; *The Castle*, Kafka; *Fear and Trembling*, Kierkegaard; *The House of Special Purpose*, Boyne; *The Rooster Prince*, *mashal* ebraico), all'Antico Testamento (nella prima stagione il perverso villain Malvo induce Stavros a credere di essere vittima dell'ira divina infliggendogli una 'simulazione' delle sette piaghe d'Egitto [Es. 7]; ma pure il dialogo epifanico al bancone – altro omaggio alla cinematografia dei Coen – tra Nikki e lo sconosciuto, si conclude con una citazione dall'AT);¹⁸ e in effetti non sono rari i casi in cui si può parlare di vero e proprio *sottotesto*: accanto a quello religioso, quello filosofico, se contestualizziamo, in Frg2, che il Sisifo del mito – uno dei personaggi minori, Noreen, è più volta ritratta intenta alla lettura dell'opera di Camus – figura proprio sul francobollo che è oggetto della faida dei fratelli Stussy nella terza stagione; come pure in Frg1 una serie di indizi testuali rinviano al mito orientale del Koi Fish.¹⁹

Quest'ultimo ci conduce a quella che è la rete allegorica più evidente della serie: disseminati tra le diverse stagioni vi sono innumerevoli riferimenti, visivi e dialogici, al mondo animale: dal pesce raffigurato sul poster del fatale scantinato di Frg1, fino alle maschere che utilizzano i membri della banda di Varga (3x8), ferinità fa rima con deumanizzazione nell'universo di *Fargo*, e gli esempi più lampanti di ciò sono i *villain*: sia Malvo che Milligan che Varga sono, oltre che brillantissimi retori, uomini semplicemente amorali che non fanno altro che assecondare i propri istinti e perseguire i propri interessi, senza farsi alcuno scrupolo, pronti a sbranare come predatori, e la cui filosofia è ben sintetizzata nel dialogo tra Lester e Malvo in 1x5: “[y]our problem is you’ve spent your whole life thinking there are rules. There aren’t. We used to be gorillas. All we had was what we could take and defend”.²⁰

18 “Though thou exalt thyself as the eagle, and though thou set thy nest among the stars, thence will I bring thee down, saith the Lord” (*Abdia 1:4*); stessa fotografia, stessa luce e stessa disposizione dei personaggi con alla destra dell'inquadratura il personaggio che incarna la *cosmic irony* per la scena al bancone della sala bowling in *The Big Lebowski* (1998).

19 Cfr. *Fargo: The Koi Dragon*, https://www.youtube.com/watch?v=zeV_cL78y3k.

20 Sia in relazione a Malvo (Frg1) che a Varga (Frg3) ci sono più riferimenti espliciti al lupo (l'eccesso di appetiti, ad esempio, gastronomici o sessuali): “[t]he Romans were raised by wolves. The greatest empire in human history, founded by wolves. You know what wolves

Ci sono poi le esplicite connessioni diegetiche, come la valigetta piena di banconote sepolta nella neve nel finale del film da Carl che in Frg1 ha determinato la fortuna di Stavros e che crea, non *il* ma *un* ponte intertestuale tra film e serie; poi, ancora nella prima stagione, Lou (che guarda caso è il poliziotto che conduce le indagini in Frg2, ambientata quasi trent'anni prima) racconta in 1x9 del massacro di Sioux Falls, episodio che è la climax dell'arco narrativo di Frg2.

Ma potremmo citare dettagli come l'inquadratura sul sangue che si mescola sul milkshake rovesciato sul pavimento che ricorre in 2x1 e 3x9 (una *variatio* stilistica del rosso che macchia insistentemente la neve del Midwest), o la battuta di Lou che in 1x1 rivolgendosi alla figlia, *police chief* del dipartimento di Bemidji, Minnesota, prefigura *post eventum* la carneficina del Waffle Hut in 1x1 ("I [also] know that people in this world are less incline to shoot a hostess than – say – an office of the law", 2x1), dove a perdere la vita sono il giudice, target dell'azione di Rye Gerhardt, un addetto alle cucine, e... una cameriera.

I *tales* di *Fargo* sono tali perciò anche in virtù del *gioco metaletterario* che realizzano: oltre agli episodi estemporanei inseriti nel testo filmico (pensiamo agli aneddoti storici di Varga, come quello sull'assassino di Francesco Ferdinando d'Asburgo in 3x6), abbiamo il già citato incipit di 3x4 con l'introduzione dell'opera *Petya i volk* (Pierino e il lupo) di Sergej Prokofiev, che combina il gusto per le cornici e i sottotesti con l'allegoresi ferina,²¹ mentre sempre ad apertura episodio, (2x9 *The Castle*) una grafica riproduce *The History of True Crime in the Mid West*, un libro fittizio che incornicia le vicende narrate all'interno di una cronaca, di una raccolta di storie realmente *non accadute*, e che, ovviamente si apre (letteralmente, e si sfoglia) con il consueto disclaimer "this is a true story"; in 3x3 invece è addirittura incastonato un cartoon che è la trasposizione di *The Planet Wylb*, un romanzo fittizio di cui intraprende la lettura Gloria, il *good cop* della terza stagione, che dell'autore Ennis Stussy [alias Thaddeus Mobley] è la figliastra; un romanzo distopico che ha come protagonista un robot che sa dire solamente "I can help".

do? They hunt. They kill. Well, I'm saying that the Romans raised by wolves, they see a guy turning water into wine, what do they do? They eat him. 'Cause there are no saints in the animal kingdom; just breakfast and dinner" esclama Malvo in 1x5.

21 Rappresentata per la prima volta nel 1936 a Mosca, l'*ouverture* presenta, con una voce narrante, i vari personaggi, tra cui l'uccello, l'anatra, il gatto, il lupo, ciascuno dei quali è associato ad uno strumento musicale; e la regia scandisce le singole presentazioni con i piani che si susseguono dei *characters* principali (3x4 *The Narrow Escape Problem*).

Il già citato ricorrente uso, oltre che citazionistico, di paradossi logici e sottotesti allegorici va considerato in funzione però squisitamente entropica;²² attraverso il meccanismo delle cornici e dei racconti nel racconto si palesa l'intenzione di spingere sempre più oltre la questione del rapporto tra *truth* e *story*, spostando continuamente il focus dall'uno all'altro termine: in quanti modi possiamo raccontare un fatto, quante prospettive e quanti retroscena, quante omissioni e quante inesattezze.²³

3.3 *Il rapporto che intrattiene con il suo ipertesto*

The funny thing about the movie is that it's only the first scene of the movie that takes place in Fargo; the rest of it takes place in Minnesota. Fargo is a metaphor; it's like a state of mind. It's a word that describes a sort of frozen hinterland that makes you think of a certain type of story.²⁴

Le storie di *Fargo tv* sono dunque 'ispirate' al film omonimo di cui 'riprendono' in qualche maniera ambientazioni, temi e i motivi, schema dei personaggi, colonna sonora, riferimenti socio-culturali: il virgolettato è d'obbligo perché ci troviamo davanti ad un'operazione all'insegna dell'ambiguità, "a metà tra la citazione, l'espansione, la riscrittura [...]" (Malavasi 2017, 68.); e saremmo inclini ad accogliere il paradosso critico proposto da Luca Malavasi, per il quale è in realtà l'ecosistema del serial *Fargo* a inglobare la pellicola del '96, in quanto "tutte le possibili forme di interferenza tra film e serie sono state, in qualche modo, contemplate" (Ivi, 67).²⁵

Prima di affrontare quello che è il nodo centrale della 'poetica' di *Fargo*, il rapporto tra storia e verità, proviamo a sintetizzare gli elementi salienti del

22 Ben sette episodi hanno come titolo quello che in inglese si definisce *conundrum*: *Morton's Fork*, *Buridan's Ass*, *A Fox, a Rabbit, and a Cabbage*, *The Crocodile's Dilemma*, *The Narrow Escape Problem*, *Palindrome*, *Aporia*.

23 Si veda la scena finale dell'episodio *Somebody to Love* (3x10).

24 <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/fargo-boss-appeals-anthology-series-695532/>.

25 "*Fargo tv* non è né un seguito né una continuazione, ma una specie di ipertesto per riprende la sintassi modale con cui si dispongono e oppongono nel film personaggi e mondi" (Malavasi 2017, 68).

film: abbiamo in primo luogo una trama messa in moto dall'avidità di un uomo, Jerry Lundegaard, che organizza il finto rapimento della moglie per poter ricattare il suocero; il piano finirà per innescare una spirale di violenza e omicidi che la polizia, nella figura della *chief* Marge Gunderson, interromperà con l'arresto di uno dei criminali assoldati da Jerry e dello stesso Jerry in fuga; a dispetto dei due rapitori assoldati (Carl e Gaear), Jerry, addetto alle vendite del concessionario d'auto di proprietà del suocero, non è affatto un uomo senza scrupoli, né incline alla violenza; è anzi un pavido, un insicuro e il suo 'difetto sacro' è proprio l'ingenuità, unita alla pusillanimità.²⁶ all'opposto abbiamo l'arguzia e il coraggio di Marge che conduce le indagini di un caso che si fa sempre più intricato.

Quella che però sembra essere una trama che rappresenta una spirale di violenza randomica con sullo sfondo la lotta tra giustizia e crimine, se osservata più attentamente ci rivela "a generalized abnormality, a freakishness, which afflicts the 'good' as well as the 'bad'" (Amesbury 2016, 100). Quello di *Fargo*, alla luce dei personaggi secondari quanto di quelli principali, è a tutti gli effetti un "topsy-turvy world", un mondo rovesciato, in cui i personaggi sono "strangely detached", quando non addirittura ottusi, incapaci di esprimere in maniera genuina le proprie emozioni, come se il gelido paesaggio desolante dell'upper Midwest si fosse fatto strada nella coscienza delle persone "[...] numbing their responsiveness" (Ibid.: 96-97).²⁷

Questa *dumbness*, ottusità, dei personaggi, da un lato produce senza mezzi termini una falla comunicativa, uno scarto sul piano della sintassi testuale – e vedremo meglio più avanti come l'*opacità* sia un prerogativa della filmografia coeniana; dall'altro prelude spesso alla brutalità, che può innescarsi in un attimo quando

26 "[...] i personaggi dei Coen sono spesso caratterizzati da corpi ridicoli o, perlomeno, ridicolizzati, attraverso capigliature bizzarre, andature sghembe, abbigliamento strambo e modi di parlare eccessivamente caratterizzanti" (Chiusa 2017, 49); "[s]ono outsider in contrasto con la società, perdenti che devono fronteggiare intrighi più grandi delle loro capacità, osservatori dell'idiozia altrui o perpetratori della propria. Sono persone comuni che vengono costrette a incontrare la violenza o la corruzione, scaraventate dentro un percorso di formazione che spesso non porta da nessuna parte" (Ibid.: 53).

27 Moltissime sequenze del film e della serie infatti, oltre alla presenza dello schermo della TV, mettono in gioco specialmente nei dialoghi, questo assopimento dell'intelligenza umana, una sorta di catatonìa il cui risultato sul piano della logica degli eventi è sovente il nonsense, mentre sul piano estetico, come vedremo meglio più avanti, il grottesco.

l'istinto prende il sopravvento e fuori “it’s already a *dog-eat-dog*” (ix3); *Fargo FX* mette in scena come nessun *tv show* aveva fatto mai prima l’incontro, che Hawley in un’intervista definisce ‘infettivo’, tra uomini mansueti e timorati e la violenza cieca, “this idea of – which is very much in the movie and also in *No Country [for Old Man]* – it’s like there’s the civilized world and there’s the wilderness”.²⁸

Gli omicidi efferati che si consumano nelle trame di *Fargo* rappresentano il male che si insinua all’interno della semplici e pacifiche comunità del Midwest, e non è importante che queste ultime si chiamino Minneapolis, Bemidji o Duluth, né tantomeno è rilevante la collocazione temporale:²⁹ siamo davanti a qualcosa di diverso da un’ambientazione in senso stretto, benché non manchino i riferimenti alle località, tutte realmente esistenti e collocate tra Minnesota, North e South Dakota; i *tales* di *Fargo* – che alla luce della serie *FX* diventa una sorta di località-nome-simulacro la cui principale connotazione è la presenza della neve e del crimine – rappresentano piuttosto uno scenario della mente, *a state of mind*, un’atmosfera sospesa tra la mitezza e il candore (connessi al topos del ‘Minnesota nice’) e l’ostilità e la fierezza della natura.³⁰

(...) del resto, che cosa mai significherà l’insistenza sul simbolo di Paul Bunyan, il *Giant Lumberjack* in cui si materializza una certa vena del folklore nordamericano? In fondo (...) *Fargo* è una specie di *tale* all’interno di questa tradizione, all’interno del folklore di questa terra e di questi americani (...). (Malavasi 2017, 68)

Se in effetti può apparire in qualche modo anomalo un titolo che ha una connessione a dir poco marginale con la storia (nel film, come in ciascuna delle stagioni, *Fargo* è una località sostanzialmente di passaggio, una tappa non decisiva della *detection* del personaggio che incarna il polo della giustizia) ancor più am-

28 Già cit. <https://uproxx.com/hitfix/interview-noah-hawley-and-warren-littlefield-bring-fargo-to-the-small-screen/>.

29 Mentre *Fargo film* è ambientato nel 1987, la prima stagione di *Fargo FX* lavora avanti nel tempo (2006), la seconda indietro (1979), la terza ancora avanti (2010).

30 Nel film, a partire dai titoli di testa ci viene presentato uno scenario completamente bianco e in pochi secondi ci rendiamo conto che si tratta della neve che imperversa, poi compare un’auto, il tutto mentre in sottofondo parte un suono malinconico di cornamusa che in un crescendo diventa solenne e drammatico; *Fargo, North Dakota*, il tema musicale principale composto da Carter Burwell per la pellicola dei Coen, pure viene rimodulato da un altro grande compositore, Jeff Russo, che per ciascuna stagione ne ha composta una sorta di replica.

biguo risulta essere l'unico altro elemento che Hawley, che è anche romanziere di successo, sceglie di riprendere esplicitamente e pedissequamente dal film diretto dai fratelli Coen, vincitore a Cannes per la miglior regia e a Hollywood per la migliore sceneggiatura originale (oltre che per la performance di Frances McDormand): parliamo del paratesto introduttivo che avverte lo spettatore che le vicende rappresentate sono "A TRUE STORY".

Per provare a comprendere questa sostanziale ambiguità occorre passare perciò per l'*opening disclaimer* del film, un cartello introduttivo che professa la veridicità dei fatti rappresentati, chiamando in causa l'*ambientazione* ("The events depicted in this film took place in Minnesota in 1987") e ciò che sarà oggetto di rappresentazione, ovvero una storia in cui ci saranno dei *sopravvissuti* ("At the request of the survivors, the names have been changed"), ma soprattutto delle *vittime* ("Out of respect for the dead, the rest has been told exactly as it occurred"). Avvertenza che pone, come in molte opere di carattere narrativo e cinematografico, lo spettatore come testimone di fatti realmente accaduti; e fin qui nulla di strano se non fosse che alla fine dei titoli di coda si legge "The persons and events portrayed in this production are fictitious. No similarity to actual persons, living or dead, is intended or should be inferred".

Lo stratagemma della professione di veridicità serve naturalmente a catturare il fruitore e a tenerlo incollato alle vicende, ma altrettanto naturalmente, nel caso di *Fargo* film e di *Fargo tv*, pone lo spettatore critico (e il critico tout court) in una posizione scomoda, ossia quella di a) sentirsi raggirato, ma anche b) dover riconoscere che in effetti nulla osterebbe ai fatti rappresentati di essere realmente accaduti, in special modo negli Stati Uniti d'America a partire dal post-Vietnam. E la risposta di Joel e Ethan, quando è stato loro chiesto a proposito dell'idea di inserire un'avvertenza su una storia vera, è stata: "[w]ell, it's true that is a story", beh, è vero che è una storia.³¹

Lo *story concept* di *Fargo* gioca appunto su questa equivocità, problematizzando il rapporto tra storia vera e finzionale, cronaca e racconto, verosimile e credibile, e come di sovente accade nell'universo coeniano, le conclusioni sono tutt'altro che conciliatorie:

31 Cfr. Fallopium Films, *The Uncertainty Of FARGO Season 3* (<https://www.youtube.com/watch?v=iUSh76eQXE8>) che cita un interessante parallelismo tra la battuta dei Coen e il dialogo fra Carla Jean Moss e lo sceriffo Tom Bell in *No Country For Old Man* ("C.: Sheriff, was that a true story about Charlie Walser? S.: Who's Charlie Walser? Oh! Well... uh... a true story? I couldn't swear to every detail but it's certainly true that it is a story").

[h]ence, this caption is not intended to indicate the veracity of the events depicted, but rather to highlight *the essential impossibility of the claim*. The inability to assess the veracity or mendacity of a claim involves an *inherent epistemic failure*. (Biderman e Lewit 2017, 18.)

Questa impossibilità, che è poi l'altra faccia del *potere trans-finzionale* di immagini e parole, e che in *Fargo FX* investe la natura stessa dello storytelling, è bene esemplificata nella terza stagione, che si apre e si chiude in una sala interrogatori, luogo per eccellenza dove si ricerca la verità dei fatti: in 3x1 assistiamo a un ambiguo interrogatorio fatto da un ufficiale sovietico tedesco a un uomo accusato di aver ucciso la fidanzata e che sembra però essere totalmente estraneo ai fatti; è evidente che si tratta di uno scambio di persona, ma l'ufficiale impassibile sentenza che se ci sono prove fattuali (un nome registrato ad un appartamento con tanto di indirizzo, e un cadavere, con tanto di foto) e il Partito afferma che quell'uomo è quella persona (Yuri Gurka, che più avanti ritroveremo tra le file degli scagnozzi di Varga), allora la 'fede' nel Partito (di stampo totalitario) non può che marchiare come *untrue* qualsiasi altra *story*: "[w]e are not here to tell stories. We are here to tell the truth." (3x1).

E ancora, in 3x10 un altro ufficiale di polizia, Gloria Burgle, si ritrova finalmente faccia a faccia con il villain V.M. Varga, che nel frattempo ha cambiato identità e che manifesta il consueto contegno da humour inglese nonostante stia per essere incastrato mentre afferma: "[w]hich of us can say with certainty what has occurred, actually occurred, and what is simply rumor, opinion, misinformation? We see what we believe, not the other way around".

3.4 *Il rapporto che intrattiene con il sistema dei generi*

I think when you're telling a non-fiction story that's actually fictional, all the clichés and tropes are there to avoid, really, and the minute you create something unpredictable, people will put down their tablet or their phone or whatever else they're doing. Because audiences are so smart these days that they take one look at a character, and they're like, "Well, he's going to die, and they're going to sleep together." When that stuff doesn't happen, people really sit up and pay attention. (St. James 2014)

Come è stato ampiamente evidenziato dalla critica, e come del resto hanno sottolineato anche gli stessi interessati, sin dal momento zero della loro esperienza di cineasti i Coen hanno costruito le loro pellicole essenzialmente puntando alla

decostruzione e al sovvertimento dai paradigmi tipici dei generi cinematografici, al punto che “si può affermare che per i Coen la *scomposizione dei generi* sia una vera e propria firma autoriale”, in quanto nessuna delle loro opere è ascrivibile a un genere specifico, e in tutte “emergono, variamente, tinte noir e sapore grottesco, toni da biopic, modi da commedia o aria da thriller” (Chiusa 2017, 32).³²

Ispirarsi al loro cinema – ricorre nelle interviste a Noah Hawley il concetto di *Coen Brothers' sensibility* – significa perciò, *ipso facto*, ibridare e contaminare stili, temi e contenuti disattendendo le aspettative dell'*audience*: una poetica che risulta funzionale per contrastare quella assuefazione agli orizzonti di attesa del pubblico di massa e soddisfare gli odierni fruitori di serialità televisiva, e perché non di cinema, facendo sì “che lo spettatore venga coinvolto il modo attivo dalla storia e al contempo rimanga sorpreso da come lo storytelling è in grado di manipolarlo” (Mittell 2017, 100).

Ci sia consentito di partire da un dato strettamente empirico, ossia la presenza dei *tags* apposti dal network MGM alla serie *Fargo*. Come il nostro lavoro intende sottolineare, gli indicatori che fungono da interfaccia tra l'utente-fruitore di serialità televisiva e i network sono alquanto significativi per l'analisi della sintomatologia dello storytelling seriale; e i *tags* che accompagnano un prodotto audiovisivo sulle piattaforme come MGM hanno lo scopo di dare una prima serie di informazioni estremamente elementari in merito ai prodotti distribuiti. Ebbene, accanto a quelli che ci si aspetterebbe da una serie che conta decine di morti ammazzati a stagione, ovvero *crime*, *drama*, *suspense*, il tag *comedy* sembra essere un'incongruenza, quasi un ossimoro, un'*aporia*, per citare il titolo dell'episodio 3x9.

32 Come affermano Giorgio Grignaffini e Nicola Dusi il genere è per prima cosa “un'interfaccia tra soggetti e testi” (2020, 96), un dispositivo che “coincide con un repertorio di situazioni e modalità narrative che predispongono lo spettatore a un certo tipo di passioni e coinvolgimento emotivo” (Chiusa 2017, 19). Ma, come sottolineano i due studiosi “nello stesso tempo funziona solo a livello di sistema, cioè ogni genere si definisce sia per caratteristiche proprie, sia in relazione ad altri generi, in una matrice interdefinita” (Dusi, Grignaffini 2020, 96). I generi come sistema perciò, lungi dall'essere categorie inerti, non soltanto sono inscindibili dalle modalità con le quali un testo ‘produce significati socialmente condivisi’ (strategie pragmatiche che determinano ‘somiglianze di stile e argomento’) ma sono soggetti a usi interpretativi che fanno riferimenti a dei canoni, teoretici e artistici, più o meno longevi, o altrimenti, la problematica dei generi è una ‘costruzione metatestuale’ che si articola e si plasma per accumulo e sedimentazione attraverso la combinazione tra teoria e prassi.

Ciò che rende *Fargo FX* differente dalla stragrande maggioranza delle serie *drama*, ma pure da quelle *crime*, è senza dubbio la presenza non certo sporadica di situazioni in cui si dipanano appunto delle 'incongruenze'; siano esse di tipo logico o figurativo, il gioco di riflessi e giustapposizioni (coadiuvato dal massiccio utilizzo di montaggio alternato, campo/controcampo e *split screen*) non soltanto ha funzione diegetica, ma anche di creare dei contrasti che catalizzino lo *humour*: questo *humour* non è la semplice presenza estemporanea di situazioni comiche ma è la somma delle incongruenze e delle congruenze, o meglio delle *coincidenze*: non poggia soltanto sul dialogo e sulla battuta, non scaturisce esclusivamente dal taglio di capelli o da un accento buffo; esso è nel continuo slittamento del senso, nelle inversioni e negli accostamenti. È nel *momentum* (lo slancio narrativo) – un concetto che Hawley definisce “to make something very plotted out feel slightly random” (St. James, 2014) – che lo spettatore riesce a godere di un *design* “che si concentra sui margini di ogni universo, sui bordi della narrazione, per attualizzare e reinventare i codici che appartengono ormai al patrimonio genetico del cinema americano” (Marineo 1999, 12).³³

Il conflitto tra giustizia e crimine e le *detection* topiche del genere poliziesco,³⁴ diventano uno degli sfondi-cornice su cui si innestano trame che hanno come caratteristica principale l'imprevedibilità (ciò che negli U.S.A. si definisce *one in a million*), trame

[...] in cui tutto diventa il contrario di tutto, la menzogna diventa verità, un inquietante omicidio sembra quasi divertente nella sua grottesca rappresentazione, il cacciatore diviene preda, il coniglio una volpe, la vittima carnefice e nuovamente vittima, il divertimento si trasforma in disgusto in un batter d'occhio e, senza che se ne accorga, lo spettatore si ritrova a fare il tifo per il cattivo della storia, a sperare che, in un modo o nell'altro, riesca a farla franca.³⁵

33 'Momentum' e 'design' sono concetti presi in prestito da O'Sullivan 2019.

34 Che “resta il genere principe della serialità televisiva e [...] la matrice su cui sono più frequenti le operazioni di riscrittura e ricontestualizzazione” (Dusi e Grignaffini 2020, 107).

35 <https://notashow.altervista.org/fargo-recensione/>.

Bibliografia

- Amesbury, Richard. 2016. "First intermission: So Are the Coen Brothers Religious Filmmakers? *Fargo* between Christian Moralism and Post-Modern Irony". In *Coen: Framing Religion in Amoral Order*, a cura di Elijah Siegler, 93-110. Waco, Texas: Baylor University Press.
- Aristotele. 2008. *Poetica* (a cura di Pierluigi Donini). Torino: Einaudi.
- Bandirali, Luca, e Terrone, Enrico. 2012. *Filosofia delle serie Tv. Dalla scena del crimine al trono di spade*. Milano-Udine: Mimesis.
- Bernardelli, Andrea. 2016. "Eco e le forme della narrazione seriale. Alcuni spunti per una discussione". *Between* 6, no. 11.
- Bertetti, Paolo. 2016. "Estetiche della serialità tra spettatori critici e audience competenti". *Between* 6, no. 11.
- Biderman, Shai, and Lewit, Ido. 2017. "TV's *Fargo* and the Philosophy of the Coen Brothers". *Film and Philosophy* 21: 17-31.
- Bordwell, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Brancato, Sergio, Cristante, Stefano, e Ilardi, Emiliano. 2024. *Storia e teoria della serialità – Vol. 2. Il Novecento: dalle narrazioni di massa alla svolta digitale*. Milano: Meltemi.
- Cardini, Daniela. 2014. "Il tele-cinefilo. Il nuovo spettatore della Grande Serialità televisiva". *Between* 4, no. 8.
- Chiarulli, Roberto. 2021. "La trama dei sogni". In *La "Poetica" e le sue interpretazioni. Aristotele tra filosofia, letteratura e arti*, a cura di Gabriele Belletti, Gianluca Garelli e Alberto Martinengo, 189-91. Bologna: Pendragon.
- Chiusa, Ilaria. 2017. *Tra cinema e serie tv, Fargo e lo storytelling a marchio Coen*. Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Bologna.
- Dojs, Marek. 2016. "Fargo: How Far Will You Go? Major themes in Fargo the movie and TV series". *Movie/TV review*, gennaio.

Dusi, Nicola, Eugeni, Ruggero, e Grignaffini, Giorgio. 2020. "Introduzione. Costruire mondi complessi. La fiction televisiva contemporanea e le sue sfide semiotiche". *Mediascapes journal* 16: iii-xvi.

Dusi, Nicola, e Grignaffini, Giorgio. 2020. *Capire le serie tv. Generi, stili, pratiche*. Roma: Carocci.

Eco, Umberto. 1987 (or. 1964). *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani.

Eco, Umberto. 2016. *Sulla letteratura*. Milano: Bompiani.

Eco, Umberto. 1971. "L'industria aristotelica". In *Cent'anni dopo. Il ritorno dell'intreccio – Almanacco Bompiani 1972*, a cura di Umberto Eco e Cesare Sughi. Milano: Bompiani.

García, Alberto Nahum. 2016. "A Storytelling Machine: The Complexity and Revolution of Narrative Television". *Between* 6, no. 11.

Garelli, Claudio. 2021. "La catarsi come dispositivo estetico". In *La "Poetica" e le sue interpretazioni. Aristotele tra filosofia, letteratura e arti*, a cura di Gabriele Belletti, Gianluca Garelli e Alberto Martinengo. Bologna: Pendragon.

Grignaffini, Giorgio. 2004. *I generi televisivi*, Roma: Carocci.

Innocenti, Veronica, e Pescatore, Guglielmo. 2008. *Le nuove forme della serialità televisiva: Storia, linguaggio e temi*. Bologna: Archetipolibri.

Kozloff, Sarah. 1992. "Narrative Theory and Television". In *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*, a cura di Robert Clyde Allen, 67-100. Oxon: Routledge.

Maiello, Andrea. 2020. *Mondi in serie. L'epoca postmediale delle serie tv*. Co-senza: Pellegrini.

Malavasi, Luca. 2017. "Da Fargo a Fargo". *Cineforum* 564: 67-70.

Marineo, Franco. 1999. *Il cinema dei Coen*. Alessandria: Edizioni Falsopiano.

Martin, Brett. 2018. *Difficult Men. Dai Soprano a Breaking Bad, gli antieroi delle serie tv*. Roma: Minimum Fax.

Mittell, Jason. 2017(ed. or. 2015). *Complex Tv. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*. Roma: Minimum Fax.

Pizzo, Antonio. 2013. *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*. Torino: Accademia University Press.

Ragone, Giovanni, e Tarzia, Fabio, a cura di. 2023. *Storia e teoria della serialità – Vol. I. Dal canto omerico al cinema degli anni Trenta*. Roma: Meltemi.

Robbiano, Giovanni. 2000. *La sceneggiatura cinematografica*. Roma: Carocci.

Rossini, Gianluigi. 2016. *Le serie TV*. Bologna: Il Mulino.

Sayers, Dorothy Leigh. 1947. "Aristotle on detective fiction". In *Unpopular Opinion*, Dorothy Leigh Sayers, 178-90. New York: Harcourt, Brace and Company. Tr. it. "Il racconto poliziesco secondo la "Poetica" di Aristotele, ovvero l'arte di raccontare il falso", in *La trama del delitto. Teoria e analisi del racconto poliziesco*, a cura di R. Cremante e L. Rambelli, Pratiche, Parma 1980.

O'Sullivan, Sean. 2019. "Six Elements of Serial Narrative". *Narrative* 27, no. 1: 49-64. The Ohio State University. Tr. it. di Filippo Gobbo, "Sei elementi della narrazione seriale", in «Allegoria», 83, gennaio-giugno 2021, pp. 16-36.

Sitografia

'Fallopium Films'. 2021. *The Uncertainty Of FARGO Season 3*. <https://www.youtube.com/watch?v=iUSh76eQXE8> (ultimo accesso 21 maggio 2024)

Fienberg, Daniel. 2014. "Interview: Noah Hawley and Warren Littlefield bring 'Fargo' to the small screen". *UPROXX*. Aprile. <https://uproxx.com/hitfix/interview-noah-hawley-and-warren-littlefield-bring-fargo-to-the-small-screen/> (ultimo accesso 21 maggio 2024).

Goldberg, Lesley. 2014. "Fargo Boss on Appeals of Anthology Series, Cable vs. Broadcast and a Future Beyond Season 1". Intervista a Noah Hawley per *The Hollywood Reporter*, aprile. <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/fargo-boss-appeals-anthology-series-695532/> (ultimo accesso 21 maggio 2024).

Greco, Manuela. 2017. "Fargo|recensione". *Altervista*. <https://notashow.altervista.org/fargo-recensione/> (ultimo accesso 21 maggio 2024).

'Leadhead'. 2019. *Fargo: The Koi Dragon*. https://www.youtube.com/watch?v=zeV_cL78y3k (ultimo accesso 21 maggio 2024).

St. James, Emily. 2014. "Fargo showrunner Noah Hawley takes us through the show's first season". *AVClub*, June. <https://www.avclub.com/fargo-showrunner-noah-hawley-takes-us-through-the-show-1798269551> (ultimo accesso 21 maggio 2024).

Radish, Christina. 2014. "Noah Hawley talks Fargo, ...". *Collider*. <https://collider.com/noah-hawley-fargo-interview/> (ultimo accesso 21 maggio 2024).

Serie TV citate

American Horror Story (2011- in produzione). Ideatori: Ryan Murphy, Brad Falchuk.

Breaking Bad (2008-2013). Ideatore: Vince Gilligan; Regia: Vince Gilligan.

Chernobyl (2019). Ideatore: Craig Mazin; Regia: Johan Renck.

Dahmer - Mostro: la storia di Jeffrey Dahmer (2022). Ideatori: Ryan Murphy e Ian Brennan. Sceneggiatura: Janet Mock.

Fargo 1-3 (2014-2017). Ideatore: Noah Hawley; Regia: Adam Bernstein, Randall Einhorn, Colin Bucksey, Scott Winant, Matt Shakman; soggetto: tratto liberamente dall'omonimo film di Joel e Ethan Coen, sceneggiatura: Noah Hawley, Joel Coen.

Game of Thrones (2011-2019). Ideatori: David Benioff, D. B. Weiss; Soggetto: liberamente tratto dai romanzi *Cronache del ghiaccio e del fuoco* di George R. R. Martin; Regia: Alan Tylor, Miguel Sapochnik, et al.

Mad Men (2007-2015). Ideatore Matthew Weiner.

Peaky Blinders (2013-2022). Ideatore: Steven Knight; Regia: Otto Bathurst, Tom Harper (seas. 1) Colm McCarthy (seas. 2) Tim Mielants (seas. 3) David Caffrey (seas. 4) Anthony Byrne (seas. 5-6)

The Sopranos (1999-2007). Ideatore David Chase.

Filmografia

A Serious Man (2009). Regia: Joel e Ethan Coen, soggetto: Joel e Ethan Coen, sceneggiatura: Joel e Ethan Coen.

Burn After Reading (2008). Regia: Joel e Ethan Coen, soggetto: Joel e Ethan Coen, sceneggiatura: Joel e Ethan Coen.

Fargo (1996). Regia: Joel Coen, soggetto: Joel e Ethan Coen, sceneggiatura: Joel e Ethan Coen.

No Country For Old Men (2007). Regia: Joel e Ethan Coen, soggetto: omonimo romanzo di Cormac McCarthy, sceneggiatura: Joel e Ethan Coen.

O Brother, Where Art Thou? (2000). Regia: Joel Coen, soggetto: tratto liberamente dall'Odissea di Omero, sceneggiatura: Joel e Ethan Coen.

The Big Lebowski (1998). Regia: Joel Coen, soggetto: Joel e Ethan Coen, sceneggiatura: Joel e Ethan Coen.

The Man Who Wasn't There (2001). Regia: Joel e Ethan Coen, soggetto: Joel e Ethan Coen, sceneggiatura: Joel e Ethan Coen.

Gianlorenzo Attanasio è docente di scuole superiori; laureato in filologia moderna presso l'Università degli studi di Napoli 'Federico II' con una tesi in letterature comparate, ha conseguito, ancora presso l'Ateneo di Napoli, il master in Drammaturgia e cinematografia; ha pubblicato le sue ricerche in volume e sulle riviste 'Studium' e 'Rivista di Letteratura Teatrale'.

Joey Whitfield
Cardiff University

Lucy Bell
Sapienza University of Rome¹

Love & Law: The Aura of Prison Writing in Mexico,
from the 1800s to the Present

Abstract

Prison writing has largely been excluded from the literary canon of the Spanish-speaking world, even though it encompasses key names that extend as far back as Cervantes in Spain and Lizardi in Mexico: two of the pioneers of what is now called the “novel”. Building on seminal analyses of Latin American literature by Roberto González Echevarría, Ángel Rama and Doris Sommer, this article addresses the following questions: What is the power of prison writing? How might we interpret its status as a genre, both in historical and contemporary terms? And what do contemporary forms of prison writing share with much older examples? To answer these questions, we analyze prison narratives from the nineteenth, twentieth, and twenty-first centuries, including well-known novels by José Joaquín Fernández de Lizardi and José Revueltas, and narratives by emerging writers from Susuki Lee, Águila del Mar, and Amatista Lee to Julio Grotten. Through an “auratic quality” that, we argue, derives from their ability to develop powerful counter-truths through the experience of confinement, these narratives reveal and resist the subjugation of the subject by the state as the latter intervenes violently in politics and private life. Our contention is that the power of prison writing

1 Joey Whitfield is the principal author and Lucy Bell is the second author. The following sections were written by Joey Whitfield: 2. “The authority of the extremes: Prison writing as revelation and counter-discourse in *El Periquillo Sarniento*” and 5. “Julio Grotten: the horror of the law”. The following sections were written by Lucy Bell: 3. “José Revueltas as prison writer: prohibition, love, and an “appeal” to the reader”; 4. “Hermanas en la Sombra: The traps of love and law in contemporary women’s prison writing”. The following sections were co-written: the introduction; 1. “Ángel Rama, Doris Sommer, and Roberto González Echevarría: Latin American narrative and legal discourse”; and the conclusion.

lies in its ability to turn legal, state-sponsored discourse on its head through the production of alternative stories narrated from within prison and from below; and that these are simultaneously founded on legal discourse and its affective underside; on law and love.

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres.
Don Quijote, II, 58

1. *Introduction*

The experience of imprisonment and the development of prose narrative are closely interrelated in the Spanish-speaking world. María Antonia Garcés opens her study on Miguel de Cervantes by wondering whether the author of *Don Quijote* – often identified as one of the first precursors to the modern novel (Bandera 2006) – “could have become the great creative writer that he was had he not suffered the traumatic experience of his Algerian captivity” (2002, 1). In Mexico, the writer of *El Periquillo Sarniento* – regarded by many as the first Latin American novel (Vogely 1987) –, José Joaquín Fernández de Lizardi, also spent time in prison, an experience that would go on to feature prominently in his landmark text. Taking direct inspiration from Cervantes, Lizardi’s work was considered dangerous and transgressive, and as a result it was heavily censored (Vogely 2004, xix). Yet despite its transgressive quality, history has conferred upon Lizardi’s *El periquillo* a status and an aura that echoes down the ages – one that, as we will argue, is shared by prison writers from the twentieth and twenty-first centuries including emerging contemporary writers.

In this article, we explore the power of prison writing – defined as writing about prison by people who have experienced incarceration – in Latin America, and more precisely in Mexico. We argue that prison writing makes a particular claim to truth and, as a result of this, has what we call an auratic quality that is peculiar to it. Counterintuitively, given that prisons and punishment are institutions and practices associated with suffering and negative emotions, we develop the idea that the aura of prison writing

is often connected to its representation or enactment of love in its plural forms: romantic and brotherly, heterosexual and homosexual, sororal and political.² Love can also be a negative force: a justification for acts of violence; an element of damaging romantic myths and patriarchal power. Put in simple terms, the experience of imprisonment takes people to extremes of suffering and social rupture, but in so doing also reveals what is important in human experience, and what transcends and transgresses state control.

One of the key features of prison writing, we argue, is its unique ability to reveal the nature of state power, from within and from below. It is a valuable source of experiential, creative theorization on the mutually constitutive nature of the law and the state. As such, it has much to say about the relationship between writing and material experience. This is because, to paraphrase Loïc Wacquant, prison is itself an institution which symbolizes the material and materializes the symbolic: it is a place where discourse – the law – is made material and also an institution of state power that works partly through its reputation (2009, xvi). Fear of prison, in other words, is one of the state’s primary mechanisms of power. Without making any naive claim about a transparent or straightforward relationship between creative expression and lived experience, our concept of the auratic quality of prison writing derives from Walter Benjamin’s notion that “the authenticity of a thing is the essence of all that is transmissible from its beginning, ranging from its substantive duration to its testimony to the history which it has experienced” (1935, 4). The aura, therefore, endows the object with authority as well as a peculiar untouchability.

Below, we develop the concept of the aura through two particular theoretical takes on it in the field of Latin American literary studies: Idelber Avelar’s use of Benjamin’s definition of the “aura” to designate a quality of something that cannot be falsified (1999, 95); and René Jara and Hernán Vidal’s notion of testimonial literature containing, if not the essence of reality which is always lost in representation, a “trace of the real” in its material, tangible quality (1986, 2). Our argument is that prison writing does not only have truth value in that it comes from a lineage of writing that takes its form from legal testimony,³ but more

2 In so doing, we draw on two works by Roberto González Echevarría – *Myth and Archive* and *Love and the Law in Cervantes* – that seek to develop theories of Hispanophone literature.

3 As Roberto González Echevarría argues in *Myth and Archive*, the narrative form, especially the first person narrative form has, in Latin America, always had the capacity to act as a kind of counter-discourse to the state’s truth-making machinery (and machinations) (1990, 9).

significantly, it also exposes society's false discourses and deceptions (especially the falsity and deception of the law), by means of its own apparent authenticity.

Prison writing is simultaneously a source of knowledge about, and a form of resistance to, state and legal power. We trace the inception of Hispanophone prison narrative from the colonial metropolis to the colony, taking as our point of departure the foundational place of legal discourse in its emergence, both as a fundamental model for the novelistic and story form and as an instrument of epistemic colonial power: Spain. Inspired by González Echevarría's reading of *Don Quijote* and the *Novelas ejemplares*, we make a case for reading Mexican prison literature, from its inception to some of its most contemporary forms, in relation to the (counter-)legal and (anti-)romantic discourses that underpin it. Said discourses, we argue, serve as fundamental (counter-)models for the narrative form. They do so as instruments of epistemic colonial power on one extreme, and as contemporary critiques of the carceral logic of the colonial and patriarchal nation-state on the other. Elsewhere we have argued that state power is represented metonymically by the prison in Latin American narrative (Whitfield 2018, 109). This article proposes that the significance of prison writing lies in its ability to transgress state power; in its capacity to tell the same story from a very different angle and with a very distinct "truth".⁴ As has been extensively explored by thinkers including Ángel Rama, Doris Sommer, and Roberto González Echevarría, the written narrative form in Latin America has, from Colonization, through the nation-building period of the new Republics, and throughout the twentieth century, enjoyed a special status, and with it the power to lay claim to truth, legitimacy and authority. In line with this, we argue that twentieth- and twenty-first-century prison narrative – whose plots continue to be fueled by what we broadly call love, as a kind of counterpoint to the law and its legitimacy – reveals the legacy of this colonial prison literature, and its paradoxical auratic status.

We begin by outlining some of the now-classic theories of Spanish and Latin American literature that have used both love and law as their conceptual grounding. We then place prison narrative at the center of our inquiry: the

4 Of course, the experience of imprisonment is not a necessary condition for producing writing about prison. Nevertheless, the texts we look at here and the texts in our definition all are written by people who experienced confinement. While we do not claim any direct or transparent pathway from experience to creative output, what we are calling prison writing's auratic quality is an attempt to grasp at the nature of an ineffable link.

second section looks at the prison episodes in Lizardi's *El Periquillo Sarniento* (1816), in relation to both counter-truth and friendship as love. The third section tackles José Revueltas's novel *Muros de agua* (1941) through the lens of desire, transgression, and homosexuality, arguing that a powerful state critique is interwoven into the unfulfilled romantic subplots. The fourth section brings the discussion into the contemporary moment through an examination of a feminist collective, the Colectiva Editorial Hermanas en la Sombra, whose methodology for teaching creative writing to imprisoned women centers around a deep critique of the myth of romantic love as an extension of patriarchal state power and imprisonment. In the fifth section, we turn to the works of Julio Grotten, whose gothic aesthetic allows him to explore the complicity of patriarchal and state violence from an obverse perspective to that of the Colectiva. Grotten's texts, we argue, are haunted by the spectral echoes of the pre-modern violence of love and law.

2. *Ángel Rama, Doris Sommer, and Roberto González Echevarría:
Latin American narrative and legal discourse*

Critics who have developed unifying theories of Spanish and Latin American literature have paid particular attention to the relationship between writing and the development of the nascent colonial and post-Independence nation states. Ángel Rama famously foregrounds the figure of the *letrado* – the man of letters – who was responsible for both the creation of the law and in many cases other forms of writing (1984). These men, Rama argues, created the nation state through a form of autopoiesis.

Roberto González Echevarría, building on the work of Rama and others, has gone on to explore the links between narrative and the state through a closer examination of one of the key foundations of the state: the law. He points out the differences between areas, on the one hand, where Roman law is the foundation of the legal system and, on the other hand, countries such as England and the USA, whose legal systems have diverged from it (2005, 20). Unlike in those countries in which common law practices gave power to legal precedent, in Spain and Latin America legal codes derived from Roman law were written down *a priori*, rather than deriving from precedent. Basing their legal codes on Roman law, Spanish and Latin American states gave a power to

the written word to precede, shape, and define reality. The written form of Roman law had an immutable quality derived from the fact that it was “anchored in the overarching doctrine of natural law”:

This was the theory that there were immutable laws that were derived from the reason with which God endowed humans and that were embodied in the person of the king. These laws were indisputable principles, understandable to all, and against which there was no recourse. Anything that went against them was by definition unlawful. (2005, 23)

González Echevarría makes the case that writing and legal discourse developed together. Writing on Cervantes, he states that:

the organization of a modern state in Spain, beginning in the reign of the Catholic kings and the attendant growth of a patrimonial bureaucracy, created a discourse dealing with criminals and common people that writers found compelling partly because it also pertained to them as subjects of the new polity. (2005, xiv)

Law, then, not only gave nascent writers a vocabulary to draw on, but also a narrative form to mimic and a rhetorical means of expressing a kind of truth narrative that had the power to shape them as subjects. This subjectification was not limited to political or social formation, however, since it also dealt with matters of the heart. González Echevarría goes on to propose that: “in fiction the law dealt primarily with conflicts of love, a synecdoche for social strife and evolution. Love and law converge on marriage, the legal and religious institution at the foundation of the body politic” (2005, xiv). In turn, the “deep complicity” between love and law, for González Echevarría, leads to the “unnarratable stories” that he traces through some of Cervantes’s stories: “The law’s arbitrariness and irrationality are like those of desire itself – interdiction is not a given but a construct of the human” (2005, xviii).

The idea that narratives of romance are at the heart of state formation is also well established. Doris Sommer, in the 1990s, established the romance novel as the “foundational fiction” of the Latin American nation state (1991, 2023). It is our contention that a second significant element of prison writing, and that from which it partially derives its auratic quality, is its rootedness in the theme – and enactment – of love of different kinds. Prison as an institution is designed to break social and family relationships, but in so doing it invariably emphasizes their significance. While in contemporary Mexico, the law is not as

directly concerned with matters of the heart as it was in Cervantes's Spain, in this article we propose that prison writing continues to derive its significance and popularity from the fact that the political and social subjectification that imprisonment entails has love at its core.

Regarding nineteenth-century Latin American fiction, Doris Sommer asks why so many novels of the newly independent nations are love stories. The answer she offers is that "passion between the sexes and patriotism across national sectors were helping to construct one another, as if one kind of love were assuming a mandate from the other" (Sommer 1990, 110). Yet, while in Sommer's foundational fictions the allegory of romantic love stands as a potentially homogenizing force, an ally to the project of nation-building through law, prison writers find themselves in a situation in which love frequently emerges in a kind of contrapuntal opposition to law.⁵ Below, we build on the work of Rama, González Echevarría, Sommer and others, to propose that prison writing remains a potent force – with a powerful aura – because it speaks from the extremes of human experience as they relate both to the most totalizing institution of state power and to the penetration of state power into the most intimate spaces of human experience. On the one hand, then, these are experiences of great suffering and violence, which many imprisoned people have experienced even before their incarceration. On the other hand, prison narratives and poems are often testimony to, or fictionalized forms of, that most exalted of human experiences: love. This account of love goes beyond romantic, heteronormative love – which as we shall see are questioned and complicated by many of the texts below – and is closer to Richard Gilman-Opalsky's account of love as a "subversive power" that resists commodification (2020, 261).

In what follows, we tackle four key methodological and theoretical questions about some of these very practical – material, political, and economic – matters: What is the power of prison writing? What is the relationship between prison narrative and state power, given its complex interweaving of love and law, politics and private life, authority and anti-authority, complicity and rebellion?

5 "A magnificent document from the 1580s, Cristóbal de Chaves's *Relación de la cárcel de Sevilla*, provides ample documentation on all this, including the organization of sexual traffic in the jail itself, with its ranks of unsavory pimps, prostitutes, and corrupt officials. This is love under the law yet paradoxically outside of it. It is the penal side of the love-law relationship. The other side is the one that leads to marriage. Prison and the altar are the sites where love is captured in the net of the law" (González Echevarría 2005, 4).

How might we interpret its status as a genre, both in historical and contemporary terms? And to what extent can contemporary prison literature as a form be traced back to much older, colonial forms of prison writing? We propose that the appeal of the genre – particularly in the contemporary Mexican context of what many have called a “failed state” or a flawed democratic transition (Cansino 2012) – could be a public appetite for a form of truth-telling fiction, for a narrative that poses an alternative perspective to “official” government discourse from within one of the principal seats of state control: the prison.

In order to make a case for the aura of prison writing this article draws lines of connection from the work of Lizardi to those of contemporary prison writers, from the counter-canonical author José Revueltas, to relatively understudied writers who have published their work with the support and the labels of the Colectiva Editorial Hermanas en la Sombra, La Rueda Cartonera, and Viento Cartonero. These writers may not initially seem to have that much in common. While Lizardi and Revueltas are titans of Mexican letters, the others are participants in what we term “literature of solidarity” (Whitfield 2018, 147-180) or “literature in action” (Bell, Flynn & O’Hare 2022, 110-151): people who have had the chance to write and have their writing published thanks to cultural activists working in hyperlocal contexts. Their works, although gaining increasing international recognition and, in some cases, being translated into English, are intended for small local readerships. Their publishers report anecdotally, however, that prison writing resonates strongly with contemporary readers. In an interview with Sergio Fong and Israel Soberanes, the founders of two small, autonomous publishing collectives of Guadalajara whose prison narrative is featured in the final section of this article, the publishers revealed that of all the themes on which they publish, the collections by imprisoned people are the best-sellers, prompting them to bring out repeated print runs.

The enduring appeal of prison writing reflects the historical influence – within literary, cultural and political fields – of prison narrative across and beyond Latin America. Examples include the rising influence of prison literature beyond the prison cell in sixteenth century Europe (Ahnert 2013); the transcontinental canon of narratives by enslaved people from Juan Francisco Manzano to Esteban Montejo (Samuell Muñoz 1993), as well as by abolitionists from Olaudah Equiano to Angela Davis; the influential body of resistance literature produced from captivity or exile during the dictatorships of the Southern Cone principally in the 1970s and 1980s (Tedeschi 2024); and more recently

the huge popularity of prison documentaries, from Darius Clarke Monroe's award-winning film *Evolution of a Criminal* (2014) to the Netflix hit *Inside the World's Toughest Prisons*, now in its seventh season. In relation to specific best-sellers by prison writers, two narrative works stand out: *Papillon* (1969), the bestselling memoir by the French writer Henri Charrière about his imprisonment in and escape from a penal colony in French Guiana (Pierre 2002); and *La isla de los hombres solos* (1968), by Jose León Sánchez, Costa Rica's bestselling writer, a novel first written on paper bags of cement on which the author slept during his imprisonment on San Lucas Island (Whitfield 2018, 30). The corpus selected for this article includes works whose influence and popularity is of varying kinds, from *El periquillo*'s status as Latin America's first novel and its more than twenty editions, through the public fascination generated by Revueltas's prison writing in the post-1968 generation (Ruffinelli 1976), to the prison narratives of grassroots "solidarity" publishers that have been at the center of a broader politics of decolonial feminist alliance-building (Bell 2024).

3. *The authority of the extremes: Prison writing as revelation and counter-discourse in El Periquillo Sarniento*

It is significant that *El Periquillo Sarniento* was published in 1816, on the eve of Mexico's independence from Spain. Nancy Vogeley proposes that *El Periquillo Sarniento* takes the form of a satire because Lizardi believed this was what the newly emerging independent country of Mexico needed: a form that was capable of being "always true and devoid of [...] flattery and hyperbole" (xi). Prison writing, as we shall see throughout this article, will go on to act in the same way as these early satires, telling a form of truth and tackling reality in a way that, even when fictional, draws attention to the fact that the law itself tells a flawed story.

El Periquillo Sarniento has a picaresque form involving what we might think of as a chain of revelatory counter-truths that expose the deceptions and corruptions of the lettered classes. Despite the several passages that take place in the colonial era jail, and the fact that Lizardi had spent time in prison himself, the novel does not seem to have been read as a piece of prison writing. Mariana Rosetti pays some attention to the prison passages but in order to argue that they are significant in the protagonist's transformation into a "lépero letrado":

Inicia[n] a Periquillo en el camino del “lépero letrado”, es decir, del letrado rebelde que desea vivir sin trabajar, pero que se ve obligado a asumir el trabajo cual si fuese un oficio para escapar de un mal mayor: el crimen, la cárcel, la muerte. (Rosetti, 2011, 8)

While we agree with this reading, our argument is that the passages of this novel set in prison are crucial in establishing a counter-account of (i) the corruption of law and fiction that is the notion of crime; and (ii) the potential of love to overcome its evils. The events that lead to the protagonist’s imprisonment begin when he falls in with the thief called Januario. In a telling passage, Januario expands on a thief’s idea of robbery as a universal human trait:

Te diré que robar no es otra cosa que quitarle a otro lo suyo sin su voluntad, y según esta verdad, el mundo está lleno de ladrones. [...] unos roban con apariencias de justicia, y otros sin ellas. Unos pública, otros privadamente. Unos a la sombra de las leyes, y otros declarándose contra ellas. Unos exponiéndose a los balazos y a los verdugos, y otros paseando y muy seguros en sus casas. En fin, hermano, unos roban a lo divino y otros a lo humano; pero todos roban. [...]

¿Qué más tiene robar con plumas, con varas de medir, con romanas, con recetas, con aceites, con papeles, etc., etc., que robar con ganzúas, cordeles y llaves maestras? Robar por robar, todo sale allá, y ladrón por ladrón, lo mismo es el que roba en coche que el que roba a pie; y tan dañoso a la sociedad o más es el asaltador en las ciudades, que el salteador de caminos. (Lizardi, [1816] 2003, 220-221)

Lizardi thus questions assumptions about the moral activities associated with different social classes. Robbing with a fountain pen is a potent trope that is repeated as far afield as in the lyrics of Woody Guthrie’s “Pretty Boy Floyd”: “some will rob you with a six gun, and some with a fountain pen” (cited in Partington 2016). It stands not only for the ability of the pen to shape reality, but also to do so in a dishonest and manipulative manner. Here, therefore, in Mexico’s first novel, we already find a stark critique of the work of the *letrado* in constructing the colonial and post-colonial state.

The universality of human dishonesty proposed by Januario is belied, however, when El Periquillo finds himself imprisoned in Mexico City’s Cárcel de la Corte after being accused of stealing a rosary which was in fact stolen by Januario. The Cárcel de la Corte is a jail located until 1835 on the Plaza Mayor, opposite the Cathedral. Inside, after being punched in the mouth for declining to pay the “entry fee”, El Periquillo finds himself “en un mar de aficciones” ([1816] 2003, 228):

Había en aquel patio un millón de presos. Unos blancos, otros prietos; unos medio vestidos, otros decentes; unos empelotados, otros enredados en sus pichas; pero todos pálidos y pintada su tristeza y su desesperación en los macilentos colores de sus caras. ([1816] 2003, 228)

This desperate picture is mitigated when El Periquillo is befriended by a man who informs him that prisons do not in fact function as people may assume they do: “Es cierto que las cárceles son destinadas para asegurar en ellas a los pícaros y delincuentes, pero algunas veces otros más pícaros y más poderosos se valen de ellas para oprimir a los inocentes” ([1816] 2003, 230). Lizardi’s work can then be seen as an evolution of the relationship between narrative and law. While as González Echevarría has pointed out, in earlier texts such as *Lazarillo de Tormes* a witness gives testimony before an authority figure to whom he professes his innocence and asks for absolution (1990, 9), in Lizardi’s novel the relation to power is more thoroughly questioned through an explicitly anti-prison sentiment and an emotional or affective account of the corruption of the legal system.

In Lizardi’s novel, El Periquillo’s new friend, whose name is Don Antonio, goes on to explain how prisons and court cases really work according to the logic of money:

—¿Pero en siendo inocentes?—pregunté.

—No importa nada—respondió el amigo—. Aunque usted esté inocente (como no tiene dinero para agitar su causa ni probar su inocencia), mientras que ello no se manifieste de por sí, y a pasos tan lentos, pasa una multitud de tiempo.

—Ésa es una injusticia declarada—exclamé—, y los jueces que tal consienten son unos tiranos disimulados de la humanidad; pues que las cárceles que no se han hecho para oprimir, sino para asegurar a los delincuentes, mucho menos son para martirizar a los inocentes privándolos de su Libertad.

—Usted dice muy bien —dijo mi amigo—. La privación de la libertad es un gran mal, y si a esta privación se agrega la infamia de la cárcel, es un mal no sólo grande, sino terrible. ([1816] 2003, 242-243)

At the moment of the foundation of the Mexican nation state, the prison – the state’s key mechanisms of control and power (Salvatore, Aguirre & Joseph 2001) – is denounced. As early as 1816, long before the institution of penitentiary reforms in Mexico during the Porfiriato (Buffington 2010, 52), there is a sense that prisons are going beyond their function to hold delinquents, oppressing them through various modes, from financial bribes (the entry fee) to

many instances of violence, theft, and general “hardship and squalor”. The recognition that being in jail is a “terrible evil” lends a hefty moral weight to the narrative that encourages us to read it as a serious reflection on the legal underpinnings of the colonial state: the notion that Don Antonio is able, through his personal experience, to reveal and denounce the “true nature” of these judges demonstrates the capacity for literature, rather than creating new falsity, to see beyond and determine new truths, via affective evocations of outrage and frustration. Literature is therefore able to distinguish the good from the bad – and good from evil –, determining reality in a way that the law is revealed not to adequately do.

At the same time, the experience of imprisonment teaches El Periquillo that there *are* good people. While he finds many of the inhabitants of the jail to be dishonest rogues, Don Antonio informs him that in fact some of them are good people and that one ought not to judge by appearances: “no debe despreciarse al hombre ni desecharse su compañía, en especial si aquel color y aquellos trapos rotos cubren, como suele suceder, un fondo de virtud” ([1816] 2003, 281). Indeed Don Antonio goes on to demonstrate this himself by looking after El Periquillo, who states “lo amaba y lo respetaba como a mi padre” ([1816] 2003, 282). After his release, Don Antonio goes on to support El Periquillo, sending him in a supply of food and goods. Unlike everyone else in the prison, for whom the only language that can be understood is money, the experience of imprisonment also demonstrates to Lizardi’s protagonist the significance of fraternal love and what we might think of as mutual aid.

The reliance of prisoners on support from the outside, from loved ones who must send in basic necessities, is also a startlingly contemporary concern. In an article written with two recently imprisoned women in Mexico, we observed that:

In Mexico’s neoliberal prison system in which even the most basic necessities like hygiene products, tampons and medicine must be bought or brought in by visitors, a lack of visits is not only damaging for women’s mental health, it can potentially cost them their lives. (Moshán et al 2024)

In Lizardi’s view, prison writing – as a series of revelatory counter-truths – exposes the deceptions of the lettered classes, as the protagonist’s encounter with Januario challenges class assumptions and blurs the lines between legality and criminality. The metaphor of robbing with a fountain pen becomes a powerful

critique of the role of the *letrado* in shaping the colonial state. However, the universal notion of human dishonesty proposed by Januario is contradicted when El Periquillo experiences imprisonment, unveiling systemic injustices tied to economic disparities within the prison system. Don Antonio's insights underline prison writing's ability to discern and denounce truths obscured by the law. Furthermore, as will become clear in the three sections that follow, the contemporary relevance of El Periquillo's is undimmed, showcasing as it does prison writing's capacity to expose hidden truths behind the state's often corrupt and unjust structures and institutions.

4. *José Revueltas as prison writer: prohibition, love, and an “appeal” to the reader*

In an article published in the year of the death of José Revueltas, Jorge Ruffinelli foregrounds some of the key themes that would become the cornerstones of literary criticism in twentieth-century Mexico:

José Revueltas (1914-1976) ha sido, y es hoy, considerado no solo uno de los escritores más importantes de México sino, también, el escritor político por antonomasia. Perseguido, encarcelado, por su militancia política, lleno de conflictos con la propia izquierda (cuyo Partido Comunista integró y abandonó más de una vez), Revueltas fue admirado y leído con fervor en especial después de 1968, a raíz de su participación en el movimiento estudiantil como uno de los ideólogos, y hasta como chivo expiatorio de la represión. (Ruffinelli 1976, 61)

The public fervor and “fascination” for his books, in Ruffinelli's own terms – or what we are calling their auratic quality – can thus be seen to have begun in earnest, in Revueltas's case, in the post-1968 era. As Stefano Tedeschi has argued, this was a period in which literary narratives came to constitute themselves, as had happened with the “novela de la revolución”, as “a parallel discourse, a narrative placed at the crossroads of protest, vindication, and myth” (2022, 231).

In this section, we examine the role played by Revueltas's imprisonment and resulting prison literature in the belated “fascination” produced by his writing. Our focus is on *Muros de agua*, whose narrative derives in great measure from his own repeated experiences of incarceration, and on the entanglement between the auratic quality of the text and the complicated love stories that drive it forward. The aura of the novel, we argue, lies in its use of narrative suspension: the multiple love stories that begin on the island are frustrated or

unfulfilled; and the relationship between lived experience and narrative reality remains undecided. This literary gesture, in the context of a prison novel, turns into a political one, as *Revueltas* forces the reader to suspend judgment on his characters and on his novel too. In turn, the writer contributes to the narrative construction of alternative truths about Mexican society; truths that go beyond the discourse of the increasingly repressive, one-party regime of the PRI (Partido Revolucionario Institucionalizado) that had been in power since the end – and for many, including *Revueltas* himself, the “institutionalized betrayal” (Millington 2007) – of the Mexican Revolution.

Muros de agua was first published in 1941 and republished in 1961 with the famous prologue about Guadalajara’s “leprosario”. Based loosely on his own experience of incarceration in the Islas Marías prison, first in 1931, and then in 1935, on the charge of “pretender la disolución del Ejército Mexicano, para derribar al Gobierno constituido” (cited in Campuzano 2002, 140), the narrative revolves around five protagonists – political prisoners based on the real characters with whom *Revueltas* was captured in 1932 – alongside a series of subplots led by characters representing the so-called “common prisoners”: murderers, prostitutes, homosexuals, and thieves. As Juan Carlos Galdo has pointed out, though, “la integridad de los presos políticos se contrasta no con la de los delincuentes, quienes en la mayoría de los casos acusan el efecto alienante de los aparatos del estado, sino con las autoridades que rigen el penal” (Galdo 2001, 59). The military officer, Smith, especially, is portrayed as a monster whose brutality and sadism, represented by his physical deformity, become a metonym for the Mexican state (Durán 1999).

Some passages of the novel are dedicated – albeit in a rather clunky, counter-moralizing fashion – to an explicit unveiling of the “real” truth of the criminal (in)justice system and therefore to an overt critique of the Mexican state authorities. This is exemplified by *Revueltas*’s depiction of the emblematic case of Maciel:

Correspondía Maciel a ese rango de colonos conocidos en la Isla como «de gobierno», esto es, los no sentenciados por autoridad competente, y que son apresados en las *vazzias* sin ninguna culpabilidad demostrada. Se agrupan en esta categoría los delincuentes habituales —rateros, por lo general—, a quienes desde el punto de vista jurídico no se les puede comprobar nada. Para esquivar la acción de los jueces la policía los mantiene por temporadas en diversas cárceles de la ciudad de México, en la Sexta, en la Penitenciaría, en el Carmen, hasta que hay una «cuerda» y los «remite» a las Islas Marías. En el penal duran años para obtener

su libertad, pues no habiendo jueces ahí ni autoridad regular alguna, el director de la colonia, cuando se le demandan informes, dice ignorar todo. Si por ventura hay algún juez tan intrépido como para arriesgarse en un viaje que le permita verificar por sí mismo los hechos, el sujeto a quien la justicia federal pretende amparar es borrado de las listas e internado en la parte más remota, hasta que el juez desaparece. (1961, 73-74)

Here, as elsewhere in the narrative, Revueltas uses his semi-autobiographical novel to reflect on the legal plight of a particular category of prisoners – “government cons” – who are incarcerated without a conviction, moved from jail to jail, and eventually brought to the Islas Marías to avoid lawful sentencing. Maciel is a paradigmatic victim of government corruption, one that Revueltas dramatizes in the occasional battles of a few truth-seeking judges against an overwhelmingly and structurally corrupt penal system. Whether unsentenced prisoners or honest judges, people with inconvenient truths are simply “disappeared” by and into the system. The hypothetical lawful judge in the paradigmatic case is barred from “verifying the facts for himself”. In his absence, Revueltas’s autobiographical narrator positions himself against this corrupt system, and as the upright judge: having been there, and verified for himself the facts, he is able to bear witness, and endows his novel with the particular auratic quality of the counter-truth. Yet as we shall see, judgment is not a simple matter in *Muros de agua*, especially when it comes to the various romantic subplots that propel the narrative forward.

Threaded into the novel’s political counter-truths are the more complicated tales of passion, transgressive desire, and homosexual love, which in González Echevarría’s terms constitute the inevitable underside of the repressive law. Much of the narrative tension of *Muros de agua* derives from the love triangle between Ernesto, Santos, and Rosario, the only woman in the group of five political prisoners. Ernesto’s undeclared love for Rosario preoccupies him from the very first chapter of the novel, where he asks himself: “¿Por qué no me he atrevido a decir nada?’ [...] Y una vergüenza infinita se apoderó de su ser; algo como una gota de plomo derretido que cayó en el fondo, mordiéndole tejidos y vísceras, tabiques orgánicos” (Revueltas 1961, 19). This profoundly painful, guttural experience of love reveals the affective experiences that lie in the dark underbelly of desire: shame, prohibition, and punishment. Though it is not the reason for his incarceration – unlike other cases we shall go on to examine – Ernesto’s love for Rosario does become entwined with prohibition, and therefore law: “Su amor hacia Rosario [...]

estaba oscurecido por una serie de represiones, inhibiciones y censuras, e inclusive no aparecía completamente claro ante él mismo. No obstante en este hecho no radicaba lo insólito del problema” (57). What is it, though, that leads to this repression, this self-censure?

These “represiones, inhibiciones y censuras”, we propose, must be read within the context of a prison novel written by a political dissident who had spent five long months on the *Islas Marías*. Imprisonment and repressed desire of course go hand in hand. As González Echevarría argues, the prohibition of desire is the foundation of Judeo-Christian legal systems – and therefore ultimately the prison systems – in Europe and its colonies, where “the law emerges with God’s ‘no,’ His injunction in Genesis not to eat from the tree of knowledge” (2005, 19):

The law originates in a prohibition and a need for order: something that stops the flux, the chaos, the meaningless noise of untrammelled desire. The founding ‘no’ is coeval in its emergence with desire, with love, with the ‘yes’ that it opposes— Molly’s ‘yes’ at the end of Joyce’s *Ulysses*. Desire is movement to which the law gives direction and form. (2005, 19)

Layered above the colonial, Christian discourses of prohibition in *Muros de agua* are the contemporary political prohibitions linked to the context – 1930s Mexico – in which the novel was written. Revueltas, who was a controversial political activist throughout his life, uses the novel to launch a fierce critique of the post-Revolutionary Mexican state. This is perhaps most evident in chapter XIII, which revolves around the exploitation of women and prostitution on the *Islas*, and includes several references to the Revolution and the Constitution: “El Trabajo Regenera, se leía en un marco, sobre la pared” (80); “el puertecito, breve y arenoso, formado por dos calles — Venustiano Carranza y Artículo Ciento Veintitrés”. Article 123, ironically, is the following: “Toda persona tiene derecho al trabajo digno y socialmente útil; al efecto, se promoverán la creación de empleos y la organización social de trabajo, conforme a la ley.”⁶ These pointed references to the Mexican Revolution and the 1917 Constitution are undermined by the grim realities on

6 See “Constitución Federal de 1917”, Political Database of the Americas / Base de Datos Políticos de las Américas, <https://pdba.georgetown.edu/Constitutions/Mexico/mexico1917.html> (accessed 01/05/2024); and Artículo 123, https://www.cjf.gob.mx/websites/CS/resources/marcoNormativo/Constitucion_Articulo_123.pdf (accessed: 11/05/2024).

the Islas Marías, where Revueltas's characters experience extreme pain and suffering in the form of multiple human rights abuses, including torture, rape, prostitution, forced labor, and starvation.

Against this backdrop, prohibited desire becomes an affective metonym for a repressive state. This might explain why Revueltas chooses to end his novel without resolving the love triangle:

Si algo podía unirlos, atarlos, tender en ellos ligaduras, eso era el común destino de dolor, de sufrimiento y de voluntad callada para aguardar la alegría [...] Ahora habría que esperar que llegara Rosario, su camarada. (Revueltas 1961, 129-30)

The narrative strategy of the suspended ending is arguably connected to the state critique that lies within the pages of the novel, and gestures towards the potential of escape and evasion from prison, law and state control through the promise of affective relations. Perhaps the most “fascinating” – to use Ruffinelli’s term – story in *Muros de agua* is Soledad’s secret lesbian desire for Rosario; a love depicted by Revueltas with a great deal of ambivalence. The first time this love is presented to the reader is in terms of purity: “Sentía un amor casi puro por Rosario, un amor que se había despojado de cosas adjetivas, y que se levantaba, irreprochable, sin exigir nada, sin esperar nada” (Revueltas 1961, 85). This purity is linked to silence, and therefore to the act of silencing and self-censure: “Si sólo se le hubiese permitido estar siempre junto a ella, sin hablar, sin decir nada y hasta sin mirarla” (85). Soledad’s muted desire is the underside of prohibition and repression by a Catholic society, state, and legal system in which homosexuality is an illness that defies the “laws of nature”, and therefore a crime against the “sacred laws” of heterosexual marriage (Foucault 1998, 25); laws that are magnified in conditions of incarceration. As Carolina Andrea Sierra Castillo explains in a study of the role of affect in women’s prisons,

En la prisión, las emociones están vetadas, censuradas y, en último caso, controladas o medicalizadas. Pero es el mismo sistema el que las provoca, el que les recuerda y refuerza el rol femenino frente al que fracasó, más allá del delito que cometió. (2021)

Prison bears a dual relationship with desire: like the law, and standing politically for the law, it both prohibits it and causes it. Soledad’s relationship with the law is thus doubly deviant, and her sexuality is treated as such:

He aquí que por primera vez de una enfermedad brotaba el amor, reivindicando lo desviado, haciendo digno lo enfermo. Y de pronto, las cosas normales, las relaciones equilibradas y sanas entre hombre y mujer, deshacían el amor, lo cubrían de manchas, rebajándolo y haciéndolo perder su primitivo y puro sentido. (1961, 108)

Sick, unbalanced, unhealthy, destructive, staining, and degrading: homosexual love, which a few chapters before was portrayed as pure, is utterly othered by Revueltas here. We agree with Jorge Luis Gallegos Vargas (2014) and Francisco Manzo-Robledo (1998), who critique Revueltas for the strong homophobic discourse that runs throughout this novel. Indeed, it would be hard to read the description of Soledad's "illness" in any other way. Yet given the position of this subplot of disgraced homosexual desire within a broader anti-state narrative that explicitly condemns the failures of a repressive post-Revolutionary government, perhaps we should return to the "unnarratable stories" that González Echevarría traces through some of Cervantes's plots:

The consubstantiality of law and literature results from the common origin of both desire and interdiction in the irrational. This is the buried, yet coeval, kernel of the love-law dyad in Cervantes and in modern literature in general. The sadistic pleasure of the 'no' meets the indulgent delight of the 'yes.' The 'thou shalt not' of our invented gods is fraught in the pleasure of negation and the equally pleasurable threat of punishment if transgression occurs. (2005, xviii)

More specifically, González Echevarría traces a direct line between the criminalization of homosexuality in Colonial Spain – and by extension Latin America – and that of repressive twentieth-century states in which "the love persecuted by the law is often homosexual love, the *bête noire* of repressive regimes, as it had been with the Holy Office of the Inquisition" (González Echevarría 2005, 233). Since Revueltas uses his auratic writing to construct a powerful counter-truth that runs against the repressive discourses and ideologies of the PRI and to advocate for the liberation and "desajenación" provided by communism (Revueltas 1978), it is difficult to reconcile the brutal, alienating narratorial stance on Soledad's desire with the author's own political position.

Manzo-Robledo concludes his queer critique of *Muros de agua* by insisting that we should not make the common mistake of confusing the narrator with the author (1998, 37). This brings us back to the question of the truth-value that – as we are arguing – constitutes a crucial element of the auratic quality of prison literature. In line with Manzo-Robledo, we might turn to some of Re-

vueltas's own critical writings on narrative construction to better understand the (dis)connection between the "real" Revueltas and the narrator, between the fictional *Muros de agua* and the historical Islas de María, between revolutionary ideals and the realities of 1940s Mexico, a society deeply entrenched in patriarchal structures and Christian values.

In the prologue to the novel's second edition, Revueltas reflects on the issue of realism and reality in his first novel:

Con todo, *Los muros de agua* no son un reflejo directo, inmediato de la realidad. Son una realidad literaria, una realidad imaginada. Pero esto lo digo en un sentido muy preciso: la realidad siempre resulta un poco más fantástica que la literatura, como ya lo afirmaba Dostoevski. (Revueltas 1961, 6-7)

Revueltas thus distances himself from the broader notion – which would become key to poststructuralist theory and literary criticism – of the gap between signifier and signified, to mention a very specific form of "literary reality": that of Fyodor Dostoevsky, whose 1861 serialized semi-autobiographical novel *The House of the Dead* was based on his four years spent in a Siberian prison camp, and whose work is also characterized by narrative suspension. Kornelije Kvas describes the Russian novelist's writing in terms of a Bakhtinian

dialogicness of narration [that] postulates the non-existence of the 'final' word, which is why the thoughts, emotions and experiences of the world of the narrator and his/her characters are reflected through the words of another, with which they can never fully blend. (2019, 101)

The same ambivalent, uncomfortable and inconclusive relationship between the truths of Dostoevsky's different voices – as author, narrator and characters – can be found in the semi-autobiographical prison writing of the twentieth-century Mexican writer. In the 1961 prologue, Revueltas states: "Sí, las Islas Marías eran (no he vuelto a pisar su noble tierra desde hace más de veintisiete años) un poco más terribles de lo que se describe en *Los muros de agua*" (7). Another suspended relationship ensues, this time between Revueltas's lived reality of the Islas and his novel about them. As readers, we become embroiled – complicit, even? – in the complex, chaotic, and contradictory intermingling of reality and fiction, law and love, and thus in the deeply-rooted dynamic of prohibition that dictates and drives forward the narrative.

Revueltas's writing, read in continuation with that of Lizardi, thus reveals the way González Echevarría's reading of Cervantes's narrative – as an expression of the primeval yet carefully curated tussle between love and law in the formation of the modern Spanish state – plays out in Mexican prison literature in different contexts of nation-building and myth-making. Written from the authors' experiences of incarceration, the narratives of Lizardi and Revueltas are built on the complexities of love and law, desire and repression, truth and corruption, reality and myth, which reveal themselves to be much more than binary pairs or what González Echevarría terms a "dyad" (2005, xviii): they constitute a complex network of dynamics, forces, and forms that are sometimes contradictory, or at least hard to reconcile. In the next section, we turn to the twenty-first century, and to a particular form that has been overlooked in most accounts of Latin American prison literature (Whitfield 2018, 27): women's writing. We analyze the writing of a decolonial feminist publishing collective – the *Colectiva Editorial Hermanas en la Sombra* – that takes as one of its guiding principles a highly critical posture towards the often-dangerous stereotype of romantic love, and its contribution to the many forms in which women are entrapped both by law or by social convention.

5. Hermanas en la Sombra: The traps of love and law in contemporary women's prison writing

In Mexico as elsewhere, women represent a very small proportion of the prison population (Sigüenza Vidal 2018). However, given women's participation in drug trafficking – albeit mostly at the very lowest echelons – in Mexico's ongoing War on Drugs, this picture is changing alarmingly fast, with a reported increase of 16% between 2022 and 2023 alone (Arellano García 2023). The injustice of the state's targeting of Mexico's most vulnerable population – poor, Indigenous or rural women – in its attempt to control the narrative of the Drug War has led to multiple forms of resistance in civil society through initiatives, collectives, and networks characterized by feminist politics, solidarity, and mutual aid in the fight against state-sponsored injustice, crime, and corruption: a search, in other words, for truth and justice (Youngers 2023).

Prison writing and publishing form a key part of this social justice activism, as exemplified by the *Colectiva Editorial Hermanas en la Sombra*

(the Editorial Collective of Sisters in the Shadow), a group from the State of Morelos who work with women in prisons in and around Cuernavaca and Mexico City. Over nearly two decades, founders Elena de Hoyos Pérez, Aída Hernández Castillo, and Marina Ruiz have run workshops that bring together imprisoned women to create co-written books, through a writing methodology called “escritura identitaria” (Hoyos Pérez 2021). The resulting process not only gives participants useful transferable literacy skills but more importantly serves to build a creative community – or “sorority” as the Hermanas have conceptualized it (Smik Moshan et al 2024) – that also serves as a feminist counter-archive (Bell & Whitfield 2023) and as a mode of healing in contexts of colonial violence (Bell 2024).

Below, we ask how love is framed and reconfigured in the writings of the collective in relation to law, state power, and patriarchy in contemporary Mexico. Their writings, in that regard, contrast starkly with the above literary examples narrated by men: what stands out time and again is a denunciation of love and its function in broader state-sponsored forms of patriarchal authority, control, and repression, including the imprisonment of women. Romantic love, or the stereotype of the lovestruck woman who would do anything “for love”, is revealed to be another one of the many normative roles in which women are entrapped (Lagarde 2005).

The authors of *An Aromantic Manifesto* write that “the romanticisation of women is especially violent, because the cis-heterosexual female romantic ideal is expected to put the man’s emotional and sexual needs above her own” (yingchen & yingtong 2018). Across the Western world, numerous scholars have traced the insidious links between the myths of romantic love, gender violence, and femicide (García & Gimeno, 2017; Bajo Pérez, 2020). In Mexico, a country in the grip of one of the deepest human rights crises in its history (Bizarro et al, 2023, 11), with over 100,000 disappeared, and with more than eleven women killed every day at the hands of men (Barragán et al, 2022), gender violence looms large over public debate. For the imprisoned Hermanas, as we shall see, the effects of this violence are catastrophic: the institutions of state and family collude, via the myth of patriarchal relations and romantic love, to imprison women.

As Hoyos Pérez writes in a short text entitled “Presas del amor romántico”, women in prison are often paying the price for their romantic partners, having been persuaded into risky criminalized activity and in some cases

into confessing to crimes committed by their boyfriends or husbands: “El ‘mito del amor’ es una de las causas que mantiene presas a las mujeres, en la cárcel o fuera de ella. [...] Algunas de ellas están pagando los crímenes de sus parejas que las visitan y les llevan ropa y regalos” (in Hernández Castillo et al, 2013, 50). The connection between love and patriarchal violence has become one of the central tenets of the Colectiva’s decolonial feminist writing methodology designed for women in prison and other spaces in which women experience gender violence. As laid out in their manual *Renacer en la escritura*,

El amor romántico es una construcción social del patriarcado que se ha convertido en el opio de las mujeres. “Mientras los hombres gobiernan, las mujeres, los amamos”, dice la escritora y activista estadounidense Kate Millet. Se nos asigna el amor como tarea fundamental y en nombre del amor cometemos las más grandes traiciones a nuestros sueños y deseos. Cuántas veces me fallé a mí misma para no fallarle a alguien más. (Hoyos Pérez et al 2021, 51-52)

Alongside Kate Millett, another author who features prominently in their feminist toolkit is Coral Herrera Gómez (2012), who in her work critiques romantic love as a powerful patriarchal tool used for purposes of control and subjugation, leading women to endure abuse and exploitation in the name of love. As a consequence of the Hermanas’ feminist pedagogy and the imprisoned – or formerly incarcerated – women’s own personal experiences, this critique of romantic love reverberates throughout their literary works in a powerfully gendered retort to González Echevarría and what he terms the “legal strife provoked by love” (2005, xiv): the Hermanas denounce, specifically, the legal strife provoked by the patriarchal myth of romantic love.

In *Sanadoras de memorias* (Bizarro et al 2023), for example, Susuki Lee’s poems read as lacerating reflections on romantic love and its embroilment in patriarchal power and domination. In “Esclava”, she denounces romantic love through the language of coloniality and slavery: “Me amaste primero/ ese me convirtió en tu esclava/ por lo mismo tomaste señorío en mí” (in Bizarro et al 2023, 48). In another poem, ambiguously titled “Guardia”, she writes:

Apuré tu aliento
en concordia con la noche,
entre sábanas blancas
el amo siniestro frenó mi guardia.

Desarmada la cautela
me sumerjo en el candente
magma ardiente,
en la marea escarlata
no pregunto, acato órdenes
solo siento sin pensar,
aunque llore al despertar. (In Bizarro et al 2023, 48)

Here, Susuki Lee plays with the polysemic quality of language to expose the connections between love and law: “guardia” refers both to the female writer’s state of alert and to the policeman or armed prison guard; “amo” implies the first-person singular of the verb “amar” as well as being a noun designating a male owner or master; “desarmado” means helpless but also unarmed; “cautela”, beyond its dictionary meaning of caution or care, also implies the legal term used for preventative or precautionary detention; “ardiente” refers both to passion and crime, destruction and danger; and “órdenes” suggest both male domination and military or police authority. Through a critical feminist optic and an intricate web of words that enmesh love and law, passion and violence, Susuki Lee gestures towards the stories that “result from the deep complicity of love and the law” (González Echevarría 2005, xiv); experiences that, while they may be “unnarratable”, can nonetheless be reconfigured through polyphonic wordplay.

While the above poems were written by Susuki Lee in the years following her release from prison, we now turn to an earlier publication by the Colectiva: the collective, narrative work *Bitácora del destierro* (2013), written when Susuki Lee was still incarcerated. It is in texts like these, we argue, written from inside the prison walls, that the Hermanas’ work achieves its strongest auratic quality. In Hoyos Pérez’s introduction, the book is presented in terms of its truth-value:

Estas escritoras en reclusión han perfeccionado su estilo y pulido la forma de encajar las palabras en el sitio preciso que estremezca el corazón de los lectores. Nos dan a conocer realidades ocultas a los ojos de una opinión pública que considera escoria a la población penitenciaria, enemigos derrotados e inmerecedores de los derechos humanos fundamentales. [...] Este libro ha sido escrito porque hay cosas que son tan verdad que deben ser dichas. (Hoyos Pérez 2013, 10-11)

The heart is invoked here, but it is entirely different from the romantic love denounced above: by pulling at the heartstrings of the reader through a

polished style and a revelation of transgressive, hidden truths, the imprisoned Hermanas forge an affective bond with their reader. This aura of authenticity can be traced throughout the book, and is arguably encompassed in the very first narrative by Águila del Mar, a short autobiographical story which draws the reader in through a language that interweaves intimacy and personal experience with an otherwise cold legalistic discourse:

Es ley natural que el tiempo sea caprichoso, lento y rápido; no hay cielo azul ni claro, sólo penas mudas entre las mujeres y la esperanza que se escapa gota a gota. Algunas plegarias, promesas, decretos pendientes. No me voy, sí me voy. Promesas de cambio con tal de obtener una segunda oportunidad. Unas corren con suerte, a otras nos dictan auto de formal prisión. Lo que quiere decir que serás sometida a proceso, si te encuentran culpable te sentencian “conforme a la ley”, si no, te dejarán libre. ¡Ojo!, hay procesos que duran años. Si no eres culpable te dejarán ir, con un disculpe Usted pero teníamos que estar seguros. Legalmente te dan de plazo tres días para decidir tu destino, cuando el delito es menor y se puede llegar a un acuerdo, te vas y esto se quedó como la mitad de una página mal vivida y, como dije antes, bajo la audacia y constancia de un buen abogado bien pagado. Para los que no llegamos a ningún arreglo o siendo delito grave, se nos dicta un ¡Auuuuto!... de formal prisión. (Mar 2013, 15)

As the first text of a collection of writings that reveal imprisonment to be a form of exile, Águila del Mar – Sea Eagle, the pseudonym of one of the imprisoned Hermanas – plunges the reader into a morass of Mexican legalistic jargon: “auto de formal prisión” (decree of formal imprisonment), “plazo de tres días” (the three day deadline that those detained have to provide their appeals and evidence), and so on.⁷ Yet far from parroting back the legalistic jargon with which she is met in the bureaucracy of the state prison system, Águila del Mar uses her writing for purposes of critique and denunciation, and like Susuki Lee, she uses linguistic ambiguity to make her critique: the “penas mudas” here are both the sorrows of the incarcerated women and the sentences for crimes that are never proven, with women remaining years in prison through lengthy trials (“hay procesos que duran años”). In this way, we might read Águila del Mar’s story as González Echevarría reads Cervantes’s *novela ejemplar* “La fuerza de la sangre”: the narrator gestures to “that which, literally, cannot be told, cannot

7 For further details on this legal terminology, see the Mexican Juridical Dictionary: <http://dicionariojuridico.mx/definicion/auto-de-formal-prision/> (accessed: 11/05/2024).

be related – it is beyond language, which is why things and bodies ‘speak’ here” (2005, 193). In Águila del Mar’s tale, the incarcerated women find an answer to the excessive force of the law in prayers and promises, as well as in alternative identities, in flying above the system as an Eagle.

It is where the narrative gets personal, though, that it also gets more intriguing, and brings us to the heart of our argument. The “revelation”, in Águila del Mar’s text, takes the form of a dialogue between two incarcerated women:

Un día, una de las mujeres que ya son de la población bajó al área de ingresos a platicar con nosotras.

—¿Y tú, por qué estás aquí? —me preguntó.

—Por extorsión.

—¡Ah, chingao! ¿A quién? ¿Cobraste el dinero?

— A mi esposo, y no, no cobré nada.

—¿A tu marido? ¿Y tu marido te tiene aquí? Qué puto y culero, no aguanta vara. ¿Sabes? Pensándolo bien, la mayoría estamos aquí por un culero, ya se llame marido, amante, hijo, amigo. Pero cómo son necesarias las buenas vergas. Ni pedo, mámatela como buena culera, aquí te vas a aleonar, vas a dejar de ser la pendeja que llegó, con el tiempo lo verás, aprenderás a ver como masca la iguana. Sale pues camarada, entonces te espero allá arriba, en el vibore-ro. ¡Jajá! —Y se fue. (Mar 2013, 15-16)

What Águila del Mar implies here is that she has been unjustly imprisoned for the crime of extortion that her husband, no less, has accused her of committing. The woman with whom she engages here – with substantial experience of life in prison, it seems – generalizes their predicament, stating that many of them are incarcerated because of a man, whether it be a husband, lover, son, or friend. This reflects broader societal expectations and gender roles that may push women into situations where they feel compelled to commit illegal acts, either through coercion or for survival; or they are forced to cover up for crimes committed by their husbands, lovers, or sons.

Águila del Mar’s text is built on a particular kind of aura: the combination of a personal lived experience with the collectivization of that otherwise subjective reality. The aura of prison writing, in this context, might be connected to two aspects of the truth value of *testimonio* as it has been theorized in Latin American literary studies: the capacity of testimonial narrative to retain “a trace of the real” through their first-person experience of a reality that, as such, “is inexpressible” (Jara & Vidal 1986, 2); and its ability to capture, or rather construct, a collective

reality, identity and struggle. As George Yúdice puts it, “testimonial writing, as the word indicates, promotes expression of personal experience. That personal experience, of course, is the collective struggle against oppression from oligarchy, military, and transnational capital” (1996, 54). In the writing of *Águila del Mar*, though, this testimonial quality is used not as tool for unifying or universalizing a personal struggle, but rather as a means of pluralizing language, evading discursive normativity and liberating the act of writing from the grips of state authority. This becomes clear in the dialogical style of the passage – based as it is on a conversation between two incarcerated women –, the prison slang, and the lurid language by which the writer herself is taken aback:

Todo lo que dije me puso a pensar mucho, sí le entendía a sus palabras, pero no estaba acostumbrada a hablar de esa manera tan florida. Aprender a aleonar. Aleonar. ¿Aprenderé a aleonar? ¿En qué sentido? (Mar 2013, 16)

The combination of distance and closeness allows the narrator to draw the reader into this “new world” of prison, and thus into the rest of the book. “Aleonarse” here goes beyond its dictionary definition of “Incitar a alguien a la acción, especialmente al desorden o a la lucha”.⁸ Here the word is specific to this particular community of imprisoned women, who have found in the lioness a figure of collective female strength: lionesses are known for working together to stalk, surround, and kill their prey. “Lionessing yourself up”, then, is a powerful response to the discourse of authority, law and (in)justice of the first part of the narrative. Women’s prison slang thus opens the door to an alternative story, and an alternative form of love: the alliances of sorority through which imprisoned women survive in and after prison; a sorority that has its own language and its own truths (Smik Moshán et al 2024). In this way, the *Colectiva*’s narrative work reveals a further development in the treatment of love and law in Mexican prison writing: here, extreme experiences of pain and suffering – often caused by intense and toxic romantic relationships –, mediated through narrative, reveal not only the truth(s) or counter-truth(s) behind state discourse, but a whole set of subjective truths: truths whose playful, polysemic linguistic forms within the *Colectiva*’s publications materialize in multiple alternative material forms: ways of being and living together.

⁸ The definition is that of the RAE, <https://dle.rae.es/aleonar> (accessed 11/05/2024).

In this close relationship between the subjective reality of the individual prisoner and the material conditions of the prison population, we might be reminded of Daniel Roux's insistence that,

In prison, as a political prisoner you encounter the state as a condition – the state of the country, to revert to an Early Modern use of the word 'state' – and your response is necessarily the condition of the people rather than the self, or rather the condition of the self as it synecdochically stands for the state of the people. (2012, 547)

Drawing on Roux's perspective, the generalization of Águila del Mar's condition – that of yet another woman, ultimately, in prison "for love", or in her comrade's distinctly less romantic terms, "por un culero" – displays the synecdochical relationship between self and other, between the state of the self and the state of the broader female population. Feminizing a trope that recurs throughout male-dominated prison literature (Whitfield 2018, 25), here it is the experiences of women prisoners that stand as a synecdoche for the challenges, injustices, and conditions faced by women in society at large. In turn, this shows the "common" women writers of the Colectiva, as well as all their imprisoned Hermanas, to be political prisoners too: prisoners of gender normativity and of the patriarchal state.

Against these multiple forms of incarceration – which Carolina Andrea Sierra Castillo, building on the criminological concept of "double deviance", terms "doble cautiverio: mujer frustrada y presa" (2021) –, the Hermanas work to form bonds of sorority that flesh out a different kind of love. Amatista Lee describes the Hermanas thus in a narrative fragment entitled "Mensajeras de otros mundos":

Soy una oruga, por una circunstancia o por azares del destino fui traída a esta jungla donde el cautiverio no se habla pero se siente, me convertí en monstruo para la sociedad, aquí las horas y días son iguales. De vez en cuando llegan palomas mensajeras cuando les es permitido, Elena, Aída y Marina, trayendo mensajes de otros mundos. Entre tanto, los abrazos cargados con amor y calidez, sanan mis heridas poco a poco haciendo brotar alitas sobre mi espalda, porque ellas me enseñaron a plasmar sin temor esa obscuridad que me ataba a un doloroso pasado, trayendo la luz. Mis palomitas, mis hermanas, mis madres, escuchan mis gritos: ¡no soy un monstruo! (Lee 2013, 137)

The Hermanas write in and against a patriarchal system that punishes women twice (Azaola 1999): once for their crime, once for their transgression of

gender norms that turns them into “monsters” for society. Against the gender normativity that Revueltas perhaps unwittingly endorses in *Muros de agua* through his idealization of heterosexual romantic love and his construction of homosexual love as an “illness”, the Hermanas foreground an altogether different form of love: sororal love. Their embraces, filled with love and warmth, are a powerful antidote to a system of multiple exclusions and exiles; the “little wings” with which Amatista Lee flees her condition of incarceration are a metaphor for writing and publishing, for a practice of activist literature that brings to the outside world an “archive of the forbidden”, as González Echevarría calls it (2005, xv). But whereas in Cervantes’s time, this archive served to “counterbalanc[e] the copious repository of the pious”, here its purpose is to transmit the incarcerated women’s cries of protest – “¡no soy un monstruo!” – through powerful counter-truths about state corruption and alternative states of being; about brutal police repression and forceful feminist resistance; about the broken rule of law and restorative stories of sororal love.

6. Julio Grotten: the horror of the law

Finally, we turn to another contemporary writer whose work stands almost in an obverse position to that of the Hermanas: formerly incarcerated author, Julio Grotten. Grotten’s story is itself exemplary of the injustice of the Mexican system. In his own words:

Para comentar de mi caso, es necesario decir que estuve 16 años en prisión acusado de homicidio, rodeado de mucha gente que, como yo, luchaba por sobrevivir al desgaste emocional, a la soledad, la angustia y la locura y, a su vez, pugnaba por alcanzar una oportunidad de salir y recuperar sus vidas, independientemente de su culpabilidad o inocencia. En la cárcel se castiga más la pobreza y la ignorancia que los delitos.

Mi proceso jurídico duró todo este tiempo. La sentencia fue absolutoria. Mi tiempo robado, pero la cárcel me dio oficio: Escribir. (Personal communication 2024)

While inside, thanks partially to the activism of local cartonera publishers and action research projects supported by the authors of this article, Grotten wrote and published a series of short stories *Noche de los perros tristes* (2022). Now outside, he continues to write, runs his own cartonera publishing house, Casa

Gorgona, and devotes his time to helping others who have recently got out of prison with their process of “reinserción social”. He goes on to explain that:

La posibilidad de escribir me dio un alto grado de libertad en mi mente e incluso en mi entorno. Ya no me veía a mí mismo solo como un preso, pero como un ser pensante, capaz de analizar, comprender y sacar una radiografía del horror y el dolor que se vive no solo tras los muros, pero tras nuestros ojos, en nuestra mente, poniéndolo por escrito. Jugué con las metáforas para no decir nombres ni afectar susceptibilidades. (Personal communication 2024)

Grotten’s explanation of writing develops several common tropes in prison writers’ accounts of their transformation, setting out the opposition between prisoner and writer, with the latter emerging as a transcendent identity; a transcendence represented by the “wings” of sororal writing in the work of the Hermanas. For Grotten, writing, like law, is a technique for ordering reality, for worlding on a small scale, and the power of the writer lies quite simply in the capacity to create art and understanding from the horror of experience.

Horror is at the heart of Grotten’s aesthetic. Before his incarceration, he was already a big fan of heavy metal rock music. His love of gothic aesthetics is evident in the tattoos that cover his arms. Indeed, his gothic style may well be one of the reasons for his arrest. He describes Gorgona Cartonera as the first gothic cartonera publisher. Grotten’s prison stories are shot through with gothic elements which serve, as we explore in this section, to shed a particular, haunting light on the violence done in the name of both love and the law. By turning to the gothic, Grotten is able to denounce his situation in a manner that maintains cultural resonance and power, but also provides protection. By incorporating fantastical elements into his writing, Grotten, who continues to work in the prison as a pastor, is able to tackle otherwise risky issues.

Grotten’s first collection of short stories *Noche de perros tristes* (2022), translated into English by David O’Meara and published as *Night of Sad Dogs* (2023), is an anthology from the perspectives of a number of different characters in a men’s prison. In addition to the title, each story begins with a prisoner number. This format serves to anonymize the characters and also remind readers of a counter-truth that the author is keen to underline: that behind the bureaucratic reduction of citizen to “inmate” lies a human being. In the opening story, “Preludio absurdo en Fa menor (Fm)/Música de cámara para cello y piano/Interno: 3489/Bienvenidos a mi circo mental” (2022, 11), the narrative voice seems to cleave closely to Grotten’s own when he states, “Y sí, soy un

perro y un poeta y temo morir; escribo para no ser olvidado, aun cuando nadie tiene muchas ganas de recordarme o de leerme... ¿Quizás, tú?” (2022, 13). In this bleak appeal, Grotten simultaneously posits the possible futility of writing while also emphasizing how, on an individual level, even the faintest hope of being heard is enough to motivate the writing subject.

Reflecting on the relationship between the law and English gothic writing, Leslie J. Moran writes that:

the law is presented as archaic and dark, a vestigial shadow haunting the social order of the enlightenment and modernity [...] law is associated with the ad hoc, unreason, the outmoded, the judicial in contrast to the Parliamentary, unwritten law in contrast to the written law [...] as an archaic past that haunts, corrupts and renders labyrinthine the straight path of rule and reason. (2001, 75-76)

Gothic elements are present in all of Grotten’s stories, a mode through which to communicate not only the unreason and irrational operations of the criminal justice system but also the visceral affective horror of patriarchal gender relations. The gothic also gives Grotten an aesthetic vocabulary to express ways in which violent logics of Inquisition-era Mexico still endure, and also a way around understandable self-censorship that the presence of invisible power in prisons necessitates.

“Absurd Prelude in F-Minor (Fm)” plays with the trope of prison as a place of the living dead or half living. The cell block inhabited by the narrator is presented in Dantesque terms:

Ala Este.

Cuarto círculo del infierno. Celda 434.

Más parece una cripta olvidada, rociada de lúgubre patetismo;

infestada de vida. Almas muertas. Sin propósito.

¡Parasitónicas! (2022, 11)

Grotten goes on to portray the visits of family members bringing the food that many prisoners rely on as a ritual to the dead, who are honored by relatives with gifts of food during Mexico’s ubiquitous Day of the Dead ceremonies:

Estamos todos muertos como calabazas aplastadas, y quien te ve, te lo recuerda. Lo ves cuando vienen a visitarnos, vienen siempre de negro, todos tristes y te traen luto y viandas como ofrenda, tu comida favorita, como en día de muertos. Ni la burla perdonan. (2022, 12)

Grotten conveys the symbolic resonance of family members as bearers of sustenance and connection in an otherwise desolate realm. The act of nourishing the incarcerated loved one becomes a bridge between the realms of the living and the dead – familial love possessed of the transformative power. Love is once again presented in opposition to Grotten’s gothic account of “law” albeit in an ambiguous fashion, the loved ones’ presence in mourning clothes contributing to the prisoners undead state.

Against this hellish backdrop, listening to metal music is compared by another of Grotten’s narrators to the peace of the womb. In a story simply titled “La paz del útero”, the maternal body is recovered as a refuge through Norwegian metal music:

He seguido buscando, encontrando y maravillándome en el canto de las hadas nórdicas, sobre el sonido poderoso del metal. Cada vez que lo escucho, si es tiempo de amor o de guerra, de felicidad o de dolor, vuelvo a sentir la paz del útero y me puedo envolver en el suave abrigo del “me vale madre”. (15)

Here the maternal body – through the dual meaning of “me vale madre”, which means “nothing/fuck all to me” but literally “it is worth as much as a mother to me” – perfectly encapsulates the dual glorification and demonization of women that many of Grotten’s characters exhibit. One is reminded of Octavio Paz’s discussion of origins and uses of the term “chingar” and “la Chingada”: “the singularity of the Mexican resides, I believe, in his violent, sarcastic humiliation of the Mother and his no less violent affirmation of the Father” (1961, 80).

Misogynistic femicidal violence is the theme of the story “Un infierno prometido”, in which Grotten deals with the clash of love and law in a manner that complements and confirms many of the concerns of the Hermanas about misogynistic violence. The story bears the subtitle “Un infierno prometido/ Interno: 1845/Confesiones hechas por escrito a su abogado.../en susurros” (40). The story is disturbing because Grotten takes on the voice of an extremely violent man, and repeats the refrain “Tuve que hacerlo”:

Todo lo que un día amé, todo lo hermoso que el Cielo un día me obsequió, todo lo dañé, lo perdí irremediamente, en un vano desplante de poder. Un arrebató súbito. Tuve que hacerlo... (2022, 40)

The outburst in question was the murderous stabbing of the narrator's lover. Over the course of the *cuento*, the narrator alternates between regret and fantasies of how he could have got out of the situation and escaped the dual prison of both stone and conscience in which he finds himself, and the sense that he had no control or agency in the situation. He presents himself as completely within the power of the woman he simultaneously idealizes as 'perfecta' and demonizes as an "ángel caído", "un demonio, con rostro de princesa" to whom he becomes an "esclavo agradecido" (2022, 42).

Her sin, of course, is to cheat on him, and to disappear and refuse his attempts to control her: "No eres mi dueño" (2022, 44). When she begins to tell him he is not her only lover he stabs her in a hideous rape-murder, represented in a series of shocking phrases, such as "Tuve una poderosa erección" (2022, 46). After stabbing his former lover the man turns the dagger on himself, mutilating his own body and attempting to kill himself. The "promised hell" does not arrive, however, as he wakes up paralyzed, destined to spend the rest of his "vida vegetal" chained to a hospital bed.

With this horrifying portrait of masculinity, Grotten gives readers an insight into the minds of a character who is revealed to be an example of what Sayak Valencia calls, in her account of the violent masculine subject, a *sujeto endriago*. Valencia describes these as: "subjectivities [that] use crime and overt violence as tools for meeting the demands of hyper-consumerist society and its processes of capitalist subjectification" (2018, 134).⁹ The *sujeto endriago* is, for the trans-feminist theorist Valencia, a product of a hyper-consumerist context, and; it is specifically associated with Mexican society, in which ultra-violence has become part of the business model of drug-trafficking cartels. In Grotten's story, the protagonist's violence stems from a more basic principle of capitalism: ownership. Such is the narrator's visceral horror at even the prospect that his lover has not shown unfailing loyalty that he cuts her life short before she can even utter the words of confession. The narrator's insistence that his action is inevitable points to a "high-intensity" patriarchy, which Rita Segato argues has its origins in coloniality (2016), founded on a series of unwritten laws that grant men the right to control, violate, and annihilate the "territory" of the feminized body:

⁹ The term is a reference to the medieval romance *Amadís de Gaula*, in which Endriago is a monstrous hybrid of man, hydra and dragon.

[P]odría decirse que la violación es el acto alegórico por excelencia de la definición schmittiana de la soberanía – control legislador sobre un territorio y sobre el cuerpo del otro como anexo a ese territorio. Control irrestricto, voluntad soberana arbitraria y discrecional cuya condición de posibilidad es el aniquilamiento de atribuciones equivalentes en los otros y, sobre todo, la erradicación de la potencia de éstos como índices de alteridad o subjetividad alternativa. (Segato 2004, 5-6)

Grotten's story lays bare the commonplace of a form of "control legislador" – legislative power. The narrator's masculinity is excessive even of the codes of the patriarchal machismo that are hegemonic in Mexico. The setting of the prison hospital here serves as a Borgesian labyrinth of immobility – the narrator trapped for eternity in a private hell composed of his own violent, misogynistic love. The Hermanas' cry "no soy un monstruo" thus finds its terrible obverse here in a character who confesses his own monstrosity.

If "Un infierno prometido" is a critique of the worst forms of patriarchally-perverted love, a more redemptive tale of passion is told in the following story, "Interludo en Sol Mayor". The story concerns a man whose life is turned around by the weekly conjugal visits of a woman described as "Hermosa en tu imperfección" (2022, 48). Such is the love between them, the passion of their sexual connection, that the narrator achieves a form of escape – the "hell" converted into paradise.

Ya no queda lugar para ellas desde que tú llegaste, porque has convertido todo en paraíso con tu sola presencia, con el simple hecho de respirar y limpiar el aire cada vez que visitas nuestro odiado infierno. El ángel desterrado aun toca a Chopin. El ave negra aún puede volar, huir de aquí. Reír, cantar, morir. (2022, 50)

The subtitle of the story, however, is "Interno: 0036 En una hoja encontrada bajo el camarote de un hombre que nunca tuvo visita", revealing this redemptive tale to be no more than a fantasy.

An element of the story not immediately clear to the casual reader is the significance of the fleeing "ave negro" in this passage. Black birds and crows appear in multiple stories, as sinister presences perching on the prison walls, watching and observing the activities of the prisoners. Black birds such as crows and ravens are of course augurs of evil and misfortune in European gothic traditions. They also had negative connotations for pre-Columbian cultures in Mexico, representing, for example, a poor harvest in the Codex Fejérváry-Mayer (Sharpe 2014, 321). In Grotten's oeuvre, their status as all-seeing entities, able

to physically move beyond the prison walls, indicates the presence of invisible powers other than the state that control life inside.

Their role is, however, to evoke subtle sense of dread. In a later story in the collection, “El ritual del bardo”, a ragged imprisoned musician, who may in fact be a cipher for Grotten himself – he is an excellent guitarist –, plays guitar and sings for the others as he is watched over by the *aves negros*.

El ave negra se posa en el muro. Pero hay otros, los más, que rugen como leones, que arden de rabia al oír el canto del bardo, porque no le encuentran sentido a cantarle a un Dios que ni escucha, ni responde. Ellos ya no saben llorar, ni reír. (2022, 69)

While the power represented by birds are symbolic, dehumanized and spectral, when speaking of the violence of the state, Grotten turns to another institution with sinister, gothic but all-too-human associations: the *Santo Oficio* – or Holy Inquisition. In “Bienvenido”, the narrator looks at a new arrival who has been placed in his cell. The man is covered in wounds:

Culpable o no, con toda certeza, la Procuraduría de Justicia le hizo honor a su nombre y le ejecutó justicia; le otorgó sus caricias, muy al estilo de la Santa Inquisición, es decir, te torturan casi hasta la muerte para obligarte a confesar. Si te resistes, te mata la tortura; pero si confiesas, te queman en la hoguera. ¡Horrenda cosa es caer en manos del dios justicia! —¡Bienvenido al infierno! —susurré. No encontré mejores palabras que decir. (52)

The reference to the Procuraduría de Justicia executing “justice” – with a cruel irony akin to the methods of the Santa Inquisición – adds gothic undertones, intensifying the horror of the situation. The comparison to the Inquisition, known for its brutal interrogation techniques and merciless punishments, amplifies the sense of dread, painting the justice system as a tormentor rather than a dispenser of fairness. Grotten thus underscores, once again, the brutality of the prison system, and invokes historical precedents, leaving the reader with a lingering sense of both immediate horror and the enduring weight of oppressive state power throughout time.

In summary, Julio Grotten’s stories, rooted in his sixteen-year experience within the Mexican prison system, emerge as a potent critique of systemic injustices. Grotten’s personal journey from wrongful accusation to eventual acquittal illuminates the punitive nature of a system that penalizes poverty more than any ostensible crime. Through writing, Grotten transcends the

confines of incarceration. Employing gothic elements in his anthology *Noche de perros tristes*, Grotten unveils the irrationality and violence embedded in the criminal justice system, utilizing symbolism to address both historical trauma and contemporary forms of state violence within prison narratives. His stories delve into the complexities of love and violence, exposing the darkest aspects of misogynistic masculine subjectivities. Overall, Grotten's literary contributions are a poignant exploration of individual psychological horror amid the dehumanizing bureaucracy of imprisonment – a picture that is ultimately an account of the horror of the state itself.

7. *(In)conclusions: Opening alternative worlds from the exile of prison*

We have argued that the status of prison writing as “literature”, and its place in the Latin American literary canon, is rooted in its unique capacity to enact an incursion into the realm of the “lettered city” from below. By analyzing a body of narrative works that extends from the Spanish Golden Age to contemporary Mexican prison writing – in a distinctly jagged line from Cervantes through Lizardi, Revueltas, the *Hermanas en la Sombra*, and Grotten – we have traced prison writing as a disavowed, counter-canonical foundation to contemporary Mexican literature. Love, in this complex network of complicity and transgression, revelation and rebellion, takes on very different roles in different narratives, but it is always in some way integral to the fate of the imprisoned writer as they grapple with the materialization of state power: it is the fiery underbelly of the same system that simultaneously restricts, regulates, and fuels emotion and resistance.

As Sierra Castillo (2021) insists, desire is both forbidden and inflamed by the prison system and its reinforcement of gender normativity. Sierra Castillo's feminist analysis can arguably be extended to all the texts analyzed above: the male characters are also punished for their failure to comply with gender normative stereotypes, for being destitute rather than affluent breadwinners, or weak rather than strong, or homosexual rather than heterosexual. From the dawn of modernity to the present day, the imprisoned writers presented in this article not only denounce the injustices of a system built on pitting a patriarchal legal system against its most vulnerable subjects, but also open other forms of storytelling and narration that go against the grain, whether through

satirical denunciations (Lizardi), homosexual transgressions (Revueltas), feminist narratives of sorority (Hermanas), or disturbing gothic tales (Grotten).

In examining prison writing's auratic quality and the constant intermingling between literary, legal, and romantic discourses, we must be cognizant of "the heavily politicized world of Latin America", where literature and culture can serve as "alternative projects of world making by engaged artists who could pay with death, prison or exile for their creations" (Arias and Campo 2009, 5). We propose that the stakes of literature – and in particular prison narrative, as a highly politicized literary form – are heightened in this region, where narratives of exile, incarceration and other forms of state violence occupy a central role not only in the literary sphere but also in and against state formation. The lives and literatures of Latin American writers, as epitomized by the prison writers presented above, are marked by repression, incarceration, and multiple forms of exile; often, as the Hermanas demonstrate in *Bitácoras del destierro*, within their own countries and communities. Within that exile, it is through affective alliances – through different forms of love – that they find alternative ways to construct new versions of themselves and the worlds that they inhabit.

Bibliography

- Ahnert, Ruth. 2013. *The Rise of Prison Literature in the Sixteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Arellano García, César. 2023. “‘Alarmante’ tendencia a la alza de mujeres encarceladas: expertos.” *La Jornada*, 23 October. <https://www.jornada.com.mx/noticia/2023/10/23/sociedad/alarmante-tendencia-a-la-alza-de-mujeres-encarceladas-expertos-3125>
- Arias, Arturo, and del Campo, Alicia. 2009. “Introduction: Memory and Popular Culture.” *Latin American Perspectives* 36, no. 5: 3-20.
- Avelar, Idelber. 1999. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham and London: Duke University Press.
- Azaola, Elena. 1999. *El delito de ser mujer: hombres y mujeres homicidas en la ciudad de México: historia de vida*. Mexico City: Plaza y Valdés.
- Bajo Pérez, Irene. 2020. “La normalización de la violencia de género en la adultez emergente a través del mito del amor romántico.” *Cuestiones de Género: de la Igualdad y la Diferencia* 15: 253-268.
- Bandera, Cesáreo. 2006. *The Humble Story of Don Quixote: Reflections on the Birth of the Modern Novel*. Washington, DC: Catholic University of America Press.
- Barragán, Almudena. 2022. “Por Debanhi, por Susana, por Adriana...: los miles de feminicidios que indignan a América Latina”, *El país*, <https://elpais.com/mexico/2022-11-25/por-debanhi-por-susana-por-adriana-los-miles-de-feminicidios-que-indignan-a-america-latina.html> (accessed: 11/05/2024).
- Bell, Lucy. 2024. “Narración y sanación: La sorografía y las nuevas formas feministas en la obra narrativa de la Colectiva Editorial Hermanas en la Sombra”. *Altre Modernità* 32 (forthcoming).
- Bell, Lucy, Flynn, Alex Ungprateeb, and O’Hare, Patrick. 2022. *Taking Form, Making Worlds: Cartonera Publishers in Latin America*. Austin: Texas University Press.

Bell, Lucy and Whitfield, Joey. 2023. "La creación de una archiva: Feminismos descoloniales en la obra testimonial de la Colectiva Editorial las Hermanas en la Sombra y las Rastreadoras de El Fuerte". *Cartaphilus* 20: 5-39.

Benjamin, Walter. [1935], 1969. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" in *Illuminations*, edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn, New York: Schocken Books, pp. 1-26. <https://web.mit.edu/allan-mc/www/benjamin.pdf> (accessed: 11/05/2024).

Bizarro, Marcia Trejo, Hernández Castillo, R. Aída, Castro Cruz, Valentina, and Hernández del Águila, Marisol. 2023. *Sanadoras de memorias: Testimonios fotográficos-poéticos de violencias y resistencias*. Cuernavaca (Mexico): Colectiva Editorial Hermanas en la Sombra.

Campuzano, Javier Mac Gregor. 2002. "Comunistas en las Islas Marías, julio-diciembre de 1932". *Signos históricos* 4, no. 8: 139-150.

Cansino, César. 2012. "De la transición continua a la instauración democrática fallida. El caso de México en perspectiva comparada". *Tla-melaua: revista de ciencias sociales* 32: 6-29.

Durán, Javier. 1999. "Apuntes sobre el grotesco en tres novelas de José Revueltas". *Chasqui* 28, no. 2: 89-102.

Galdo, Juan Carlos. 2001. "Nacionalismos y disidencias en la narrativa carcelaria latinoamericana: Los muros de agua de José Revueltas y El Sexto de José María Arguedas". *Lucero* 12, no. 3: 57-64.

Gallegos Vargas, Jorge Luis. 2014. "Los muros de la feminidad en *Los muros de Agua de José Revueltas*". *Temas y variaciones de literatura* 43: 149-159.

García, Carmen Caro, and Monreal Gimeno, María Carmen. 2017. "Creencias del amor romántico y violencia de género". *International Journal of Developmental and Educational Psychology* 2, no. 1: 47-56.

Garcés, María Antonia. 2002. *Cervantes in Algiers: A Captive's Tale*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Gilman-Opalsky, Richard. 2020. *The Communism of Love: An Inquiry into the Poverty of Exchange Value*. Chico, California: AK Press.

- González Echevarría, Roberto. 2005. *Love and the Law in Cervantes*. New Haven: Yale University Press.
- Grotten, Julio. 2022. *Noche de perros tristes*. Guadalajara: La Rueda Cartonera, Viento Cartonero.
- Grotten, Julio. 2023. *Night of the Sad Dogs*. Guadalajara: Viento Cartonero, Cartonera La Rueda, Casa Gorgona.
- Hernández Castillo, Rosalva Aída, Hoyos Pérez, Elena de, Lee and Ruiz Rodríguez, Marina. 2013. *Libertad Anticipada. Intervención Feminista de Escritura en Espacios Penitenciarios*. Cuernavaca: Astrolabio Editorial and Colectiva Editorial Hermanas en la Sombra.
- Hoyos Pérez, Elena de. 2013. "Presentación". In *Bitácora del destierro: narrativa de mujeres en prisión*, edited by Hoyos Pérez, Elena de, Hernández Castillo, R. Aída, and Ruiz, Marina, 9-14. Cuernavaca: Colectiva Editorial Hermanas en la Sombra.
- Herrera Gómez, Coral. 2012. "La violencia de género y el amor romántico". *Pikara Magazine*, <https://www.pikaramagazine.com/2012/11/la-violencia-de-genero-y-el-amor-romanticocoral-herrera-gomez-expone-que-el-romanticismo-es-el-mecanismo-cultural-mas-potente-para-perpetuar-el-patriarcado/> (accessed: 11/05/2024).
- Hoyos Pérez, Elena de, Ruiz Rodríguez, Marina, and Hernández Castillo, R. Aída. 2021. *Renacer en la escritura. Manual para la intervención feminista en espacios donde se viven violencias*. Cuernavaca (Mexico): Colectiva Editorial Hermanas en la Sombra.
- Jara, René, and Vidal, Hernán (eds). 1986. *Testimonio y literatura*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- Kvas, Kornelije. 2019. *The Boundaries of Realism in World Literature*. Translated by Novica Petrović. Lanham: Lexington Books.
- Lee, Amatista. 2013. "Mensajeras de otros mundos". In *Bitácora del destierro: narrativa de mujeres en prisión*, edited by Hoyos Pérez, Elena de, Hernández Castillo, R. Aída, and Ruiz, Marina, 137. Cuernavaca: Colectiva Editorial Hermanas en la Sombra.

Lizardi, José Joaquín de. [1816] 2003. *El Periquillo Sarniento*. Online: Editorial del Cardo.

Lagarde, Marcela. 2005. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México.

Manzo-Robledo, Francisco. 1998. "El discurso homofóbico: El caso de *Los Muros de Agua* de José Revueltas". *Chasqui* 27, no. 2: 27-37.

Mar, Águila del. 2013. "Tiempo de aleonarse". In *Bitácora del destierro: narrativa de mujeres en prisión*, edited by Hoyos Pérez, Elena de, Hernández Castillo, R. Aída, and Ruiz, Marina, 15-16. Cuernavaca: Colectiva Editorial Hermanas en la Sombra.

Millington, Mark I. 2007. "Mexican revolutionary politics and the role of the intellectual in Martín Luis Guzmán's *La sombra del caudillo* and José Revueltas's *Los días terrenales*." *Journal of Romance Studies* 7, no. 2: 35-53.

Moran, Leslie J. 2001. "Law and the Gothic Imagination". In *The Gothic: Essays and Studies*, edited by Fred Botting, 87-110. Martlesham, UK: Boydell and Brewer.

Paz, Octavio. 1961. *The Labyrinth of Solitude; Life and Thought in Mexico*. New York: Grove Press.

Pierre, Michel. 2002. "Papillon ou les raisons d'un best-seller». *Histoire de la Justice* 1: 251-259.

Rama, Angel. [1984] 1996. *The Lettered City*. Duke University Press.

Revueltas, José. [1941] 1961. *Los muros de agua*. Lectulandia. ePub 11.0. <https://ww3.lectulandia.com/book/los-muros-de-agua/> (accessed: 11/05/2024).

Revueltas, José. 1978. *Cuestionamientos e intenciones, Obras completas* 18. Mexico City: Era.

Rosetti, M. 2011. El "leperaje letrado" como crítica del sistema colonial de la Nueva España en *El Periquillo Sarniento*. XXIV Jornadas de Investigadores de Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Roux, Daniel. 2012. "Writing the Prison". In *The Cambridge History of South African Literature*, edited by Attwell, David, and Attridge, Derek, 545-63. Cambridge and New York: Cambridge University Press.

- Ruffinelli, Jorge. 1976. "José Revueltas: política y literatura (1941-1944)". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 2, no. 4: 61-79.
- Salvatore, Ricardo D., Aguirre, Carlos, and Joseph, Gilbert M. (eds). 2001. *Crime and Punishment in Latin America: Law and Society Since Late Colonial Times*. Durham: Duke University Press.
- Samuell Muñoz, Rafael E. 1993. "El otro testimonio: literatura carcelaria en América Latina", *Revista Iberoamericana* 40: 497-507.
- Segato, Rita Laura. 2004. "Territorio soberanía y crímenes de segundo estado", *Labrys* 6. <http://mujeresdeguatemala.org/wp-content/uploads/2014/06/Territorio-soberani%CC%81a-y-cri%CC%81menes-de-segundo-estado.pdf> (accessed: 11/05/2024).
- Segato, Rita Laura. 2016. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Sharpe, Ashley E. 2014. "A Reexamination of the Birds in the Central Mexican Codices". *Ancient Mesoamerica* 25, no. 2: 317-36. <https://doi.org/10.1017/S0956536114000297> (accessed: 11/05/2024).
- Sierra Castillo, Carolina Andrea. 2021. "Ser mujer en prisión: el estereotipo de los afectos como pena en la prisión de mujeres". In *Pluralismo jurídico y derechos humanos: Perspectivas críticas desde la política criminal*, edited by Marcela Gutiérrez Quevedo, Ángela Marcela Olarte Delgado, 65-105. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Sigüenza Vidal, Fernanda. 2018. "La ex Acordada y Belén, una visión de la rehabilitación penitenciaria en la prisión femenina en México (1833-1882)". *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* 39, no. 154: 193-223.
- Smik Moshán, Marthita, Najera Ordaz, Ana Veronica, with Mondragón, Daniela, Bell, Lucy, and Whitfield, Joey. 2024. "Sorority inside and outside as a means of survival and resistance: testimonies Experiences of women imprisoned in Mexico". *Prison Service Journal* 273: 41-49.
- Sommer, Doris. 1990. "Love and Country in Latin America: An Allegorical Speculation". *Cultural Critique* 16: 109-28. <https://doi.org/10.2307/1354347> (accessed: 11/05/2024).

Sommer, Doris. 1991. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.

Sommer, Doris. 2023. "A Picaresque Parrot and Decent Domesticity: Novel Nations in Latin America". In *The Oxford Handbook of the Latin American Novel*, edited by Castro, Juan E. de, and López-Calvo, Ignacio, 41-60. Oxford University Press.

Tedeschi, Stefano. 2022. "Remembering Violence: The Narrative of '68 in Mexico". In *The Routledge Handbook of Violence in Latin American Literature*, edited by Baisotti, Pablo, 231-252. New York & London: Routledge.

Tedeschi, Stefano. 2024. "Scritture carcerarie in America Latina. Uno sguardo panoramico". In *Liber/Liberi. Libri, carte e parole nelle realtà carcerarie*, edited by Arianna Punzi and Marta Marchetti. Roma: Sapienza Università Editrice (forthcoming).

Valencia, Sayak. 2018. *Gore Capitalism*. Boston: MIT.

Vogele, Nancy J. 1987. "Defining the 'Colonial Reader': *El Periquillo Sarniento*". *PMLA* 102, no. 5: 784-800.

Vogele, Nancy J. 2004. "Introduction", in José Joaquín Lizardi, *The Mangy Parrot*. Indianapolis: Hackett.

Wacquant, Loïc, 2009. *Punishing the Poor: The Neoliberal Government of Social Insecurity*. Durham: Duke University Press.

Whitfield, Joey. 2018. *Prison Writing of Latin America*. New York: Bloomsbury Publishing.

yingchen and yingtong. 2018. "An Aromantic Manifesto". *The Anarchist Library*. <https://theanarchistlibrary.org/library/yingchen-and-yingtong-an-aromantic-manifesto> (accessed: 11/05/2024).

Youngers, Coletta. 2023. "Liberarlas es justicia: Mujeres, políticas de drogas y encarcelamiento en América Latina". *WOLA*, <https://www.wola.org/es/analisis/liberarlas-es-justicia-mujeres-politicas-de-drogas-encarcelamiento-en-america-latina/> (accessed: 11/05/2024).

Yúdice, George. 1996. "Testimonio and Postmodernism". In *The Real Thing: Testimonial discourse and Latin America*, edited by Gugelberger, Georg M., 42-57. Durham: Duke University Press.

Joey Whitfield is a senior lecturer in Hispanic Studies at Cardiff University. He researches questions to do with culture, crime and punishment in 20th and 21st century Latin American literature and film. He is the author of *Prison Writing of Latin America* (Bloomsbury, 2018). He also collaborates with activist groups and social movements who campaign for justice, mostly in Mexico. He was Co-Investigator, with Lucy Bell, on the AHRC-funded project “Prisoner Publishing: Supporting Rehabilitation and Reform through Innovative Writing Programmes” (2020-21).

Lucy Bell is a lecturer in Spanish-American literature at Sapienza University of Rome. She is principal author of *Taking Form, Making Worlds: Cartonera Publishers in Latin America* (University of Texas Press, 2022). She has led several funded research projects, including “Prisoner Publishing: Supporting Rehabilitation and Reform through Innovative Writing Programmes” (AHRC, 2020-21), and “Plotting for Democracy: A Transnational Approach to Literatures of Transition in Latin America (1960s – Present)” (PRIN PNRR, 2023-2025).

Antonio Bibbò
Università di Trento

Brexit, the Border and the Unification of Ireland. A Corpus-assisted Analysis of Irish Newspapers

Abstract

This is an analysis of the discourses on Brexit in Irish newspapers. In order to explore such discourses, I built a corpus of newspaper articles on Brexit published in both the Republic of Ireland and in Northern Ireland, in different time spans, namely the period of the June 2016 referendum, the EU/Britain deal of 2020, and the announcement of the Windsor Framework in 2023. My corpus-assisted study aims to critically analyse how issues related to the consequences of Brexit were articulated in newspapers, in order to tease out differences in the language regarding the matter at hand at topical moments.

This article primarily addresses key words and phrases related to partition within the corpus (e.g. *border poll*, *hard border*, *united Ireland*), as well as their collocational behaviour. The study investigates key changes in the discourse on both the Irish border and Irish unification during the 2016-2023 period, and considers how possible changes in terminology (e.g. *shared island*, *new Ireland*) can be evidence of a new type of discourse about unification that is slowly surfacing.

1. *Introduction*

Among the most disruptive consequences of Brexit was the potentially dangerous introduction of a hard border separating the Republic of Ireland and Northern Ireland. From the start of the referendum campaign, Irish newspapers seemed more aware than their British counterparts of the centrality of the border issue.

In order to explore to what extent the issue was present at different stages of the political debates, I built a corpus of newspaper articles on Brexit published in both the Republic of Ireland and in Northern Ireland. The focus was on three different time spans, namely the period of the June referendum (24 May-

23 July 2016), the EU/Britain deal of 2020 (1 October-31 December 2020), and the announcement of the Windsor Framework (1 February-31 March 2023). My study primarily aims to analyse diachronically how issues related to the consequences of Brexit were articulated in newspapers. Four broadsheets (*Irish Times* and *Irish Independent* for the Republic of Ireland, and *Belfast Telegraph* and *The Irish News* for Northern Ireland) were selected. Behind the choice of news outlets was a concern about the need to have sources from across the political spectrum, while focusing on mainstream and moderate periodicals, and from the two areas involved, in order to tease out political differences in the language of newspapers regarding the matter at hand at topical moments.

Two main aspects were addressed: key words and phrases related to partition (e.g. *United Ireland*, *Irish unity*, *hard border*, *border poll*) within the corpus, as well as their collocational behaviour (Stubbs 1996, 157-195), with special attention to the value judgments resonating in such usage: e.g. the idea of a border and/or Brexit constructed as potential threat, the possibility of a reunification of Ireland as a consequence of Brexit. My study aims to show how the issue of a united Ireland is now generally considered a necessary topic to discuss, despite the still profound divisions within the communities of the Republic of Ireland and Northern Ireland; my research also considers how possible changes in terminology (e.g. 'new Ireland') can be testament to a new type of discourse about unification that is slowly surfacing on the island.

2. *Brexit and the Irish border issue*

The Withdrawal of the UK from the European Union proved to have potentially dire consequences for the island of Ireland as it would restore a hard border between Northern Ireland and the Republic of Ireland. The hard border had not been there since 1998, the year of the Good Friday Agreement, which started a process that some scholars would call of "debordering" (McCall 2021). The EU was a key force behind the peace process in Ireland, not only because "EU money [was] poured into reconciliation ventures" (Ferriter 2019, 121) but also because "[w]hat [...] made the EU dimension significant was the importance of open borders to the overall EU project and the perception of the EU as being 'neutral' regarding Northern Ireland in a way the UK and Irish governments could not always manage" (Ibid., 121-2). After all, the EU

had started as a continuous, and mostly successful, endeavour to ensure peace in Europe after the Second World War, and the Good Friday Agreement of 1998 was widely seen as a further step in the same direction. The UK's Brexit referendum of 23 June 2016 quite obviously risked jeopardising all this, since avoiding a hard border between the Republic of Ireland and Northern Ireland would effectively contradict "the logic of Brexit" (Hayward 2021, 48).

A compromise solution was reached with the backstop first and then with the Protocol on Ireland/Northern Ireland.¹ The 2018 Irish backstop was a temporary solution, that was never actually implemented, to keep Northern Ireland in the EU Single Market, while the Protocol was designed to prevent such hard border on the Island of Ireland and place it in the Irish sea.² The Protocol proved especially unpopular with unionists because it introduced new trade barriers in the Irish Sea, effectively separating Northern Ireland from Great Britain, that is, from the rest of the United Kingdom. "Northern Ireland is left in a tenuous position, both outside and inside the European Union, and both inside and outside the UK's internal market" (Hayward 2021, 13).

The entry into force of the protocol on Ireland/Northern Ireland, on 1 January 2021, was thus followed by protests and further debates, as negotiators were struggling to "protect both Northern Ireland's place in the UK's internal market and the integrity of the EU's single market",³ while avoiding a border on the island of Ireland. The result was the implementation of the Windsor Framework on 27 February 2023, which acknowledged and partially resolved some of the issues concerning the original Protocol and introduced a system of green and red lanes intended to avoid a hardening of the border both in the Irish Sea and on the Island of Ireland. The Windsor Framework was generally well received as shown by the results of a survey ran by David Phinnemore, Katy Hayward and Lisa Claire Whitten in April 2023. "Almost two thirds (65%) agree that the Framework reflects a genuine effort on the part of the UK Government and the European Commission to address the concerns raised by people and businesses

1 Both measures were formally known as 'Protocol on Ireland/Northern Ireland'.

2 A comprehensive timeline of events and measures can be found here: European Council. "Timeline- The EU-UK withdrawal agreement". <https://www.consilium.europa.eu/en/policies/eu-relations-with-the-united-kingdom/the-eu-uk-withdrawal-agreement/timeline-eu-uk-withdrawal-agreement/> (accessed: 8/1/2024).

3 Šefčovič, Maroš and Cleverly, James. "Joint Statement". January 16, 2023. https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/statement_23_221 (accessed: 8/1/2024).

in Northern Ireland about the Protocol” and “[o]ver two thirds of respondents (69%) believe that Northern Ireland’s economy could potentially benefit from the revised trading arrangements agreed in the Windsor Framework”.⁴

On the island of Ireland, the potential consequences of Brexit on the peace process were immediately clear even when British politicians seemed still in denial: “[t]here was little evidence [...] that the British Government or electorate had considered Brexit’s impact on Ireland, north or south” (Ó Beacháin 2019, 258). In the run-up to the Brexit referendum, Theresa Villiers, the UK Secretary of State for Northern Ireland defined the “growing concerns over border controls in Ireland in the event of Britain leaving the EU as scaremongering of the most irresponsible and dangerous kind” and that “the land border we share with Ireland can be as free-flowing after a Brexit vote as it is today” (*Belfast Telegraph*, 17 April 2016). On the other hand, Irish journalists and politicians have always being quite vocal about potential risks, but we can see a lack of representation in this sense when it comes to studies on Brexit. While Irish voices have been present both in the media and in political debates before and after the referendum, it is quite relevant that one of the early studies to appear on the local and global media reporting of the Brexit Referendum failed to represent the point of view of media from the Republic of Ireland: “As globally comprehensive as this project had aimed to be, it falls short in terms of representing some key locales. [...] Given the post-Brexit events surrounding border negotiations between the EU, UK, Northern Ireland and Republic of Ireland, the book’s lack of a detailed analysis from the Irish media perspective is a significant omission” (Ridge-Newman 2019, 12).⁵

3. *The Data Set*

The choice of newspapers. I built a corpus (Irish Brexit 2016-23) of newspaper articles on Brexit published in both the Republic of Ireland and in Northern Ireland, confining my search only to well-known national daily newspapers, and leaving out local news outlets.

4 Details of the survey results can be found here: <https://www.qub.ac.uk/sites/post-brexit-governance-ni/ProjectPublications/OpinionPolling/TestingTheTemperature-Extra/> (accessed: 8/1/2024).

5 See also Kopf 2019, 161-2 and Koller et al. 2021, 2.

The choice of sources responded to both methodological and practical motivations. Four broadsheet newspapers (*Irish Times* and *Irish Independent* for the Republic of Ireland, and *Belfast Telegraph* and *The Irish News* for Northern Ireland) were selected; they were chosen based on a need to have sources from across the political spectrum, while choosing mainly from the moderate camp. While the two newspapers from the Republic are both at least nominally in favour of a united Ireland they do not tend to voice the most extreme nationalist ideals and tend to support the actions of conservative parties. They are the two newspapers with the widest circulation in the country, being also widely read in the border areas of Northern Ireland. As for the other two, they are published and mainly read in Northern Ireland. The *Belfast Telegraph* doesn't have any official political alignment, but represents liberal conservatism and is representative of the unionist camp,⁶ while *The Irish News* quite overtly represents Irish nationalism, although in recent times it has started hosting more dissenting voices. The *Belfast Telegraph* and the *Irish Independent* are owned by the same company – Independent News & Media – but this does not seem to affect their production, as divergences in their treatments of Irish affairs show. An analysis taking into consideration more extremist voices could include other news outlets, such as the Sinn Féin periodical, *An Phoblacht*, and the *Belfast News Letter*, which would have been an obvious choice to represent hardcore unionism. However, the former is a magazine, which would have made the corpus unbalanced, and the latter is only available from the Lexis-Nexis database for the interval between 1997 and 2006.

Time frames. I confined my data sample to three relevant timeframes: 1) the month leading up to, and the month following the Brexit referendum (24 May-23 July 2016); 2) the two months before the end of the transition period, a moment which was fraught with uncertainties in Ireland (1 October-31 December 2020); 3) the two months surrounding the adoption of the Windsor Framework (27 Feb 2023) as a solution to the impasse concerning the Irish border issue, ending with the approval of the Framework in the EU Council (21 March) and in the UK House of Commons (22 March 2023). As maintained by Anna Marchi, the choice of segmentation of diachronic time units in

6 According to the German Federal Agency for Civic Education's news aggregator Eurotopics. Eurotopics. *Belfast Telegraph* <https://www.eurotopics.net/en/200190/belfast-telegraph#> (accessed: 8/1/2024).

MD-CADS is unavoidably subjective, and it is appropriate depending on the purpose of the study. In my case, I identified three key moments in the history of the Brexit referendum and its aftermaths, which were sufficiently apart, and corresponding to significant events, and I therefore opted for a top-down segmentation based on contextual historical knowledge (see Marchi 2018, 180).

Data. In order to put together a corpus of articles concerning Brexit, I ran a search on the Lexis-Nexis database using the following keywords: ‘Brexit’ OR ‘NI protocol’ OR ‘Northern Ireland protocol’ OR ‘Protocol on Ireland’ OR ‘Windsor Framework’. This allowed me to download a representative sample of articles about Brexit, while trying to reduce noise as much as possible. After some early attempts, for instance, I realised that using just ‘protocol’ to obtain articles on the ‘protocol on Ireland/Northern Ireland’ exposed me to the risk of gathering unrelated data concerning football and generally sports events, but also of course Covid-19 protocols; similarly, I reluctantly decided against using ‘withdrawal’ as it would also gather data concerning troops, banks, sports and so forth. This was judged as an acceptable “trade-off between precision and recall”, that is a “trade-off [...] between a corpus that can be deemed incomplete, and one which contains noise (i.e. irrelevant texts)” (Gabrielatos 2007, 6). According to Gabrielatos, “[a]n obvious starting point for the compilation of a query is lexis denoting the entities, concepts, states, relations or processes that are to be investigated” (Ibid.). In this case I did not set out to prepare a highly specialised corpus of texts concerning the unification of Ireland, but a corpus about Brexit in Ireland with the aim of investigating newspapers’ attitude about Irish unification. There was therefore some ‘noise’, as not all texts would discuss Irish issues, but the remarkable presence of Irish-related themes was a significant element in my analysis, as it proved that discussing Brexit in Ireland often meant discussing its consequences on the peace process, on border communities, and on the long-standing issue of the partition of the country. A study such as this can be a first step towards an analysis of the various ways in which the potential unification of Ireland is discussed and constructed in contemporary Irish newspapers. Adding query terms relevant to the core term ‘Brexit’ is motivated by the awareness that when certain themes that are central to the current debate are discussed, they might not be referred to explicitly, but employing related terms all belonging to a restricted lexical constellation (see Gabrielatos 2007, 8) The result was a corpus consisting of 2,966,248 tokens, 2,586,319 words, divided into 4,488 documents, each corresponding to an article.

Date	Newspaper	<i>The Irish Times</i>	<i>Irish Independent</i>	<i>Belfast Telegraph</i>	<i>The Irish News</i>	Total
24 May – 23 July 2016		582,611 tokens (828 docs)	487,752 tokens (800 docs)	270,379 tokens (473 docs)	257,364 tokens (474 docs)	1,598,106 tokens (2575 docs)
1 November – 31 December 2020		351,659 tokens (486 docs)	233,814 tokens (316 docs)	150,838 tokens (225 docs)	78,229 tokens (145 docs)	814,540 tokens (1172 docs)
1 February – 31 March 2023		192,397 tokens (216 docs)	109,615 tokens (158 docs)	182,496 tokens (231 docs)	69,094 tokens (136 docs)	553,602 tokens (741 docs)
<i>Total</i>		1,126,667 tokens (1530 docs)	831,181 tokens (1274 docs)	603,713 tokens (929 docs)	404,687 tokens (755 docs)	2,966,248 tokens (4488 docs)

Figure 1. Newspapers and number of articles and tokens

The texts were annotated in order to identify specific sections of individual articles (e.g. headline, graphics) and newspapers were then sorted into sub-corpora (one per each timeframe and per locations) in order to check for differences in keyword frequencies and collocational behaviours, in a way that was also meant to tease out diachronic differences as to how news outlets from different parts of the island of Ireland articulated their positions regarding the matter at hand at topical moments, that is both diachronically and synchronically.

Keywords. Some of the linguistic patterns related to Brexit and Ireland identified in the corpus were rather predictable, but the data-led approach helped identifying less anticipated patterns, which were necessary to gain insights on the language of Brexit in Ireland and mitigate researcher’s bias. Some of the most interesting key phrases, as mentioned above, are related to both the partition and the potential unification of Ireland, and they contribute to constructing narratives about both the border and the creation of an all-island state as a consequence of Brexit. These issues are of course very much connected: it was Enda Kenny, the then prime minister of Ireland, who stated, only a few weeks after the referendum, that the 1998 Agreement allowed for a referendum on Irish unification, and that this should be born in mind during the UK-EU negotiations.

When it came to the identification of keywords, I started out considering different reference corpora. I initially ran a comparison using enTenTen21. I chose a corpus of contemporary English since I wanted Brexit-related lexis not to stand out too much, so I needed a more up-to-date benchmark. However, I eventually settled for SiBol, a corpus of English broadsheet newspapers of the years 1993-2021, compiled by researchers at the Universities of Siena and Bologna (Italy).⁷ SiBol is preloaded on *SketchEngine* and now also

7 The website of the University of Bologna describes the SiBol corpus as an “English language newspapers corpus containing around 650 million words in 1.5 million articles from 14 newspapers (the initial version of the corpus, containing UK broadsheets, was created in

includes texts from the year 2021, which made it an ideal choice both in order to have a corpus collecting data from the same register as reference and to avoid most of the noise created by Brexit-related neologisms and phraseology, as well as register-related jargon.

I used *SketchEngine* and *LogDice* as a frequency score (max value 14) (see Gablasova et al. 2017 for details). The list of bi-grams (Figure 2) revealed crucial information on the corpus. In this specific case, apart from key collocations related to the post-2021 period, which obviously stand out (e.g. *Windsor framework*, *Stormont brake*), and the names of Irish politicians and institutions, it is interesting to see the prominence of collocations such as *border poll*, *united Ireland* and *Irish unity*, which are present in the SiBol 2021 sub-corpus, but whose prominence and centrality to the withdrawal process warrants them even higher frequency in Irish media. As we saw, Irish-related words are high in the table, but this is not surprising, as the reference corpus is UK-centred and, while it includes papers from outside the UK,⁸ does not include any Irish newspaper.

Word	Frequency?		Frequency per million?		Score
	Focus	Reference	Focus	Reference	
1 windsor framework	602	0	202.95	0.00	204.0
2 mr kenny	405	15	136.54	0.06	129.5
3 brexit vote	817	279	275.43	1.16	128.3
4 enda kenny	402	24	135.52	0.10	124.2
5 the leave	539	127	181.71	0.53	119.7
6 the referendum	1,040	498	350.61	2.06	114.8
7 a brexit	806	349	271.72	1.44	111.5
8 border poll	391	51	131.82	0.21	109.7
9 fianna fáil	374	39	126.09	0.16	109.4
10 the dup	1,658	1,018	558.96	4.21	107.4
11 to eur	286	0	96.42	0.00	97.4
12 the remain	341	61	114.96	0.25	92.6
13 eu referendum	504	227	169.91	0.94	88.1
14 sinn féin	560	283	188.79	1.17	87.4
15 the windsor	529	269	178.34	1.11	84.8
16 taoiseach enda	249	9	83.94	0.04	81.9
17 united ireland	393	158	132.49	0.65	80.7

Word	Frequency?		Frequency per million?		Score
	Focus	Reference	Focus	Reference	
18 referendum result	282	58	95.07	0.24	77.5
19 leave campaign	328	161	110.58	0.67	66.9
20 news john	205	18	69.11	0.07	65.2
21 brexit would	305	147	102.82	0.61	64.5
22 a no-deal	269	102	90.69	0.42	64.5
23 the north's	269	104	90.69	0.43	64.1
24 stormont brake	185	0	62.37	0.00	63.4
25 the dáil	183	16	61.69	0.07	58.8
26 irish unity	188	33	63.38	0.14	56.6
27 single market	739	839	249.14	3.47	55.9
28 denis staunton	161	0	54.28	0.00	55.3
29 the sdip	205	65	69.11	0.27	55.2
30 ms may	163	8	54.95	0.03	54.2
31 common travel	236	118	79.56	0.49	54.1
32 leave vote	174	28	58.66	0.12	53.5
33 travel area	237	124	79.90	0.51	53.5
34 brexit will	251	154	84.62	0.64	52.3

Figure 2. List of bi-grams

2011 and was extended in 2017 to include newspapers from other countries including India, USA, Hong Kong, Nigeria and the Arab world, as well as UK tabloids)". (Corpus Linguistics - The SiBol Group. "The SiBol corpus on SketchEngine" Last modified 2024 <https://site.unibo.it/sibol-project/en/corpus> accessed: 8/1/2024).

⁸ These include *Times of India*, *New York Times*, *Gulf News*, *South China Morning Post*, *The Day Lagos*, *Daily News Egypt*.

The full list of N-grams, or lexical bundles (Baker 2011), was then manually (and therefore subjectively) scanned for items which were related to Irish issues, esp. border, unification, partition and so forth. The assumption is that “[t]he higher volume of reporting can be seen to indicate either rising public interest in the topic, or editorial/management decisions to create high visibility for it. In either case, the frequency of reporting of an event or topic can be safely treated as proportionate to its actual, perceived or projected salience” (Gabrielatos, McEnery et al. 2012, 5).

4. *Border discourse*

As a first dip into the analysis, I looked at one of the most prominent Irish-related collocations, that is *border poll*. The phrase has 391 results, with 131.82 per million tokens.

	Word	Cooccurrences	Candidates	LogDice		Word	Cooccurrences	Candidates	LogDice		Word	Cooccurrences	Candidates	LogDice
1	<input type="checkbox"/> call	34	638	10.07	18	<input type="checkbox"/> criteria	4	46	8.21	35	<input type="checkbox"/> Taoiseach's	3	78	7.69
2	<input type="checkbox"/> calls	20	303	9.87	19	<input type="checkbox"/> dollars	4	53	8.19	36	<input type="checkbox"/> Fein	5	400	7.68
3	<input type="checkbox"/> Fein's	8	71	9.13	20	<input type="checkbox"/> demands	5	176	8.16	37	<input type="checkbox"/> required	5	406	7.67
4	<input type="checkbox"/> prospect	14	422	9.13	21	<input type="checkbox"/> aftermath	5	185	8.14	38	<input type="checkbox"/> Secretary	6	567	7.67
5	<input type="checkbox"/> unity	13	373	9.11	22	<input type="checkbox"/> triggered	4	102	8.04	39	<input type="checkbox"/> reunification	3	105	7.61
6	<input type="checkbox"/> calling	10	198	9.11	23	<input type="checkbox"/> power	8	646	7.97	40	<input type="checkbox"/> future	13	1,818	7.59
7	<input type="checkbox"/> called	18	697	9.07	24	<input type="checkbox"/> Sinn	11	1,088	7.92	41	<input type="checkbox"/> talking	4	286	7.58
8	<input type="checkbox"/> united	14	502	9.00	25	<input type="checkbox"/> Féin	7	561	7.90	42	<input type="checkbox"/> issue	9	1,164	7.56
9	<input type="checkbox"/> Féin's	6	62	8.74	26	<input type="checkbox"/> comments	5	324	7.83	43	<input type="checkbox"/> a	321	55,679	7.55
10	<input type="checkbox"/> ruled	7	152	8.71	27	<input type="checkbox"/> premature	3	37	7.82	44	<input type="checkbox"/> Brokenshire	3	138	7.52
11	<input type="checkbox"/> possibility	9	312	8.70	28	<input type="checkbox"/> rejected	4	196	7.79	45	<input type="checkbox"/> dismissed	3	158	7.47
12	<input type="checkbox"/> divisive	6	85	8.67	29	<input type="checkbox"/> LETTERS	5	349	7.78	46	<input type="checkbox"/> Kenny's	3	158	7.47
13	<input type="checkbox"/> rests	5	27	8.59	30	<input type="checkbox"/> newspapers	3	54	7.77	47	<input type="checkbox"/> Paisley	3	163	7.46
14	<input type="checkbox"/> holding	7	222	8.53	31	<input type="checkbox"/> inevitable	4	209	7.76	48	<input type="checkbox"/> democratic	4	365	7.43
15	<input type="checkbox"/> held	9	405	8.52	32	<input type="checkbox"/> talk	5	361	7.76	49	<input type="checkbox"/> trigger	3	179	7.42
16	<input type="checkbox"/> imperative	5	53	8.51	33	<input type="checkbox"/> question	7	676	7.74	50	<input type="checkbox"/> relation	3	203	7.36
17	<input type="checkbox"/> met	8	364	8.43	34	<input type="checkbox"/> decade	4	226	7.72					

Figure 3. 4-span collocates of *border poll*

I then proceeded to study the collocations of *border poll* with a 4-word span. The list of collocates of *border poll* (Figure 3) unsurprisingly shows a certain

prominence of words presenting the border poll as a future possibility, even as something *imperative*, to be triggered. It is possible to identify sets of collocates, networks of nouns, adjectives and verbs pointing towards a similar interpretation and therefore working together to present a shared construction of the border poll on the island. While the idea of a border poll to be potential held in the future is not unexpected, the relative scarcity of terms suggesting negative appraisal of the issue (e.g. *divisive*, *premature*, *ruled as part of ruled out*, *rejected* and *dismissed*) or conveying negative semantic prosody⁹ (Louw 1993; Stewart 2010) (e.g. *issue*, *triggered*) seems significant, and shows that even when the prospect of a border poll is rejected, there are discursive regularities presenting it as an actual possibility. From this sketch, it is also clear that the border poll is primarily linked to one political side, that of the Irish nationalist party Sinn Féin, and is directly, and explicitly, connected with the idea of the unification of the island of Ireland, as proven by the presence of two strong collocates such as *unity* and *united*.

While the analysis of collocates seems to suggest that voices of dissent were generally backgrounded and that the position of parties and individual politicians in favour of a poll was prominent in the press, a close reading of the concordance lines reveals that the representation is not as clear-cut as it might seem at first. This is true especially if we focus on the 2016 sub-corpus, in which the keyness of the phrase *border poll* is more apparent. If we consider the sub-corpora divided by year, it is striking how the vast majority of instances of *border poll* are to be found in 2016 sources, with 279 tokens (174.58 pmt) as opposed to 60 (73.66 pmt) in 2020, and 53 (93.93 pmt) in 2023. Numbers are even more striking if we take geographical distribution in consideration: the 149 hits in Northern papers in 2016 correspond to 282.33 hits per million tokens. Among the various conclusions that could be drawn from this, it is certainly remarkable that the association between the border poll and Sinn Féin is statistically significant only in 2016, when it is always accompanied in Northern papers by the proviso that such a vote “has no hope of happening” (*The Irish News*, 4 July 2016) and is generally dismissed as a political boutade on the part of the Irish republicans (*Irish Independent* 25 June 2016). In a similar vein, in 8 instances, *border poll* is also explicitly linked to the Good Friday Agreement, through

⁹ Semantic prosody can be defined as the “consistent aura of meaning with which a form is imbued by its collocates.” (Louw 1993, 157). See also Stewart 2010.

the almost set sentence “the power to call a border poll lies with the Northern Ireland Secretary of State”, originating in the Agreement itself and repeated with minimal changes. This is often a way to counterbalance the possibility of a border poll happening in the near future and on one occasion, in the *Belfast Telegraph*, is completed by “and he [James Brokenshire] brought some sanity to the situation by dismissing the idea outright” (*Belfast Telegraph*, 21 July 2016). Another element that is worth noting when looking at the breakdown by year, is that, of the 35 instances of *border poll* occurring in headlines, 26 are from 2016. These are, unsurprisingly, very polarised and focus 11 times out of 26 on the Irish Taoiseach Enda Kenny, who raised the issue of a future poll on reunification at the MacGill summer school on 18 July 2016 and presented it as a necessary part of the negotiations between the United Kingdom and the European Union. What can be drawn from this is that, while the border issue, as well as that of a possible unification of Ireland, would continue to be debated, as we will see in the following pages, a collocation such as *border poll* was slowly but surely side-lined in the political agenda, which would adopt other phrases to discuss the thorny issue of Irish reunification.

As it can easily be inferred, while *border poll* is undeniably a key collocation in my corpus, the keyness of other words and phrases related to the border issue is also significant, with particularly interesting results for *sea border* (with 116 hits and 39,11 pmt) and *hard border* (209 and 70,46 pmt).¹⁰ This prompted me to run a word sketch analysis of the noun *border*, as the term was so central to the post-Brexit debates, including in newspapers from Great Britain. The border issue is also a very felt one in Irish politics and something that politicians tend to avoid bringing up, to the point that if we look at the text of the 1998 Belfast/Good Friday Agreement (GFA), it is almost only present in the phrase “an all-island and cross-border co-operation” and variants of it. The Good Friday Agreement, also known as Belfast Agreement, is the multi-party agreement that was reached in 1998 between members and spokespeople of the main parties and communities involved in the Troubles, the low-intensity civil war that concerned Ireland for the most part of the late Twentieth century (roughly 1968-1998). The main sides were of course unionists, who wanted Northern Ireland to remain a part of the UK, and Irish nationalists,

10 This is even more obvious when comparing my corpus to the entire *SiBol* corpus, probably because of the contemporary presence of several “border crises” in 2021.

who fought for the unification of the country. The only other reference to border issues in the GFA is somewhat diluted with other pressing issues and almost used as a neutral geographical term: e.g. “rural and border areas”.¹¹ The situation in my corpus is unsurprisingly quite different, as the consequences of Britain exiting the European Union put this complex issue back at the centre of the political agenda. If we look at the keyword list, the word *border* is barely among the first 300, which is probably due to the fact that border discourse is quite prominent in contemporary news discourse also outside Ireland.

However, the frequency of the term is still quite high, with 1,102.74 per million tokens in the Irish Brexit 2016-2023 corpus, and 3,271 hits. These are especially high in the 2016 sub-corpus (2,027 hits and 1,268.38 pmt), testifying to an interest in the border issue that is present from the very start of the timeframe under consideration. There is a slight drop in numbers in the other two sub-corpora (2020: 754 hits and 925.68 pmt; 2023: 490 hits and 885.11 pmt), that could be interpreted as a slight decrease in newsworthiness of the border issue if extra-textual evidence did not point in the opposite direction. It is more likely that the issue was articulated making reference to the various policies discussed in the early 2020s – namely the Protocol for Ireland/Northern Ireland and the Windsor Framework – but analysing this is beyond the remit of this research, which is focused on the discourse of partition and unification in reference to Brexit.

An analysis of the collocates of border can provide insights into the developments of border-related discussions. A word sketch is defined on the *Sketch Engine* website “as a one-page summary of the word’s grammatical and collocational behaviour. The results are organized into categories, called grammatical relations, such as words that serve as an object of the verb, words that serve as a subject of the verb, words that modify the word etc.”¹²

11 The entire passage reads as follows: “Subject to the public consultation currently under way, the British Government will make rapid progress with: (i) a new regional development strategy for Northern Ireland, for consideration in due course by the Assembly, tackling the problems of a divided society and social cohesion in urban, rural and border areas, protecting and enhancing the environment, producing new approaches to transport issues, strengthening the physical infrastructure of the region, developing the advantages and resources of rural areas and rejuvenating major urban centres” (*The Northern Ireland Peace Agreement* 1998, 20).

12 Sketch Engine. “Word Sketch — collocations and word combinations” <https://www.sketch-engine.eu/guide/word-sketch-collocations-and-word-combinations/> (accessed: 8/1/2024).

modifiers of "border"				nouns modified by "border"				verbs with "border" as object			
hard	214	12.1	...	control	196	12.1	...	cross	54	11.1	...
land	109	11.5	...	poll	247	12.1	...	avoid	39	10.4	...
Sea	77	11.0	...	check	67	10.7	...	share	19	9.4	...
open	54	10.5	...	post	41	10.2	...	create	23	9.2	...
Irish	152	9.6	...	area	31	9.2	...	maintain	15	9.1	...
physical	26	9.5	...	region	16	9.0	...	prevent	12	8.9	...
sea	23	9.4	...	county	12	8.7	...	control	11	8.9	...
regulatory	23	9.2	...	checkpoint	11	8.6	...	close	11	8.9	...
custom	25	9.0	...	town	11	8.4	...	keep	18	8.8	...
only	21	8.7	...	closure	9	8.3	...	impose	9	8.6	...
invisible	10	8.2	...	security	8	8.0	...	remove	9	8.6	...
soft	10	8.1	...	arrangement	13	8.0	...	strengthen	6	8.1	...
trade	19	7.8	...	infrastructure	6	7.7	...	put	12	8.1	...
new	34	7.8	...	guard	5	7.5	...	harden	5	8.0	...
so-called	8	7.8	...	crossing	5	7.5	...	scrap	5	8.0	...
external	7	7.6	...	post-Brexit	5	7.3	...	become	11	7.9	...
porous	6	7.5	...	restriction	5	7.2	...	ensure	7	7.9	...
internal	6	7.3	...	road	4	7.1	...	erect	4	7.7	...
visible	5	7.2	...	community	5	6.9	...	see	18	7.7	...

Figure 4. Word Sketch of the noun *border* showing number of collocates and LogDice score.

As mentioned earlier, the GFA mentions the border as little as possible, but when it does, it is mainly presented as a possibility of future co-operation. This is not the case in our corpus, where most of the nouns modified by *border* have something to do with separation (e.g. *check*, *control*, *post*, *checkpoint*, *closure*, *security*), priming an idea of borders as obstacles.

modifiers of "border"				nouns modified by "border"				verbs with "border" as object			
land	81	11.9	...	control	167	12.2	...	cross	34	11.1	...
hard	104	11.7	...	poll	177	11.8	...	share	18	9.9	...
open	48	11.1	...	area	30	9.5	...	maintain	14	9.6	...
physical	25	10.4	...	region	13	9.2	...	control	9	9.4	...
only	20	9.2	...	county	11	9.2	...	strengthen	6	8.9	...
invisible	9	9.1	...	post	12	8.9	...	police	4	8.5	...
soft	10	9.1	...	checkpoint	9	8.9	...	keep	11	8.5	...
external	6	8.3	...	check	14	8.8	...	become	11	8.2	...
Irish	46	8.0	...	town	8	8.4	...	harden	3	8.2	...
custom	8	7.9	...	security	7	8.3	...	close	4	8.1	...

Figure 5. Word Sketch of the noun *border* in the 2016 sub-corpus.

modifiers of "border"				nouns modified by "border"				verbs with "border" as object			
hard	75	11.6	...	check	46	11.2	...	avoid	22	10.4	...
Sea	28	11.1	...	closure	9	10.3	...	cross	9	9.7	...
sea	9	9.8	...	poll	42	10.2	...	prevent	8	9.5	...
regulatory	11	9.6	...	post	14	10.0	...	close	7	9.4	...
land	10	9.5	...	control	22	9.8	...	impose	6	9.2	...
so-called	5	8.6	...	infrastructure	5	9.2	...	agree	6	8.6	...
guarded	3	8.5	...	design	3	8.7	...	create	10	8.6	...
open	5	8.5	...	facility	3	8.0	...	keep	5	7.6	...
Irish	52	8.3	...	issue	3	6.0	...	put	5	7.4	...
EU-UK	3	7.8	...					have	10	5.6	...

Figure 6. Word Sketch of the noun *border* in the 2020 sub-corpus.

modifiers of "border"				nouns modified by "border"				verbs with "border" as object			
Sea	49	11.9	...	post	15	10.5	...	cross	11	10.2	...
hard	35	10.6	...	poll	28	9.7	...	avoid	16	10.0	...
land	18	10.4	...	complex	2	9.2	...	scrap	5	9.9	...
sea	12	10.2	...	guard	2	9.1	...	remove	7	9.6	...
regulatory	12	9.8	...	crossing	2	8.9	...	constitute	3	9.3	...
custom	15	9.2	...	check	7	8.7	...	harden	2	8.8	...
frictionless	3	8.4	...	row	2	8.6	...	soften	2	8.7	...
visible	3	8.4	...	control	7	8.4	...	prevent	4	8.7	...
Irish	54	8.3	...	road	2	8.4	...	create	7	8.1	...
divisive	3	8.3	...	traffic	2	8.3	...	ensure	4	8.0	...

Figure 7. Word Sketch of the noun *border* in the 2023 sub-corpus.

My analysis is in its nature comparative and concerned with the diachronic development of certain key elements within the corpus I have put together. When analysing the breakdown by year (Figures 5 to 7), something immediately caught my attention, that is the distributions of adjectives suggesting the possibility of avoiding a border altogether or reducing its impact on the local populations, such as *open*, *invisible*, *soft*. While the occurrences of *open*, one of the top-collocates in the entire corpus, are almost entirely limited to the year 2016 (48 hits out of 54), the only modifier that can partly be associated with that cluster in the 2023 sub-corpus is *frictionless*, with only 3 occurrences. This shows that looking at the diachronic development evidenced by sub-corpora

is sometimes a crucial way to avoid assuming that strong collocates might be “consistent collocates” (Gabrielatos and Baker 2008, 11; see also Taylor 2018, 25) throughout the entire corpus. More specifically, it suggests that the discourse on the border changed over the seven years separating the extreme ends of the corpus: while at the start, a variety of solutions and definitions of the matter at hand took centre stage in the debate, towards the end of the timeframe under consideration, the possibility of an open border seemed less realistic, and more specific solutions were discussed. At the same time, the frequency of collocates such as *avoid* and *hard* seems to point in the direction of a polarization of the debate, whereby the main concern is avoiding a hard border, rather than contriving a new kind of border, as a close reading of the concordance lines confirms. More specifically, both *border* and *hard border* unsurprisingly tend to collocate with terms such as *avoid*, *prevent*, *imposed* framing it as a threat.

From a systemic functional point of view, the collocation *hard border* is mainly to be found in material and existential processes, where the existence of the border as well as its coming about seem to be the focus:

fear that ‘UKexit’ would restore a **hard border** across Ireland, and strip away core European components (*The Irish News* 28 June 20216)

Scottish independence will produce a **hard border** between Scotland and England. (*Belfast Telegraph* 13 July 2016)

‘Fortunately on the island of Ireland the Northern Ireland Protocol means there will be no **hard border**,’ she said. For food sales to the UK, she said, ‘the deal is better than no deal’ (*Irish Independent* 28 December 2020)

The *hard border* is also often employed as agent (or an actor in SFG terms: “A hard border would dampen economic activity on both sides”, *Belfast Telegraph* 3 June 2016). Transitivity analysis can yield good results here: not unlike the EU in Marchi and Taylor’s analysis of 2009, the *hard border* is here “represented as something that exists and acts (e.g. it “says”, “warns”, “urges”, “moves”, “launches”, “reacts”, “forges” ...) and whose actions produce effects” (Marchi and Taylor 2009, 217). Unsurprisingly, both politicians and journalists seem wary of ever talking about the border in positive terms, even when this seems what they want to convey. An expanded concordance line might help clarifying this point:

First Minister Arlene Foster said: “When people talk about a **hard border**, I think they think back to the Troubles in Northern Ireland. Our colleagues in the Republic of Ireland have said very clearly they want to make the Common Travel Area work. There are ways to deal with this that we can be creative and flexible about. (*Belfast Telegraph* 23 July 2016)

It was this quotation that made me realise even more how important phrases such as “Common Travel Area” are in the Irish public discourse; CTA is one of the key elements of life in the United Kingdom, Ireland, Isle of Man and the Channel Islands too and despite what one might think, it is not employed to discuss EU matters, but it refers specifically to the possibility for people to travel freely in the island of Ireland. As mentioned above, border talk is often tackled with a certain reticence by Irish and UK politicians and journalists, and what’s more, references to the Troubles and the peace process are hard to find. I therefore carried out a close reading of expanded concordance lines of some of the top collocates of *border* (that is *return*, *check*, *between*, *control*, *land* and *hard*) and found out that the vast majority of occurrences of *border* refer to trade and circulation issues, which was to be expected, but that reference to political and sectarian tensions are much harder to find. The collocation *return+border* has 92 hits, but only seven of these explicitly refer to the Troubles or the peace process, and quite significantly shows it in conjunction with *hard border*, another key collocation:

that a UK-US trade deal is “contingent” on respect for the Good Friday Agreement and the prevention of a **return** to a **hard border**. “We can’t allow the Good Friday Agreement that brought peace to Northern Ireland to become a casualty of Brexit” (*Belfast Telegraph*, 5 November 2020).¹³

It is possible to observe a similar behaviour with *border+control* (13 out of 196); *check* (two out of 115) and *between* (10 out of 220). This is not surprising. A remarkably elusive statement quoted in the *Belfast Telegraph* shows how reticent politicians are to mention violence: “A senior Irish government source said: ‘There are concerns in the diplomatic and security regimes on both sides of the border that a reintroduction of the border would lead to

13 The text within the quotation marks is from a tweet by the then US presidential candidate, Joe Biden, who did not refrain from using the language of war (“casualty”) when discussing the consequences of Brexit in Ireland.

new concerns in relation to issues that have been improved in recent years.” (6 June 2016). Discussions about the divisive and potentially dangerous nature of the border are still present, even though their presence in the corpus is less widespread than I initially thought. These instances show a distinct preference for two key collocations *hard border* and *land border*. While the former is connected to the peace process 31 times out of 214, the latter seems to be the phrasing of choice when discussing sensitive matters, as shown by the 33 instances out of 109 in which the phrase is used when discussing possible implications for the peace process.

5. *The unification of Ireland*

Unsurprisingly, references to the ongoing Partition of Ireland are virtually absent, but only conveyed indirectly through the mention of the border. After all, the Good Friday Agreement does not mention partition either, as a sensitive topic, but discusses the options available to Irish people to achieve the unification of the island by means of a referendum. The collocation *united Ireland* is one of the most common phrases in the GFA (11 occurrences, with a percentage of 804,33 pmt). If we look at the various sets of keywords in my Irish Brexit 2016-2023 corpus, we can see that very few of the key terms of the GFA are still part of the debate, despite the fact that the foundations of the agreement itself were being re-discussed and the GFA itself has become even more than in the past a contentious element of political debate, especially for the unionist community.

Given the prominence of these issues, I have decided to focus on one of the key elements in the Agreement, that is the possibility of an Irish unification following a poll. I have also tried to triangulate my results with those of studies on the phraseology of Brexit within the UK mediasphere, such as Andreas Buerki's (2021). In his analysis of phraseological units in UK media texts, Buerki did not find relevant instances of *united Ireland* and the only Irish-related significant units in his study are *the Irish border issue*, *hard Irish border* and *the Good Friday agreement*, “the latter an example of a relative Brexit expression (occurring in non-Brexit texts, but at a much lower frequency)” (Ibid., 156). In my Irish Brexit 2016-2023 corpus, *united Ireland* has 393 hits, with 132.49 pmt, with the breakdown by year evidencing an

increase in relative frequency in 2023 (2016: 211 hits, 132,03 pmt; 2020: 95 hits, 116,63 pmt; 2023: 87 hits, 157,15 pmt). In order to explore the meanings conveyed by such a debated political concept, I decided to look at its collocational behaviour. When I looked at left collocations (+3 from the node) for *united Ireland* I was not surprised by the presence of *poll*, *border*, *majority*, *unification*, *favour*, *see*, *advocating*, *support*, *calls*, *vote*, *prospect*,¹⁴ each with at least 7 LogDice score.

	Word	Cooccurrences	Candidates	LogDice		Word	Cooccurrences	Candidates	LogDice
1	<input type="checkbox"/> poll	13	965	8.29	18	<input type="checkbox"/> want	6	1,523	6.68
2	<input type="checkbox"/> form	7	376	8.22	19	<input type="checkbox"/> towards	3	623	6.60
3	<input type="checkbox"/> Prospects	3	7	7.94	20	<input type="checkbox"/> referendum	10	3,050	6.57
4	<input type="checkbox"/> advocating	3	39	7.83	21	<input type="checkbox"/> A	8	2,624	6.44
5	<input type="checkbox"/> a	354	55,679	7.69	22	<input type="checkbox"/> North	4	1,159	6.40
6	<input type="checkbox"/> favour	5	452	7.60	23	<input type="checkbox"/> for	67	26,064	6.37
7	<input type="checkbox"/> part	11	1,584	7.51	24	<input type="checkbox"/> about	16	6,028	6.35
8	<input type="checkbox"/> see	13	1,977	7.49	25	<input type="checkbox"/> interest	3	841	6.32
9	<input type="checkbox"/> discussion	3	178	7.43	26	<input type="checkbox"/> off	4	1,294	6.28
10	<input type="checkbox"/> join	3	200	7.37	27	<input type="checkbox"/> on	41	21,816	5.92
11	<input type="checkbox"/> support	11	1,787	7.37	28	<input type="checkbox"/> what	6	4,029	5.47
12	<input type="checkbox"/> prospect	4	422	7.33	29	<input type="checkbox"/> into	5	3,529	5.38
13	<input type="checkbox"/> calls	3	303	7.14	30	<input type="checkbox"/> of	78	72,749	5.13
14	<input type="checkbox"/> vote	19	4,286	7.06	31	<input type="checkbox"/> or	6	5,690	5.01
15	<input type="checkbox"/> event	4	655	6.97	32	<input type="checkbox"/> it	4	6,315	4.29
16	<input type="checkbox"/> makes	3	430	6.90	33	<input type="checkbox"/> not	6	11,100	4.10
17	<input type="checkbox"/> idea	3	522	6.75	34	<input type="checkbox"/> in	26	51,815	4.03

Figure 8. 3-span left collocates of *united Ireland*.

¹⁴ *Prospects* is a false positive, as it refers to the title of a book (i.e. *Perils & Prospects of a United Ireland* by Pádraig Ó'Máille published by Liliput Press) discussed in the press.

While most of these verbs and nouns, when taken individually, have only relatively low co-occurrences with *united Ireland*, they can be considered together as forming a cluster of collocates framing the idea of a united Ireland as a future possibility. Unsurprisingly, two of the strongest collocates of *united Ireland* in terms of co-occurrences are the prepositions *for* (67) and *on* (41) which would combine with most of these verbs (e.g. advocate for) and nouns (e.g. support for, referendum on) to create distinct grammatical patterns. Another element that is worth emphasizing is that many of these collocates which combine with *for* and *on* are strongly linked with the semantic set of politics and tend to have a positive semantic prosody: *support, advocating, hope, calls, poll* resulting in a general priming of the phrase *united Ireland* as a cause worth being supported.

Moving on to a more qualitative approach to the analysis, in which I read extended concordance lines, I realized that, similarly to what happened with *border poll*, framing the unification of Ireland as a possibility did not immediately imply agreement on the issue. Of the 67 cooccurrences of *for*, 26 express a negative stance towards the possibility, and only 6 of them are to be found in the unionist *Belfast Telegraph*:

Ian Paisley Jr, left, said Enda Kenny's calls for a **united Ireland** referendum were intended solely as a diversion Brexit threw a 'spanner in the works' (*Irish Independent*, 20 July 2016)

We obtain similar results with *on*, showing that the unification of Ireland is discussed as an unsurprisingly very polarizing issue. This confirms that in such delicate matters, a quantitative analysis, which in this case confirms that the issue is frequently debated and is generally framed as a realistic possibility, must be carried out along with a close reading of concordance lines if this is possible. Another element that adds complexity is the focus on *united Ireland* as a construct that needs to be discussed and defined, which is not a given. Taking a leaf out of Marchi and Taylor's book, and especially their contribution on the EU in UK newspapers, I consider Ireland as "not a pre-determined entity waiting to be discovered, but something that is socially and discursively 'constructed'" (Marchi and Taylor 2009, 202). This is clearly conveyed by the collocate scoring the second highest value on the LogDice index: *form*

1	2023-02-04	of 1979, 68 per cent of respondents in the Republic favoured some form of a United Ireland .</s><s>Now, in the ARINS study, it's 66 per cent.</s><s>Even the doubleth
2	2020-11-27	vereignty would transfer if that were the option chosen by voters; the form a united Ireland would take; and any changes to the UK union if the vote was for the status q
3	2020-11-27	s>It would be for the Irish government to develop proposals for the form of a united Ireland .</s><s>Either it could propose a model in advance of referendums, or it cou
4	2020-11-27	nder the concurrence rule, it could not propose any changes to the form of a united Ireland between any referendum in the North and one in the South.</s><s>If voters
5	2020-11-27	ed.</s><s>The government could not propose any changes to the form of a united Ireland between the votes in the two jurisdictions.</s><s>Recommending a process
6	2020-11-27	sibility of the Dublin government to develop proposals for what form a future united Ireland would take, either before or after a poll.</s><s>Pointedly, the authors note "r
7	2020-11-27	s it would be for the Irish Government to develop proposals for the form of a united Ireland : "Either it could propose a model in advance of referendums, or it could prop

All these concordance lines refer to the nature of a united Ireland as an entity not entirely determined. They all seem to employ the noun *form* as a vague signifier lacking political concreteness. Not surprisingly, given that most of this discussion happened in the tumultuous aftermaths of Brexit, the lines are evidence of the fact that a future referendum on a united Ireland should clarify either the form or the process through which such a political entity would be achieved, but as many debates concerning the issue, they failed to provide the concreteness that such an ambitious project should entail.

Related to this is the fact that *united Ireland* is the ‘goal’ or ‘phenomenon’ in terms of transitivity patterns, as is noticeable from its frequent collocations with preceding verbs such as *see*, *believe*, *working out*, *claiming*, *constitute*, *result* etc. In association with these verbs, *united Ireland* seems to be the object of teleological discourses: it is something that is going to happen in the future, not something that was ever present in the past: references to united Ireland and past events are rare. Discourses on a United Ireland as a possible future goal are thus predominant, but nonetheless proponent of a single state entity on the island of Ireland seem to refer to the process as a restoration of an earlier state of affairs through the use of *reunification* (108 hits and 36.41 pmt) over *unification* (79 hits and 26.63 pmt).

If we look briefly at righthand collocates, we get a slightly different picture. Along with the usual *poll* and *referendums*, and some collocates that might suggest optimism (*closer*, *evidence*, *lifetime*) we find a few collocates that point towards the uncertainty of the process: *perhaps*, *seems*, *but*, *rather*, *or* and two key modals such as *would* and *could*. The general uncertainty is also showed by the presence of 16 occurrences of question marks after Ireland, showing that the phrase is often associated with doubt. Modality seems crucial, being present in all timespans and in all newspapers. The following example is noteworthy in this sense:

It is hard to calculate what this will mean in the years ahead, but it is a seismic change. Do we want a **shared island** or a **united Ireland**? As Brexit enters the endgame there is no escaping the fact that the whole process has fuelled a renewed outbreak of Brit-bashing in this country. (*The Irish Times*, 18 December 2020)

Another interesting point is that the *Belfast Telegraph*, the more overtly conservative and unionist newspaper, is ahead in terms of occurrences of *united Ireland* in 2023, with 31 out of 87 in the sub-corpus. When analysing occurrences of *united Ireland* in the 2023 *Belfast Telegraph*, though, we realise it is presented as a very contentious issue, often as a potential danger or an undesirable development. Also, it is often (16 times out of 31) reported as part of the point of view of intellectuals and politicians, or in the letters section, rarely in signed opinion pieces, as if the *Belfast Telegraph* was trying to distance themselves from the issue.¹⁵ A few examples:

In practical terms we need to be very clear with unionists – I want to see a **united Ireland** and we’re going to step up our work to bring about a **new Ireland**. “We don’t have one yet, but I think we need to say to unionists that the principle of consent [enshrined in the Agreement] is sacrosanct. We won’t achieve a **united Ireland** until we convince a majority of people to vote for it”. (*Belfast Telegraph*, 4 February 2023)

The largest category in the Brexit referendum among ‘neithers’ was ‘did not vote’. But a border poll will not just involve the voting regulars. So far, the ‘neithers’ do not appear particularly interested in a **united Ireland**. Only 19% declared in favour. The pro-Union figure was 53%, in line with polls of all electors. (*Belfast Telegraph*, 4 March 2023)

Professor Bell believes the distinctive “Northern Irish identity” would be lost in a **united Ireland**. “That’s very important and still growing, but would it survive a **united Ireland**? I don’t think so. (*Belfast Telegraph*, 27 March 2023)

As we saw, *Irish unity* was one of the keywords identified at the start: *Irish unity* as a phrase is not included in the Good Friday Agreement, and although

15 As hinted at above, this is a methodological issue pertaining to much work in Corpus-Assisted Discourse Studies, and defined by Mathew Gillings and Gerlinde Mautner as “unclear quotation source attribution. [...] In some cases, the quotation marks may lie outside the entire concordance line, so that we may not realise it is a quotation at all”. (2024: 49. See also Baker 2018: 283-4 as recommended by Gillings and Mautner).

it does not have the same long and fraught political history of a phrase such as *united Ireland*, it is still charged with political meaning, as it is part of Sinn Féin's political programme and associated with referendums and border polls. These might be two of the reasons that make *Irish unity* the favoured phrase by Northern newspapers when it comes to Irish unification, with 131 hits versus 57 in the Republic, and, more significantly a frequency of 129.91 pmt in the North versus 29.11 pmt in the Republic. While the 2016 occurrences are mainly associated with the border poll proposed by Sinn Féin immediately after the Brexit referendum results were divulged, the need to construct "a new Irish unity narrative" (Chris Donnelly, *The Irish News*, 12 July 2016) is immediately clear and gains more and more momentum in later sub-corpora. The majority of hits from both the 2020 and the 2023 sub-corpora (71 out of 90) present the option of a referendum on Irish unity but do not discuss the nature of the new unified state, and the involved parties tend to shy away from a discussion on the nature of their future relationship. As expected, a cautious attitude is predominant in the unionist *Belfast Telegraph*, whose articles, with very few exceptions, tend to present Irish unity as unrealistic. The *Belfast Telegraph* is also prone to pointing out divisions in the nationalist camp and often resorts to associating the call for a border poll with sectarian violence, which is, as we saw, rare in our corpus:

The Sinn Fein call for an **Irish unity** referendum in the wake of the Brexit vote has also been dismissed jokingly by other former Provisional republicans (*Belfast Telegraph*, 27 June 2016).

The results obtained from the analysis of both *Irish unity* and *united Ireland* provide further quantitative evidence to what scholars of the border such as Katy Hayward have known for a long time: they have warned against focusing too much on the idea of a unification of Ireland as this could alienate unionists.¹⁶ The attitude of even relatively moderate unionist papers such as the *Belfast Telegraph* seems to confirm this conviction, as it is proven by their reaction to the extraordinary publicity campaign brought about by Sinn Féin since the immediate aftermaths of the Brexit referendum, and which saw an impressive

16 Hayward, Katy. 2018. "A United Ireland." Interview by Tim Mc Inerney and Naomi O'Leary. *The Irish Passport*. Audio. 7 March. <https://www.theirishpassport.com/podcast/s2-episode-1-a-united-ireland/> (accessed: 8/1/2024)

deployment of resources in the early months of 2023, the year of the 25th anniversary of the Good Friday Agreement.¹⁷

The diachronic analysis of the corpus has allowed me to identify emerging patterns and select them for further analysis, which, as Gabrielatos and Baker maintain can “lead to the examination of their (expanded) concordances, or, when needed, the examination of whole texts”, even resorting to “downsampling” to “create a more manageable number of texts for the CDA analysis” (Gabrielatos-Baker 2008, 6). I therefore went on to explore seasonal collocates and infrequent collocations concerning the issue of Irish unification and cooperation, that I was expecting, from awareness of the political context, to feature more prominently in the corpus. One of the surprisingly infrequent collocations is “Shared Island”. The phrase is only present 61 times in the corpus (20.56 pmt), 57 of which in the 2020 sub-corpus. The “Shared Island Initiative” was launched by Micheál Martin as a programme of the Department of the Taoiseach intended for “ambitious North/South and East/West cooperation”, which is defined as such on its gov.ie dedicated section: “The Programme for Government and revised National Development Plan (2021-2030) set out a significantly-enhanced level of ambition for collaborative all-island investment”.¹⁸ Despite this, the initiative was mainly discussed in papers from the North (38 hits).

The goal is a more connected, sustainable and prosperous island for all communities. This is backed by a total **all-island** investment commitment of more than €3.5 billion out to 2030, through the Government’s **Shared Island** Fund; Project Ireland 2040 funds; resourcing for North/South cooperation; and the PEACEPLUS programme, delivered with the European Union, UK Government and Northern Ireland Executive. (Ibid.)

The emphasis on the geographical term “island”, rather than the potentially more controversial “Ireland” is telling and it is frequent in the related documents. This is common when talking about finance or demography, with *whole island*, for in-

17 The party campaign mainly targeted Irish-American communities in the USA. Bowers, Shauna. 2023. “US arm of Sinn Féin spends €110,000 on Irish unity newspaper adverts” *The Irish Times*, June 1. <https://www.irishtimes.com/politics/2023/06/01/us-arm-of-sinn-fein-spends-110000-on-irish-unity-newspaper-adverts/> (accessed: 8/1/2024).

18 Gov.ie. “Building a Shared Island”. <https://www.gov.ie/en/publication/32de3-building-a-shared-island/> (accessed: 8/1/2024).

stance, exclusively employed in the corpus in relation to supply chains and trade, and *entire island* only used twice to refer to the political entity. The “Shared Island Initiative” is also emblematic of the various formulations that have been employed over the last few decades in order to avoid discussing a united Ireland in purely nationalist terms and make room for the variety of positions (nationalists, unionists, in-betweeners; see McCall 2021, 90) that would constitute the new state: new Ireland, John Hume’s Agreed Ireland and so forth. The 18 December 2020 *Irish Times* article by Stephen Collins quoted above put it quite bluntly, choosing a straightforward headline: “Do we want a shared island or a united Ireland? Nationalist Ireland must choose between two competing visions of the future”. In this article, Collins connects the search for a new name to the need he identifies to avoid “a nationalist narrative that runs counter to everything our membership of the European Union represents”.¹⁹

While concepts such as “Shared Island” have course in the political economic debates and provide new perspectives from which to consider the process of unification, they do not seem to have made a great dent in the public debate as it is represented in news outlets. As we have seen, the Shared Island Initiative is rarely discussed in the Irish newspapers of our corpus and even less so in the SiBol 21, where only 9 hits of the phrase are present, not all referring to Ireland. To make matters more complicated, in Northern papers, it is usually presented as Mr Martin’s Shared Island, with quite an obvious predicational strategy, effectively limiting its being a *shared* project. What started at least apparently as an attempt to mitigate the political weight of the issue of unification, was promptly rearticulated in a way that would put emphasis on its republican and green political tinge.

To understand the approach taken by newspapers in this debate I have also briefly explored the wider context outside my corpus. A significant line from a Mark Bain’s article in the *Belfast Telegraph* reads: “Anyone with doubts needs to know how a path to Irish unity is going to be different. The terminology may

19 Stephen Collins connects the “inclusive approach to commemoration” urged by the President of Ireland Michael D. Higgins with Brit-Bashing and more importantly “In the long term this could have more damaging consequences for the people of this island than Brexit itself by fuelling a nationalist narrative that runs counter to everything our membership of the European Union represents.” The same article set in contrast “a shared island in which all traditions are respected” and “a forced unity regardless of the human and economic cost.” This prompted me to check for other occurrences and collocations of “unity” (that is, excluding *Irish*), but the results were not significant.

have changed – ‘**Irish unity**’ being replaced by ‘**new Ireland**’ – but the sentiment remains the same” (4 December 2021). Among the news outlets here under scrutiny, the *Belfast Telegraph* is the most vocal in questioning assumptions about a United Ireland, and devotes much space to analysing the various proposals. As discussed, the *Telegraph*’s attitude is generally dismissive, as shown in another 2021 article, this time signed by Malachi O’Doherty and unapologetically titled: “If SF wants unity so badly, how come its voters aren’t fussed?; Majority may want a united Ireland, but they won’t pay for it”. The article’s lead is also telling:

What kind of Ireland do people in the Republic want? Some want a united Ireland that absorbs Northern Ireland and retains the national anthem and flag. Others want a new Ireland, a merger of the two parts into something different from what went before. The new Ireland, **they** say, would be richer and more diverse. (30 November 2021)

The divergence between a “united Ireland that absorbs Northern Ireland” and a “new Ireland” that would bring about “something different” is clearly expressed in this uncompromising opinion piece and shows how *new Ireland* is becoming an increasingly prominent collocation in the political debate on the island of Ireland.²⁰ Quantitative evidence also supports this analysis, since *new* is one of the most significant collocates of *Ireland* in the entire corpus, with a LogDice score of 7.1. The majority of hits occur in 2023 (29 hits), with an increased score of 7.4 in the sub-corpus, testifying to what looks like an ongoing change in terminology, although it is still early to determine whether *new Ireland* is a key political phrase. To be sure, the idea (and the label) of a “New Ireland” has been in and out of the political lingo for the past few decades,²¹ but it is certainly undergoing a remarkable exposure over the last few years, and

20 This is somewhat confirmed by a recent discussion on the Wikipedia page for “United Ireland”. The page now states that “United Ireland (Irish: *Éire Aontaithe*; Ulster-Scots: *Unitit Airlann*), also referred to as Irish reunification, or a *New Ireland*”, but on 12 November 2023, an editor deleted “New Ireland” and commented “New Ireland isn’t a popular term and could be interpreted as something different than Irish republican goals”. Their edit was however downvoted and the “New Ireland” reference restored. URL: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=United_Ireland&action=history (accessed: 8/1/2024).

21 Among the various instances in which the term has surfaced, the “New Ireland Forum” established in 1983 by Garret FitzGerald is certainly worth mentioning. The key role played by the then SDLP leader John Hume might also provide more context to the recent choice of the party to revive the phrase.

its potential was recognised by the Social Democratic and Labour Party leader Colum Eastwood, who “established a “New Ireland Commission” in 2021²² with the not too veiled intention of appropriating the expression and giving it substance and shape.

6. Concluding remarks

This was an exploration. As such, it could only, by the very nature of the corpus, assess the weight of discourses on the reunification of Ireland within the dataset gathered through the selected query terms. A different picture might arise if the whole output of the newspapers considered was taken into consideration (see Marchi 2018, 179). Among the limitations of the study, I should also mention the fact that the SiBol 2021 reference sub-corpus inevitably yielded fewer relative results concerning Brexit-related issues because of it not being a specialized corpus, but a general one, including all articles published in 2021 in the selected sources. Hence, relative frequency does not testify to the salience of Irish-related terms in the Brexit discourse, but only in the entire sub-corpus. My analysis remains, however, representative of the centrality of certain issues within the Irish debate and their connection with Brexit rather than as a comparison of attitudes in Britain and Ireland.

I have been trying to make sense of the Irish responses to Brexit, focusing on the domestication of global news in an island strongly affected by the result of the referendum. I have demonstrated how the discourse on the border changed over the seven years separating the extreme ends of the corpus: while at the start, the idea of a border poll was primarily associated with Sinn Féin and widely discussed, the phrase was progressively side-lined. The exploration of the collocations of *border* also showed how at first a variety of solutions and definitions of the matter at hand took centre stage in the debate, while towards the end of the timeframe, the possibility of an open and frictionless border seemed less realistic and more specific solutions (hard, sea and land borders) were discussed. I also pointed out how references to the Troubles, and more

22 Despite the SDLP’s intentions, the initiative does not seem to have gathered momentum since its launch and activity on the official website appears remarkably sparse. (<https://newirelandcommission.com/> accessed: 8/1/2024).

generally to sectarian violence, were extremely hard to find in connection with discourses on rebordering and unification. This was possible thanks to a blend of quantitative and qualitative analysis, which allowed me to select significant lexis and collocations, but also to expand my analysis beyond concordance lines when deemed necessary.

While there are still profound divisions within the communities of the Republic and Northern Ireland, this article makes clear that the notion of a united Ireland is now generally felt as a necessary issue to discuss. Quite significantly, the *Belfast Telegraph*, in order to argue against the idea, ended up raising the issue quite more often than the other newspapers under consideration, and giving it prominence. As Naomi O’Leary, a political correspondent for the *Irish Times*, stated in her co-hosted podcast, *The Irish Passport*, the last few years have been essential to bringing “the language of united Ireland back into the norm”²³ and this has also happened thanks to the frequent contributions made by those radically opposed to the idea. Brexit has tremendously accelerated that process and made the notion of a referendum on Irish unification a distinct possibility in the future. Recently, and quite surprisingly, Wallace Thompson, one of the founding members of the DUP declared that “[t]here’s an inevitability in my mind that we are moving towards some form of new Ireland” (*The Irish Times*, 4 September 2023), significantly employing the less controversial phrase *new Ireland* together with a vague phrasing such as “some form of”, which emphasises a widespread inability to define the terms of the future nation. The very concrete problem of a hard border, as well as the impending discussion concerning a potential unification of the nation are frequently mentioned in the press, but often employing opaque phrasings. Attempts to find new, possibly more inclusive and shared banners under which to gather the supporters of an all-island nation are frequent. However, as we have seen when discussing the use of *form* as well as the teleological discourses related to the unification of Ireland, the tendency to define intricate political issues with abstract and vague language is widespread. Perhaps, the possible change in terminology that I have alluded to is evidence of a new type of discourse about a “new Ireland” that is slowly surfacing, although the articulation of such concepts in the press still seems abstract and elusive.

23 O’Leary, Naomi. 2018. “A United Ireland.” *The Irish Passport*. Audio. 7 March. <https://www.theirishpassport.com/podcast/s2-episode-1-a-united-ireland/> (accessed: 8/1/2024)

Bibliography

Baker, Paul. 2011. "Times May Change, but We Will Always Have Money: Diachronic Variation in Recent British English." *Journal of English Linguistics* 39, no. 1: 65-88. <https://doi.org/10.1177/0075424210368368>

Baker, Paul. 2018. "Conclusion: Reflecting on Reflective Research." In *Corpus Approaches to Discourse: A Critical Review*, edited by Anna Marchi and Charlotte Taylor, 281-292. London and New York: Routledge.

Buerki, Andreas. 2021. "Reading Discourses Through Their Phraseology: The Case of Brexit". In *Formulaic Language: Theories and Methods*, edited by Aleksandar Trklja and Łukasz Grabowski, 141-170. Berlin: Language Science Press. <https://doi.org/10.5281/ZENODO.4727671>

Ferriter, Diarmaid. 2019. *The Border: The Legacy of a Century of Anglo-Irish Politics*. London: Profile Books.

Gablasova, Dana, Brezina, Vaclav and McEnery, Tony. 2017. "Collocations in Corpus-Based Language Learning Research: Identifying, Comparing, and Interpreting the Evidence." *Language Learning*, 67 no. 1: 155-179. <https://doi.org/10.1111/lang.12225>

Gabrielatos, Costas and Baker, Paul. 2008. "Fleeing, Sneaking, Flooding: A Corpus Analysis of Discursive Constructions of Refugees and Asylum Seekers in the UK Press, 1996-2005." *Journal of English Linguistics*, 36 no. 1: 5-38. <https://doi.org/10.1177/0075424207311247>

Gabrielatos, Costas, McEnery, Tony, Diggel, Peter J. and Baker, Paul. 2012. "The peaks and troughs of corpus-based contextual analysis." *International Journal of Corpus Linguistics*, 17, no. 2: 151-175. <https://doi.org/10.1075/ijcl.17.2.01gab>

Gillings, Mathew and Mautner, Gerlinde. 2024. "Concordancing for CADS: Practical challenges and theoretical implications." *International Journal of Corpus Linguistics* 29, no. 1: 34-58. <https://doi.org/10.1075/ijcl.21168.gil>

Hayward, Katy. 2021. *What Do We Know and What Should We Do About the Irish Border?* London: SAGE.

Koller, Veronika, Kopf, Susanne, Meislová, Monika Brusenbauch and Miglbauer, Marlene. 2021. "Recontextualizing Brexit: Discursive Representations from Outside the UK." *CADAAD Journal* 13 no. 1: 1-11.

Kopf, Susanne. 2019. "‘Get your shyte together Britain’: Wikipedians’ Treatment of Brexit." In *Discourses of Brexit*, edited By Veronika Koller, Susanne Kopf, Marlene Miglbauer, 155-170. London and New York: Routledge.

Louw, Bill. 1993. "Irony in the Text or Insincerity in the Writer? – The Diagnostic Potential of Semantic Prosodies." In *Text and Technology: In honour of John Sinclair*, edited by Mona Baker, Gill Francis and Elena Tognini-Bonelli, 157-176. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Marchi, Anna and Taylor, Charlotte. 2009. "Establishing the EU: The Representation of Europe in the Press in 1993 and 2005." In *Corpora: Pragmatics and Discourse*, edited by Andreas H. Jucker, Daniel Schreier, and Marianne Hundt, 201-224. Leiden: BRILL.

Marchi, Anna. 2018. "Dividing up the Data" In *Corpus Approaches to Discourse: A Critical Review*, edited by Anna Marchi and Charlotte Taylor, 174-96. London and New York: Routledge.

McCall, Cathal. 2021. *Border Ireland: From Partition to Brexit*. New York: Routledge.

McEvoy, Kieran, Bryson, Anna and Kramer, Amanda. 2020. "The Empire Strikes Back: Brexit, the Irish Peace Process, and the Limitations of Law." *Fordham International Law Journal* 43 no. 3: 609-667. <https://ir.lawnet.fordham.edu/ilj/vol43/iss3/3>

Ó Beacháin, Donnacha. 2019. *From Partition to Brexit: The Irish Government and Northern Ireland*. Manchester: Manchester University Press.

Ridge-Newman, Anthony. 2019. "Reporting the Road to Brexit: The EU Referendum and the Media." In *Reporting the Road to Brexit: International Media and the EU Referendum 2016*, edited by Anthony Ridge-Newman, Fernando León-Solís and Hugh O'Donnell, 3-21. Cham: Palgrave Macmillan.

Shipman, Tim. 2016. *All Out War: The Full Story of How Brexit Sank Britain's Political Class*. London: HarperCollins.

Stewart, Dominic. 2010. *Semantic Prosody: A Critical Evaluation*. London and New York: Routledge.

Stubbs, Michael. 1996. *Text and Corpus Analysis: Computer-Assisted Studies of Language and Culture*. Oxford: Blackwell.

Taylor, C. 2018. "Similarity." In *Corpus Approaches to Discourse: A Critical Review*, edited by Anna Marchi and Charlotte Taylor, 19-37. London and New York: Routledge.

The Northern Ireland Peace Agreement, 1998.

Antonio Bibbò is a lecturer in English and Translation at the University of Trento (Italy). He has lectured at the universities of Genoa, L'Aquila, and Manchester. He was Marie Skłodowska-Curie Research Fellow and Honorary Research Fellow at Manchester and Visiting Research Fellow at the Moore Institute (National University of Ireland Galway). He has published a monograph titled *Irish Literature in Italy in the Era of the World Wars* (Palgrave, 2022), and has edited and translated works by Woolf, Defoe, Pound, Wilde and Irish folklorists.

Caterina Caiola
Università degli Studi di Napoli Federico II

Come il ragno a Nazca: per un'archetipologia junghiana dell'aracnide in Dino Buzzati, Tommaso Landolfi e Primo Levi

Abstract

The following article explores the archetypal poignancy of the spider in twentieth-century Italian literature by analyzing the stories of Tommaso Landolfi, Primo Levi and Dino Buzzati. Despite their distinct poetics, they simultaneously used various kinds of animal figures so structurally throughout their careers, that it makes sense to investigate the actual bestiaries derived from their productions. The weight that magical and primitive culture, as well as their individual psychology, had in this phenomenon will be investigated and culturally motivated, through a study that aims to probe our collective imagination, somewhere between the definition given by psychoanalyst Jung and the reconstruction of folk beliefs given by anthropologists such as De Martino. Not by chance, we propose the spider as emblematic to our mythical-ritual system of inquiry, as well as one of the most significant archetypal animal images in literature, magic, phobia, and folklore.

1. *Letteratura e immagini archetipiche*

La storia complessiva della letteratura si muove dal primitivo al raffinato, e qui noi intravediamo la possibilità di considerare la letteratura come la complicazione d'un gruppo di formule relativamente limitato e semplice che può essere studiato nella cultura primitiva. Se è così, allora la ricerca degli archetipi è una sorta d'antropologia letteraria, interessata al modo in cui la letteratura viene informata da categorie preletterarie quali il rituale, il mito, il *folk tale* (Frye 1973, 12).

Osservando dall'alto le leggendarie linee del deserto di Nazca, in Perù, si assiste a uno degli spettacoli più suggestivi dell'iconografia arcaica, le cui raffigurazioni, come i geroglifici o le pitture rupestri, testimoniano a favore della centralità

di alcune immagini zoomorfe già strutturali nell'orizzonte simbolico delle culture primordiali. Il mistero che si cela dietro ai geoglifi labirintici risalenti almeno all'inizio del primo millennio d.C. non è ancora stato realmente decifrato.¹ Se alla radice delle linee tracciate dall'antica popolazione peruviana dei Nazca ci fosse un intento di testimonianza per i posteri sarebbe interessante notare come vi figurino anche uno strano umanoide oggi conosciuto come l'Astronauta, che probabilmente allude a un sacerdote della remota tribù (chiaramente esposto a svariate congetture di provenienza aliena), e che per certi versi ricorda l'astronauta recentemente inciso da alcuni restauratori durante i lavori alla facciata della cattedrale di Salamanca, voluto come simbolo dei nostri tempi da tramandare ai visitatori del futuro. Non possiamo avere la pretesa di chiarire se fosse di questo genere l'intento dietro le linee di Nazca, ma, tra le raffigurazioni che si estendono per centinaia di migliaia di metri quadrati del deserto peruviano (tra cui troviamo il Fiore e animali come il Colibrì, la Balena o la Scimmia), per noi risulta importante notare quella quasi perfetta del Ragno (coordinate 14°41'39.8"S 75°07'21.7"W). Che sia per adorazione, avvertimento o sacro timore, è infatti sin dalle più antiche manifestazioni iconografiche dell'aracnide che si può registrare un istinto ancestrale umano verso la sua rappresentazione, e che trascina con sé un simbolismo dalle radici molto più lontane della sua consacrazione nella cultura occidentale ad opera del mito di Aracne. La presenza di questo animale nel repertorio simbolico umano più remoto sino al più recente testimonia a favore di quell'ipotesi tramite cui, sulla scia delle teorie junghiane, confuteremo il valore dell'aracnide quale immagine primordiale e archetipica dell'immaginario collettivo.

Com'è noto, è prassi della letteratura psicoanalitica junghiana operare una distinzione tra incoscienze collettive, vale a dire il substrato di immagini primordiali della mitologia comune all'intera umanità, e subcosciente personale, quale esito di una lunga sedimentazione di avvenimenti psichici individuali. Per Jung l'inconscio collettivo possiede caratteristiche d'innatezza e uguaglianza in tutti gli individui, e i suoi contenuti principali vengono identificati nei cosiddetti archetipi, dati psichici immediati, primitivi e congeniti, potenzialmente immuni da alterazioni culturali. Jung intendeva svelare i contenuti altamente simbolici nascosti dietro le immagini magico-poetiche prodotte da ciascun umano nel tentativo di dominare la realtà vissuta, con l'intento di portare alla luce il pro-

1 Cfr. Ruggles e Saunders 2012, 1126-140.

fondo legame che da sempre queste unità psichiche intrattengono con le produzioni artistiche: “Mai l’umanità ha mancato di immagini potenti, apportatrici di magica protezione contro la paurosa realtà delle profondità psichiche; le forme dell’inconscio furono sempre espresse mediante immagini protettrici e guaritrici e in tal modo ricacciate nello spazio cosmico, ultrapsichico” (Jung 2011, III).

Marie-Louise von Franz, allieva e collaboratrice di Jung, in uno studio che si serve di questa concezione per un’interpretazione dell’immaginario fiabesco e popolare, riferisce che ancora prima del suo precettore fu Adolf Bastian a formulare nel 1868 una teoria secondo la quale tutti i temi fondamentali della mitologia di ogni tempo andavano considerati come dei “pensieri elementari dell’umanità”, ovvero *Elementargedanken*, successivamente confluiti nelle storie di numerose civiltà dando vita ai *Völkergedanken*, “pensieri nazionali”. Bastian sembra non considerare la dimensione emotiva di questi contenuti, mentre, secondo la visione di von Franz (1980, 7-8), “l’archetipo è non solo un ‘pensiero elementare’, ma anche un’immagine, una fantasia poetica elementare, un’emozione e perfino una pulsione elementare diretta a un’azione tipica”. Bastian, Jung e von Franz condividono la teoria per cui tali significati archetipici vengono ereditati da tutta l’umanità, la quale ne fruisce geneticamente ancor più che per diffusione esterna; tuttavia, anche nello studio del collettivo, è importante riconoscere la crucialità della dimensione psichica del singolo individuo. Nel proprio resoconto, dunque, von Franz fa una giusta quanto necessaria precisazione:

[...] gli intellettuali trascurano il fattore emotivo e sentimentale, che è sempre connesso con un’immagine archetipica. Un’immagine archetipica non è solo un modello di pensiero [...] ma è anche un’esperienza emotiva, e precisamente esperienza emotiva individuale. Essa è viva e dotata di senso solo se possiede un valore emotivo e sentimentale per l’individuo. [...] È impossibile descrivere gli archetipi facendo astrazione dall’individuo umano che ne è alla base: ed è impossibile escludere la psicologia del profondo, che ha per oggetto lo studio della matrice vivente da cui provengono le immagini archetipiche. Malgrado il loro carattere del tutto collettivo, i miti sono legati in modo stretto e indissolubile all’individuo. Ogni astrazione che non tenga conto dell’essere umano e delle strutture e dei bisogni psichici conduce a un insieme caotico di significati arbitrari e a un impoverimento. (Ibid.: 9-10)

Se questo tipo di pensiero innato risulta ad ogni modo soggetto all’influenza della psiche individuale, spesso la sua evoluzione ha a che vedere con le reazioni derivanti dagli incontri con l’animale, antonomastico altro da sé, e non è un

caso che uno degli antropologi più influenti dello scorso secolo, Gilbert Durand, abbia individuato proprio nel bestiario una delle unità di base del pensiero collettivo, di cui indaga il valore archetipico per la cultura e per l'individuo: “[...] toute archétypologie doit s’ouvrir sur un Bestiaire et commencer par une réflexion sur l’universalité et la banalité du Bestiaire. [...] Le Bestiaire semble donc solidement installé tant dans la langue, la mentalité collective que dans la rêverie individuelle” (Durand 1969, 71-3).

Sulla base di tali osservazioni, ciò che si desidera proporre è la ricostruzione dell'immagine archetipica del ragno, animale totemico nonché oggetto simbolico dell'inconscio collettivo, a partire dalle produzioni di Tommaso Landolfi, Primo Levi e Dino Buzzati. Come vedremo, nei loro scritti risulta evidente l'azione dei fattori antropologici e psicologici sovraesposti. Attraverso l'analisi dei loro racconti, nonché alla luce del sistema simbolico negativo derivante dall'immaginario popolare ricostruito dall'antropologo Ernesto De Martino, indagheremo quel sentimento ambivalente di seduzione e timore che l'aracnide suscita nel confronto con l'umano come possibile cristallizzazione di paure ataviche risvegliate ciclicamente nel suo inconscio.

Prima ancora di addentrarci nella proposta di lettura antropologica delle narrazioni reali, oniriche o deliranti che lo vedono protagonista, bisognerà illustrare le motivazioni per cui si vuole che questa ricostruzione archetipologica sia junghiana. Nel suo trattato di psicologia analitica applicata all'arte poetica, Jung si sofferma sull'essenziale associazione tra l'immagine sviluppata nell'opera d'arte e l'immagine primordiale da cui essa deriva. Trasferendo sul piano psicologico le parole del poeta tedesco Gerhart Hauptmann, secondo il quale “esser poeta significa far risuonare dietro le parole la parola primordiale”, Jung si sofferma sul valore compensatorio che quest'operazione può assumere nel contesto contemporaneo:

Ogni relazione con l'archetipo, vissuta o semplicemente espressa, è “commovente”, cioè essa agisce poiché sprigiona in noi una voce più potente della nostra. Colui che parla con immagini primordiali, è come se parlasse con mille voci; egli afferra e domina, e al tempo stesso eleva, ciò che ha designato dallo stato di precarietà e di caducità alla sfera delle cose eterne; egli innalza il destino personale a destino dell'umanità e al tempo stesso libera in noi tutte quelle forze soccorritrici, che sempre hanno reso possibile all'umanità di sfuggire ad ogni pericolo e di sopravvivere persino alle notti più lunghe. Questo è il segreto dell'azione che può compiere l'arte. Il processo creatore, per quanto possiamo seguirlo, consiste in una animazione incosciente dell'archetipo, nel suo sviluppo e nella sua forma-

zione, fino alla realizzazione dell'opera perfetta. Il dar forma all'immagine primordiale è in certo modo un tradurla nella lingua di oggi [...] In ciò sta l'importanza sociale dell'arte: essa lavora continuamente all'educazione dello spirito contemporaneo facendo sorgere le forme che più gli difettano. Volgendo le spalle alla manchevolezza presente, l'aspirazione dell'artista si ritrae, sino a raggiungere nel suo inconsciente l'immagine primordiale che potrà compensare nel modo più efficace l'imperfezione e la parzialità dello spirito contemporaneo. (Jung 1959, 50)

Convinto di una grave povertà spirituale della società contemporanea riscontrabile direttamente nella mancanza di prodotti simbolici, Jung vedeva nella riproposizione di immagini primordiali non solo la conferma delle proprie teorie sull'inconscio collettivo, ma soprattutto la capacità rinnovata dell'uomo di poter assicurarsi l'ausilio di "forze soccorritrici", di strumenti efficaci per la gestione di contenuti psichici sempre più complessi: se ci convinciamo che "In ciascuna delle immagini primordiali è racchiuso un frammento di psicologia e di destino umano, un frammento dei dolori e delle gioie che si sono succedute infinite volte, secondo un ritmo su per giù sempre uguale, nelle schiere dei nostri antenati" (Ibid.: 49), ebbene, abbandonare una simile eredità non può che esacerbare i tentativi di contenimento del negativo dell'uomo moderno.

Jung propugna l'esistenza di un'interconnessione profonda tra anima e terra, individuando proprio negli archetipi "la parte *ctonica* dell'anima", vale a dire la sua parte sotterranea e "attaccata alla natura", da cui meglio si evincerebbe "il suo legame con la terra e col mondo" (Ibid.: 125). Per tali considerazioni le teorie junghiane supportano un'interpretazione delle immagini zoomorfe in letteratura che avvalorino le loro origini primitive, quali figure che legano indissolubilmente gli esiti della massima poesia alla terra da cui siamo nati; in questo Jung veniva sostenuto dagli studi di Lévy-Bruhl sulla psicologia del cosiddetto uomo arcaico, che portarono l'antropologo a teorizzare l'esistenza di un *état prélogique* della coscienza umana in cui ogni fenomeno andava ricondotto alla magia, dove anche noi, sulla scorta dei nostri autori, avremo modo di ritornare.²

2 Per un confronto puntuale tra il pensiero landolfiano e le teorie di Lévy-Bruhl contenute in *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910), *La mentalité primitive* (1922) e *L'âme primitive* (1927), cfr. Terrile 2021, 263-68.

2. *L'atavica aracnofobia di Buzzati, Landolfi e Levi*

Se la costruzione di significati sull'animale è prerogativa dell'uomo³, il concetto di animale totemico è uno degli espedienti più antichi a cui i popoli tribali affidavano il ruolo di mediatore "ctonico" tra sé stessi e la natura. È interessante riscontrare che nell'immaginario primitivo descritto da Lévy-Bruhl e Jung, tra le identificazioni totemiche tradizionali spiccavano animali come orsi, leopardi, leoni, elefanti, serpenti, lupi, tutti animali tendenzialmente mastodontici o intimidatori, distinguibili per le loro eccezionali qualità di prevaricazione e astuzia. Invece, nei racconti degli scrittori del nuovo secolo, sono sempre più gli animali inferiori ad assumere valore totemico: vengono riscoperte le virtù di topi, talpe, scarafaggi e ragni, che popolano gli spazi della narrazione come protagonisti di avventure, incubi, interviste immaginarie, descrizioni allucinate.

Un fenomeno del genere sembra coinvolgere anche gli scritti di Buzzati, Landolfi e Levi. Mossi in maniera ambivalente da una rispettosa fascinazione quanto da un'atavica, invincibile ripugnanza nei confronti dell'artropode, in loro si osserva una vera e propria aracnofobia la cui genesi viene fatta risalire all'infanzia. Vale la pena soffermarsi su quest'ultimo dato. Nonostante l'evidente orientamento critico del nostro studio, accenniamo brevemente ad una teoria avanzata da Freud riguardo all'insorgenza delle zoofobie in età infantile: secondo l'analista "Il rapporto tra bambino e animale è molto simile a quello tra uomo primitivo e animale", cioè in una prima fase equivarrebbe a un legame di predilezione e d'intesa, e successivamente verrebbe ostacolato da un "elemento di disturbo", per cui "Il bambino comincia improvvisamente a temere una determinata specie di animali e a proteggersi dal contatto o dalla vista

3 Cfr. la teoria delle *affordances* in Bettini (1998, 221): "Il fatto è che gli animali sono stati da sempre 'costruiti' sulla base di categorie umane, tanto quanto gli uomini hanno voluto costruire se stessi sulla base di categorie animali. Nella rappresentazione culturale il rapporto delle varie specie fra loro, e quello degli animali in genere rispetto all'uomo, viene costruito sul modello delle relazioni sociali interne alla comunità: contemporaneamente, però, quest'ordine umano animalizzato viene a sua volta proiettato sulla società umana per rinforzarla, spiegarla, criticarla. Alla radice di questo atteggiamento sta un paradosso che già Wittgenstein aveva identificato con chiarezza: 'se i leoni fossero capaci di parlare, noi non potremmo capirli'. Gli animali non sono semplicemente muti: sono soprattutto 'altro'. Di fronte a questi esseri così vicini a noi, e contemporaneamente così incapaci di comunicarci se stessi e il loro punto di vista, la reazione dell'uomo è quella di 'costruirli'".

di tutti gli individui appartenenti a quella specie”. In questa maniera, spiega Freud, si andrebbe presto ad instaurare “il quadro clinico di una ‘zoofobia’, malattia psiconevrotica fra le più frequenti di questa età e forse di tutte la più antica nel tempo” (Freud 1975, 131); l’esito negativo dipenderebbe da una mutazione operatasi nell’inconscio infantile, dovuta allo sviluppo di emozioni ambivalenti nei confronti dell’animale coinvolto e all’identificazione del bambino con lo stesso. La zoofobia infantile sarebbe così un’apparizione in negativo del totemismo primitivo, derivante, in ultima analisi, da una sostituzione inconscia della figura del padre con lo stesso animale totemico.⁴

Riconosciamo la possibile valenza emotiva dell’aracnofobia di Landolfi già nel racconto *Un ragno*, il cui narratore parla a lungo della propria avversione: risparmia i ragnetti più minuti, comunemente associati alla sfera simbolica intellettuale ed estetica,

Ma superino essi appena (con tutte le zampe) le proporzioni di una comune moneta da dieci lire, che subito una violenta repulsione e attrazione, un sudor freddo, un disordine del cuore, come in presenza d’un mortale nemico, mi sorprendono; così che mi sarebbe impossibile riposare prima di aver allontanato l’essere spaventoso che veramente non trova posto nel mio mondo. Ora, in ciò non tanto sarei disposto a intendere semplicemente lesa il mio senso della misura, quanto minacciata atavicamente e simbolicamente qualche mia debolezza organica o psichica. (Landolfi 1992, 152)

Il ragno è protagonista di “uno tra i più orrendi episodi” della sua vita, ovvero l’incontro con un grosso esemplare peloso e nero, un vero e proprio “mostro” riuscito ad intrufolarsi nella sua dimora. Falliti i tentativi di fronteggiarlo e di difendersi in autonomia, una gattina interviene docilmente a difesa del padrone per inghiottire l’orrendo nemico, compiendo quello che viene definito come un vero e proprio “atto sacrale” (Ibid.: 155). L’immagine dell’artropode quale minaccia simbolica per le debolezze psichiche del personaggio, così come la sua uccisione sacrale, comprovano l’ipotesi di un’avversione ancestrale per cui esso non può soltanto essere rifuggito, ma necessita di venir estirpato quasi come per un esorcismo magico-religioso. Lo studioso Giorgio Andreozzi ha notato come “Fu proprio Sigmund Freud a parlare di ‘sacro orrore’ nei confronti dell’‘animale-totem’ e di cerimonia di espiazione per esorcizzare l’atavica

4 Per il fenomeno di edipizzazione dell’animale totemico si rimanda a Lévi Strauss 2008 nonché a Trama 2006.

paura”, ricollegando direttamente l’epilogo landolfiano ai riti apotropaici del folklore italiano: “Un po’ come le tarantolate lucane esorcizzano il terrore-tarantola attraverso un rito di uccisione simbolica della bestia, allo stesso modo Landolfi finisce sempre per cercare di eliminare fisicamente o simbolicamente il ragno in cui è rappresentato tutto ciò che egli teme” (Andreozzi 1999, 209-15). Non a caso, come vedremo più approfonditamente nel prossimo paragrafo, secondo De Martino (1961, 57) “[...] ciò che costituiva il tarantismo era l’autonomia del suo simbolo che dava orizzonte a conflitti psichici irrisolti e latenti nell’inconscio” e l’esorcismo coreutico costituiva un tentativo di disciplinare la crisi che ne seguiva.

Il tema dell’aracnofobia investe numerosi scritti landolfiani: ne *La morte del re di Francia*, per esempio, un sedicente capitano dichiara di soffrire particolarmente la vicinanza con questi esserini. Il protagonista del racconto, che Calvino include nella sezione dei *Racconti ossessivi* de *Le più belle pagine* (1982), è Tale, un uomo d’in-azione che ama dedicarsi all’esercizio della propria fantasia durante il tempo intimo trascorso sulla toilette. Come ci viene riferito in nota dallo stesso Landolfi, il titolo del racconto è un adattamento alle necessità editoriali della rivista *Caratteri* sulla quale esso doveva comparire e riprende un’espressione utilizzata per le composizioni musicali giudicate eccessivamente lunghe e noiose. Alle teatrali avventure piratesche che ricordano alquanto gli eventi narrati ne *Il Mar delle Blatte* (1939), nel racconto subentra come elemento di disturbo proprio l’aracnofobia: così come si era parlato in *Un ragno* di un’idiosincrasia risalente all’infanzia, questo sentimento fa inevitabilmente ritorno ne *La morte del re di Francia*: “Tale aveva un punto debole. E il suo punto debole erano i ragni. Ribrezzo od orrore religioso, idiosincrasia o attrazione abissale, sta di fatto che Tale non poteva assolutamente patire quelle bestiole” (Landolfi 1991, 20), e nei suoi incontri infantili aveva già provato a dargli fuoco con la fiamma della candela.

Come anticipato, anche Levi ha dedicato numerosi scritti alla figura del ragno: oltre alla poesia *Aracne* confluita nella raccolta *Ad ora incerta* (1984), ricordiamo una delle interviste ideate per la rubrica *Zoo immaginario* scritta per *Airone*, intitolata *Amori sulla tela*, in cui una “signora ragna” erudisce un giornalista sulle sue pratiche etologiche più curiose, quali l’uxoricidio e il cannibalismo.⁵ Inoltre ben tre elzeviri confluiti ne *L’altrui mestiere* (1985) sono centrati

5 Cfr. Levi 2014, 198-201.

sulla figura dell'aracnide: *Paura dei ragni*, *Il segreto del ragno* e *Romanzi dettati dai grilli*; nel primo, alla maniera landolfiana, Levi confessa di far parte della schiera degli aracnofobici e racconta di una notte (“fra le mie notti più angosciose”), quando a nove anni, durante una vacanza in campagna, si accorse del ticchettio generato dalle zampette di un ragno che si aggirava sulle mura: “il mostro era lì: nero, tutto gambe, scendeva verso il tavolino da notte col passo incerto e inesorabile della Morte” (Levi 2014, 147). L'elzeviro procede con una sorta di autoanalisi volta a confutare le possibili origini di una così diffusa fobia per i ragni, individuate forse nel numero delle loro zampe, nella loro ipotetica bruttezza e crudeltà, o ancora nella villosità, tutte caratteristiche che però non convincono del tutto l'autore come valide spiegazioni del “brivido rituale” che attanaglia lui e la sua schiera. Senza tralasciare le teorie psicoanalitiche che fanno del ragno un'inconscia figura materna e ne legano la pratica uxoricida al rapporto malsano col figlio (se per Freud la sostituzione inconscia del soggetto fobico va ricondotta al rapporto conflittuale che egli ha con la figura paterna, al contrario per Jung l'aracnide sostituirebbe la madre, figura genitoriale opposta, ma sempre negativa), lo scrittore menziona anche l'antica pratica del tarantismo meridionale, nonché il simbolismo che tradizionalmente ne lega l'immagine al senso di decadimento e abbandono. D'altronde Levi riesce a risalire per la sua fobia ad “un atto di nascita” da collocare in età infantile:

È l'incisione di Gustavo Doré che illustra Aracne nel canto XII del *Purgatorio*, con cui sono venuto a collisione da bambino. La fanciulla che aveva osato sfidare Minerva nell'arte del tessere è punita con una trasfigurazione immonda: nel disegno è “già mezza ragna”, ed è genialmente rappresentata stravolta, coi seni prosperosi dove ci si aspetterebbe di vedere la schiena, e dalla schiena le sono spuntate sei zampe nodose, pelose, dolorose: sei, che con le braccia umane che si torcono disperate fanno otto. In ginocchio davanti al nuovo mostro, Dante sembra ne stia contemplando gli inguini, mezzo disgustato, mezzo *voyeur*. (Ibid.: 151)

Nonostante tali premesse, ne *Il segreto del ragno* Levi confessa una profonda ammirazione nei confronti dell'artropode e del suo filo, che ha la capacità di consolidarsi rapidamente da bava a tela dando vita alle consuete ed affascinanti costruzioni geometriche, attraverso lo stesso processo adoperato dai bruchi da seta che permette alle molecole effuse di irrigidirsi quando sottoposte a trazione; Levi è costretto a constatare con positiva rassegnazione la superiorità di un tale procedimento rispetto agli sforzi dei chimici contemporanei, ancora inca-

pacì di raggiungere il livello di certi prodigi naturali.⁶ Infine, in quell'ode alla natura che è *Romanzi dettati dai grilli*, Levi approccia il mondo animale quale universo di metafore cui attingere avidamente per poter descrivere al meglio i corrispettivi umani, e lo fa proprio attraverso lo studio della figura del ragno che popola la letteratura di ogni secolo e civiltà, evocando da sempre “temi pieni di un loro tenebroso significato, che destano risonanze sorde nel profondo delle nostre coscienze di civilizzati” (Ibid.: 125).

Il mondo animale e la maniera in cui l'uomo si rapporta ad esso ricoprono un ruolo d'eccezione anche nella narrativa buzzatiana: in moltissimi dei racconti di Dino Buzzati incontriamo infatti esemplari delle specie più varie, in una poetica che potrebbe trovare una propria collocazione a metà tra il grottesco del visionario Landolfi e l'osservazione ragionata di Levi. Oltre all'evidente legame con la natura e gli animali, in Buzzati però si evince sempre una certa inquietudine, come un presentimento cupo di quei piccoli misteri che hanno luogo nel mondo escluso all'osservazione a occhio nudo. Scrive Nella Giannetto (1996, 115) che “le paure ‘private’ che Buzzati rappresenta nelle sue opere sono molto spesso paure universali, descritte sia nei repertori folclorici che nelle storie della paura più o meno sociologicamente o storicamente organizzate. Alcune sono addirittura paure riconducibili al periodo dell'infanzia di ogni uomo o all'epoca dell'infanzia dell'umanità”. Nel parlare di paure ataviche Giannetto si riferisce in particolare a quella per il buio e l'oscurità, che tanto suggestiona la scrittura di Buzzati, eppure, come si deduce da un paio di racconti scritti durante la collaborazione con il *Corriere della Sera*, un certo timor-fascino lega l'autore anche alla figura del ragno: si tratta de *I reziarii*, pubblicato il 19 ottobre 1947, e *La macchina*, del 15 aprile 1948. Nel primo racconto assistiamo impotenti a “un piccolo scherzo sperimentale”, uno di quei gesti innocenti di curiosità ricorrenti nell'infanzia di ciascuno, ma che presto si rivela un semplice atto di crudeltà gratuita. Il titolo del racconto s'ispira a quei gladiatori romani (i *retiarii*) che nella lotta si servivano, oltre che di armi leggere e taglienti, di un particolare strumento, vale a dire una rete appesantita da bordi di piombo: la loro pratica di lotta prendeva spunto dall'attività dei pescatori e prevedeva che i reziari, astuti e veloci, aggredissero l'avversario avvolgendolo e immobilizzandolo con la rete, così da poterlo sottomettere e sconfiggere proprio come ragni intenti a tessere la propria tela attorno alla vittima. Il racconto *I reziarii*,

6 Cfr. Levi 2014, 154-55.

destinato a confluire successivamente nella raccolta dei *Sessanta racconti* (1958), vede come protagonista un prete annoiato a passeggio per una campagna che, tramite l'impiego di un rametto, decide di spostare un grosso ragno dalla sua tela a quella di un ragno ancora più grande. Di quest'ultimo vengono subito presentati i tratti afferenti alla sfera del diabolico: "Assomigliava a Moloc, oppure anche al dragone, il serpente antico, che porta il nome di Satana" (Buzzati 2015, 7284), connotazione che conserva durante l'attacco verso la malcapitata preda e per tutto il resto del racconto. Come per tanta della sua narrativa, Buzzati adopera un accostamento per opposizioni per cui, alla minuta scena di dolore e lotta che sta avendo luogo nella siepe buia, si oppone la quiete della grande campagna deserta illuminata al tramonto.⁷ Restato ad osservare la scena, Monsignore rinnova il proprio sadismo rigettando nella rete nemica il ragno più piccolo che per un attimo era riuscito a liberarsi da Moloc; è a questo punto che il personaggio percepisce di essere a sua volta osservato, nonostante alle sue spalle non ci sia nessuno e sia apparentemente solo nella campagna deserta. Lo scontro mortale fra i due ragni vede il minore, non ancora rassegnato, addentare una zampa di Moloc per un'ultima volta prima di abbandonarsi alla presa del suo boia. Sembra ci sia di nuovo qualcuno a guardare Monsignore, eppure è solo in quel tramonto che comincia a stendere una luce gialla su di lui, come per un ammonimento celeste. In questo scenario buio e misterioso si compie l'atto finale di una scena avvilita, da cui Moloc, seppur ferito, esce vincitore. Una volta posata su una foglia la vittima ormai annientata, un tardivo moto di coscienza genera nel prete il pentimento per quella curiosità mortifera che aveva spinto il suo gesto: pare che il ragno quasi lo fissi nella paralisi della morte, quasi lo riconosca come artefice dell'amaro destino; "dai suoi occhietti inespressivi qualcosa di duro e cocente saliva fino a lui. Si accorse pure che il sole era disceso: alberi e siepi si facevano misteriosi fra lanugini di nebbia, aspettando. E adesso chi si muoveva alle sue spalle? Chi sussurrava pian piano il suo nome? No, pareva proprio che non ci fosse nessuno" (Ibid.: 7328).

Anche il secondo racconto che analizzeremo, *La macchina*, confluito nella raccolta *Il crollo della Baliverna* (1954), prende avvio da uno scenario apparentemente pacifico e ameno. Una passeggiata di due cugini in bici per la brughiera di Lainate viene interrotta quando, arrivati a una cunetta, una creatura mostruosa dall'architettura inusuale cattura la loro attenzione: una liscia struttura

7 Cfr. Kanduth 1992, 175-87.

a cupola intervallata da bracci di gru, così grande da essere presa in un primo momento per una grossa macchina escavatrice, presto si rivela niente meno che un gigantesco ragno dalle proporzioni innaturali e capace di muoversi in maniera autonoma. “Complicatissima, strana, alta come una casa di almeno cinque piani” e di un nero particolarmente intenso, questa “demoniaca creatura” contro cui sembra impossibile ogni difesa genera negli astanti un terrore paralizzante, lasciando il narratore attonito a esaminare la minaccia che quella bestia costituisce per l’intera umanità:

Chi o che cosa si poteva opporre, quando il ragno si fosse messo in moto? Il riparo delle case non basterà certo, pensavo, né alcun’arma può servire. Immobilizzarlo col fuoco, incendian-
dogli intorno fiumi di benzina? Ma come avvicinarsi? Gli basterà un colpo di zampa per spiacicare un carro armato. Tra poco forse, pensavo, quando Trevigiani avrà dato la notizia, la popolazione verrà presa dal panico [...] la radio avvertirà il mondo. La novità stessa e l’abominevole aspetto della cosa porterà una paura ben più atroce che non le guerre, le deportazioni, i bombardamenti aerei. La gente si chiuderà nei superstiti rifugi di guerra, oppure fuggirà lontano. Nessuno penserà più ai soldi, al lavoro, alla politica, all’amore. Penseranno soltanto a salvarsi. Ma come? (Ibid.: 7349)

L’ambiente che fa da sfondo alla scena, pervaso da una “tranquillità perfetta” e dal “pacifico ronzare degli insetti” tutt’intorno, il ragno rimasto accucciato immobile nella cava col suo sguardo che pare posarsi proprio su quell’uomo stridono col panico da cui viene oppresso il personaggio, generando l’inquietudine ricercata da Buzzati tramite il “ritmo onirico” di una narrazione che trasmette agitazione e instabilità.⁸ Nel passaggio dal terrore personale alla fantasia paranoica di esiti apocalittici trova spazio un’operazione psicologica tale per cui solo nell’estirpazione violenta e definitiva del nemico s’individua la salvezza certa per la conservazione del sé come del resto della comunità umana: a proporre una soluzione di questo tipo interviene un ragazzino armato di fionda e bombe a mano, che ne lancia ben tre nella cava del mite “demonio”, finché questo non comincia a crollare su sé stesso e infine a scoppiare.

L’intera testa del ragno, coi due occhi globulari, schizzò via, come un turacciolo stappato. Era una caterva nera della grandezza di un vagone. Si sfasciò orrendamente a terra, tintinando, quasi fosse stata di fragile vetro. Tutto il resto, con grotteschi scotimenti, si afflosciò

8 Cfr. Giannetto 1996, 114.

tra masse di verdastre mucillagini viscerali traboccanti dalla ferita cavernosa e le antenne si scomposero, rattrappendosi. Del mostro, del leviatano, restò un negro gomito irto di sconvolti aculei, nella rigidità della morte. [...] La massa greve della carogna era pur immensa ancora, con la mastodontica vescica centrale e il labirinto delle zampe accavallate l'una sull'altra senza senso. E tutto era invischiato da flaccide bave e filamenti. Un fetore nauseabondo ne emanava. [...] Allora tutto il carcame sobbalzò, frantumandosi a guisa di mica, mentre le fiamme si levavano. Prese fuoco e le zampe mandavano il crepitio del ginepro, dissolvendosi e schizzando in pezzi. [...] Dissolto il mostro, tuttavia un'oppressione permaneva. E mentre si levava all'orizzonte una grande luna gialla, capivo bene che non era finita. (Ibid.: 7745)

Come ne *I reziarii*, quel che rimane nella ritrovata quiete della cava è nient'altro che una luce gialla, e nuovi ammonimenti celesti, che presagiscono qualcosa di ancora più tetro destinato ad arrivare. Nonostante l'assenza di qualsiasi segnale d'offensiva, già soltanto per la sua stazza la bestia va estirpata: la detonazione e l'enorme incendio che ne segue riporteranno la pace nell'animo dell'uomo minacciato. Non a caso quella dell'estirpazione viene definita dallo junghiano James Hillman come l'unica via di salvezza che si profila per gli uomini alle prese con minacce entomologiche, anche nei sogni: così come testimoniano i racconti che abbiamo illustrato, il riflesso istintivo dell'uomo davanti all'insetto è quello della totale eradicazione; che sia perpetrato tramite veleni, violenza fisica o incendiaria, quest'impeto mortifero trova una sua collocazione tra credenze popolari e simbolismo onirico, inserendosi in un persistente sistema culturale di cui, nel paragrafo seguente, proveremo a indagare più a fondo le suggestioni.

3. *L'istinto ipermortifero dell'uomo*

“La psicologia ha un debito particolare nei confronti degli animali, se è vero che essi sono il sistema simbolico primordiale” (Hillman 1991, VIII): è così che lo junghiano James Hillman introduce i propri studi comparati sull'interpretazione degli animali onirici; prendendo in esame il materiale di alcuni pazienti che riportano apparizioni in sogno degli insetti, egli nota alcuni elementi in comune tra i suoi casi di studio, tra cui una repulsione pressoché immediata verso queste bestiole e il sentimento altrettanto impulsivo di una sterminazione necessaria e definitiva. Nell'indagine del fenomeno e delle sue possibili motivazioni culturali, Hillman ben presto rileva come il nostro rapporto con gli insetti sia fortemente influenzato alla base da pregiudizi culturali che risalgono

fino alla Bibbia e alla figura di Mefistofele, che in effetti ricordano il Moloc buzzatiano: “Il Signore delle Mosche, Belzebù, il Diavolo, ama gli insetti, e gli insetti, come i demoni dell’aria e della notte, o quelli che si celano nel ventre della terra, sono i suoi figli” (Ibid.: 88). All’automaticità con cui si presenta l’impulso allo sterminio dell’insetto comparso in sogno, Hillman associa una funzione antipsicotica, come di contenimento del negativo che quell’immagine entomologica incarna. Le possibili cause di una tale spontaneità di reazione andrebbero ricondotte in ultima analisi al “tratto ipermortifero” che distingue l’essere umano, così come si palesa nella trovata degli insetticidi. Lo studioso individua quattro specificità attribuibili agli insetti, simili a quelle menzionate da Levi, che potrebbero giustificare certe reazioni: molteplicità (“Se gli insetti dovessero prendere il sopravvento, noi diventeremmo semplici parti di una materia strisciante, saltellante, fluttuante”), mostruosità (“Diventare insetto significa diventare una creatura senza il sangue caldo del sentimento, come la si dipinge nei libri e nei film dell’orrore. [...] Il fatto che il mostruoso assuma forme così minute [...] e che ci faccia tanta paura dimostra fino a che punto il mondo umano si sia separato dal cosmo non umano”), autonomia (“La libertà irriducibile dell’insetto, il suo sottrarsi al controllo umano ne fanno il Grande Nemico al quale vengono attribuiti tutti i tratti di crudeltà messi in opera dall’io insetticida per mantenere l’illusione della sua autonomia”), parassitismo e immortalità (Ibid.: 115-20), tutte caratteristiche che ritroviamo operanti nei racconti analizzati. Hillman ricorda, inoltre, il ruolo che gli insetti rivestono nell’interpretazione junghiana, secondo cui essi sarebbero “[...] i piccoli, ostinati istigatori dell’individuazione, l’immagine strutturale di essa – più piccoli del piccolo nell’aspetto ma più grandi del grande nell’effetto. Può darsi che siano la coazione animale nel corpo sensibile del mondo, al di là dei sentimenti umani, quell’accanimento, senza cervello, senza sangue, che li spinge a muoversi, per migrare o per riprendere il cammino” (Ibid.: 128).

Lo studioso ipotizza che in questa tendenza allo sterminio trovi spazio un intento sacrificale simile a quello descritto da De Martino, che con la morte dell’animale veda realizzata la salvezza dell’uomo: le pratiche sacrificali di ogni tempo andrebbero così interpretate secondo la psicologia dell’arcaico che indica comune alle culture di tutto il mondo la credenza per cui “il divino è in parte animale e l’animale è in parte divino”. Di conseguenza anche l’uccisione degli insetti, alla maniera landolfiana, diventa sacrale: “Noi teniamo in vita gli Dèi con la carne, la nostra carne animale, con l’animale della nostra fantasia

carnosa, infestata e ronzante di cose alate che pungono. Così, naturalmente, gli insetti nei nostri sogni ci infilzano, ci mordono, ci fanno sanguinare, ricordandoci che anche noi siamo carne” (Ibid.: 137).

Stabilire una corrispondenza tra materiale onirico e materiale narrativo è atto in sé quasi banale, eppure essenziale se si vuole riportare il repertorio onirico sul piano della psicologia collettiva. Nelle sue ricerche sulla fiaba, Ludwig Laistner cercò di dimostrare il legame esistente tra i motivi folkloristici e gli elementi onirici ricorrenti, definendo come tipico di un comportamento primitivo il considerare l’esperienza del sogno come vera e reale.⁹ In seguito lo stesso Jung ha riconosciuto la favola, come pure il mito, espressione diretta dell’archetipo, e tutt’oggi è interessante notare come proprio le fiabe di animali siano tra i materiali più studiati per risalire alle definizioni archetipiche dell’inconscio collettivo¹⁰: secondo lo psicoanalista le favole non sarebbero altro che “forme infantili delle leggende e superstizioni della ‘religione della notte’ dei primitivi. Ciò che io chiamo ‘religione della notte’ è la forma di religione magica che ha per senso e scopo il rapporto colle potenze oscure, coi diavoli, le streghe, i maghi e gli spiriti”. Allo stesso modo, le fobie infantili che talora si estendono all’età adulta, le stesse che abbiamo ritrovato in Landolfi, Levi e Buzzati, sarebbero un “reliitto filogenetico” della psicologia primitiva.¹¹

Quando Jung accusa la società occidentale di povertà spirituale come conseguenza diretta della perdita di simboli, non solo cerca di svelare l’ipocrisia dell’animale razionale alle prese con le immagini prodotte inesauribilmente dalla propria psiche, ma cerca anche un modo di smascherare alcuni tentativi che l’uomo adopera come “consolidamento della coscienza”, dalla quale altrimenti resterebbe schiacciato: “Per questo il rito primitivo consiste in esorcismi, liberazione dalle fatture delle streghe, allontanamento dal malocchio, propiziazioni, purificazione e produzione dell’accadimento salutare tramite ‘simpatia magica” (Jung 2011, 125); si tratta di “muraglie” erette per proteggersi dalle incursioni della psiche, destinate a indebolirsi man mano che i simboli decadono. E non è forse proprio questo ciò che osservava De Martino per il fenomeno del

9 Cfr. von Franz 1980, 7.

10 Oltre ai lavori di von Franz e Frye, bisognerà ricordare anche gli studi “paudematici” di Leo Frobenius (2016).

11 Cfr. Jung 1959, 127; Lavagetto 2008, XV–XXII. Anche Lavagetto era convinto che la fiaba portasse testimonianza di varianti archetipiche di uno stesso universo antropologico, e si servì di questo principio per la sua ricostruzione antologica di fiabe italiane.

tarantismo, in cui il rito apotropaico della danza macabra diventa prestazione funzionale all'uccisione magica di contenuti inconsci?

Già in *Sud e magia* (1959), infatti, l'antropologo Ernesto De Martino teorizzava che alla base del fenomeno del tarantismo ci fossero elaborazioni psichiche individuali e collettive avulse da un reale morso della tarantola, successivamente assorbite dal cattolicesimo. La lunga danza sostenuta da un ritmo incalzante, attraverso cui si verificava la simbolica uccisione del ragno e la liberazione del tarantato dal veleno, s'inseriva in un orizzonte magico-rituale che mirava a contenere l'espansione del negativo quotidiano: "I temi della forza magica, della fascinazione, della possessione, della fattura e dell'esorcismo, sono senza dubbio in connessione con l'immensa potenza del negativo quotidiano che incombe sugli individui dalla nascita alla morte" (De Martino 2020, 89), una pratica contenitiva non lontana poi da quelle proposte da Jung (come d'altronde già intuito da Giovanni Jervis, che in una nota all'appendice *Considerazioni neuropsichiatriche sul tarantismo* suggerisce in effetti una possibile estensione dello studio demartiniano alle teorie di Jung sull'inconscio collettivo).¹²

Ne *La terra del rimorso*, attraverso un esteso lavoro d'équipe, De Martino approfondirà certi studi dando vita a quello che è il volume più ricco che ancora oggi si abbia sulla tematica, in cui il ragno viene indagato come *monstrum* mitico del Sud della Puglia a partire dal materiale folklorico-religioso salentino. La specie identificata come probabile equivalente della taranta è la *lycosa tarentula*, un grosso ragno peloso e scuro, con disegni grigio-bruni sul dorso, dall'apparenza e dall'etologia che secondo De Martino (1961, 59) suggeriscono "una serie di immagini particolarmente adatte a dar orizzonte alle oscure pulsioni dell'inconscio, all'aggressione del passato cifrato che torna nell'estraneità del sintomo nevrotico [...]". Ben presto gli studiosi coinvolti furono in effetti costretti a concludere che le sindromi accusate dai tarantati non derivassero da un reale morso di ragno, quanto da un principio mitico di un'insidia dall'alto contenuto simbolico, che mirava a un esorcismo individuale nonché di tutta la comunità. Vale la pena riportare le loro interessanti conclusioni:

Taranta, morso, veleno hanno dunque nel tarantismo un significato simbolico: danno orizzonte a pulsioni inconscie e alle reazioni che esse suscitano nella coscienza individuale. In questo orizzonte taranta, morso, veleno, entrano in una serie di rapporti tra di loro e con

¹² Cfr. De Martino 1961, 304.

altre determinazioni, sino a comporsi in un quadro che possiede – sempre sul piano della logica simbolica – la sua propria coerenza. Innanzi tutto la taranta, per assolvere la sua funzione di simbolo, deve evocare e configurare, far rivivere e far defluire, le oscure sollecitazioni dell'inconscio che rischiano di sommergere la coscienza con la loro cifrata indominabilità. [...] Infatti per far “crepare” o “schiattare” la taranta occorre soprattutto mimare la danza del piccolo ragno, cioè la tarantella: occorre cioè danzare col ragno, essere anzi lo stesso ragno che danza, secondo una irresistibile identificazione; ma, al tempo stesso, occorre far valere un momento più propriamente agonistico, cioè il sovrapporre ed imporre il proprio ritmo coreutico a quello del ragno, costringere il ragno a danzare sino a stancarlo, inseguirlo fuggente davanti al piede che incalza, o schiacciarlo e calpestarlo col piede che percuote violentemente il suolo al ritmo della tarantella. [...] Questo è nella sua sostanza il simbolo della taranta come orizzonte mitico-rituale di evocazione, di configurazione, di deflusso e di risoluzione dei conflitti psichici irrisolti che “rimordono” nella oscurità dell'inconscio. Nella sua qualità di modello culturale questo simbolo prospetta un ordine mitico-rituale per comporre questi conflitti e per reintegrare gli individui nel gruppo. Il simbolo della taranta presta figura all'informe, ritmo e melodia al silenzio minaccioso, colore all'incolore, in un'assidua ricerca di passioni articolate e distinte lì dove si alternano l'agitazione senza orizzonte e la depressione che isola e chiude: offre una prospettiva per immaginare, ascoltare e guardare ciò per cui si è senza immaginazione, sordi, ciechi, e che tuttavia chiede perentoriamente di essere immaginato, ascoltato, visto. Nulla di più pertinente, in tale prospettiva, di un ragno che morde e avvelena col suo morso, e del progetto di diventare coraggiosamente il ragno avvelenatore, al tempo stesso combattendolo per liberarsene. (Ibid.: 62–3)

La lettura demartiniana dell'immaginario collettivo va perciò incontro a quella già proposta da Jung e Hillman quando riconosce nel fenomeno del tarantismo l'esito di una particolare labilità psichica dell'individuo, incapace di reagire in maniera “culturale” davanti a una difficoltà avvertita come insormontabile: in questo smarrimento l'esperienza “oniroide” di dominazione esterna costituirebbe “l'attuazione di impulsi repressi” a cui hanno partecipato nel tempo le comunità paesane del Sud Italia: “vicende oniroidi del genere, impulsi crepuscolari che interrompono lo stato di veglia, allucinazioni secondo schemi tradizionali, crisi di parossismo incontrollato o di ebetudine stuporosa in occasione di momenti critici a forte carica emozionale, punteggiano con maggiore o minore frequenza la ‘vita magica’ di tutti i villaggi lucani” (De Martino 2020, 90).

Le teorie di Jung e De Martino possono valere a ricostruire alcune delle motivazioni che si celano dietro i meccanismi arcaici dell'aracnofobia e le pratiche parapsicologiche di cui nel tempo la collettività si è servita per esorcizzarla. Una lettura psico-antropologica di tale sorta consente di mettere in luce le possibili

suggerzioni dell'immaginario collettivo e della psiche individuale che si sono offerte ai nostri autori per la scrittura dei testi esaminati. Che sia per l'influenza di un'antica sapienza, del pregiudizio, di fatti psichici individuali o della costruzione diabolica che ce ne siamo creati, resta che ancora oggi il ragno fa paura, e continua a destare un'ampia gamma di sensazioni nel profondo della nostra coscienza; a quanto pare, secondo tutte le logiche che abbiamo descritto, è stato sempre così. Il ragno si offre come immagine valida all'indagine archetipica ed è possibile concludere che proprio la sua rappresentazione sia spesso valsa come strumento per rispondere al nostro istinto apotropaico e mortifero. Considerando l'infinità di rappresentazioni animali proposte dalle produzioni culturali di ogni tempo e luogo che potremmo sottoporre al vaglio di un'archetipologia, tante altre immagini zoomorfe si renderebbero elegibili a una simile confutazione e categorizzazione.

La mentalità primitiva non aveva altro modo di razionalizzare la minaccia animale se non la magia o la violenza; nei secoli ce ne siamo serviti ancora, assorbendoli in nuove forme di rappresentazioni, come la favola, la leggenda o la stessa religione, ed essi hanno viaggiato tanto da arrivare fino alle psicologie – e dunque ai racconti – dei nostri autori. Solo un approccio realmente multidisciplinare e comparatistico potrà continuare a fornire letture approfondite di immagini zoomorfe tanto evocative come quella del ragno, di cui, d'altronde, abbiamo soltanto cominciato ad esaminare la polverosa superficie.

Bibliografia

- Andreozzi, Giorgio. 2002. "Dal bestiario landolfiano: il ragno, l'animale-totem". In *La «liquida vertigine». Atti delle giornate di studio su Tommaso Landolfi* (Prato, Convitto Nazionale Cicognini, 5-6 febbraio 1999), a cura di Idolina Landolfi, 209-15. Firenze: Leo S. Olschki.
- Bettini, Maurizio. 1998. *Nascere. Storie di donne, donnole, madri ed eroi*. Torino: Einaudi.
- Buzzati, Dino. 2015. *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, a cura di Lorenzo Viganò. Milano: Mondadori. Kindle.
- De Martino, Ernesto. 1961. *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*. Milano: Mondadori.
- De Martino, Ernesto. 2020. *Sud e magia*. Milano: Feltrinelli.
- Durand, Gilbert. 1969. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas.
- Freud, Sigmund. 1975. *Totem e tabù: alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici*. In *Opere vol. 7*, a cura di Cesare L. Musatti. Torino: Boringhieri.
- Frobenius, Leo. 2016. *Paideuma. Lineamenti di una dottrina della civiltà e dell'anima*, a cura di Luciano Arcella. Milano: Mimesis.
- Frye, Northrop. 1973. *Favole d'identità. Studi di mitologia poetica*. Torino: Einaudi.
- Giannetto, Nella. 1996. *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*. Firenze: Leo S. Olschki.
- Hillman, James. 1991. *Animali del sogno*. Milano: Raffaello Cortina.
- Jung, Carl Gustav. 1959. *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*. Torino: Einaudi.
- Jung, Carl Gustav. 2011. *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*. Torino: Boringhieri.

Kanduth, Erika. 1992. "Appunti sull'arte della novella in Dino Buzzati." In *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale*, a cura di Nella Giannetto, 175–87. Milano: Mondadori.

Landolfi, Tommaso. 1991. *Opere*, a cura di Idolina Landolfi. Milano: Rizzoli.

Lavagetto, Mario (a cura di). 2008. *Racconti di orchi, di fate e di streghe. La fiaba letteraria in Italia*. Milano: Mondadori.

Levi, Primo. 2014. *Ranocchi sulla luna e altri animali*, a cura di Ernesto Ferrero. Torino: Einaudi.

Lévi Strauss, Claude. 2008. *Le Totémisme aujourd'hui*. In *Œuvres*, a cura di V. Debaene, F. Keck, M. Mauzé, M. Rueff. Paris: Gallimard.

Ruggles, Clive, Saunders Nicholas J. 2012. "Desert labyrinth: Lines, landscape and meaning at Nazca, Peru." *Antiquity* 86, no. 334: 1126–140. <https://doi.org/10.1017/S0003598X00048298>.

Terrile, Cristina. 2021. "‘La perfida bestia, si capisce, è la coscienza, colla sua brigata’. Tommaso Landolfi nelle regioni dell'indicibile." In *Forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: 'ideologie scientifiche' e rappresentazioni letterarie*, a cura di R. Behrens, F. Bouchard, S. Contarini, C. Murru, G. Perosa. *Between XI*, no. 21: 259–79. <https://doi.org/10.13125/2039-6597/4296>.

Trama, Paolo. 2006. *Animali e fantasmi della scrittura. Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*. Roma: Salerno editrice.

von Franz, Marie-Louise. 1980. *Le fiabe interpretate*. Torino: Boringhieri.

Caterina Caiola ha conseguito un doppio titolo in Filologia moderna e Master Arts–Letres–Langues, Mention Langues Littératures et Civilisations Etrangères et Régionales LLCER – Parcours Études italiennes, presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II e l'Université Jean Moulin Lyon 3. Si occupa dello zoomorfismo letterario del Novecento italiano ed europeo.

Letizia Cinganotto
Università per Stranieri di Perugia

Giorgia Montanucci
Università per Stranieri di Perugia

L'Intelligenza Artificiale per l'apprendimento dell'italiano L2/LS. Risultati preliminari di una sperimentazione¹

Abstract

The paper presents the preliminary results of an experimentation conducted by a research group at the University for Foreigners of Perugia as part of a project on the use of Artificial Intelligence-based technologies in an online course of Italian language and culture, with a CLIL (*Content and Language Integrated Learning*) approach, aimed at a sample of Chinese university students. The Artificial Intelligence system, specially created by the research team,² is trained on a corpus based on the “Italian Language Profile,” with the aim of facilitating the learning of Italian as a second or foreign language. The dialogue systems developed, which are being tested and validated, allow interactive and personalized opportunities for language practice, immediate feedback and immersive conversational scenarios. Positive student feedback on the use of Artificial Intelligence for learning Italian as a foreign language, particularly for the development of written receptive and productive skills, is collected in the paper. The experimentation is part of a larger research project that aims to explore the potential of Artificial Intelligence in online language learning environments and its effects in terms of motivation, participation, interest and educational success.

1 Il contributo è stato elaborato in modalità collaborativa tra le autrici. In particolare, Letizia Cinganotto è autrice dei paragrafi 4, 5, 6 e 7, dell'Abstract e delle Conclusioni; Giorgia Montanucci è autrice dei paragrafi 1, 2 e 3.

2 Il gruppo di ricerca del Dipartimento LiLAIM dell'Università per Stranieri di Perugia, coordinato da Letizia Cinganotto, è composto da Roberto Dolci, Talia Sbardella, Giorgia Montanucci, Simone Filippetti dell'Università per Stranieri di Perugia e Francesco Mugnai dell'Università Telematica degli Studi IUL.

1. *Introduzione*

L'apprendimento linguistico nei corsi online ha registrato notevoli progressi in questi ultimi anni, grazie all'integrazione di chatbot e tutor intelligenti basati sull'Intelligenza Artificiale (IA). Tra le caratteristiche più promettenti che affrontano aspetti significativi del processo di apprendimento linguistico, emergono l'adattabilità e la personalizzazione del percorso formativo in base alle esigenze e ai livelli degli studenti.

L'implementazione dei sistemi di IA all'interno dei corsi online favorisce l'accessibilità dei materiali, il coinvolgimento degli studenti e di conseguenza riduce i tassi di abbandono. Gli studenti hanno la possibilità di accedere a scenari autentici e interagire utilizzando funzioni comunicative con chatbot costantemente disponibili (Kohnke 2023; Jeon 2024).

All'interno di questa cornice, il presente contributo illustra i risultati preliminari di una sperimentazione condotta in un corso online di lingua italiana presso l'Università per Stranieri di Perugia in collaborazione con l'Università Telematica degli Studi IUL, basata sull'uso dell'IA per la creazione di scenari di apprendimento linguistici autentici e significativi, come descritto nel *Quadro Comune Europeo di Riferimento per le Lingue: Apprendimento, insegnamento, valutazione. Volume Complementare (QCERVC)* (Consiglio d'Europa 2020).

Un più ampio progetto di ricerca, di cui la sperimentazione fa parte, coordinato da una delle autrici di questo contributo, Letizia Cinganotto, è attualmente in corso presso l'Università per Stranieri di Perugia e mira a esplorare le potenzialità dell'IA nei corsi online di lingua e cultura italiana, una delle missioni principali dell'Università, in qualità di ambasciatrice del patrimonio culturale italiano nel mondo.

2. *Le competenze digitali nello scenario internazionale*

Lo sviluppo delle competenze digitali rappresenta una priorità dell'agenda politica europea di questi anni, espressa attraverso un'ampia gamma di rapporti e ricerche, tra cui il *Quadro per le Competenze Digitali per i Cittadini (DigComp 2.2)* (Vuorikari et al. 2022), che sottolinea l'importanza delle competenze digitali per l'occupabilità e la vita quotidiana in una prospettiva *life-long learning*. La definizione della competenza digitale in questo documento include non

solo le competenze nell'uso degli strumenti e delle risorse tecnologiche, ma anche la necessità di un approccio critico e consapevole al digitale. Rivolto specificamente a docenti, educatori e studenti, un ulteriore quadro di riferimento, denominato *DigCompEdu* (Punie e Redecker 2017), mira a favorire la valutazione e l'autovalutazione delle competenze digitali nel mondo dell'istruzione e della formazione.

L'attenzione ai temi etici e la necessità di assumere un atteggiamento critico e consapevole nell'approccio al digitale diventano centrali soprattutto nell'uso dell'IA, come sottolineato negli *Orientamenti etici per gli educatori sull'uso dell'Intelligenza Artificiale (IA) e dei dati nell'insegnamento e nell'apprendimento* (European Commission 2022), che mette in luce i punti di forza e le criticità dei sistemi che elaborano grandi quantità di dati, inclusi dati sensibili. L'IA è definita come un software che genera output basato su obiettivi definiti dall'uomo, utilizzando varie tecniche e approcci. L'addestramento degli strumenti di IA su ampi set di dati consente loro di svolgere compiti che normalmente richiedono intelligenza e ragionamento umano. È essenziale, per chi opera in ambienti educativi, utilizzare questi strumenti garantendo la privacy e la sicurezza delle informazioni sensibili.

Come illustrato nella *Guida* dell'UNESCO per l'IA generativa nell'educazione e nella ricerca (GenAI) (UNESCO 2023), l'implementazione della GenAI all'interno di adeguate strategie pedagogiche e nei programmi di insegnamento linguistico può rappresentare un notevole valore aggiunto, contribuendo a migliorare le abilità ricettive e produttive attraverso feedback, correzioni automatiche e scambi interazionali guidati.

3. *L'IA come scaffolding nell'apprendimento delle lingue*

Negli ultimi anni, l'intersezione tra apprendimento linguistico e IA ha rappresentato un significativo oggetto di studi nella ricerca educativa. Attualmente, l'emergente interpretazione dell'IA quale *scaffolding* artificiale per l'apprendimento linguistico ha portato a un paradigma che integra capacità tecnologiche avanzate nel processo di acquisizione linguistica. All'interno di cornici teoriche, quali la teoria socioculturale di Vygotskij e la sua applicazione allo sviluppo del linguaggio, nonché la Zona di Sviluppo Prossimale (ZSP), la ricerca contemporanea enfatizza il ruolo dell'IA come supporto agli apprendenti

attraverso sfide linguistiche che possano anche andare al di là dell'attuale livello di competenza. Lo stesso filtro affettivo di Krashen (1988) può subire un notevole abbassamento in situazioni interazionali con un chatbot, in quanto entrano in gioco molte dinamiche legate alla *gamification* e al *role-play*, che permettono agli apprendenti di sentirsi a loro agio nell'esprimersi utilizzando la chat o il microfono, senza paura di commettere errori o di sentirsi giudicati, in quanto sarà la macchina a fornire un feedback (Al-Obaydi et al. 2023).

Questo approccio si allinea perfettamente ai principi dello *scaffolding*, in quanto l'IA fornisce un supporto su misura agli studenti, che si riduce gradualmente, in base al progresso delle abilità linguistiche. Integrando conoscenze derivate dal campo delle scienze cognitive, dall'elaborazione del linguaggio naturale e dalla psicologia educativa, questo approccio mira a favorire esperienze di apprendimento linguistico significative. In base alle teorie di Ehrman (1996), il *deep processing* stabilisce attivamente connessioni con conoscenze note, esplora le relazioni all'interno dei nuovi contenuti, amplia lo stimolo attraverso associazioni e ulteriori sviluppi, collega informazioni nuove con esperienze personali e prevede interpretazioni alternative. Questo processo permette agli apprendenti di rimodulare attivamente le loro cornici concettuali utilizzando le conoscenze acquisite. Il *deep language learning*, una sottocategoria del *deep learning*, è diventato un tema cruciale nella ricerca contemporanea, che integra teorie linguistiche e metodologie computazionali avanzate.

Innumerevoli studi, come quelli condotti da LeCun et al. (2015), si sono concentrati sul tema del *deep learning*, ponendolo al centro della ricerca sull'IA. I loro contributi, tra cui lo sviluppo di reti neurali profonde e il concetto di rappresentazioni distribuite, hanno rivoluzionato la capacità di elaborazione del linguaggio. Nell'ambito del *deep language learning*, l'integrazione di questi principi ha portato a profondi progressi nella comprensione e generazione del linguaggio naturale. Anche la ricerca di Christopher Manning (Manning et al. 2008) sulle applicazioni del *deep learning* nell'elaborazione del linguaggio naturale ha influenzato significativamente l'implementazione di tecniche di *deep learning* per compiti correlati agli apprendimenti linguistici. In questo contesto, l'evoluzione del *deep language learning* ha avuto un profondo impatto sulla ricerca contemporanea relativa all'IA nel campo della linguistica e della linguistica acquisizionale.

4. *Il ruolo dei chatbot*

Un chatbot è un programma software di dialogo o un sistema basato sull'IA che può interagire con gli utenti attraverso input audio-oralì o visivi, su un particolare dominio o argomento, utilizzando il linguaggio naturale. I chatbot possono essere utilizzati in una vasta gamma di modalità nei vari contesti di apprendimento. Studi come quello di Kowalski et al. (2011) assumono che i chatbot possono svolgere un ruolo cruciale nei contesti educativi, grazie ai loro meccanismi interattivi, in grado di fare la differenza rispetto ai sistemi di e-learning tradizionali.

Il primo chatbot, chiamato ELIZA, è stato creato con l'intenzione di agire come uno psicoterapeuta e restituire le parole dell'utente sottoforma di domande (Weizenbaum 1966). È noto per la sua avanguardistica applicazione delle tecniche di elaborazione del linguaggio naturale utilizzando semplici algoritmi per coinvolgere gli utenti in conversazioni simili a quelle naturali. In seguito, sono state sviluppate numerose altre tipologie di chatbot, giungendo a significativi progressi che hanno portato alla creazione di vari tipi di sistemi di dialogo basati sull'IA generativa.

Grazie all'introduzione della tecnologia basata sull'IA, in particolare ai sistemi di dialogo, si può ottenere un notevole aumento della connettività e dell'efficienza, favorendo la creazione di ambienti di apprendimento online personalizzati e orientati ai risultati (Cunningham-Nelson et al. 2019). Si può prevedere l'impiego di chatbot per facilitare la pratica linguistica quotidiana, attraverso conversazioni e scambi interazionali con feedback automatico, molto simili a quelli spontanei. Essenziale in questo processo è il coinvolgimento attivo nei dialoghi e nelle esperienze immersive all'interno degli ambienti di apprendimento linguistico, fondamentali per lo sviluppo della competenza linguistico-comunicativa degli studenti.

Inoltre, numerosi studi (Lucas et al. 2014; Fryer e Carpenter 2006) hanno evidenziato le potenzialità dei chatbot nella riduzione del filtro affettivo degli studenti durante l'interazione in contesto simulato, rispetto alla conversazione con un partner umano.

In riferimento all'ambito della valutazione e del *language testing*, i sistemi di chatbot possono contribuire a ridurre il livello di ansia generalmente associato al processo di valutazione e autovalutazione. L'interazione con un sistema di dialogo basato sull'IA rende gli utenti più inclini a superare le barriere psicologiche che altrimenti potrebbero inficiare la loro performance.

Inoltre, i chatbot possono diminuire la distanza transazionale (Moore 1993) tra studenti e docenti all'interno degli ambienti di apprendimento online: si tratta di una potenziale distanza psicologica e comunicativa tra insegnanti e studenti in contesti online, che può generare incomprensioni e fraintendimenti. Ridurre questa distanza transazionale può migliorare sensibilmente l'efficacia delle interazioni comunicative.

Nell'ambito dell'educazione linguistica, i chatbot possono svolgere la funzione di tutor, riducendo l'intervento umano in compiti ripetitivi come la risposta alle domande più frequenti (FAQ) (Fryer et al. 2019). Possono, inoltre, incrementare le opportunità di uso della lingua, sia orale che scritta, nei corsi online in autoapprendimento, facilitando il consolidamento delle strutture linguistiche acquisite e favorendo lo sviluppo delle competenze linguistico-comunicative.

Numerosi studi hanno rilevato l'efficacia dell'insegnamento della seconda lingua con "focus on form", rispetto alle modalità senza "focus on form" (Lightbown e Spada 1990; Doughty e Varela 1998; Norris e Ortega 2000): nell'ambito della formazione online i chatbot possono fornire un immediato feedback esplicativo, guidando l'apprendente verso la riflessione metacognitiva e metalinguistica e indicando le aree di criticità e di possibile miglioramento. Questa funzionalità è denominata "Riflessione linguistica" nel caso di "AIDI" (AI per Apprendimento e Dialogo in Italiano), la macchina di cui si parlerà più diffusamente in seguito, realizzata dal gruppo di ricerca dell'Università per Stranieri di Perugia, in collaborazione con l'Università Telematica degli Studi IUL, alimentata con l'IA e integrata nel percorso di apprendimento dei corsi online, al momento in corso di sviluppo e di validazione.

Come è noto, l'interlingua degli apprendenti subisce una modifica graduale quando gli errori vengono identificati e compresi. Il feedback sugli errori diventa, dunque, efficace se restituito per un periodo prolungato e se reso in modo costruttivo e chiaramente comprensibile per gli studenti. Le potenzialità del feedback sono state ampiamente messe in luce anche dagli studi di Hattie (2023), che ne hanno rilevato il forte impatto sull'apprendimento profondo, sulla metacognizione e sulla metariflessione. Il feedback costruttivo può rappresentare un importante valore aggiunto nella definizione di scenari di apprendimento autentici come illustrato nel *QCERVC*. L'Approccio orientato all'Azione (Piccardo e North 2019), proposto dal *Quadro* stesso, che considera l'apprendente come un attore sociale, può offrire un

valido contributo nella pianificazione di scenari di apprendimento autentici, potenziando il ruolo attivo dell'apprendente all'interno di un contesto socioculturale e pragmatico specifico. L'esercizio costante con un chatbot, calibrato sul livello dello studente e inserito all'interno di uno scenario conversazionale simulato, può rispondere in modo efficace a questa esigenza di un feedback comprensibile e continuo, favorendo l'effettivo miglioramento delle competenze linguistiche degli apprendenti (Lightbown 1991).

5. *La sperimentazione dell'IA per l'apprendimento dell'italiano LS*

La sperimentazione illustrata nei paragrafi seguenti si colloca nell'ambito di un più ampio progetto di ricerca, che mira a indagare l'impatto dell'IA sull'apprendimento dell'italiano come lingua straniera o seconda, in termini di partecipazione, interazione, coinvolgimento emotivo e successo formativo.

Lo studio si basa sul sistema di IA appositamente creato dal gruppo di ricerca, denominato "AIDI", all'interno dei corsi di lingua italiana online di livello A2 e B1 del QCERVC con approccio CLIL (*Content and Language Integrated Learning*) (Cinganotto 2016; Cinganotto 2021), incentrato su temi di carattere artistico-culturale. Il sistema di IA e i chatbot sono addestrati utilizzando un corpus linguistico appositamente creato dal gruppo di ricerca, ispirato al *Profilo della lingua italiana* (Spinelli e Parizzi 2010) e in linea con il QCERVC.

Il corso è stato progettato per un campione di studenti universitari cinesi, dei quali è stata effettuata una profilatura iniziale, con l'obiettivo di personalizzare, per quanto possibile, il percorso formativo.

Il campione di questo studio è composto da 22 studenti universitari cinesi (11 al livello A2 di competenza linguistica italiana e 11 al livello B1), iscritti a un corso online di lingua italiana come lingua straniera, nell'ambito di un *Memorandum of Understanding (MoU)* tra l'Università per Stranieri di Perugia e la Guangzhou Maritime University (GMU), una università del Canton, in Cina. In base a questo *MoU*, gli studenti della GMU possono frequentare un corso di laurea magistrale presso l'Università per Stranieri di Perugia e ottenere un doppio titolo, in italiano e in cinese. Il corso online di italiano mira a migliorare le loro competenze linguistiche prima dell'arrivo a Perugia, come preparazione al linguaggio accademico degli insegnamenti del corso di laurea magistrale. Inoltre, agli studenti sono proposti materiali e esercizi re-

lativi all'arte e al patrimonio culturale italiano, già parte integrante del loro curriculum universitario presso la GMU. Pertanto, il corso online di italiano è progettato con una sezione specifica dedicata all'arte, con attività e task interattivi correlati, denominati "Pillole d'arte", ispirati all'approccio CLIL. Immagini, dipinti e capolavori dell'arte italiana, provenienti da Perugia e da altre città italiane, sono oggetto di approfondimento e di discussione in lingua italiana durante le lezioni online.

Lo studio prende le mosse dalle seguenti domande di ricerca:

- In che modo l'implementazione dell'IA in un corso online di lingua e cultura italiana influisce sulla motivazione degli studenti e sulle opportunità di esposizione alla lingua target?
- Quali sono i benefici dell'IA sugli apprendimenti linguistici, in base alle reazioni e ai commenti degli studenti?

L'efficacia della sperimentazione è stata valutata principalmente attraverso strumenti quantitativi: le opinioni degli studenti sono state raccolte tramite interviste informali e questionari, finalizzati anche a indagare il loro livello di consapevolezza sul funzionamento dei sistemi IA impiegati e la loro efficacia nel raggiungimento degli obiettivi definiti all'interno del percorso di apprendimento.

6. Principali funzionalità di AIDI

Nel sistema di Intelligenza Artificiale AIDI sono stati impostati diversi scenari di apprendimento, nonché un sistema di dialogo per facilitare l'accesso alla documentazione e ai materiali dei corsi online, attraverso appositi "prompt".

Tra le varie funzionalità, quella denominata "Scenari" prevede dialoghi di vario genere, come:

- l'interazione tra pari, che prevede un dialogo tra uno studente universitario cinese e uno studente italiano;
- lo scenario ambientato al ristorante, che simula una conversazione tra un cameriere e un cliente;
- il colloquio di lavoro, che simula un'interazione reale con un datore di lavoro.

Nella Fig. 1, sono riportate le prime battute di uno scambio interazionale tra pari: lo studente cinese e lo studente italiano.

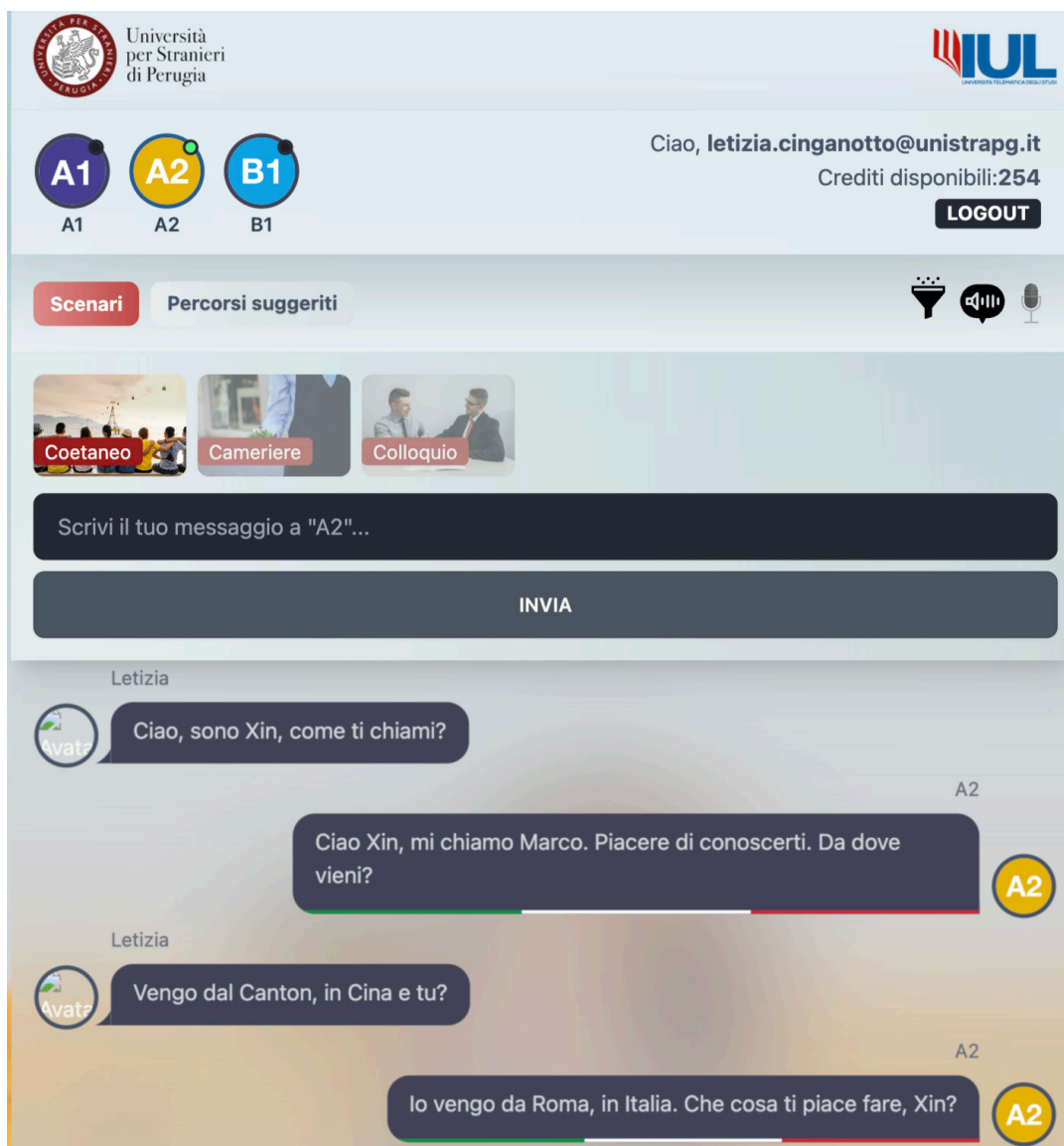


Figura 1. Uno scenario di apprendimento di AIDI.

La funzione, molto utile in ambiente di apprendimento CLIL, denominata “Pillole d’arte”, consente agli studenti di interrogare AIDI con appositi prompt tematici sui contenuti storico-artistici oggetto del corso online e delle lezioni in sincrono tenute con gli studenti cinesi: una valida modalità per revisionare i contenuti affrontati, sia attraverso l’ascolto che attraverso la lettura dei testi prodotti dalla macchina stessa. Nella Fig. 2, è riportato l’output di un prompt relativo alla storia di Palazzo Gallenga, la sede dell’Università per Stranieri di Perugia, dove gli studenti cinesi saranno ospitati per il loro programma di studio.

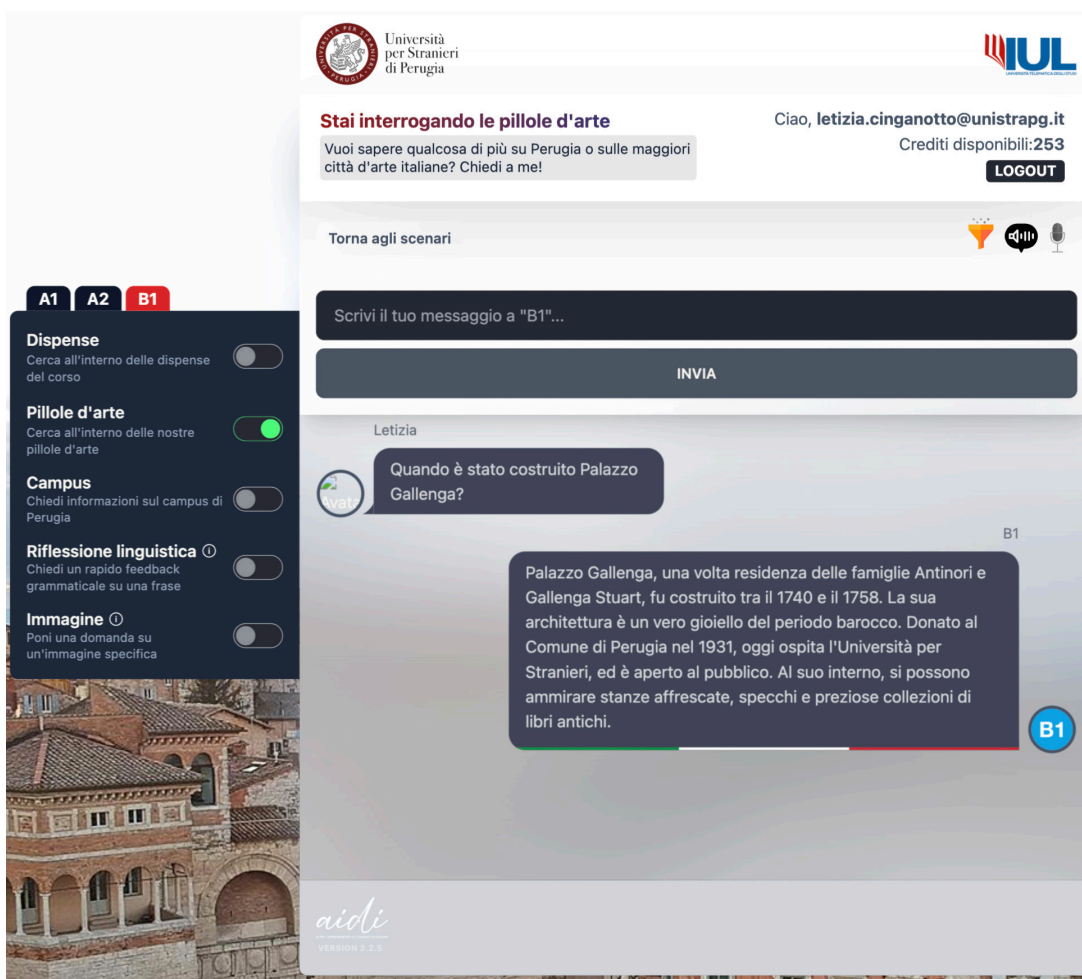


Figura 2. La funzionalità “Pillole d’arte” di AIDI.

La funzionalità “Immagine”, anch’essa molto utile per l’apprendimento di contenuti artistico-culturali in lingua italiana secondo la metodologia CLIL, consente agli studenti di caricare un’immagine e ottenerne immediatamente la descrizione (Fig. 3). Nel contesto della sperimentazione, la funzionalità è stata utilizzata per favorire la produzione orale e l’interazione tra pari a partire dalla descrizione dell’immagine presentata, stimolando anche ulteriori approfondimenti e ricerche, in previsione e in preparazione dell’arrivo degli studenti a Perugia.

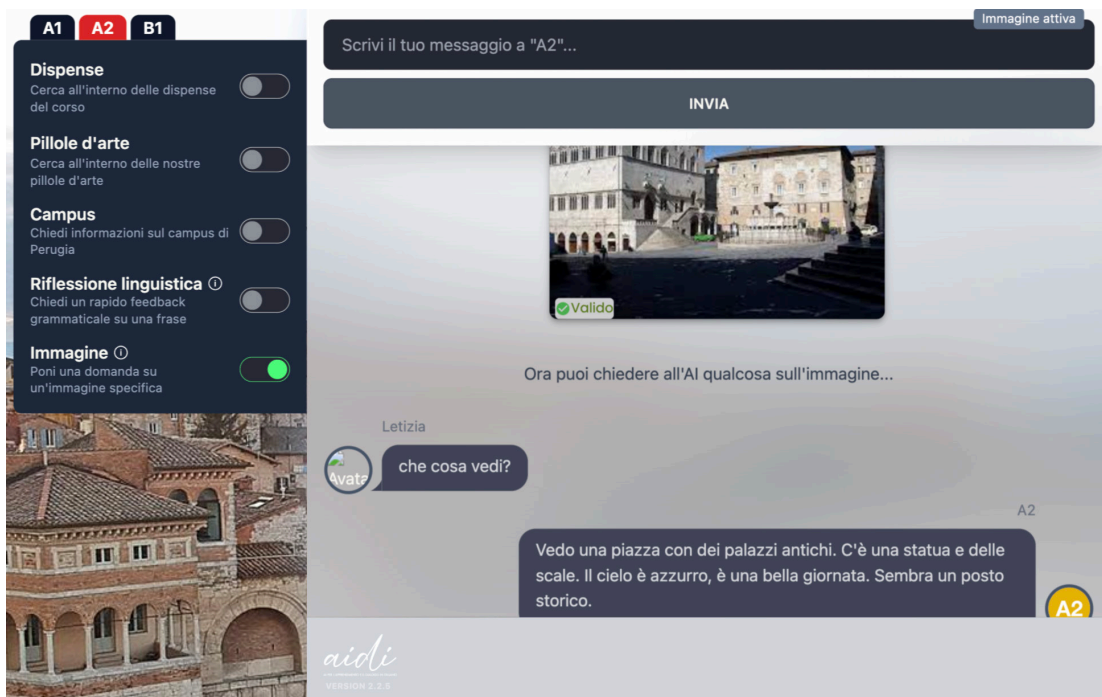


Figura 3. La funzionalità “Immagine” di AIDI.

Un interessante valore aggiunto è la possibilità di effettuare un *code-switching* dall’italiano all’inglese semplicemente cliccando sull’output del prompt: il colore della bandiera sullo sfondo richiamerà la lingua corrispondente (Fig. 4). Si tratta di un’importante strategia di *scaffolding*, che richiama la pratica del *translanguaging*, comunemente usata in ambiente CLIL, che può facilitare la comprensione e il processo di apprendimento, sfruttando il potenziale di una lingua ponte, come nel caso degli studenti cinesi.

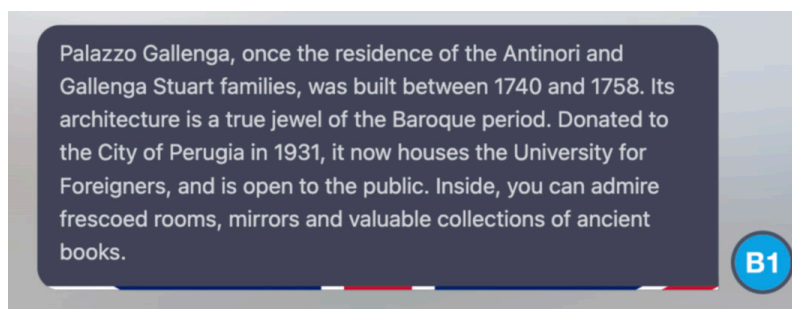


Figura 4. Traduzione automatica dell’output in lingua inglese.

L'IA rappresenta, dunque, un valore aggiunto negli scenari CLIL in italiano come lingua straniera, integrando le competenze linguistiche e l'apprendimento dei contenuti artistici e culturali.

La funzione “Riflessione linguistica” restituirà un feedback automatico sulla produzione scritta inserita come prompt, fornendo anche suggerimenti per l'individuazione degli errori e possibili aree di miglioramento.

La Fig. 5 mostra un esempio di feedback su un breve testo prodotto da uno studente: la macchina suggerisce di evitare la frase frammentata con la ripetizione del soggetto in posizione ravvicinata (“Palazzo Gallenga ha una storia molto lunga. Palazzo Gallenga è molto bello”), sostituendo due periodi semplici isolati, con una costruzione paratattica.



Fig. 5. La funzione “Riflessione linguistica” di AIDI.

7. Principali risultati della sperimentazione

Dall'analisi delle interazioni degli studenti con l'IA e dai risultati dei questionari e delle interviste informali con gli studenti, è emersa la percezione dell'efficacia dell'uso dei sistemi IA nei percorsi di apprendimento online, in termini di ampliamento delle opportunità di esercizio e di esposizione all'input nella lingua target. Gli studenti hanno avuto la possibilità di esercitarsi con AIDI durante le lezioni online di italiano e le loro reazioni sono state positive e incoraggianti, come mostrano alcuni dei loro commenti.

Tra le varie domande poste agli studenti, se ne riportano di seguito alcune tra le più significative, come “Che cosa hai trovato più utile e divertente?”.

Di seguito le risposte più comuni:

- la descrizione delle immagini;
- la conversazione al ristorante;
- il colloquio di lavoro;
- la descrizione delle opere d’arte;
- la riflessione linguistica;
- le domande sul campus universitario;
- il dialogo vocale con l’IA.

Tutti gli studenti si sono dichiarati soddisfatti di questa esperienza, come testimoniano le risposte al questionario online proposto (Fig. 6). In particolare, agli studenti è piaciuto molto lavorare con immagini e fotografie e interagire nello scenario al ristorante.

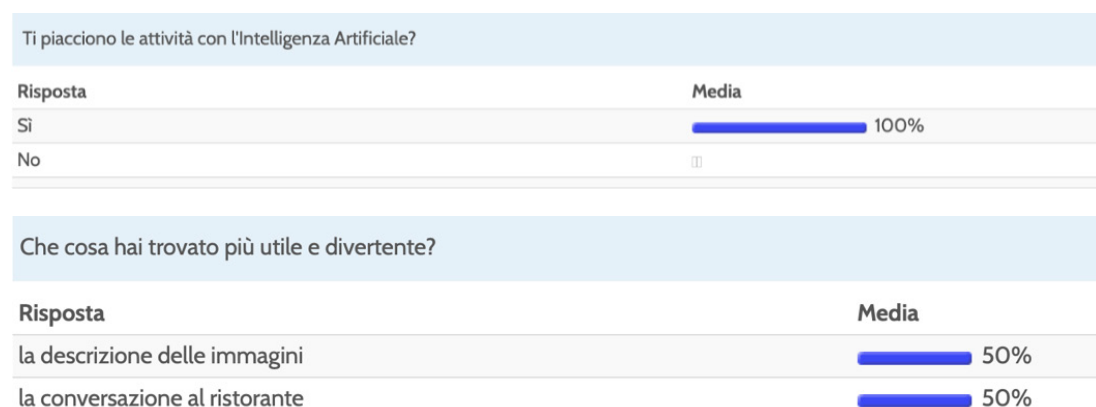


Figura 6. Risposte alla domanda “Che cosa hai trovato più utile e divertente?”

Tutti gli studenti hanno trovato utile interagire con AIDI, soprattutto per ampliare le occasioni di pratica della lingua e migliorare le abilità di scrittura e lettura (Fig. 7). Il dialogo sembra essere meno apprezzato, probabilmente a causa delle preferenze e abitudini culturali cinesi: gli studenti si dimostravano poco inclini a parlare, preferendo le modalità della lettura, della scrittura e dell’ascolto dalla funzionalità “text-to-speech”.

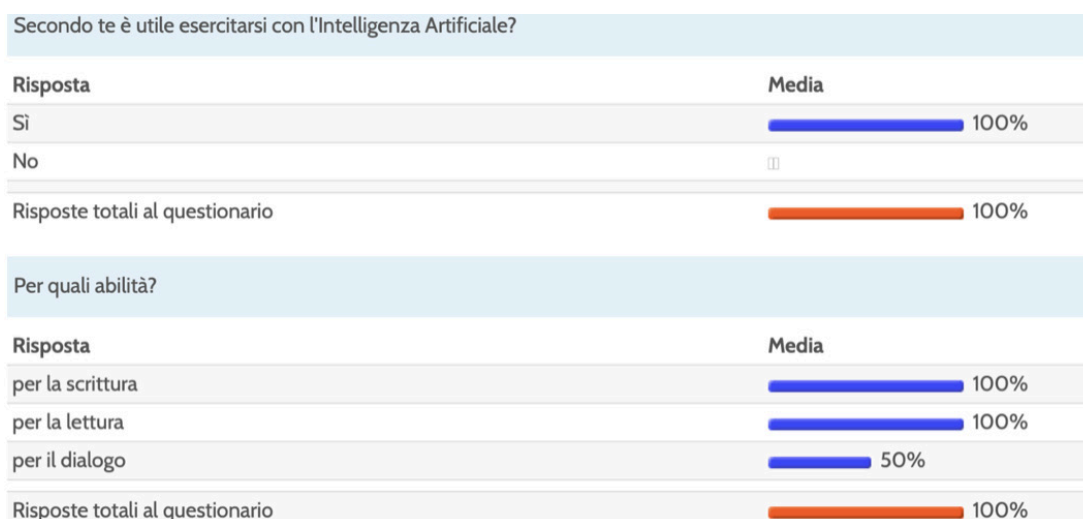


Figura 7. Risposte alle domande “Secondo te è utile esercitarsi con l’Intelligenza Artificiale?” e “Per quali abilità?”

La funzione “Immagine” è stata percepita dagli studenti come una tecnica molto utile, soprattutto per l’ampliamento del lessico.

L’integrazione dell’IA e dei sistemi di dialogo ha offerto opportunità interattive e personalizzate di pratica linguistica, feedback immediato e scenari conversazionali immersivi. Il sistema di IA ha agito come riferimento, tutor e partner durante tutto il processo di apprendimento.

I risultati preliminari di questo studio hanno dimostrato come un approccio immersivo mediato dall’IA possa influenzare positivamente l’efficacia complessiva dell’apprendimento degli studenti, favorendone il coinvolgimento, la motivazione e l’interazione, nonché il dialogo interculturale, soprattutto nel caso di conversazioni e interazioni su temi di carattere artistico-culturale, in grado di sollecitare il confronto e lo scambio di idee tra culture distanti, come quella italiana e quella cinese.

Gli studenti hanno inoltre rilevato le potenzialità dell’IA all’interno dell’ambiente di apprendimento online, che ha offerto ulteriori opportunità di dialogo e interazione, calibrate in base ai loro livelli di competenza linguistica.

I risultati incoraggianti emersi dal questionario sottoposto agli studenti, seppure con i limiti legati al numero ridotto di apprendenti di questa prima sperimentazione, confermano la necessità di proseguire nella direzione intrapresa dal gruppo di ricerca, che prevede l’esplorazione e l’allenamento

di nuove funzionalità di AIDI in corso di validazione e delle relative applicazioni glottodidattiche, in linea con i livelli di competenza linguistica del *QCERVC*.

8. *Conclusioni*

I risultati preliminari della ricerca in corso presso l'Università per Stranieri di Perugia, raccolti in questo contributo, hanno dimostrato come la connessione tra sistemi di dialogo potenziati dall'IA e i corsi di lingua online possa restituire la fotografia di una relazione costruttiva, che riconosce il ruolo essenziale della sostenibilità, dell'inclusività e dell'accessibilità nella formazione, promuovendo lo sviluppo delle competenze linguistico-comunicative nelle quattro modalità di comunicazione del *QCERVC*.

Grazie alla creazione di scenari comunicativi immersivi che richiamano situazioni reali, i sistemi di IA possono facilitare l'apprendimento significativo e migliorare i risultati dell'acquisizione linguistica. Questo approccio innovativo risulta in grado di creare un'esperienza di apprendimento linguistico più autentica e coinvolgente.

Per concludere, è possibile affermare che AIDI ha avuto un impatto positivo sulla partecipazione, il coinvolgimento e la motivazione degli apprendenti, seppure di numero limitato, fornendo maggiori opportunità di esposizione all'input nella lingua target, percepite come un valore aggiunto nei corsi online di italiano come lingua straniera.

Bibliografia

Al-Obaydi, Liqaa Habeb, Pikhart, Marcel e Klimova, Blanka. 2023. "ChatGPT and the General Concepts of Education: Can Artificial Intelligence-Driven Chatbots Support the Process of Language Learning?" *International Journal of Emerging Technologies in Learning (ijET)* 18, n. 21: 39-50. <https://doi.org/10.3991/ijet.v18i21.42593>.

Cinganotto, Letizia. 2016. "Content and Language Integrating Learning with Technologies: An Online Global Training Experience." *The EUROCALL Review* 24, n. 2: 56-64. <https://doi.org/10.4995/eurocall.2016.6530>.

Cinganotto, Letizia. 2021. *CLIL e innovazione. Strumenti, strategie e tecniche didattiche*. Milano: Pearson Italia.

Consiglio d'Europa. 2020. *Quadro Comune Europeo di Riferimento per le Lingue: Apprendimento, insegnamento, valutazione. Volume Complementare*. Tradotto da Monica Barsi, Edoardo Lugarini e Anna Cardinaletti. *Italiano LinguaDue* 12, n. 2. <https://doi.org/10.13130/2037-3597/15120>.

Cunningham-Nelson, Samuel, Boles, Wageeh, Trouton, Luke e Margerison, Emily. 2019. "A Review of Chatbots in Education: Practical Steps Forward." In *30th Annual Conference for the Australasian Association for Engineering Education (AAEE 2019): Educators Becoming Agents of Change: Innovate, Integrate, Motivate*, 299-306. Brisbane, Queensland: Engineers Australia.

Doughty, Catherine e Varela, Elizabeth. 1998. "Communicative Focus on Form." In *Focus on Form in Classroom Second Language Acquisition*, a cura di Catherine Doughty e Jessica Williams, 114-38. Cambridge: Cambridge University Press.

Ehrman, Madeline E. 1996. *Understanding Second Language Learning Difficulties*. Thousand Oaks, CA: SAGE.

European Commission. 2022. *Ethical Guidelines on the Use of Artificial Intelligence (AI) and Data in Teaching and Learning for Educators*. Luxembourg: Publications Office of the European Union. <https://data.europa.eu/doi/10.2766/153756>.

Fryer, Luke K. e Carpenter, Rollo. 2006. "Bots as Language Learning Tools." *Language Learning & Technology* 10, n. 3: 8-14. <https://doi.org/10.125/44068>.

- Fryer, Luke K., Nakao, Kaori e Thompson, Andrew. 2019. "Chatbot Learning Partners: Connecting Learning Experiences, Interest and Competence." *Computers in Human Behavior* 93: 279-89. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2018.12.023>.
- Hattie, John. 2023. *Visible Learning: The Sequel*. Abingdon: Routledge.
- Kohnke, Lucas. 2023. "L2 Learners' Perceptions of a Chatbot as a Potential Independent Language Learning Tool." *International Journal of Mobile Learning and Organisation* 17, nn. 1-2: 214-26.
- Kowalski, Stewart, Hoffman, Robert, Jain, Rohan e Mumta, Majid. 2011. "Using Conversational Agents to Help Teach Information Security Risk Analysis." In *SOTICS 2011: The First International Conference on Social-Eco-Informatics*, a cura di Nima Dokoochaki e Lynne Hall, 91-94. IARIA. https://www.thinkmind.org/index.php?view=article&articleid=sotics_2011_4_30_30106.
- Krashen, Stephen D. 1988. *Second Language Acquisition and Second Language Learning*. New York: Prentice Hall.
- Jeon, Jaeho. 2024. "Exploring AI Chatbot Affordances in the EFL Classroom: Young Learners' Experiences and Perspectives." *Computer Assisted Language Learning* 37, nn. 1-2: 1-26.
- LeCun, Yann, Bengio, Yoshua e Hinton, Geoffrey. 2015. "Deep Learning." *Nature* 521: 436-44. <https://doi.org/10.1038/nature14539>.
- Lightbown, Patsy M. 1991. "Input, Instruction, and Feedback in Second Language Acquisition." *Interlanguage Studies Bulletin* 7, n. 2: ii-iv. <https://doi.org/10.1177/026765839100700201>.
- Lightbown, Patsy M. e Spada, Nina. 1990. "Focus-on-Form and Corrective Feedback in Communicative Language Teaching: Effects on Second Language Learning." *Studies in Second Language Acquisition* 12, n. 4: 429-48. <https://doi.org/10.1017/S0272263100009517>.
- Lucas, Gale M., Gratch, Jonathan, King, Aisha e Morency, Louis-Philippe. 2014. "It's Only a Computer: Virtual Humans Increase Willingness to Disclose." *Computers in Human Behavior* 37: 94-100. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2014.04.043>.
- Manning, Christopher D., Raghavan, Prabhakar e Schütze, Hinrich. 2008. *Introduction to Information Retrieval*. Cambridge: Cambridge University Press.

Moore, Michael G. 1993. "Theory of Transactional Distance." In *Theoretical Principles of Distance Education*, a cura di Desmond Keegan, 22-38. Abingdon: Routledge.

Norris, John M. e Ortega, Lourdes. 2000. "Effectiveness of L2 Instruction: A Research Synthesis and Quantitative Meta-Analysis." *Language Learning* 50: 417-528. <https://doi.org/10.1111/0023-8333.00136>.

Piccardo, Enrica e North, Brian. 2019. *The Action-Oriented Approach: A Dynamic Vision of Language Education*. Bristol: Multilingual Matters.

Punie, Yves e Redecker, Christine. 2017. *European Framework for the Digital Competence of Educators: DigCompEdu*. Luxembourg: Publications Office of the European Union. <https://data.europa.eu/doi/10.2760/159770>.

Spinelli, Barbara e Parizzi, Francesca. 2010. *Profilo della lingua italiana. Livelli del QCER A1, A2, B1 e B2*. Firenze: La Nuova Italia.

UNESCO. 2023. *Guidance for Generative AI in Education and Research*. Paris: UNESCO. <https://doi.org/10.54675/EWZM9535>.

Vuorikari Riina, Kluzer, Stefano e Punie, Yves. 2022. *DigComp 2.2: The Digital Competence Framework for Citizens*. Luxembourg: Publications Office of the European Union. <https://data.europa.eu/doi/10.2760/115376>.

Weizenbaum, Joseph. 1966. "ELIZA: A Computer Program for the Study of Natural Language Communication between Man and Machine." *Communications of the ACM* 9, n. 1: 36-45.

Letizia Cinganotto, già Prima Ricercatrice presso INDIRE (Istituto Nazionale per la Documentazione, l'Innovazione e la Ricerca Educativa), attualmente insegna didattica delle lingue presso l'Università per Stranieri di Perugia, dove è Delegata Rettorale alle Relazioni Internazionali e Membro del Consiglio Direttivo e del Consiglio Scientifico del CVCL (Centro per la Valutazione e le Certificazioni Linguistiche). È inoltre membro del Comitato Scientifico dell'Associazione CLIQ (Certificazione Lingua Italiana di Qualità), nonché di numerosi altri gruppi di lavoro e comitati scientifici sia in ambito nazionale che internazionale. In particolare, è membro del *consultancy team* dell'ECML (European Centre for Modern Languages) del Consiglio d'Europa per il progetto *Pluriliteracies Teaching for Deeper Learning* (PTDL).

Giorgia Montanucci è dottoranda in Linguistica e didattica delle lingue presso l'Università per Stranieri di Perugia. Ha conseguito una laurea triennale in Lingue e letterature straniere e una laurea magistrale in Lingue per la Cooperazione Internazionale.

Gianluca Esposito
Università degli Studi di Napoli Federico II

Contributi sullo stile e sul realismo magico latino-americano in
Die Vermessung der Welt di Daniel Kehlmann

Abstract

The paper outlines some essential features of Daniel Kehlmann's production, focusing on his most famous work, the novel *Die Vermessung der Welt* (*Measuring the World*, 2005). Specifically, the focus is placed on the author's ability to achieve both wide public and critical acclaim on an international scale, thus also arousing scholarly interest in his production. Moving on from the study of the reception of the work, the essay then highlights the most important characteristics of the text, such as the skilful mixture of irony and melancholy, and its playing with stereotypes about Germans, while also tracing the sources underlying the book, starting from the connections to classical antiquity, to Plutarch's *Parallel Lives*, highlighting also contemporary inspirations, in particular Thomas Pynchon's *Mason & Dixon*. Special attention is given to the work's references to Latin American literature and its magic realism, showing the text's connection to authors such as Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa and Julio Cortázar, and to the spirituality of the protagonists, related to this potentially fantastic dimension.

1. *La misura del mondo* come 'megaseller'

Die Vermessung der Welt ('*La misura del mondo*') è senza dubbio tra le opere della letteratura contemporanea in lingua tedesca che ha goduto del maggior successo di pubblico e di critica. Già nel 2008, dopo appena tre anni dalla pubblicazione, il romanzo era già stato tradotto in trentacinque lingue e, nel solo ambito di lingua tedesca, aveva raggiunto la cifra record di 1,4 milioni di copie vendute con ben quaranta ristampe, superando la nozione stessa di *bestseller* e divenendo un *megaseller* (cfr. Tommek 2015, 398-400). Tale strepitoso successo ha sorpreso lo stesso autore, che aveva già col precedente *Ich und Kaminski* (*Io e Kaminski*, 2003) ricevuto un discreto successo:

Scherzando, potrei dire che *Ich und Kaminski* [*Io e Kaminski*, G.E.] fosse una satira piuttosto aggressiva sul mondo dei media e del giornalismo, e ho constatato che i giornalisti e la stampa lo hanno apprezzato. *Die Vermessung der Welt* [*La misura del mondo*, G.E.] è una satira piuttosto aggressiva sull'essere tedeschi e ora constato che tutta la Germania lo ami. Sembra davvero molto difficile rendersi impopolare. Ma seriamente, non ho nessuna spiegazione per questo successo del libro, sono stupito e sbalordito da questo fenomeno (Nickel 2008, 30, trad. it. G.E.).

Nonostante l'umiltà del suo autore, le ragioni del successo di *Die Vermessung der Welt* sono rintracciabili in una pluralità di fattori, alcuni dei quali già individuabili in questa dichiarazione dello stesso autore. Essi sono molteplici, ma uno è certamente la capacità dell'opera di riferirsi a diverse tipologie di lettore (Tommek 2015, 407), con il suo carattere erudito e allo stesso tempo capace di intrattenere anche il pubblico meno ricettivo degli elementi intertestuali o della complessità delle tematiche presenti nel romanzo, alle volte nascoste dall'ironia spesso amara che avvolge i due protagonisti, specialmente nell'ultima parte della loro vita. Kehlmann raggiunge tali scopi adoperando uno stile tendenzialmente realista, ma non privo di elementi 'magici', che alle volte sembrano apparentemente mettere in discussione la patina di reale che la narrazione cerca di costituire. Baßler mette in evidenza come in questo modo l'opera di Kehlmann sia caratterizzata dal *double coding*. Da un lato, propone infatti una storia divertente, di facile lettura e comprensione, con un alto potenziale di identificazione da parte del lettore, e dall'altro dà al ricettore dell'opera la sensazione di trovarsi davanti a un testo dall'alto valore estetico-artistico, che già nella sua struttura è in grado di provocare godimento nel suo fruitore (Baßler 2017, 49) e, citando Umberto Eco, tende continuamente a suggerire l'idea che, godendo di questi effetti, il lettore stia perfezionando "un'esperienza estetica privilegiata" (Eco 2005, 71). Il testo risulta facilmente fruibile sia per un pubblico di specialisti, in grado quindi di riconoscere anche i dettagli più nascosti e reconditi dell'opera, sia dal medio avventore di libreria, che riceverà quindi un testo che sarà facile da leggere e sarà anche in grado semplicemente di intrattenere. Questa commistione tra elemento erudito e accessibilità lo iscrive a pieno titolo in quella dialettica tra cultura alta e cultura pop che spesso risulta essere predominante nella narrativa contemporanea.¹

1 Sul tema, in ambito italiano si rimanda a Spinazzola 2012, 7-20 e 184-188. Per l'ambito tedesco invece citiamo Degler e Paulokat 2008, 85-96 e Rauen 2010, 34-70.

Altra caratteristica che sicuramente ne ha agevolato la ricezione è il trattare tematiche e stereotipi che facilmente possono far presa non solo nel pubblico di lingua tedesca, quali la contraddizione tra il fascino e i limiti della comprensione scientifica del mondo, la ‘limitatezza’ (chiaramente stereotipata) della mentalità tedesca e l’estetica del cosmopolitismo (Tommeke 2015, 407), il tutto mettendo da parte ogni forma di ‘impegno’, vista la totale assenza di riferimenti politici, siano essi diretti o indiretti (Preußner 2008, 76), nonostante l’attitudine realista del romanzo (Tommeke 2015, 405-406). A colpire i recensori stranieri sono state la comicità, l’ironia e la leggerezza di un romanzo tedesco nel ritrarre con stereotipi ciò che è tedesco, peculiarità di solito non riscontrate dal pubblico straniero (cfr. Stein 2008, 136-150).

Al centro, sono poste le biografie del barone Alexander von Humboldt (1769-1859), scienziato, esploratore e geografo, una delle personalità più famose e influenti della sua epoca, e del celebre matematico Carl Friedrich Gauß (1777-1855). Guardando già agli anni di nascita e morte ci si rende presto conto di come essi abbiano vissuto una vita in qualche modo ‘parallela’. Non è un caso che Daniel Kehlmann abbia preso spunto per il suo romanzo dalle *Bíoi Paráλληλοι*, (*Bíoi Parállēloi*, *Vite parallele*) di Plutarco (Deupmann 2013, 243), non raccontando le vite per intero, ma prediligendo in particolare lo stile aneddotico. Così il romanzo offre un doppio approccio: da un lato, sembra raccontare episodi della vita delle due figure della *Goethezeit*, a metà tra verità storica e finzione; dall’altro lato, finzionalizza ed esemplifica gli elementi scientifici riguardanti queste due figure al fine di rendere tali argomenti accessibili a tutti senza conoscenze contestuali pregresse (Tommeke 2015, 408). Per tale ragione l’opera ha trovato un posto prediletto tra gli scaffali di molti scienziati. Lo stesso autore ha messo in evidenza come l’opera abbia avuto successo tra gli studiosi di scienze naturali, che hanno potuto vedere il loro ‘mondo’ per una volta raffigurato in un’opera letteraria (Nickel 2008, 31). Questo è confermato anche dalla recensione al romanzo di Caroline Ash (2007, 454-455) apparsa sulla celebre rivista *Science*, di certo non il luogo in cui solitamente aspettarsi recensioni di opere letterarie.

Ulteriore punto di forza è il suo dialogare con altre opere della letteratura contemporanea che hanno goduto di enorme popolarità. Sean Ireton (2011, 143-159) mette in evidenza come una delle opere con cui *La misura del mondo* sia legata è *Mason & Dixon* (1997) di Thomas Pynchon, con cui condivide vari elementi. L’umorismo gioca infatti un ruolo importante in entrambi i testi, anche attraverso la scelta di due coppie di personaggi, Humboldt e Gauß per Kehlmann e

Charles Mason e Jeremiah Dixon per Pynchon. Entrambi i romanzi sono critici nei confronti della nazione di appartenenza, rispettivamente la Germania e gli Stati Uniti: Pynchon esplora le radici della storia americana per indicarne gli errori e le ingiustizie, come lo scarso rispetto per l'ambiente, le persecuzioni contro i nativi e la tratta degli schiavi; Kehlmann si rifà all'epoca d'oro della cultura tedesca di Weimar per prendersi spesso gioco della mentalità dei suoi connazionali. Entrambi i romanzi includono accuse alla schiavitù, visite con (futuri) presidenti americani ed episodi di realismo magico, essendo entrambi gli autori fortemente influenzati dalla letteratura latino-americana sviluppatasi a partire dal secondo dopoguerra. Soprattutto, entrambi i romanzi affrontano il tema della ragione che in qualche modo tenta di 'soggiogare' la natura tramite la misurazione dei territori, nel caso di *Mason & Dixon* dei confini tra Pennsylvania e Maryland e nel caso di *Die Vermessung der Welt* il Sudamerica per Humboldt e, pur mal volentieri, la Germania settentrionale per Gauß.

Circoscrivendo il discorso all'opera oggetto del nostro studio, è da notare come *La misura del mondo* si differenzi dalla maggior parte dei lavori di Kehlmann non solo per la sua ambientazione storica (le altre opere sono ambientate nella contemporaneità, con l'eccezione di *Tyll*, pubblicato nel 2017, e del recentissimo *Lichtspiel*), ma anche per la tecnica narrativa. Il narratore eterodiegetico racconta di entrambi i personaggi tenendosi a distanza e, insolitamente, questa distanza è accompagnata da una focalizzazione interna che fa sì che la realtà narrata sia tratteggiata quasi esclusivamente dalla prospettiva dei due protagonisti, che percepiscono il mondo solo con la razionalità specifica delle loro rispettive scienze. Sul piano formale, questo distanziamento è particolarmente evidente nella scelta del discorso indiretto per la riproduzione dei discorsi dei personaggi (Herrmann 2017, 119), senza cui l'autore ha affermato non avrebbe mai potuto scrivere il libro (Nickel 2008, 32). Inoltre, accanto a uno stile chiaro e realista, si trovano anche sia un narratore inaffidabile che confonde il lettore, sia un autore che gioca con le fonti storiche con anacronismi nascosti nel tessuto storico-narrativo generalmente affidabile. Come messo in evidenza da Pütz, nell'opera viene adoperato solitamente un tipo di narratore tradizionale, che osserva e descrive ciò che accade in maniera 'oggettiva' come nel seguente esempio:

Quando [...] si precipitarono fuori dalla capanna [...], si imbararono in un uomo che voleva leggere loro la mano. Era nudo, variopinto e aveva delle piume sulla testa. Humboldt rifiutò, Bonpland mostrò interesse. L'indovino gli afferrò le dita, alzò le sopracciglia e gli guardò divertito il palmo della mano (Kehlmann 2016, 103).

Le frasi dichiarative brevi e piuttosto semplici, frequentemente paratattiche, danno vita a una struttura simile a quella di un resoconto spesso scarno, che fa a meno di virtuosismi linguistici per trasmettere al contrario l'impressione di una sobria cronaca. Tuttavia, nonostante la forma concisa ma precisa, il narratore non riesce a dare l'impressione di onniscienza, ma anzi la sua conoscenza è vittima delle stesse lacune di cui sono vittime anche i personaggi (Pütz 2008, 31-32), come nel caso del seguente estratto:

Nella missione successiva furono loro offerti dolcetti di formiche. Bonpland si rifiutò di mangiarli, Humboldt ne assaggiò qualcuno. Poi chiese scusa e per un po' sparì nel sottobosco. Non privo d'interesse, disse quando ritornò. In ogni caso, avrebbe potuto aiutare a risolvere futuri problemi dovuti alla mancanza di alimentazione (Kehlmann 2016, 102).

Questa mancanza di onniscienza del narratore si manifesta col fatto che è presumibile cosa abbia fatto von Humboldt nei cespugli – vale a dire vomitare –, ma non vi è certezza in quanto il narratore dispone delle stesse informazioni di cui dispongono Bonpland e gli altri commensali, che non sono nel sottobosco con von Humboldt. Il fatto che la conoscenza del narratore sia circoscritta alle informazioni già note ai personaggi sarà successivamente molto importante per il nostro discorso relativo al 'realismo magico'.

Un'altra caratteristica del narratore del romanzo è quella di essere profondamente 'indiscreto'. Deupmann (2013, 249-253) ha messo in evidenza come il narratore descriva cose 'che non dovrebbe descrivere'. Per esempio, nell'incipit del romanzo viene descritto Gauß con la sua fama di grande matematico, quindi il suo ruolo pubblico e che gli dà fama, e contemporaneamente viene detto che non ha voglia di alzarsi dal letto (Kehlmann 2016, 7), al pari un bambino qualunque che si rifiuta di svegliarsi nonostante le rimostranze dei genitori; o ancora il narratore racconta di von Humboldt che viene attaccato dalle pulci che si infilano sotto le unghie delle dita dei piedi (Kehlmann 2016, 94). Tali elementi cozzano con le aspettative del lettore circa la grandezza dei personaggi trattati, in quanto solitamente nella narrazione di vicende legate a figure di tale fama certi dettagli più privati — e di certo meno 'gloriosi' — sono solitamente omessi. Così facendo, il narratore avvicina le grandi personalità alla quotidianità dell'individuo comune e spesso in questo straniamento è presente un forte elemento comico. Lo straniamento avviene alternando elementi 'discreti', come le misurazioni e le esplorazioni di von Humboldt o le scoperte di Gauß, a questi dettagli intimi ed effettivamente ridicoli. Infatti, è maggiormen-

te nelle due figure che si condensa l'afflato comico del romanzo. Tipicamente, la comicità scaturisce dai comportamenti e dalle risposte di Gauß ai quesiti degli altri personaggi che disattendono le aspettative del lettore e dal rapporto problematico col figlio Eugen, mentre nel caso di von Humboldt a generare riso e comicità è l'atteggiamento satirico nei confronti del *Deutschsein*, dell'essere tedeschi – un insieme di comportamenti stereotipati che generalmente vengono percepiti dagli stranieri –, nel testo sia notati in maniera diretta da Bonpland, sia messi in evidenza tramite straniamento dalla voce narrante (cfr. Catani 2008, 198-211).

La comicità e la scherzosità nel romanzo scaturiscono anche grazie al narratore che 'avvicina' il lettore all'autore. Diverse volte, infatti, la narrazione riduce la distanza tra i fatti raccontati e il lettore tramite la menzione dell'atto di scrittura. Per esempio:

È bizzarro e ingiusto, disse Gauss, il fatto che si nasce in una determinata epoca e, volenti o nolenti, vi si resta imprigionati: un esempio calzante della penosa accidentalità dell'esistenza. Così uno ha un vantaggio spropositato rispetto al passato e diventa lo zimbello del futuro.

Eugen annuì assonnato.

Perfino un intelletto come il suo, disse Gauss, non sarebbe stato in grado di concepire nulla in epoche passate o sulle rive dell'Orinoco *mentre un imbecille qualsiasi di lì a duecento anni avrebbe potuto farsi beffe di lui e inventare assurde stupidaggini sul suo conto*. Ci rifletté, diede ancora una volta a Eugen del fallito e si concentrò sul libro (Kehlmann 2016, 8-9).

O ancora:

Scrivere un romanzo, disse Humboldt, gli sembrava la via maestra per trattenere la caducità del presente e renderlo imperituro.

Ah, disse Lichtenberg.

Humboldt arrossì. *Dunque, se un autore, come adesso va di moda, decidesse di scegliere un remoto passato come sfondo della sua storia, starebbe compiendo un'impresa sciocca*.

Lichtenberg lo osservò con i suoi occhi sottili. No, rispose. Però un po' sì (Kehlmann 2016, 24).

Da queste porzioni di testo appare chiaro che non ci si stia riferendo al narratore, quindi a un elemento della realtà finzionale del romanzo, ma all'autore stesso in quanto si parla di *erfinden*, non di *erzählen*, 'inventare' e non 'narrare', dove l'invenzione è una caratteristica chiaramente dell'autore e non del narratore, che è invece l'espedito letterario tramite cui l'in-

venzione viene raccontata. La tendenza all'invenzione, e quindi al poter decidere arbitrariamente e insindacabilmente le sorti dei propri personaggi, è un tratto predominante nell'autorialità di Kehlmann. Così, infatti, si è espresso lo stesso scrittore a proposito della sua concezione di autore, che rimanda a Gustave Flaubert:²

Mentre l'autore pre-flaubertiano era un accompagnatore che ragionava e commentava, che si rivolgeva al lettore in disparte, seguendo gli eventi con un'attenzione alle volte maggiore o alle volte minore, il suo successore è un essere inaccessibile, che controlla tutti i fili dell'azione, che non può essere trovato e non si esprime mai, anche se non accade nulla che non sia in suo potere e intenzione, in altre parole: Dio (Kehlmann 2005, 137, trad. it. G.E.).

La divinità dell'autore sta nel predire deterministicamente e insindacabilmente il destino dei personaggi. Da qui quindi l'elemento metaletterario e giocoso con il riferimento alla autorialità. Se tuttavia con Flaubert l'autore resta "visible nulle part", con queste brevi e saltuari elementi manifesti Kehlmann rende il lettore conscio del potere autoriale nell'universo letterario.

Un elemento che colpisce della narrativa di Kehlmann in *Die Vermessung der Welt* è il gusto per la citazione. Kehlmann non è certo l'unico autore contemporaneo a fare uso del meccanismo della citazione e dell'intertestualità.³ La citazione in Kehlmann si manifesta tuttavia in maniera esplicita, come nel caso della poesia di Goethe *Ein Gleiches* (*Wanderers Nachtlied*) (Cfr. Deupmann 2013, 238):

Humboldt disse di non conoscere nessuna storia e si sistemò il cappello che la scimmia aveva girato. E poi non gli piaceva raccontare. Però sapeva recitare una poesia di Goethe, la più bella delle poesie tedesche, tradotta liberamente in spagnolo: Su tutte le cime è silenzio, negli alberi non senti il vento, anche gli uccelli sono tranquilli e presto si morirà (Kehlmann 2016, 107).

La funzione della citazione è in questo caso ironica, in quanto il testo goethiano originale risulta essere decisamente più poetico:

2 "L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout et visible nulle part." (FLAUBERT 1991, 204).

3 In ambito tedesco si pensi specialmente a Christian Kracht che si spinge a livelli ben più alti in quanto a uso e frequenza delle citazioni letterarie, pop e di cultura alta.

Über allen Gipfeln/Ist Ruh/In allen Wipfeln/Spürest du/Kaum einen Hauch/Die Vögel-
ein schweigen im Walde/Warte nur, balde/Ruhest du auch (Goethe 1815, 99).⁴

La traduzione un po' 'rozza' dal punto di vista letterario di von Humboldt mette in evidenza la sua 'scientificità' stereotipata e la sua mancanza di pathos umanistico (cfr. Costagli 2012, 268-272). La versione di von Humboldt effettivamente comunica grossomodo le stesse informazioni presenti nel testo lirico di Goethe, ma scarnificando la musicalità e l'atmosfera poetica del testo. Accanto a questo tipo di citazione più esplicitata, il riferimento intertestuale avviene però anche in maniera implicita, come per esempio il mestiere di agrimensore di Gauß che può essere letto come una sorta di 'omaggio' a *Il castello* di Franz Kafka (Herrmann 2017, 128), sebbene anche storicamente Carl Gauß abbia effettivamente svolto tale mestiere.

In Kehlmann, germanista di formazione abituato a maneggiare la materia letteraria, le citazioni di opere e personaggi possono essere viste anche come modalità per manifestare una certa 'nostalgia'. Taberner mette in evidenza come *La misura del mondo* sia pervasa da una latente nostalgia, insinuata piuttosto che esplicitamente dichiarata, per un tempo in cui la cultura tedesca, almeno fino all'inizio del diciannovesimo secolo, è stata più aperta al mondo. Per esempio, Gauß rifiuta simbolicamente l'incipiente nazionalismo tedesco dell'era post-napoleonica gettando dal finestrino della carrozza il libro di Eugen (Kehlmann 2017, 9), *Die Deutsche Turnkunst* (Jahn e Eiselen 1816), *L'arte ginnica tedesca* di Friedrich Ludwig Jahn (1778-1852) – un manuale pubblicato nel 1816, che insegna la 'autodisciplina' ginnica in chiave antifrancese – e, alla fine del libro, mostra tutt'altro che approvazione e fiducia verso la giustizia e l'etica prussiana (Kehlmann 2016, 217-219). Inoltre, nel romanzo sono presenti allusioni a figure storiche che rimandano a un passato non nazionalista della Germania. Per esempio, Georg Christoph Lichtenberg, che si ritrova nel romanzo (Kehlmann 2016, 18), era un appassionato anglofilo. Oppure Schiller, che sbadiglia quando Wilhelm von Humboldt loda l'introduzione del *blank verse* da parte di Wieland nel dramma tedesco con *Lady Johanna Gray* del 1758 (cfr. Kehlmann 2016, 32). È improbabile che Schiller si prenda gioco dell'utilizzo del verso inglese da parte di Wieland, ma piuttosto dell'errata interpretazio-

⁴ "Sopra ogni vetta,/pace;/per gli alti vertici, in su,/tu senti/soltanto un alito fioco./Nel bosco il canto degli uccelli tace./Posa; fra poco/sarai nella pace anche tu." (Angelini 2009, 42-43).

ne nazionalistica di Wilhelm di ciò che Wieland sta cercando di fare. Inoltre, Wilhelm von Humboldt mostra più tardi un simile ingenuo campanilismo quando nel teatro a Weimar commenta che avrebbe preferito, in disaccordo con Goethe, una commedia tedesca a una rappresentazione di Voltaire (Kehlmann 2016, 132). Lo stesso Wieland per di più scrisse una satira sulla provincialità tedesca, con *Die Abderiten, eine sehr wahrscheinliche Geschichte* (*La storia degli Abderiti*, 1774), ma fu anche estremamente importante per aprire la Germania al mondo. *Die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva* (*Le avventure di don Sylvio di Rosalva*, 1764), per esempio, è basato sul *Don Chisciotte*, mentre *Geschichte des Agathon* (*Storia di Agatone*, 1766-67) prende le mosse dal *Tom Jones* di Fielding. Wieland produsse anche versioni tedesche di ventidue opere di Shakespeare, scatenando l'ondata di entusiasmo per Shakespeare della seconda metà del XVIII secolo, che influenzò lo stesso Goethe nello scrivere *Zum Schäkespears Tag* (*Per il giorno onomastico di Shakespeare*) nel 1771 (cfr. Taberner 2011, 265-266). Con la menzione di questi elementi, in contrapposizione all'afflato nazionalista e violento che ha pervaso la cultura tedesca successiva, Kehlmann sembra voler mostrare al mondo non solo gli stereotipi sulla 'chiusura' tedesca, ma anche menzionare quelle figure più aperte al mondo che la cultura tedesca ha saputo produrre.

La comicità del romanzo è smorzata a partire dal quindicesimo capitolo dal titolo *Die Steppe* (*La steppa*). Da questo capitolo in poi, essendo arrivati al culmine delle biografie parallele dei due protagonisti, il romanzo prende una decisa piega malinconica, avvicinando il lettore all'interiorità delle due figure, con la tristezza, specialmente in von Humboldt, dell'essere vecchio, di aver concluso quanto aveva da fare, ma di essere 'inutilmente' ancora lì (Fröschle 2008, 186). Ciò però, specialmente nel caso di Gauß, si traduce anche in una speranza.

La morte sarebbe arrivata come un'ammissione di irrealtà. Allora avrebbe finalmente compreso cosa sono il tempo e lo spazio, qual è la natura di una linea e quale l'essenza di un numero. Forse anche perché aveva sempre avuto la sensazione di essere un'invenzione non troppo ben riuscita, la riproduzione di una persona non altrettanto reale, catapultata da un creatore un po' fiacco in uno strano universo di seconda categoria (Kehlmann 2016, 239).

Accanto a un altro riferimento all'autorialità 'divina' ("aveva sempre avuto la sensazione di essere un'invenzione non troppo ben riuscita, la riproduzione di una persona non altrettanto reale, catapultata da un creatore un po' fiacco in uno strano universo di seconda categoria."), la speranza conclusiva di

Gauß è quella che la vera conoscenza possa finalmente manifestarsi attraverso la morte (Gasser 2008, 13), come se questa permettesse il disvelamento di una sorta di velo di Maya.

2. Un esempio di realismo magico 'latino-americano' nella letteratura in lingua tedesca

Per stessa ammissione dell'autore, l'opera è influenzata dalla tradizione magico-realistica latino-americana. Tale tradizione è omaggiata in maniera esplicita con la scelta dei nomi dei quattro rematori che accompagnano von Humboldt nella natura selvaggia dell'Amazzonia (Kehlmann 2016, 89), che rimandano a quattro autori fondamentali di tale tradizione letteraria: Carlos (Fuentes), Gabriel (García Márquez), Mario (Vargas Llosa) e Julio (Cortázar) (Taberner 2011, 258). In particolare, proprio la figura di von Humboldt funge in qualche modo da 'ponte' tra la tradizione culturale tedesca e quella latino-americana dei maestri del *realismo mágico* (Nickel 2008, 27), vista la sua popolarità nel subcontinente sudamericano dovuta ai suoi viaggi, fama che probabilmente è oggi superiore lì che in Europa.

Dal punto di vista narratologico, il romanzo sembra inserire in un racconto molto realista e verosimile (per quanto comico) elementi riconducibili al mondo del fantastico. Per esempio, il 'mostro' scorto a largo di Tenerife:

Poco prima di Tenerife avvistarono un mostro marino. In lontananza, quasi stagliato nell'orizzonte, un corpo di serpente si eresse sull'acqua, si arrotolò su se stesso formando due grossi anelli e fissò la nave con occhi simili a gemme preziose, perfettamente visibili grazie al cannocchiale. Dal muso spuntavano dei filamenti sottilissimi. Pochi secondi dopo che si fu rituffato negli abissi, tutti credettero fosse stata solo un'allucinazione. Sarà stata la nebbia, disse Humboldt, oppure il cibo cattivo che ci propinano. Decise che non era il caso di annottarlo (Kehlmann 2016, 39).

O ancora, successivamente, viene notato durante la navigazione sul fiume un 'oggetto volante':

Di giorno le ore si confondevano; il sole gravava alto e infuocato sul fiume, faceva male a guardarlo, le zanzare attaccavano da ogni lato, perfino i rematori erano troppo stanchi per parlare. Per un po' furono seguiti da un disco di metallo, volava davanti a loro e poi di nuovo

dietro, scivolò silenzioso nel cielo, sparì, riapparve, per alcuni minuti fu talmente vicino che, con il cannocchiale, Humboldt riuscì a vedere sulla sua superficie lucente il riflesso curvo del fiume, della barca e di se stesso. Poi sfrecciò via e non tornò più (Kehlmann 2016, 112-113).

A tale insieme è possibile aggiungere per esempio anche la lunga ed esilarante scena, che omettiamo di citare in questa sede a causa della sua lunghezza, in cui, a grande altitudine, con forte neve e nebbia durante l'estenuante e pericolosa scalata del Chimborazo, von Humboldt vede il cane precedentemente scomparso mentre Bonpland vede doppi di sé, 'spiriti' che svaniscono una volta che l'altitudine diminuisce (Kehlmann 2016, 145-149). All'interno di un universo letterario molto realista, al lettore vien da chiedersi il significato di tali elementi e, soprattutto, se essi veramente 'esistano' nella finzione letteraria. Questi elementi magici, in realtà, sono generalmente spiegabili e non si configurano come elementi propriamente ed esplicitamente fantastici. Nel caso del mostro a largo di Tenerife, elementi menzionati dalla voce narrante quali la nebbia e la distanza rendono plausibile che si sia potuto trattare effettivamente di una svista, senza contare la florida tradizione di racconti sensazionalistici, popolari tra i marinai di quei secoli, di creature fantastiche in cui Kehlmann si sarebbe inserito, giocando tra realistico e fantastico. Per il secondo esempio, quello relativo all'avvistamento dell'oggetto volante, elementi come la stanchezza, il calore e le zanzare danno l'immagine di una situazione al limite del delirio psicofisico, senza considerare le "allucinazioni visive" (Kehlmann 2016, 110) scaturite dall'ingestione di curaro del giorno precedente, rendendo anche in questo caso non affidabile la narrazione. Il terzo esempio risulta anch'esso spiegabile come un caso di sindrome (o fattore) 'del terzo uomo', una particolare manifestazione psicologica nella quale, in condizioni estreme e potenzialmente mortali, il cervello invia segnali elettrici (definiti *switch*) tali da far alludere alla presenza di una ulteriore figura accanto alla persona in difficoltà (cfr. Suedfeld e Geiger 2008).

Il fantastico risulta quindi come un gioco, mai del tutto esplicitato e accertato per esteso, ma mai del tutto negato. Come stabilire quindi con certezza l'assenza o la presenza di tali elementi? Una possibilità è constatare che il mostro marino, l'oggetto non identificato e le visioni sul Chimborazo non influenzino in alcun modo la vicenda. L'elemento fantastico rimane quindi una possibilità, non una concretezza, in quanto esso viene scrutato solitamente in lontananza e in condizioni che influenzano la percezione, e non ci si interagisce. La critica lungamente ha discusso di tali elementi di *gebrochener Realismus* (cfr. Zeyrin-

ger 2008), del ‘realismo fratturato’ di Kehlmann. Per esempio, Baßler (2017, 42) fa notare che: “Un ufo non è, ovviamente, né un errore né un’imprecisione, ma un elemento fantastico nella diegesi romanzo. Appartiene alla realtà di questa storia proprio come i rematori o il sestante.” (trad. it. G.E.).

Se è pur vero che la voce narrante sia ‘certa’ di ciò che descrive (per esempio “Poco prima di Tenerife *avvistarono* un mostro marino” oppure “Per un po’ *furono seguiti* da un disco di metallo”, usando quindi l’indicativo)⁵, è da notare come elementi quali i rematori o il sestante menzionati da Baßler siano stati introdotti in un contesto in cui la voce narrante non dava attenuanti a una percezione imprecisa, mentre nel caso di tali elementi inspiegabili con la logica vi è sempre un’attenuante, esplicita o meno esplicita, che mette in dubbio l’oggettività di tali visioni rimandando spesso alle conoscenze extratestuali del lettore. Elementi quali la distanza, l’altitudine, la calura, le zanzare e la luce accecante danno il beneficio del dubbio sulla qualità della percezione; qualità della percezione che non viene messa in discussione nella precedente introduzione di elementi quali i rematori e il sestante. Pur essendo l’ufo un elemento per alcuni plausibile e non propriamente ‘fantastico’⁶, il riferimento a esso non è di carattere chiaramente storico o empirico, ma un gioco che mantiene la tensione tra il realistico e l’irrealistico, tra il possibile e l’impossibile, senza che il presunto impossibile si manifesti in alcuna misura nella narrazione, se non in questi brevi squarci che mettono apparentemente in discussione i riferimenti di realtà del lettore, quindi riferimenti extratestuali. Queste sortite nella possibilità del fantastico, inoltre, mettono in evidenza lo scetticismo della narrazione nei confronti dell’empirismo di von Humboldt, presente sin dall’inizio del romanzo e che diviene sempre più manifesto verso l’epilogo, in quanto in lui si riscontra la volontà di credere in qualche modo solo in ciò in cui già crede, tralasciando ciò che non è in grado di spiegare o ciò in cui non riesce (per esempio Kehlmann 2016, 15), facendo sì che si noti l’esigenza di von Humboldt di razionalizzare i miti e le credenze popolari per cercare una spiegazione scientifica (Doll 2017, 312). Tali elementi possono essere visti anche come opposizione tra l’oscurità

5 Anche in tedesco i verbi sono al modo indicativo: “Kurz vor Teneriffa *sichteten* sie ein Seeungeheuer” (Kehlmann 2009, 45) e “Eine Zeitlang *folgte* ihnen eine metallene Scheibe” (Kehlmann 2009, 135).

6 Ragionando al di fuori del testo, è con le conoscenze odierne impossibile assicurare che non vi siano mai stati effettivi avvistamenti di oggetti volanti non identificati, come anche la recente cronaca suggerisce (cfr. Herb e Hudspeth Blackburn 2023).

mistica pre-illuminista e i tentativi ‘rischiaratori’ di von Humboldt, nel senso della *Entzauberung*, il disincanto del mondo postulato da Max Weber (cfr. 1994, 9-24), vale a dire il superamento del misticismo e dell’irrazionalità tramite la chiarezza della scientificità:

Di fatto, lo straordinario successo di *Die Vermessung der Welt* sembra aver toccato un nervo scoperto nell’attuale *Zeitgeist*. Sembra che l’importanza del romanzo risieda come suo significato più profondo nell’essere indicatore di una sorta di recupero intellettuale; un recupero e persino una rinnovata consapevolezza dell’importanza e del significato fondamentale dell’illuminismo, che contribuisce al disincanto del mondo – la sua *Entzauberung* (Diner 2012, 25, trad. it. G.E.)

Sebbene la voce narrante sembri dare per scontata l’esistenza degli elementi ‘magici’, non è detto che tali elementi effettivamente siano presenti nell’universo narrativo. È più probabile che ci sia la percezione di questi da parte della voce narrante e dei personaggi, ma non che questi siano effettivamente nella realtà letteraria del testo. Tale spiegazione di incredulità risulta plausibile in quanto nessuno degli elementi pseudo-fantastici influenza la trama in qualche modo. Come visto precedentemente, del resto, il narratore di *Die Vermessung der Welt* non è onnisciente, ma le sue conoscenze sono al livello di quelle dei personaggi e si basa quindi sulla loro percezione nel narrare e di conseguenza non è in grado di dirimere con certezza le loro fallacie percettive. In Kehlmann non si solleva la questione se il soprannaturale sia realmente accaduto; piuttosto la domanda è se ciò che è accaduto sia soprannaturale (cfr. Tetzlaff 2012, 7-9). La narrazione sembra quindi evidenziare questi elementi magici con l’ausilio della voce narrante, ma allo stesso tempo li nega, minando l’affidabilità del narratore che li descrive.

È importante, inoltre, distinguere gli elementi fantastici come l’oggetto volante, il mostro acquatico di Tenerife e le allucinazioni sul Chimborazo con gli elementi relativi ai defunti, che più che al mondo del fantastico *tout court* si riferiscono al metafisico e allo spirituale. Se i primi sono chiaramente, anche dai protagonisti, bollati come impossibili e infatti non si manifestano nella trama, lo stesso non si può dire per la questione relativa ai morti e al rapporto col divino, verso cui lo scetticismo dei due personaggi è minore. Del resto, lo stesso von Humboldt risulta tutto sommato possibilista riguardo alla scena della seduta spiritica del capitolo *Gli spiriti*: “A quella medium bisognerebbe spiegare il mestiere, disse Humboldt. Non ci si accosta così ai morti” (Kehlmann 2016,

220). Inoltre, le attività dei medium non erano ancora state del tutto demistificate dalla scienza nel periodo in cui il romanzo è ambientato e di conseguenza la non-incredulità di von Humboldt e Gauß appare plausibile anche per degli scienziati. Il discorso analogo è applicabile all'apparizione dello spirito della madre di von Humboldt nel quarto capitolo *La grotta*:

Il sentiero si inabissava. Erano circondati da battiti d'ali, ma nessun uccello si avvicinava per colpirli. Abbarbicati alle pareti della grotta raggiunsero la cima di una roccia. Le torce, troppo flebili per illuminare la volta, ingigantivano le loro ombre. Humboldt controllò il termometro: faceva sempre più caldo; dubitava che questa constatazione avrebbe fatto piacere al professor Werner. Poi vide la sagoma di sua madre accanto a lui. Sbatté le ciglia, ma lei continuava a essere visibile; quell'immagine era lì da troppo tempo per essere solo un'illusione ottica. Lo scialle avvolto intorno al collo, la testa reclinata, il sorriso svagato, il mento e il naso tirati come l'ultimo giorno della sua vita, in mano un ombrello piegato. Humboldt chiuse gli occhi e contò lentamente fino a dieci (Kehlmann 2016, 63).

La vista dello spirito della madre è determinata in von Humboldt dal trauma educativo-repressivo vissuto a causa della rigida disciplina materna (Kehlmann 2016, 17-44), che non gli avrebbe mai permesso di compiere quel viaggio, e dalle condizioni di scarsa visibilità specificate dalla voce narrante. Ulteriore certezza dell'assenza di un'entità sovrannaturale sulla scena è il fatto che essa non venga notata dall'altro personaggio presente al medesimo posto, vale a dire Bonpland. Fondamentalmente, la soggettività della suggestione allucinatoria funziona allo stesso modo nella scena di cui abbiamo parlato prima, in cui i due esploratori scalano in preda alle allucinazioni il monte Chimborazo. In quella scena, von Humboldt scorge il cane, mentre Bonpland non vede alcun cane ma scorge doppi di sé non visti da von Humboldt.

Il confronto col mondo dei morti non riguarda solamente von Humboldt, ma anche Gauß. Il matematico, infatti, rimasto molto segnato dalla prematura e inaspettata morte della moglie (Kehlmann 2016, 133-134), prova a utilizzare il nascente magnetismo nella speranza di poter stabilire una comunicazione con la defunta moglie.

Quante ore aveva trascorso davanti a quel ricevitore aspettando un segnale da lei? Se Johanna era là fuori, proprio come Weber, solo più lontana e da un'altra parte, perché non ne approfittava? Se i morti si facevano vedere da una ragazzina in camicia da notte, perché disdegnavano quell'attrezzatura di altissimo livello? Gauss socchiuse gli occhi: nelle sue pupille c'era qualcosa che non andava, il firmamento sembrava solcato di crepe.

Avvertì le prime gocce di pioggia. Forse i morti non parlavano più perché si trovavano in una realtà più forte, perché questa appariva loro già come un sogno e un'incompiutezza, come un mistero risolto da tempo, nella cui rete avrebbero dovuto impigliarsi di nuovo, se volevano tornare a muoversi in essa e parlare. Alcuni ci provavano. I più intelligenti ci rinunciavano (Kehlmann 2016, 238-239).

In questa porzione di testo è chiara la malinconica non-manifestazione dello spirito e la profonda solitudine del personaggio. Nel caso delle esperienze relative ai morti non si può parlare quindi di una manifestazione del fantastico, ma piuttosto di un umano, e quindi realistico, accenno e anelito al metafisico. Se le visioni di mostri e oggetti volanti fungono da gioco linguistico, questi elementi al contrario testimoniano la presenza dell'esigenza spirituale e della dimensione dell'altrove anche nelle menti più 'scientifiche', come per von Humboldt e Gauß.

Bibliografia

- Angelini, Claudio. 2009. *Fiori della lirica tedesca*. Ediz. italiana e tedesca. Roma: Sovera.
- Ash, Caroline. 2007. "Fiction and Explorations: The World Measurers". *Science*, vol. 317, n. 5837, 454-455.
- Baßler, Mortiz. 2017. "Genie erzählen: Zu Daniel Kehlmanns Populärem Realismus". *Gegenwartsliteratur*, n. 16, 37-55.
- Catani, Stephanie. 2008. "Formen und Funktionen des Witzes, der Satire und der Ironie in «Die Vermessung der Welt»". In *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, a cura di Gunther Nickel, 198-215. Reinbek: Rowholt.
- Costagli, Simone. 2012. "Ein postmoderner historischer Roman: Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt*". *Gegenwartsliteratur*, n. 11, 261-279.
- Degler, Frank e Paulokat, Ute. 2008. *Neue Deutsche Popliteratur*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Deupmann, Christoph. 2013. "Poetik der Indiskretion. Zum Verhältnis von Literatur und Wissen in Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt*". In *Die Unendlichkeit des Erzählens: Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*, a cura di Carsten Rohde e Hansgeorg Schmidt-Bergmann, 237-256. Bielefeld: Aisthesis.
- Diner, Dan. 2012. "Reimagining Enlightenment: In Pursuit of Prudent Modernity". *New German Critique*, n. 39, 25-32.
- Doll, Max. 2017. *Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart: Am Beispiel von Uwe Timms Halbschatten, Daniel Kehlmanns *Vermessung der Welt* und Christian Krachts *Imperium**. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Eco, Umberto. 2005(1964). "Stilistica del Kitsch". In Idem. *Apocalittici e integrati*, 66-72. Milano: Bompiani.
- Flaubert, Gustave. 1991. *Correspondance*. Tome 2. Juillet 1851-Décembre 1858. a cura di Jean Bruneau, Paris : Gallimard.

Fröschle, Ulrich. 2008. “«Wurst und Sterne». Das Altern der Hochbegabten in «Die Vermessung der Welt»”. In: *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, a cura di Gunther Nickel, 186-197. Hamburg: Rowohlt.

Gasser, Markus. 2008. “Daniel Kehlmanns unheimliche Kunst”. *Text+Kritik*, n°177, 12-29.

Herb, Jeremy e Hudspeth Blackburn, Piper. 2023. “Officials and lawmakers push for more government transparency on ufos”, *cnn*, 26/07/2023. <https://edition.cnn.com/2023/07/26/politics/ufo-house-hearing-congress/index.html> (ultimo accesso: 28/10/2023).

Herrmann, Leonhard. 2017. *Literarische Vernunftkritik im Roman der Gegenwart*. Stuttgart: J. B. Metzler.

Ireton, Sean. 2011. “Lines and Crimes of Demarcation: Mathematizing Nature in Heidegger, Pynchon, and Kehlmann”. *Comparative Literature*, n. 63, 142-160.

Jahn, Friedrich Ludwig e Eiselen, Ernest Wilhelm Bernhard. 1816. *Die deutsche Turnkunst. Zur Einrichtung der Turnplätze dargestellt*. Berlin: autoedizione.

Kehlmann, Daniel. 2005. *Wo ist Carlos Montúfar?*. Reinbek: Rowohlt.

Kehlmann, Daniel. 2009 (2005). *Die Vermessung der Welt*. Reinbeck: Rowohlt.

Kehlmann, Daniel. 2016 (2006). *La misura del mondo*. Traduzione di Paola Olivieri. Milano: Feltrinelli.

Nickel, Gunther. 2008. “«Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker». Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, 9. Februar 2006”. In *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, a cura di Gunther Nickel, 26-35. Reinbek: Rowohlt.

Preußner, Heinz-Peter. 2008. “Zur Typologie der Zivilisationskritik: Was aus Daniel Kehlmanns Roman »Die Vermessung der Welt« einen Bestseller werden ließ”. *Text+Kritik*, n. 177, 73-85.

Pynchon, Thomas. 1997. *Mason & Dixon*. New York: Henry Holt and Company.

Rauen, Christoph. 2010. *Pop und Ironie: Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000*. Berlin-New York: De Gruyter.

Spinazzola, Vittorio. 2012. *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*. Milano: Il Saggiatore.

Stein, Julia. 2008. "«Germans and humor in the same book». Die internationale Rezeption der «Vermessung der Welt». In *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, a cura di Gunther Nickel, 136-150. Reinbek: Rowholt.

Suedfeld, Peter e Geiger, John. 2008. "The Sensed Presence as a Coping Resource in Extreme Environments". In *Miracles: God, Science, and Psychology in the Paranormal*, a cura di J. H. Ellens, Volume 2: Medical and Therapeutic Events, Westport: Praeger. <<https://omnilogos.com/sensed-presence-as-coping-resource-in-extreme-environments/>> (ultimo accesso 3/11/2023).

Taberner, Stuart. 2011. "Daniel Kehlmann's *Die Vermessung der Welt* (*Measuring the World*)". in *The Novel in German since 1990*, a cura di Stuart Taberner, 255-269. Cambridge: Cambridge University Press.

Tetzlaff, Stefan. 2012. "Messen gegen die Angst und Berechnung des Zufalls. Grundgedanken der Poetik Daniel Kehlmanns". *Textpraxis*, n. 4, 1-10. <http://www.unimuenster.de/textpraxis/stefan-tetzlaff-grundgedanken-der-poetik-daniel-kehlmanns> (ultimo accesso: 1/12/2023).

Tommeke, Heribert. 2015. *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*. Berlin-München-Boston: De Gruyter.

von Goethe, Johann Wolfgang. 1815. *Goethe's Werke*. vol. 1, Stuttgart-Tübingen: J.G. Cotta.

Weber, Max. 1994 (1919). "Wissenschaft als Beruf". In Idem. *Wissenschaft als Beruf, 1917/1919; Politik als Beruf, 1919*, a cura di Wolfgang J. Mommsen e Wolfgang Schluchter, col contributo di Birgitt Morgenbrod, 9-24. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).

Zeyringer, Klaus. 2008. "Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns Gebrochenem Realismus". *Text+Kritik*, n° 177, 36-44.

Gianluca Esposito, assegnista di ricerca post-dottorato e docente a contratto presso l'Università di Napoli "Federico II", ha conseguito il dottorato di ricerca con cotutela di tesi a Napoli e Osnabrück (Germania) nel 2022. Si è occupato di letteratura e cultura tedesca del XX e XXI secolo, in particolare del genere della finzione biografica e del suo legame con il postmodernismo, nonché delle concezioni della Storia nella letteratura contemporanea in lingua tedesca. La sua ricerca si concentra su autori quali Christoph Ransmayr, Daniel Kehlmann, Christian Kracht, Sten Nadolny e, più recentemente, Natascha Wodin. Nel 2024 sarà pubblicata la sua monografia *Literarische Gestaltung historischer Biographien in ausgesuchten Werken der deutschsprachigen Literatur zwischen dem 20. und dem 21. Jahrhundert* presso Vandenhoeck & Ruprecht Unipress. Per questo lavoro è stato premiato con il *Förderpreis des Osnabrücker Universitätsverlags* (Università di Osnabrück / Brill Deutschland GmbH).

Giulia Muraglia
Sapienza Università di Roma

I “muri di lava”:
architetture e tecniche repressive ne *L'arte della gioia*

Abstract

This article is focused on the repressive architectures and techniques adopted by Power in Goliarda Sapienza's *L'arte della gioia* in order to reveal the social content of her poetics. The interpretation of the novel has been influenced by Michel Foucault's and Erving Goffman's theories about institutions and their forms of oppression. But I want to emphasize how Sapienza's heroine Modesta has been represented: she is a fleeing subject who can even escape from subjugation by power, thanks to her anarchic soul, free to take a stand against every form of violence.

1. *Architetture della repressione*

I luoghi non sono mai neutri e neutrali ma, al contrario, risultano portatori di significati semiologicamente rilevanti, che hanno al centro il rapporto che intercorre fra i corpi che li occupano e il potere che li governa. Dunque, la premessa all'analisi delle architetture della repressione ne *L'arte della gioia* di Goliarda Sapienza non può che partire dal pensiero di Michel Foucault, che ha promosso in modo convincente la correlazione imprescindibile fra spazio e pratiche sociali.

In *Sorvegliare e punire*, Foucault (1999, 328) tratta del “grande continuum carcerario”, indicando con questa espressione l'estensione qualitativa della prigione che si va ad applicare ad altre forme istituzionali e organizzative, fra cui anche il convento, prima tappa repressiva dell'esistenza di Modesta. La prigione agisce in profondità sugli apparati statali e “diffonde le tecniche penitenziarie fino alle più innocenti discipline” (Ibid.). Difatti, il filo rosso della repressione, condiviso dalle due architetture del controllo – il convento e la prigione –, si

trova rappresentato narrativamente ne *L'arte della gioia*, dove si tenta (invano) di normalizzare e controllare il corpo di Modesta.

Ed è proprio in convento che la punizione perversa inflittale dalla badessa, ossia l'isolamento in una cella con le grate, si può interpretare come eredità delle tecniche penitenziarie che si diffondono capillarmente in istituzioni che, per loro natura, se ne dovrebbero distanziare. Il risultato è che “la continuità carceraria e la diffusione della forma-prigione permettono di legalizzare, o in ogni caso di legittimare, il potere disciplinare” (Ibid.: 334). Seguendo questo iter, “il potere normalizzatore” (Ibid.: 336) è dilagato in tutte le sfere del controllo sociale, divenendo la funzione privilegiata della società stessa; da qui si comprende il diffondersi di “giudici di normalità”, come madre Leonora, che garantiscono “l'universalità del normativo, e ciascuno nel punto in cui si trova vi sottomette il corpo, i gesti, i comportamenti, le condotte, le attitudini, le prestazioni” (Ibid.).

Il discorso relativo al controllo repressivo delle istituzioni si trova sintetizzato nella categoria foucaultiana di *eterotopia*, ossia quello spazio instabile e disomogeneo in cui agisce il potere e si condensano i saperi, ma di cui non si riesce a narrare (di contro alla definizione ben nota di “utopia”).¹ Nel romanzo di *Sapienza*, le eterotopie occupano un ruolo nevralgico sia a livello narrativo – il convento e la prigione sono tappe necessarie per lo sviluppo identitario di Modesta, volto all'anarchia della gioia –, sia a livello etico, in quanto i luoghi eterotopici che l'eroina attraversa rappresentano la *mise en abyme* di un sistema sociopolitico fondato sul controllo e sulla repressione dei corpi. Per questa ragione, può essere proficuo analizzare gli spazi del romanzo a partire dalle componenti repressive che li fondano, per poi decostruirli attraverso la messa in campo di soggettività che riescono a sfuggire al loro controllo.

1 A questo riguardo, Foucault (1998, 7-8): “Le utopie consolano [...], le eterotopie inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i nomi comuni, perché devastano anzi tempo la ‘sintassi’ e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta che fa ‘tenere insieme’ (a fianco e di fronte le une alle altre) le parole e le cose. È per questo che le utopie consentono le favole e i discorsi: sono nella direzione giusta del linguaggio, nella dimensione fondamentale della fabula; le eterotopie (come quelle che troviamo tanto frequentemente in Jorge Luis Borges) inaridiscono il discorso, bloccano le parole su sé stesse, contestano, fin dalla sua radice, ogni possibilità di grammatica; dipanano i miti e rendono sterile il lirismo delle frasi”.

Modesta si imbatte in due istituzioni della repressione che tentano di inibirne l'*élan vital*, la gioia innata che la contraddistingue fin dal primo ricordo che offre di sé al lettore.² Dapprima in convento, l'autorità della badessa, madre Leonora, cerca con forza di strapparla dal sentiero peccaminoso dell'erotismo, di fatto inibendo la bambina non soltanto a livello corporeo ma anche a livello verbale, rinchiudendo la sua lingua nella reticenza, per poi gettarla nella disperazione dell'isolamento coatto. Infine, nell'età adulta, in quanto politicamente schierata contro il regime nonché finanziatrice delle forze antifasciste all'estero, Modesta viene reclusa nel carcere dell'isola penitenziaria nei pressi di Palermo, dove entrerà in contatto con la violenza classista e disumana di questo sistema repressivo.

Il tassello ulteriore che Sapienza aggiunge alle premesse teoriche di Foucault è dato proprio dall'attenzione che la scrittrice rivolge all'universo femminile e alle tecniche di controllo e di repressione del corpo della donna, che spesso non coincidono con quelle utilizzate per il controllo dell'uomo. Del resto, come recita una pagina de *L'arte della gioia* “come in convento, leggi, prigionieri” sono “storia edificata dagli uomini” (Sapienza 2017, 265). Presa coscienza di questo aspetto del sistema repressivo, di volta in volta, “la personaggio si sottrae alle carceri variamente proposte e autoimposte dalla geografia della sua esistenza e tenta di resistere al sistema coercitivo della Storia” (Rizzarelli 2018, 96). L'architettura degli spazi che Modesta attraversa gioca quindi un ruolo di prim'ordine nella comprensione del potere e delle sue modalità di controllo, ed è necessario che la letteratura diventi così metafora del mondo per poterne interrogare le ombre.

Per comprendere ancor meglio la natura degli spazi in cui Modesta viene confinata, può essere utile fare ricorso alla strumentazione offerta dall'analisi sociologica di Erving Goffman, dove il focus è immediatamente posto sulla logica inglobante delle “istituzioni totali” (2001, 34), che mettono in atto dei meccanismi di esclusione e di violenza già a partire dalla loro stessa strutturazione. Sia a livello fisico, sia a livello simbolico, queste istituzioni rendono impossibile la comunicazione con la realtà esterna, barricandosi in un mondo chiuso in sé stesso dalle alte mura, dal filo spinato, e, nello spazio microscopico,

2 L'orgasmo di Modesta incastona l'apertura e la chiusura dell'opera. Il romanzo, infatti, si apre all'insegna della scoperta del corpo e del piacere che esso può suscitare: “e fu così che seguendo le mie mani spinte dagli urli scoprii, toccandomi là dove esce la pipì, che si prova un godimento più grande che a mangiare il pane fresco, la frutta” (Sapienza 2017, 5-6).

dalle porte sbarrate. Quella che si può definire, a questo punto, l'*architettura della repressione* è il fulcro delle rappresentazioni dei luoghi eterotopici nel romanzo di Sapienza in quanto riflesso dell'istituzione totale, che verbalizza sin dalla sua presentazione esteriore la manipolazione e il controllo dei corpi che la abitano (o sono costretti ad abitarla).

Fra i diversi tipi di istituzioni totali studiati da Goffman si ergono proprio la prigione e il convento. Il punto di contatto fra queste due diverse realtà consiste innanzitutto nella loro separazione dal fuori attraverso barriere architettoniche, e ancora nell'assenza della possibilità per gli 'internati' (estendendo questo termine, forse parossisticamente, anche ai soggetti che occupano lo spazio del convento) di conservare la propria identità d'espressione formale. L'autrice de *L'arte della gioia* sembra esserne particolarmente consapevole in quanto il *focus* della narrazione all'interno dei sistemi repressivi viene portato proprio sulle tecniche attraverso cui gli istituti occultano l'identità del soggetto, distorcendo la percezione di sé, e ne annientano la personalità a livello psicofisico. Difatti, all'ingresso di questi luoghi, vengono loro sottratti gli effetti personali³ – nel rispetto del principio di “spoliazione” (Ibid.: 49) – e, da quel momento in avanti, saranno le divise peculiari dell'istituzione a rappresentarli, come le bende monastiche che comprimono il corpo di Modesta fino a renderla dimentica di esso. Si aggiunge, poi, anche la privazione dello specchio, e di conseguenza della possibilità di conservare, di giorno in giorno, la propria percezione. Da questo si evince come il corpo – riflesso del sé – venga sin dal primo momento controllato e, in un certo modo, punito nelle architetture della repressione, attraverso una “mutilazione personale che deriva dall'essere privati del corredo per la propria identità” (Ibid.: 51).

Si perseguirà, quindi, lo studio dei due principali luoghi eterotopici de *L'arte della gioia*, che impongono una riflessione sul *continuum* fra le loro architetture e tecniche repressive, in modo da porre all'attenzione la dimensione etico-politica dell'opera di Sapienza che, narrando le trame del Potere, tenta di sfidarne il silenzio coatto.

3 E si pensi al rito – brutale – della rasatura dei capelli per le donne negli istituti religiosi e degli internati in determinati contesti di repressione.

2. *Il convento: tecniche d'occultamento*

“Non ci sono che solitudini, dopo il furto dei corpi” (Morante 2020, 8), recita l'io lirico morantiano de *Il mondo salvato dai ragazzini*, e questo verso sembra centrare proprio la sorte di Modesta nella reclusione presso il convento delle Suore dell'Addolorata, a Sciarascura (Sapienza 2017, 50), in seguito all'incendio con cui aveva distrutto la sua casa.

Poiché lo spazio risulta sempre dalla sintesi fra il punto di vista architettonico e quello politico del potere, è significativa la descrizione del convento come un “inferno di dubbi e bende e muri di lava” (Ibid.: 80), volta a decostruire visivamente – con una descrizione che risente della simbologia infernale dantesca – il luogo che dovrebbe richiamare una dimensione di pace divina. Nella realtà dei fatti, il convento si presenta come una struttura carceraria delle più inaccessibili.

Lo stesso tipo di rappresentazione viene fornito da *Storia di una capinera* di Giovanni Verga, un altro romanzo sulla reclusione coatta,⁴ in cui il convento è rievocato attraverso la sensazione di soffocamento e infinita tristezza evocata proprio dalla barriera architettonica: “quei tristi muri anneriti!” (Verga 2007, 34) rinchiudono Maria in una repressione impenetrabile, dove persino “la brezza non può spirare” nel “recinto chiuso da mura così alte” (Ibid.: 114). La sua solitudine è la stessa che sperimenta Modesta nel convento, acuita dalla presenza di figure fantasmatiche che hanno perduto ogni sembianza umana. L'occultamento del viso delle donne spettrali avviene, a livello microscopico, attraverso il velo e, a livello macroscopico, attraverso delle barriere architettoniche come le gelosie delle celle; questa tecnica della repressione, propria delle

4 L'impatto della Gertrude manzoniana è così importante da determinare nel romanzo moderno italiano una fioritura di opere sulla monacazione forzata, che diviene *topos* letterario a tutti gli effetti, a partire dalla vicenda autobiografica di Enrichetta Caracciolo (2013), passando poi per Verga (2007), e giungendo, infine, alla letteratura contemporanea con Guido Piovene (1978) – che riprende l'architettura epistolare dell'antecedente verghiano – e Giovanni Arpino (2017). In ognuno di questi romanzi ci si sofferma sul tema della monacazione coatta e, dunque, sulla coercizione operata dal potere per piegare la libertà delle donne; ma, mentre gli autori prevedono per le loro eroine un tradizionale epilogo tragico, è bene notare come soltanto nelle autrici, Caracciolo nell'Ottocento e Sapienza nel Novecento, si prenda in considerazione la possibilità di narrare l'effettiva emancipazione femminile dalla repressione claustrale.

istituzioni totali, ha l'obiettivo precipuo di operare un nascondimento identitario, vale a dire una perdita della percezione di sé. Difatti, le mura che cingono il convento inibiscono la vista dall'interno verso l'esterno, segno del fatto che il mondo circostante, comprese la civiltà e la Storia, deve essere dimenticato dalle spose di Dio. Allo stesso modo, si riscontra l'impossibilità di accedere alla vista dall'esterno verso l'interno: i crimini della repressione restano quindi al sicuro nel ciclo storico di sopraffazione del convento, la cui regola impone reticenza – e oblio – sullo scandalo.

L'unico a contravvenire al sistema normativo è il giardiniere, Mimmo In-sanguine, che, per la salvaguardia di Modesta, romperà il silenzio, svelandole il segreto di alcune morti, che avevano gettato nel caos l'ordine coatto di questo 'paradiso':

Ma il medico solamente non sarebbe riuscito [a farti uscire dall'isolamento] se non fosse morta otto o dieci anni fa una novizia più o meno della tua età, e pure lei, come te, protetta da madre Leonora. [...] S'è ammazzata, figlia mia. E chi le poteva dare colpa? Chiusa nella stanza per un mese e più s'era presa di scoraggiamento e si è buttata dalla finestrella. Guarda, quella là. All'alba io l'ho trovata spiaccicata in terra. Nessuno aveva sentito niente. *Hanno muri grossi questi conventi, muri a prova di bomba per non sentire né i pianti né le gioie del mondo.* (Sapienza 2017, 33, corsivo mio)

Difatti, uno dei meccanismi di occultamento portati avanti dall'istituto in questione – volti a preservare l'equilibrio del sistema – consiste proprio nell'indurre la ritrosia a parlare del potere e della sua violenza: tutti gli atti più deprecabili dell'autorità vengono occultati dietro il silenzio della parola e la connivenza dei burocrati. Ma, talvolta, accade che degli uomini sovversivi, agendo in piena coscienza, spezzino l'anello di questa catena illimitata di soprusi. Nel caso specifico, il compito di spezzare la catena spetta proprio a Mimmo, una figura oscillante fra l'*insider* e l'*outsider* nel convento (*outsider* in quanto non appartenente alla casta ecclesiastica e non allineato alle regole della disciplina ma, in ogni caso, inserito all'interno della vita nella struttura):

Due, con queste braccia, ne ho ripescate io. Mio padre, ai suoi tempi, un'altra. Mio nonno, pace all'anima sua, chi lo sa quante! Ma lui di stampo antico era, e taceva. Allora si taceva su tutto. Anche in famiglia, col proprio sangue, si taceva. Tempi di muti erano! Ma qualcosa da vent'anni a questa parte si sta smuovendo. Nei paesi giù a valle si comincia a parlare, con cautela, certo, ma si parla. (Ibid.: 35)

Il giardiniere rivoluzionario incarna il vento di mutamento del tempo, e dà voce alle istanze di liberazione portate avanti dal socialismo nella prima metà del Novecento, che passarono, in primo luogo, proprio attraverso il recupero della parola da parte delle classi subalterne con la messa in discussione del potere politico, cui non potevano accedere. Mimmo non ha soltanto la funzione pedagogica di iniziare Modesta alla coscienza della Storia, narrandole dei socialisti come il figlio Giovanni, ma ha un ruolo ben più salvifico a livello di contingenza narrativa, in quanto rappresenta la via di fuga da quell'isola di morte e coercizione; è l'unico a rompere il silenzio quando la giovane si trova confinata nel suo esilio di solitudine, seguito all'aver infranto la logica ipocrita del convento.

Di fatto, su Modesta ricade la colpa di aver pronunciato parole di sgomento (che però la narratrice non riporta), dopo aver scoperto madre Leonora intenta all'atto masturbativo nel suo stesso letto. È la verbalizzazione del tabù, e di conseguenza la rottura del protocollo normativo del convento, a determinare le condizioni per una penitenza repressiva. La giovane viene, dunque, isolata in quella stessa cella da cui, anni prima, una novizia si era lasciata precipitare (ragione per cui sono state apposte le inferriate). In sostanza, Modesta si trova ora nella condizione di emarginata, tanto che le donne del convento – nel timore dell'istituzione, come un “gregge di pecore” (Ibid.: 34) conforme alla volontà del dogma – la isolano, fingendo che non esista:

Cominciai a gironzolare per i corridoi, il porticato, il giardino. Mi era sembrato immenso quel giardino quando lo attraversavo di corsa per non perdere una sola parola nuova, un aggettivo, una nota. Ora, come nei sogni, s'era ristretto, in uno spazio misero, affollato. Tutte quelle donne sapevano ma, come per un tacito accordo, anche quando le sfioravo, facevano finta di non vedermi. Esiliata dai loro visi impassibili e duri mi sentivo trasparente: solo le mani e le spalle pesavano, costringendomi a piegare la testa in giù verso terra. Non avevo più fame. Avevo solo nostalgia del sorriso di madre Leonora. (Ibid.: 30)⁵

5 Il bando dalla comunità ricorda da vicino quello subito dalla piccola Gertrude nei *Promessi Sposi*, al momento della sua opposizione al destino coatto: infatti, anche lei viene isolata in una stanzetta, ma con la crudele serva paterna. Le istituzioni totali, difatti, si servono di meccanismi di separazione dalla comunità per piegare gli animi indomiti alla volontà autoritaria, con l'amarezza dell'esilio e la violenza psicofisica. Anche la capinera verghiana subisce un trattamento simile quando devia dalla strada prevista per lei dalla famiglia. Non si tratta soltanto di un *topos* del romanzo moderno nel momento in cui si viene ad affrontare la monacazione coatta; è la letteratura che si pone al servizio della

Nonostante il pentimento esibito di Modesta, madre Leonora è talmente riprovata dall'accaduto – perché così abissale è la vergogna che ha introiettato riguardo l'autoerotismo – che non perdonerà la fanciulla finché questa non si spingerà al tentato suicidio (anch'esso, calcolato ad arte). L'unico modo per ottenere l'assoluzione dalla badessa, e quindi per salvarsi dal purgatorio dell'isolamento, dunque, è l'improvvisazione della morte, come a teatro: “nella mia cella ormai non potevo più né pensare né leggere. Come potevo morire se tutte le finestre erano sbarrate? ‘E caddi come corpo morto cade’. Come potevo apparire perfettamente morta, come diceva il poeta, senza andare a finire veramente fra le braccia odiose della Certa?” (Ibid.: 35).⁶

Il corpo di Modesta non figura soltanto come il portagioie della sua esistenza, ma in casi come questo si pone proprio come via d'uscita da una condizione repressiva. In questo senso, la finzione del suicidio è un esercizio fisico-attoriale a tutti gli effetti, e la consapevolezza che ci sarà Mimmo a vegliare su di lei – l'unico a spronare la prigioniera a non piegarsi al dogma impostole –,⁷ le dà il via per gettarsi nel pozzo del convento. Come in un universo distopico, questo gesto, invece che condurla alla morte, la salva una volta per tutte, sottraendola alla claustrofobia della cella e del silenzio.

società per sviscerare le metodologie della repressione che ogni forma di potere mette in moto per ottenere i propri obiettivi ultimi. Ma la frattura fra il romanzo manzoniano e quello sapienziano si riscontra nell'epilogo: Gertrude, alla fine, cede alla volontà familiare pur di tornare nelle grazie del padre, mentre Modesta finge soltanto di piegarsi al dogma, mentre resta integra nella sua identità. La protagonista mette in atto quello che Maria Rizzarelli ha definito “training attoriale” (2018, 84), funzionale al raggiungimento di uno scopo ben preciso: rientrare nelle grazie delle suore per evadere dall'isolamento coatto. Il finto pentimento è un chiaro segnale dell'incapacità del convento di assorbire all'interno del suo meccanismo omologante l'eroina, nonostante lei si trovi nell'età (quella adolescenziale) che rischia più facilmente di subire l'influenza altrui (come notava lo stesso Manzoni nel X Capitolo, dedicato alla giovane Gertrude).

⁶ Significativo come questo passaggio sembri riecheggiare, per poi superare, un momento chiave della capinera: “vorrei precipitarmi a capo in giù dalla più alta finestra... ma tutte son chiuse dall'inferriata...” (Verga 2007, 133). Modesta, anche in questo caso, figura come la riscrittura, o meglio il superamento strategico, delle eroine letterarie condannate allo scacco tragico.

⁷ Con queste parole Mimmo esorta Modesta: “m'ero un po' preoccupato a vederti girovagare come una sonnambula con le spalle curve. [...] Non è che sei la prima che vedo entrare dentro *questo muro* ragazzina bella dritta come un fuso e che a poco a poco s'incurva come somaro carico” (Sapienza 2017, 32).

Globalmente, quindi, il convento si presenta come una fortezza attornata da un “muro di cinta” (Ibid.: 37) e chiusa su sé stessa, simile a un’isola, i cui segreti devono restare ingabbiati all’interno. Questo dettaglio sembra riecheggiare la riflessione dell’Arturo morantiano riguardo la sua Procida: “la gente, nella mia isola, non ama d’essere spiata nella propria segretezza” (Morante 1995, 14). Infatti, il sistema repressivo possiede occhi ovunque ma, al contempo, ha cura di non essere scorto. Da qui la necessità di avere nel convento celle con inferriate, che, se è vero che tengono il corpo prigioniero, permettono comunque di spiare “dalle imposte socchiuse di tutte quelle finestre del cortile” (Sapienza 2017, 50) i sovversivi, e coglierli in fallo per punirli (secondo il metodo ‘sorvegliare e punire’).

Ed esattamente come ogni sistema coercitivo, l’istituto si appropria del discorso su sé stesso, attraverso le proprie autorità, e lo trasforma in altro da sé: per la badessa, il convento è un’“isola di pace” (Ibid.: 25), nonostante siano così numerosi i segnali che lo rendono il suo esatto contrario. Tuttavia, pur nel mascheramento linguistico della reale natura del convento, il termine “isola” rende puntualmente la segregazione del luogo rispetto al “mondo fatuo” (Ibid.): un’isolabilità resa più concreta dalla barriera architettonica delle alte mura, che rendono il luogo irrimediabilmente scisso dalla realtà.

Il massiccio corpo del convento fa da contrappunto alla deformazione fisica cui sono sottoposte le spose di Dio che lo abitano. Sembrerebbe, infatti, che il dissolvimento corporeo, che le rende simili a spettri senza carne, ricalchi quasi la logica del contrappasso dantesco, scontato nella vita terrena: dal momento in cui le suore accettano il dogma claustrale, fondato sul rifiuto e la demonizzazione del corpo, esse sono costrette a osservare il tragico mutamento di quest’ultimo. Ne è un chiaro esempio la descrizione della deformazione di madre Leonora:

Era diventata piccolissima, come un cencio striminzito dai troppi lavaggi. [...] Non era più lei. Due linee dure agli angoli della bocca le stiravano le labbra in una smorfia affilata. Era per questo che ora la sua voce strideva metallica e non diceva che di peccati, d’inferno, di penitenze e morte? appena andò via, cosa che un tempo mi sarebbe sembrata impossibile, non desiderai più rivederla. (Ibid.: 40)

Dunque, se Modesta è ben consapevole della gioia che si può sprigionare dal corpo, di contro si assiste al dissolvimento fisico delle suore che “non facevano nessun rumore quando ti passavano accanto o entravano e uscivano dalle loro celle: non avevano corpo” (Ibid.: 42). A questo punto, la disumanizza-

zione delle spose di Dio nel convento può dirsi completa; avendo ripudiato la propria consistenza fisica e la propria percezione di sé, esse hanno anticipato la propria morte.

Seguendo questa linea interpretativa, si può leggere il convento come luogo eterotopico per eccellenza, che sta per sé stesso e per altro da sé, per la capacità di rifunzionalizzare e accorpare al suo interno diversi spazi. In effetti, l'eterotopia-convento sembra fondarsi sulla logica architettonica del cimitero, per la sua totale estraneità alla vita civile e per le figure quasi incorporee che lo abitano, ma anche su quella della prigione, per le alte mura che lo attorniano e per l'effettiva condanna cui sono sottoposte diverse novizie dalla disciplina claustrale.

Nella rappresentazione del convento come ambiente cimiteriale,⁸ in virtù dei suoi spazi irreali (e infernali) e della presenza di creature incorporee, simili a spettri dal colorito mortifero – “E dopo aver ingoiato quel pane e latte molle e senza sapore, fra tutti quei visi bianchi flaccidi, e sfido! che altro colore potevano prendere tutte quelle future spose di Dio?” (Ibid.: 46) –, si può scorgere una chiara condanna della voce narrante al meccanismo di disintegrazione del corpo e della mente messo in atto dall'istituto totale. Ma Modesta si tiene separata dalle figure fantasmatiche nascoste dal velo nero e si disallinea dal dogma claustrale: “non volevo diventare trasparente come loro. E ora che avevo ritro-

⁸ Interessante, a questo proposito, che Verga si avvalga delle stesse immagini per la rappresentazione del convento, architettonicamente e simbolicamente più simile a un cimitero che al paradiso terreno. A corroborare quest'idea c'è poi l'ingresso di Maria descritto quasi nei termini dell'attraversamento di un varco infernale: “Si prova uno sgomento invincibile entrando qui, sentendosi chiudere alle spalle quella porta, vedendosi mancare ad un tratto l'aria, la luce, sotto questi corridoi, fra questo silenzio di tomba e il suono monotono di queste preci. Tutto rattrista il cuore e lo spaurisce: quelle fantasime nere che si veggono passare sotto la fioca luce della lampada che arde dinanzi al crocifisso, che s'incontrano senza parlarsi, che camminano senza far rumore come se fossero spettri, i fiori che intristiscono nel giardino, il sole che tenta invano di oltrepassare i vetri opachi delle finestre, le grate di ferro, le cortine di saia bruna. Si ode il mondo turbinare al di fuori e i suoi rumori vengono ad estinguersi su queste mura come un sospiro. [...] Son sola in mezzo a cento altre derelitte. [...] Non restano che fantasmi che si parlano attraverso le gelosie” (Verga 2007, 91). E ancora: “Quest'immenso sepolcreto si anima soltanto allorché si spalanca per un'altra vittima” (Ibid.: 101). Altresì, le suore di Verga appaiono, nella dimensione mortifera della clausura, quali sono quelle osservate da Modesta, vale a dire come figure spettrali senza più slanci vitali. Riguardo il tema del convento come sepolcreto terrestre cfr. anche Tarabotti (2005) e Rullo (2019).

vato l'intensità del mio piacere, mai più mi sarei abbandonata alla rinuncia e all'umiliazione che loro tanto predicavano" (Ibid.: 42).

L'antitesi fra Modesta e le spose di Dio è fondata proprio sul loro rapporto con il corpo normativo: se la prima – sebbene, come loro, immersa nel sistema repressivo del convento – veglia coscientemente sul proprio io, le seconde si trovano ormai ad aver perduto la propria identità psicofisica in nome della regola claustrale, ma non tanto per una reale aderenza alle sue logiche, quanto più per il timore superstizioso della pena eterna. Al contrario, Modesta assume la posizione di sfida nei confronti di questa logica coercitiva, riappropriandosi di sé stessa:

Strappandomi il grembiule e la camicia, le mie mani trovarono quelle fasce strette «perché il seno non si mostrasse», che fino a quel momento erano state come una seconda pelle per me. Una pelle dall'apparenza morbida che mi legava col suo biancore rassicurante. Presi le forbici e le tagliai a pezzi. Dovevo respirare. E finalmente nuda – quanto era che non sentivo il mio corpo nudo? anche il bagno con la camicia si doveva fare – ritrovo la mia carne. Il seno libero esplose sotto le mie palme e mi accarezzo lì in terra godendo delle mie carezze che quella parola magica aveva liberato. (Ibid.: 41)

E dopo questo rito erotico-liberatorio, Modesta raggiunge la consapevolezza del fatto che la superstizione non è che una fiaba attraverso cui è possibile sottomettere e normare i soggetti:

Nessun fulmine cadde sulla mia testa mentre la pioggia fuori continuava a battere sui vetri della finestra. Il mio corpo nudo, accaldato dal piacere, la sentiva scendere lieve. Dolce pioggia d'aprile fra i seni, le anche spalancate ad accogliere quella frescura di primavera. Avevo ritrovato il mio corpo. In quei mesi d'esilio, chiusa in quella corazza di dolore, non mi ero più accarezzata. Accecata dal terrore avevo dimenticato di avere il seno, il ventre, le gambe. (Ibid.: 41-42)

Il risorgere della primavera coincide, specularmente, con la rinascita del corpo di Modesta dopo l'inverno dell'esilio e con l'appropriazione di una coscienza antidogmatica, che si contrappone decisamente ai tabù dei sistemi repressivi. La sua concretezza fisica è garantita, oltre che dal gesto sovversivo dello strapparsi di dosso la gabbia claustrale, soprattutto dalla liberazione della lingua da ogni proibizione di ordine morale:

Ormai la odiavo. Impensatamente quell'emozione di odio – che loro dicevano peccato – mi diede una sferzata di gioia così forte che dovetti stringere i pugni e le labbra per non metter-

mi a cantare e a correre. Appena mi sentii più calma, timidamente dissi a bassa voce: la odio, per vedere se l’effetto si ripeteva o se un fulmine si abbatteva sulla mia testa. Fuori pioveva. La mia voce mi colpì come un vento fresco che mi liberava la fronte e il petto dal timore e dalla malinconia. Come poteva essere che quella parola proibita mi dava tanta energia? Ci avrei pensato dopo. Adesso dovevo solo ripeterla ad alta voce, che non mi sfuggisse più, e: la odio, la odio, la odio, gridai dopo essermi assicurata che la porta fosse ben chiusa. La corazza di malinconia si staccava a pezzi dal mio corpo, il torace si allargava scosso dall’energia di quel sentimento. (Ibid.: 41)

Il sistema claustrale non poggia soltanto sull’umiliazione del corpo, sul timore di Dio, sul terrore della dannazione eterna, ma, in primo luogo, su quello che si potrebbe definire un indottrinamento linguistico a tutti gli effetti. Difatti, tanto quanto le logiche linguistiche dei regimi, la lingua del convento si basa su due principi proibitivi, vale a dire la reticenza e il tabù: essi hanno l’effetto di gettare ombra sul mondo civile e, conseguentemente, di generare un’incapacità, nei soggetti sottoposti all’indottrinamento, di pensare al di fuori dei concetti indotti. Forzando l’adozione di un linguaggio oppositivo e irrealistico rispetto a quello della società civile, il convento recide, in modo calcolato, ogni legame residuo con la società e la Storia: si tratta del cosiddetto “gergo istituzionale” (Goffmann 2001, 81), e questa non è che l’ennesima tecnica di occultamento del reale messa in atto dall’istituto.

A questo proposito, si pensi alle parole di suor Costanza: “non mi è permesso pronunciare nomi e luoghi mondani, noi non apparteniamo più a quel mondo” (Sapienza 2017, 48). La lingua claustrale, epurata da termini e concetti afferenti alla sfera sociale – e questo fenomeno ricorda, da un certo punto di vista, l’effetto della campagna di purismo durante il regime fascista e della propaganda sull’abnegazione cui gli italiani dovettero sottoporsi –,⁹ occlude la mente di Modesta. Non avendo contezza della lingua civile, la giovane non è in grado di pensare al di fuori degli schemi retorici di “male, inferno, ubbidienza, peccato” (Ibid.: 21). Infatti, pur appropriandosi del concetto bandito di “odio”, in ogni caso la sua comunicazione rimane incatenata alle dicotomie di bene e male, santi e peccatori, propugnatte dalla logica del convento, e ogni possibilità di fuga si configurerebbe come uno scacco, data la sua distanza abissale rispetto alla realtà, definibile come “disculturazione” (Sommer 1959; Goffman 2001):

9 Si rimanda alla lettura dei seguenti testi sull’argomento: Raffaelli 1983; Klein 1986; Foresti 2003.

Di fuggire non se ne parlava nemmeno. Dove poteva andare? Anche riuscendo a varcare, e non era facile, quella muraglia di lava che circondava il convento, a piedi Mimmo diceva che cinque, sei ore di marcia ci volevano per raggiungere quel paese... Come si chiamava? Con terrore si accorse che in tutti quegli anni aveva studiato, sì, anche il latino, il francese, ma non aveva parlato con nessuno che non fosse una suora o un prete. Lo sentiva che era diverso quel linguaggio da quello che si doveva parlare fuori, nel mondo. (Sapienza 2017, 44)

Malgrado l'avvenuta riappropriazione del sé mediante lo svincolamento dalle bende claustrali e il godimento fisico, il corpo di Modesta è sottoposto a una nuova sottomissione. L'*auctoritas* di madre Leonora non si placa, ma anzi continua ad esercitare più di quanto non facesse in precedenza il suo intervento castrante per vincere, attraverso il fiaccamento della volontà della fanciulla, la sua renitenza:

Ti spaventi perché ancora non sai la dolcezza paradisiaca della rinuncia e dell'umiltà. La tua fibra giovane è ancora troppo piena di vitalità animale, di salute. Anzi, ne ho parlato con suor Costanza, ci faresti una grazia se riducessi il cibo, almeno la sera. Ormai sei adulta e sana. Qualche rinuncia alla tavola non potrà che aiutarti nella preghiera. Da domani cenerai con pane e latte come le converse. (Ibid.: 43)

Ancora una volta, Mimmo la risveglia dal torpore psicofisico cui si stava lasciando andare nella repressione – “Non s'abbandoni così alle lusinghe del sole, principessa, essere poveri è un veleno che indebolisce. La mancanza di cibo anebbia il cervello” (Ibid.: 45) – e a fornirle, nolente o volente, la chiave per la salvezza: “Voscenza mi perdoni, madre Leonora, se ho l'ardire di contraddirla. Per una volta ascolti un vecchio che, anche se ignorante, ne sa di queste cose: quella balaustra sulla quale lei la notte s'appoggia, marcia è. Bisogna cambiarla” (Ibid.). La via di fuga dalla prigionia claustrale verrà individuata da Modesta proprio nella manomissione della balaustra, con la conseguente morte di madre Leonora, che precipiterà dalla torretta dell'osservatorio astronomico; la si ritroverà con “il corpo [...] tutto sfracellato, ma il viso intatto [...] bello e sereno. Il viso di una santa” (Ibid.: 48).

È qui che una lettura mediata dal contrappasso dantesco potrebbe essere utile a intuire la condanna morale della voce narrante ai danni della badessa. Questo tipo di interpretazione sembrerebbe corroborata anche dalla vicinanza con una vistosa ripresa dantesca – “E caddi come corpo morto cade, dice il poeta e maestro di vita” (Ibid.: 47) – che non può essere casuale. Di fatto, così

come Leonora in vita dispregzò il suo corpo a tal punto da rinchiudersi in un'isola di sofferenze, pur di non ascoltare i richiami della gioia, allo stesso modo in morte si ritrovò il corpo deprecato, andando incontro a quella fine violenta che lei stessa aveva causato a sua volta ad una novizia anni prima. Resta soltanto l'apparenza di santità nel volto serafico, quando il corpo verbalizza ben altro.

Soltanto con l'omicidio della sua aguzzina, l'*auctoritas* per eccellenza del sistema di disintegrazione claustrale, Modesta può finalmente prendere il largo verso la dimensione della gioia, e la sottrazione al rito crudele della rasatura si presenta senz'altro come sintomo di un inizio favorevole: “Le trecce grosse e forti erano lì, appena in tempo sfuggite alle dita aguzze come forbici di Suor Costanza” (Ibid.: 52). La preservazione della chioma presuppone simbolicamente una conquista, quella dell'integrità corporea, che il convento non può più negarle. Una volta ritrovata la sua dimensione umana, a Modesta non resterà dell'architettura repressiva che un ricordo offuscato: “Grandi nuvole ammassate all'orizzonte chiudevano il nostro sguardo come un muro alto di lava. Avevo dimenticato quel muro” (Ibid.: 81).¹⁰

3. La prigione: tecniche d'annientamento

Il collegamento fra le due istituzioni repressive è operato in maniera particolarmente consapevole dalla narratrice, che le pone in richiamo nel tessuto narrativo. Infatti, che la prigione si colleghi intrinsecamente al convento appare subito evidente nel momento in cui Modesta viene arrestata per spionaggio e portata nella stanza dell'interrogatorio: “Questa voce – la sentite? – non è dolce come quella di madre Leonora, ma la devo ascoltare e fare solo quello che mi suggerisce” (Ibid.: 420); e ancora: “Dietro la grata buia del confessionale la voce sottile di quel prete di Palermo avvolgeva come un serpente e faceva tremare di ribrezzo e paura più dei gridi di madre Leonora e di quest'ufficiale che da tre ore mi gira intorno nella stanza urlando forsennato” (Ibid.: 421).

Il motivo di questo richiamo esibito è di natura logica: le due architetture della repressione poggiano sullo stesso *continuum* di violenza, ma anche sulla loro

10 Forse non è un caso l'ennesima coincidenza, seppur rovesciata nel senso, con una citazione verghiana: “Il convento! Mio Dio!... Ecco la sola nube che offuschi cotesto ridente orizzonte” (Verga 2007, 44-45).

dipendenza dalla struttura societaria, segno del fatto che è il medesimo Potere a regolarne il funzionamento. A questo proposito, ne *L'arte della gioia* si può notare come il classismo non si limiti a muovere le trame della vita civile, ma dilaghi anche nel convento e nella prigione, luoghi che apparentemente dovrebbero essere esenti da qualsivoglia distinzione. Nella realtà dei fatti, sin dall'ingresso di Modesta nella struttura carceraria, la differenza degli individui, e in questo caso delle individue, resta fondante come all'interno della società. Mentre alla protagonista ci si rivolge con il suo titolo nobiliare, la compagna di cella, Nina, "una sovversiva comunista", viene addirittura reificata: "principessa, principessa, vo-scenza abbia la grazia per stanotte di dormire qui. Può chiudere questa tenda di separazione. Così non vede *quella...*" (Ibid.: 420, corsivo mio). Ma non è soltanto a livello verbale che Nina viene sottoposta a un trattamento differente rispetto alla sua compagna; la discriminazione si iscrive ancor di più a livello corporeo:

Che t'hanno fatto in viso? sembri una grattugia.

[...]

Niente, si sono divertiti con la lametta, lo sai, scherzi casarecci...e fosse stato solo quello principessa!

E che altro Nina, per carità?

[...]

Fatti 'na ragione, parlando di scherzi da uomini in divisa che ponno fa' d'altro per ridurti un colabrodo davanti e di dietro, eh? [...] Ho l'impressione che fossero tre – sai com'è nella confusione – ma giurerei che un reggimento m'è passato addosso, un reggimento con sciabole e fanfare! (Ibid.: 423-424)

Il corpo della donna è oggetto di una doppia violenza: quella che convenzionalmente (o meglio, secondo una norma disumana) spetta ai soggetti confinati negli apparati di repressione; e quella della subalternità del soggetto femminile imposta dal potere. Anche Goffman (2001) si sofferma su quei riti di passaggio che le donne sono costrette a subire al loro ingresso nelle architetture della repressione, vale a dire quei cerimoniali di sopraffazione totale, in cui l'obiettivo è spogliare, fisicamente e simbolicamente, il soggetto della propria identità. È sintomatico del retaggio patriarcale il fatto che questo tipo di rituale, a cui è sottoposta, ad esempio, la novizia per divenire monaca, non si riscontri per l'uomo che deve accedere al potere religioso.

Ma Nina non è sottoposta a un trattamento brutale soltanto in virtù del suo essere una prigioniera – per di più donna –; lo è anche per la sua estrazione

sociale. S'intende molto chiaramente che il frazionamento che divide la società in livelli stratificati viene conservato intatto anche nelle istituzioni totali, dove è ancora la classe a determinare il trattamento che il soggetto, divenuto oggetto di repressione, riceve.

Si può notare come ne *L'arte della gioia* si assista a una prefigurazione dell'analisi che condurrà Sapienza in carcere¹¹, incentrata sulla differenziazione classista nei sistemi di confinamento. Come scriverà più tardi ne *L'università di Rebibbia*: “la differenza di classe vige qui come fuori, insormontabile: il carcere è lo spettro o l'ombra della società che lo produce, è noto” (Sapienza 2006, 156). E a distanza di anni ricorderà di aver ritrovato, all'ingresso di Rebibbia, la conferma delle storie umane che la madre, Maria Giudice, aveva osservato nei suoi anni di prigionia:

Mi torna in mente Rebibbia e il fatto che, appena vi fui rinchiusa, quel posto mi disse molte cose. L'entusiasmo di cui ho più volte parlato si manifestava specialmente nei tre giorni di cella d'isolamento, in una pace e soddisfazione etica indicibile, come qualcuno che finalmente ha rimesso piede nel suo paese d'origine, da cui un evento nemico lo aveva sradicato; questo paese era quello dei poveri, umiliati e offesi, di cui mia madre – raccontandomi dei suoi soggiorni in carcere e le storie del brigante Musolino – mi illustrava le tante magnificenze, la solidarietà, l'apprendimento morale, lo studio di lotta di classe. (Sapienza 2022, 233)

Il differente trattamento è messo in atto, nel romanzo di Modesta, persino da suor Giuliana, che, almeno in linea teorica, dovrebbe incarnare l'esempio di carità cristiana ed essere esente da atteggiamenti di favoritismo. La suora, invece, si

11 L'autrice viene arrestata nell'ottobre del 1980 per un furto di gioielli e, di seguito, scontata la pena nel carcere di Rebibbia. Il suo “gesto dostoevskiano” (Pellegrino 2022, 47), come lo definì Elsa Morante, fu l'esito di una volontà precisa di scendere con la propria carne negli abissi dello Stato, inseguendo le memorie della madre. Nei suoi taccuini annotò: “so perché ho voluto tutto questo! Dovevo riaffrontare il mio inconscio che taceva. Far rivivere emozioni, visi e altro della mia infanzia vera, e di quella fantastica nutrita dai racconti di carceri e confini” (Sapienza 2022, 109). Questa interpretazione è avvalorata da una lettera al giornalista Costanzo Contini, datata 16 ottobre 1980: “Come tu dici, ho dovuto andare là, rivedere posti a me noti attraverso mia madre, sentire gli odori, le passioni che lei ha vissuto, intravedere visi che lei ha visto. Tutto era come lei raccontava. Ho riconosciuto tutto, e tutto mi ha fatto molto bene. C'è una realtà così assoluta in quel posto così lontano da noi, eppure così vicino geograficamente che lava i pensieri e le ansie (e anche il linguaggio)” (Sapienza 2021, 377).

rivolge a Nina come alla donna più infima della prigionia, scusandosi con Modesta, in un discorso svenevole, per la situazione delle celle che la costringe ad avere la sua occupata da un soggetto del genere: “Zitta tu screanzata e giù le mani! Oh, principessa, è un’indecenza! L’ho fatto presente alla superiora, un’indecenza tenervi qua con questa, ma è tutto pieno, tutte le stanze piene!” (Sapienza 2017, 427). Si tratta di un potente attacco di Sapienza all’ipocrisia del ceto ecclesiastico, oltre che al classismo che imperversa nel mondo civile così come nelle istituzioni totali. Modesta penserà, a questo riguardo: “anche in prigionia le principesse e i capi vengono trattati diversamente” (Ibid.: 420), ricordando altresì le parole con cui Joyce l’aveva messa al corrente di quanto avveniva dietro le sbarre:

«Eh, cara Modesta, la mia scoperta fu terribile e più terribile la mia decisione. È agghiacciante stare in una cella e vedere tornare quelle povere donne picchiate, stuprate, e capire con raccapriccio che tu, privilegiata, resti sana coi tuoi vestiti intatti. Certo, usano le parole come armi con i capi, ma c’è poco da vantarsi: le parole non tagliano la carne come le lamette da barba che spesso usano».

«Eh tu?»

«Dopo un mese capii che avrei perso ogni autorità con quelle compagne contadine e operaie. Per farmi fare questi ricami, come tu poeticamente li chiami, ho dovuto insultarli in tutti i modi e personalmente. Solo così dopo giorni e giorni potei tornare in cella a testa alta. È incredibile lottare per farsi torturare, ma gli sguardi di sospetto finalmente cessarono e tornammo unite». (Ibid.: 422)

Proprio la figura di Joyce, in questa quarta e ultima sezione del romanzo, diviene nevralgica per due ragioni. In primo luogo, perché assume la funzione di voce-guida che Modesta deve recuperare dalla memoria per avere accesso alla conoscenza dell’istituzione totale in cui è confinata: la sua passata amante, da dissidente antifascista, ha sperimentato in prima persona la vita della prigionia. In seconda battuta, Joyce va a incarnare l’ipocrisia di quella categoria di intellettuali e attivisti che, alla fine della guerra, dimenticarono gli obiettivi della Resistenza e ne lasciarono morire i valori. Infatti, nel dopoguerra viene ritratta “sintetizzata in un’immagine astratta di solitudine mortuaria” (Ibid.: 470), allineata al sistema propagandistico, di cui ha ormai assorbito il linguaggio conservatore e populista:

Vedi, Modesta, non puoi a ogni comizio ritornare sempre a quell’Aleksandra Kollontay... La Balabanoff, dici? Maria Giudice? Ma su, Modesta, sono personaggi difficili, non allineati, bombe più che altro, almeno per il momento. Quando abbiamo saputo che Maria si è

ammalata, sono franca con te, è stato un sollievo per tutti. È brutto dirlo, ma non creava che confusione. Non si può improvvisamente parlare di libero amore, di aborto, di divorzio, bisogna andare per gradi, come dice il compagno Giorgio. [...] Dobbiamo rassicurare l’opinione pubblica, dobbiamo dimostrare al paese che siamo persone rispettabili in tutti i sensi e non i senzaglegge rossi, la canaglia rossa, ecc., come si legge sui muri nelle campagne. (Ibid.: 469-470)

Questo discorso risulta particolarmente emblematico, quanto ossimorico, se si riavvolge il filo della narrazione di qualche pagina e si torna al periodo precedente all’incarceramento di Modesta, che vede Joyce nella disperazione più cupa a causa della morte di compagni come Antonio Gramsci, consunto dalla prigionia:

Anche Gramsci è morto. Stiamo perdendo tutto. L’Europa è in bilico fra la guerra e una pace più atroce di tutte le guerre, e noi due qui a crogiolarci in questa gabbia dorata. [...] Io non ce la faccio più a restare qui impotente mentre i compagni marciscono nelle prigioni o si battono a morte. La fine di Gramsci mi appare come il simbolo del nostro destino. Marcire! Marcire nell’impotenza!... Era marcio in quella fotografia, più che un caduto nella lotta, era marcio. (Ibid.: 356)

A proposito della prigionia e del tentativo, da parte del sistema, di reprimere le forze intellettuali, un personaggio centrale in questo senso ne *L’arte della gioia* è proprio Antonio Gramsci, che si affaccia nella narrazione soltanto indirettamente, ma in maniera significativa. La sua presenza è garantita, innanzitutto, dal ricordo di Carlo Civaldi che, senza l’incontro con l’intellettuale sardo, non avrebbe mai raggiunto una consapevolezza politica e probabilmente non si sarebbe unito alla lotta al fascismo, essendo stato educato dal padre al disprezzo per i socialisti poiché “timorati di Dio” (Ibid.: 155):

mai e poi mai me ne sarei interessato [alla politica] se non avessi incontrato a Torino un nano come me che...eh sì, a ripensarci lo ascoltai, oltre che per l’intelligenza e la bontà che il suo viso ispiravano, perché finalmente potevo guardare negli occhi qualcuno. [...] È vivo e vegeto, per fortuna. Si chiama Antonio Gramsci. (Ibid.)

L’ultima apparizione indiretta del personaggio di Gramsci si manifesterà proprio durante il periodo d’incarcerazione di Modesta. Attraverso la sua rievocazione nel duro discorso di Nina, Sapienza decostruisce *ex post* la narrazione ufficiale tramandata dai funzionari dei partiti di sinistra, in cui sveltavano i

concetti retorici di eroismo e fratellanza. In questo senso, l'invettiva dell'anarchica illumina le questioni torbide del potere, per il cui mantenimento vengono meno la fratellanza e persino la divisione in fazioni: "Sono stufa di parlare pulito e di leggere libri pieni di sogni. Tu fai presto a dire, ma a me l'uomo della mia vita in Spagna l'hanno ammazzato i compagni comunisti! [...] Lo sai anche tu che al momento giusto hanno fatto fuori tutti gli anarchici, e non solo loro" (Ibid.: 436-437). Poi, con un tono ancora più pungente:

e quand'è che ci decidiamo a farlo un vero piccolo passo avanti, eh principessa dei miei stivali? E il vostro Gramsci? Voi l'avete condannato! Arminio l'ha visto, mio fratello, oh! Sempre solo in cella, e all'aria isolato dai compagni e disprezzato. E i secondini hanno avuto mano libera. [...] Allora Antonio soffriva di insonnia e quelli ogni ora a suonare le sbarre per svegliarlo. Si è spacciati in carcere se i compagni ti abbandonano. «Loro» l'hanno ucciso! (Ibid.: 437)

Attraverso le parole di Nina, Sapienza lancia un brutale *j'accuse* nei confronti degli esponenti del Partito Comunista, le cui responsabilità sono sottolineate non troppo implicitamente dalle lettere dal carcere dello stesso Gramsci: "potevo preventivare i colpi degli avversari che combattevo, non potevo preventivare che dei colpi mi sarebbero arrivati anche da altre parti, da dove meno potevo sospettare" (1971, 126).¹² Questi 'compagni' ricalcano accuratamente la figura degli asserviti al potere ritratta nei saggi contro la bomba atomica di Elsa Morante: "propagandisti contro la bomba, mentre, nei fatti, sono i suoi fervidi campioni. Fra loro, si ritroveranno i peggiori nemici dello scrittore, capaci addirittura, in punti estremi di crisi, di consegnarlo ai guardiani dei lager" (2013, 112).

È significativo, dunque, che Sapienza dedichi questo spazio a Gramsci e alle vicende poco tramandate – perché scomode – del potere, soprattutto in una sezione del testo, la quarta, così politicamente rilevante, nonché intesa a indagare ricordi della propria storia familiare. Difatti, si avverte tutta l'influenza che le narrazioni di Maria Giudice ebbero sulla mente della figlia

12 L'autore riporta poi uno spezzone di lettera ricevuta dal giudice istruttore: "onorevole Gramsci, lei ha degli amici che certamente desiderano che lei rimanga un pezzo in galera" (1971, 251), e poi commenta scrivendo: "ebbe ragione di dirmi che pareva proprio i miei amici collaborassero a mantenermi il più a lungo possibile in carcere" (Ibid.: 271-272). Gramsci si riferisce al commento che il giudice istruttore aveva fatto riguardo la lettera inviatagli dal dirigente comunista Ruggero Grieco da Mosca, il 10 febbraio 1928.

Goliarda, fin da piccola ascoltatrice interessata alle avventure politiche dei genitori. Le narrazioni materne, circa le proprie esperienze in prigione, vengono rielaborate in questa sezione di testo, in cui il dato rilevante è assunto proprio dall'analisi di genere e classe all'interno della vita politica e, poi, dell'istituzione di confinamento.

Innanzitutto, si assiste ad una contronarrazione rispetto al dogma narrativo – che confinava le donne nel ruolo di angeli del focolare, ritenendo fuori questione la loro partecipazione alla vita attiva nella società – nella costruzione di personaggi come Nina e Modesta, che non soltanto possiedono un'intelligenza politica molto spiccata, ma sono anche in grado di continuare la loro lotta d'opposizione all'interno delle strutture repressive. In quest'ottica, il discorso della guardia carceraria – incarnante il dogma – suona fortemente parodico, quando insinua che dietro l'azione politica di Modesta ci sia un burattinaio (uomo naturalmente):

Perché, principessa, mi costringete a questo tavolo? Io ne soffro più di voi, mi dovete credere! Sotto questa divisa c'è un uomo che soffre a vedervi così stanca, ma purtroppo è il mio dovere. Vi prego ancora una volta: cercate di ricordare qualcosa di preciso. Che forse qualcuno s'è voluto vendicare coinvolgendovi in *cose da uomini*? Un innamorato respinto? Col fascino vostro non ci sarebbe da meravigliarsi! A volte gli uomini respinti possono divenire implacabili... Cercate di ricordare, ci bastano due nomi, tre. Li consegniamo alla giustizia e voi ve ne tornate a casa in quattro e quattr'otto! (Sapienza 2017, 421, corsivo mio)

Il passaggio testimonia un modo di condurre il discorso apparentemente ossimorico rispetto al contesto carcerario: si tratta della tecnica tipica della lingua inglese, l'*understatement*, volta a smorzare la tragicità degli enunciati per far apparire la realtà nella sua forma più concreta. Ma a incarnare la voce ironica per eccellenza non è Modesta – che si potrebbe definire un'eroina tragico-cinica – bensì Nina, che con il dialetto romanesco e il “parlare schietto” (Ibid.: 424) abbassa il livello lessicale e retorico, restituendo un sorriso (piuttosto acre): “A casa per mio padre eravamo tutti uguali... e infatti, ammazzalo se aveva ragione! Tutti morti o in galera, donne e uomini!” (Ibid.: 441). La dimensione tragica delle loro sorti – la morte e il patimento brutale inflitto dal sistema carcerario – viene però smorzata dal dialetto, che rende più vivido l'eloquio di Nina e stempera il dramma, lasciando però nel testo un'amarezza irrisolta.

È ancora Nina a introdurre Modesta (che è sì rivoluzionaria, ma anche borghese, come lei stessa ammetterà) a Giocchino Belli, poeta romano, romane-

sco ed eretico: “Che or’è? cche or’è? È una cosa che tt’accora. Nu le sentite, sposa, le campane? Lo sapete che or’è, ssora siggnora? È ll’ora che le donne sò pputtane...”, “te lo faccio conoscere io il grande poeta blasfemo” (Ibid.: 426). L’euforia gioiosa dell’eloquio di Nina contrasta con l’ambiente spettrale del carcere, la cella con il “lumicino blu da purgatorio” (Ibid.: 423) che non permette né di poter vedere bene, né di avere la garanzia del buio per riposare in pace: attraverso questa tecnica, il sistema carcerario mira ad avere il controllo del corpo e a privarlo persino dei suoi ritmi biologici, per annientare i dissidenti.

Ma Sapienza, da un certo tempo della narrazione in poi, non sembra voler incedere ulteriormente nella trattazione della violenza; al contrario, il suo obiettivo diviene la ricerca di una via di fuga anarchica dalla repressione attuata dal sistema. Narrativamente è l’utopia del sogno e del desiderio erotico a costituirsi come *fil rouge* dell’intero impianto etico de *L’arte della gioia*, che dilaga e si mostra come possibilità alternativa alle logiche della prigione. Dapprima, si assiste al superamento della scissione di classe attraverso la denudazione che Modesta e Nina mettono in atto, consegnandosi reciprocamente le proprie memorie e il proprio corpo, nella volontà di resistere insieme all’istituzione totale. Quest’unione sororale parrebbe la trascrizione narrativa, sebbene qui interpretata in chiave omoerotica, del pensiero che esprimeva Natalia Ginzburg nel 1948:

Due donne infatti si capiscono molto bene quando si mettono a parlare del pozzo oscuro in cui cadono e possono scambiarsi molte impressioni sui pozzi e sull’assoluta incapacità di comunicare con gli altri e di combinare qualcosa di serio che si sente allora e sugli annaspamenti per tornare a galla. (Ginzburg 1948, 106)

Ecco che si fa largo il valore costitutivo dell’ecosistema della gioia che Modesta tenta di ricreare persino nel contesto eterotopico della reclusione: “Non ho mai sentito che in prigione si possa trovare tanta gioia. [...] È proprio gioia perché quando la porta sbatte e finalmente posso abbandonarmi al riso non esistono più i muri marci, le misere brande, il bugliolo, ma solo il viso rosso di Nina” (Sapienza 2017, 429). La forza delle due sta nel rendersi l’una lo specchio dell’altra e, in definitiva, l’una custode dell’identità dell’altra: “Io sono il tuo specchio, ti puoi fidare. Sono l’unico specchio veritiero” (Ibid.: 432). Questo passaggio risulta nevralgico rispetto all’architettura valoriale del testo, in particolare se si torna a riflettere sui meccanismi messi in atto dalle istituzioni totali, a partire dalla privazione di effetti personali e specchi, onde evitare che sia possibile intrattenere con il proprio sé un rapporto dialettico. A testimonianza di

questo, in una lettera alla moglie Giulia del 24 ottobre 1932, Gramsci scriverà: "Adesso ho molti capelli bianchi e la mancanza dei denti deve aver molto modificato i miei lineamenti (non posso giudicare esattamente, perché da 4 anni e mezzo non mi sono visto nello specchio e proprio in questi anni mi devo essere molto modificato)" (1971, 246), per poi arrivare, nel gennaio del 1936, a rifuggire il suo stesso riflesso a causa dello straniamento derivante da esso. Il sistema carcerario gli aveva strappato la possibilità di preservare il riflesso della sua identità, mentre lo trasfigurava con strumenti di violenza inaudita:

Da dieci anni sono tagliato dal mondo (che impressione terribile ho provato in treno, dopo sei anni che non vedevo che gli stessi tetti, le stesse muraglie, le stesse facce torve, nel vedere che durante questo tempo il vasto mondo aveva continuato ad esistere coi suoi prati, i suoi boschi, la gente comune, le frotte di ragazzi, certi alberi, certi orti, – ma specialmente che impressione ho avuto nel vedermi allo specchio dopo tanto tempo: sono ritornato subito vicino ai carabinieri). (Ibid.: 283)

È per questa ragione che risulta vitale la preservazione dell'identità reciproca, mediante il reciproco sostegno, rendendosi – Nina e Modesta – l'una lo specchio dell'altra; una "fraternizzazione" (Goffman 2001, 83) che supera le barriere sociali e si configura come atto di ribellione contro l'isolamento della cella. Inoltre, qui, l'erotismo affettivo diviene lo strumento umano più efficace contro la brutalità del sistema, con i suoi interrogatori asfissianti e ulteriori vessazioni:

- Se la finisco, tu quando torno mi baci?

- E certo, ma con prudenza, non ci dobbiamo sfinire.

Con quella promessa sicura che canta alla mente, ora le grida di quei signori non feriscono più le mie orecchie e «conversare» diventa giorno per giorno più facile. Così facile che a volte ammutoliscono stupiti nelle loro divise unte, cucite male... Ora dopo luci accecanti e urla e silenzi ritorno sicura nel buio della cella, stendo le mani e so, questione di secondi, che troverò due braccia calde, aperte, e un seno nel quale affondare la testa senza più pensieri. (Sapienza 2017, 430-431)

Anche il corpo di Nina sembra rigenerarsi attraverso l'amore di Modesta, tanto che i segni delle violenze iniziano a dissolversi: "Sorridente Nina, e la mia ammirazione la rende più bella. Ora per ora il mascherone di cicatrici rimarginate si dissolve anche in virtù delle mie carezze e del mio fiato" (Ibid.: 431).

Di fatto, la dimensione utopica resta la cifra distintiva de *L'arte della gioia*: lo slancio vitale verso la gioia si può realizzare soltanto nell'immaginazione e

nella sua proiezione nel reale. In questa dimensione finzionale ci si può salvare dalle eterotopie e da quei sistemi di potere che segregano e tentano con ogni mezzo di annientare la diversità di pensiero, nonché l'identità personale. Nella malattia della prigione, Nina invita Modesta a immaginare di essere altrove; la loro passeggiata mentale – mentre fisicamente le due sono costrette a seguire il percorso repressivo che si snoda da un muro all'altro della struttura – può avvenire finalmente nel luogo della gioia: “in riva al mare Nina, è tanto che non lo vedo, portami al mare questa volta. Camminiamo sulla lingua lunga della sabbia che non finisce mai [...] questo non è il muro...qui cominciano gli scogli” (Ibid.: 432-433). La gioia inseguita dalle compagne realizza il sogno della loro scrittrice: “necessità di utopia, bisogno di trasgressione” (Sapienza 2021, 386).

Bibliografia

- Arpino, Giovanni. 2017 (1959). *La suora giovane*. Firenze: Ponte alle Grazie.
- Caracciolo, Enrichetta. 2013 (1864). *Misteri del chiostro napoletano*. Siena: Barbera.
- Foresti, Fabio. 2003. *Credere, obbedire, combattere. Il regime linguistico del Ventennio*. Bologna: Pendragon.
- Foucault, Michel. 1998. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*. Milano: Rizzoli.
- Foucault, Michel. 1999. *Sorvegliare e punire*. Torino: Einaudi.
- Ginzburg, Natalia. 1948. “Discorso sulle donne”. *Mercurio*, no. 36-39: 105-110.
- Goffman, Erving. 2001 (1961). *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*. Torino: Edizioni di Comunità.
- Gramsci, Antonio. 1971 (1947). *Lettere dal carcere*. Torino: Einaudi.
- Klein, Gabriella. 1986. *La politica linguistica del fascismo*. Bologna: il Mulino.
- Manzoni, Alessandro. 2014 (1840-1842). *I promessi sposi*, a cura di Francesco de Cristofaro. Milano: BUR.
- Morante, Elsa. 1995 (1957). *L'isola di Arturo*. Torino: Einaudi.
- Morante, Elsa. 2013. *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*. Milano: Adelphi.
- Morante, Elsa. 2020 (1968). *Il mondo salvato dai ragazzini*. Torino: Einaudi.
- Pellegrino, Angelo. 2022. *Goliarda*. Torino: Einaudi.
- Piovene, Guido. 1978 (1941). *Lettere di una novizia*. Milano: Bompiani.
- Raffaelli, Sergio. 1983. *Le parole proibite. Purismo di Stato e regolamentazione della pubblicità in Italia (1812-1945)*. Bologna: il Mulino.
- Rizzarelli, Maria. 2018. *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*. Roma: Carocci editore.
- Rullo, Sara. 2019. *Le sepolte vive. Il tema della monacazione forzata nella letteratura d'Ottocento*. Reggio Calabria: Leonida.

- Sapienza, Goliarda. 2006 (1983). *L'università di Rebibbia*. Milano: Rizzoli.
- Sapienza, Goliarda. 2017. *L'arte della gioia*. Torino: Einaudi.
- Sapienza, Goliarda. 2021. *Lettere e biglietti*. Milano: La nave di Teseo.
- Sapienza, Goliarda. 2022. *Scrittura dell'anima nuda. Taccuini 1976-1992*. Torino: Einaudi.
- Sommer, Robert. 1959. "Patients Who Grow Old in a Mental Hospital". *Geriatrics*, no 14: 581-590.
- Tarabotti, Arcangela. 2005. *Lettere familiari e di complimento*, a cura di Meredith Kennedy Ray e Lynn Lara Westwater. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Verga, Giovanni. 2007 (1871). *Storia di una capinera*. Roma: Newton Compton.

Giulia Muraglia si è laureata in Filologia moderna presso Sapienza Università di Roma nel settembre 2023, con una tesi volta a indagare l'ecosistema della gioia nell'opera di Goliarda Sapienza. Sempre alla scrittrice ha dedicato un saggio – sul tema del parricidio ne *L'arte della gioia* – che è in corso di pubblicazione. Nel 2022, è stata pubblicata la sua silloge poetica d'esordio, *L'addio*, con L'Erudita di Giulio Perrone editore. Collabora con blog e riviste accademiche, tra cui *Oblio*, presso cui sono uscite alcune recensioni.

Francesco Padovani – Jacopo Parodi¹
Alexander von Humboldt-Stiftung – Università di Pisa

I classici in partibus infidelium.
Carena traduttore tra felicità e peccato

Abstract

Carlo Carena was the translator of Einaudi classical texts for decades. Despite his assertion that the translated work matters more than the translator, his choice of authors to translate (mainly Plutarch and Augustine) outlines the development of a very personal trajectory. In fact, ancient authors are read in the light of a restless Christianity, nourished by the reading of Augustine, Montaigne, and Pascal. This essay investigates the first half of Carena's production as a translator (1956-1992), highlighting the cultural project that ambitiously integrates the ancient world and the modern world in the name of profound ethical and spiritual values. Through the translation of ancient biographies, the translator also speaks of himself and his worldview.

ἄπιθι οὖν Ἰλεως· καὶ γὰρ ὁ ἀπολύων Ἰλεως.
In memoria di Carlo Carena e Fred Brenk

1 L'impianto generale del saggio è frutto del confronto e della collaborazione tra i due autori. Francesco Padovani è autore delle sezioni 1, 2, 5, 6; Jacopo Parodi si è occupato delle sezioni 3 e 4, nonché della ricerca d'archivio. Un ringraziamento particolare va alla Prof.ssa Daniela Fausti per il suo prezioso aiuto nel reperimento di uno scritto di Carena altrimenti introvabile. Il saggio si avvale della consultazione di materiale inedito custodito presso l'Archivio di Stato di Torino, Archivio Einaudi, Segreteria editoriale Einaudi, sezione Corrispondenza con autori italiani, cartella 40, fascicolo 605, d'ora in avanti semplicemente AE 40/605.

1. *Parlare di sé*

Le traduzioni di Carlo Carena per la Giulio Einaudi Editore costruiscono nei decenni l'autobiografia spirituale del traduttore, così restio a parlare di sé se non attraverso l'immedesimazione nei testi cruciali: Plutarco e Agostino, da un lato, Montaigne e Pascal, dall'altro; e quanti altri rimangono esclusi dalla lista, o vengono toccati soltanto collateralmente. Tuttavia, l'oscillazione apparentemente contraddittoria tra l'armonia dei valori del mondo antico e i tormenti del pessimismo cristiano riflette non soltanto una precisa scelta di gusto, ma anche un articolato programma culturale. Si tratta della personalissima ricerca di un nuovo umanesimo, che Carena cela dietro insistite proteste di modestia e la ribadita convinzione che più che il traduttore conti il tradotto:² "Se dovessimo, come dovremmo, attenerci al consiglio di qualche saggio e agli avvertimenti di un santo, non si starebbe a discorrere di traduzioni".³ Tuttavia, tale petizione di principio è contraddetta da Carena stesso e dalle sottili strategie attraverso cui il traduttore sceglie, deforma, travasa il suo multiforme sapere da un'epoca all'altra, piegando il rigore filologico al più profondo senso della trascendenza cristiana che nullifica le umane vicende e pone anche gli ingegni più alti alla prova della loro finitezza. Il passato attira, lusinga, è composto e armonioso, eppure è mutilo, non è la direzione in cui procedere, ma è certo il punto da cui partire, sulle orme della famiglia di cui sono membri Agostino e Montaigne, Erasmo e soprattutto Pascal. Di questa linea il traduttore si sente parte a sua volta, sebbene nella forma inevitabilmente minore impostagli dal mondo contemporaneo.

Le introduzioni che Carena redige per le sue traduzioni sono pagine ricche di fascino, in cui il senso del tragico concepito dallo spirito greco trascolora impercettibilmente nella cupezza giansenista. Il dubbio e il rimorso, dunque, per quanto la devozione in Cristo sottrae al godimento dell'esistenza mondana sono acuiti dalle soavità e soprattutto dal respiro unitario dello stile classico, cui si contrappone la forma franta e disomogenea della modernità. Di qui la ricerca di un altro mondo antico, che corrisponda alla tensione morale che sempre Carena pretende dalla letteratura. Egli ne trova traccia negli autori che

2 Così Carlo Carena in uno scambio di e-mail con gli autori del presente saggio, 10 dicembre 2022.

3 Carena 2010, I.

come lui si siano sentiti al crepuscolo di un'età di grandezza, ma con essa abbiano saputo misurarsi per aprirla al futuro con rigore etico. Carena apprezza soprattutto la capacità di discernere e abbandonare ciò che di superfluo l'antichità dei primordi portava con sé, di rinunciare talora agli imbellettamenti dello stile per fare spazio a ciò che sarebbe venuto dopo. Si delinea un percorso di ricerca continua e di ritorno sui propri passi. Plutarco è l'autore antico, assieme ad Agostino, su cui Carena si interroga con maggiore insistenza, benché Plutarco, a differenza di Agostino, sia pagano. Proprio la particolare forma di paganesimo di Plutarco, ancor più della teodicea di Eschilo, oggetto della sua prima traduzione einaudiana, rappresenta per Carena un terreno di riflessione e di confronto per i temi che egli sente più veri. Nel gioco di contraddizione, fascinazione e doveroso respingimento dei valori del mondo antico, Plutarco riveste un ruolo particolare, per non dire unico, nelle pagine di un traduttore che non nasconde la sua netta predilezione formale per il classicismo e un malcelato disprezzo per l'età ellenistica e imperiale precristiana. Tale ruolo è giustificato anche e soprattutto dalla fortuna di Plutarco presso Montaigne, attraverso la versione francese del vescovo Amyot, e di lì nell'Europa moderna.

2. *Le biografie di Plutarco*

Le traduzioni di Plutarco si collocano significativamente negli anni dell'esordio e alla conclusione della vicenda di traduttore di Carena.⁴ La prima grande impresa di traduzione per Einaudi consiste tuttavia ne *Le tragedie* di Eschilo per la collana *I millenni* nel 1956.⁵ Dalla prefazione è possibile ricavare alcune costanti dell'approccio di Carena agli autori classici da lui prediletti, quelli che meglio si prestano alla sua sottile teleologia cristiana. Innanzitutto, l'assimilazione dell'autore antico a un "profeta biblico", anzi a un "pensatore religioso

4 La sua ultima fatica plutarchea, *L'arte della politica*, è uscita postuma per Einaudi nel febbraio del 2024.

5 La prima messa a disposizione di Carlo Carena risale tuttavia al 5 dicembre 1949, come è possibile ricostruire dalla lettera inviata a Giulio Einaudi con la proposta di tradurre una scelta del teatro latino (Plauto, Terenzio, Seneca), cui l'editore risponde con un diniego, data l'eccessiva mole di titoli in programma (AE 40/605, documento 1). La collaborazione effettiva è avviata dalla proposta, poi accolta, della traduzione delle tragedie di Eschilo (AE 40/605, documento 3, lettera a Giulio Einaudi datata 10 novembre 1954).

alla maniera di Dante”, la cui opera è tutta pervasa da un’ansia religiosa che, pur non trovando sbocco nella rivelazione cristiana, conferisce tuttavia autorità morale a chi se ne fa interprete nella sua poesia:⁶ infatti, il contatto con le opere di Eschilo “opera duramente sulla coscienza nel riproporle quei valori morali e indicarle quelle prospettive ideali così esposte alla corrosione della storia”.⁷ In secondo luogo, Carena colloca il punto di vista dell’autore antico in una fase liminare, nel caso di Eschilo al termine dell’età arcaica,⁸ poiché di nostalgia e struggimento, anzi del senso della fine si alimenta la tensione etica dei Greci. Su questo sfondo si staglia il titanismo delle anime grandi, che si dibattono nella tragicità senza soluzione dell’esistenza.⁹ A questo proposito Carena parla di “esistenzialismo greco”, una categoria che si rivela preziosa per comprendere la sua visione: le leggi profonde dell’universo e del divino sfuggono alla comprensione dell’uomo, che si trova ad avanzare a tentoni in una realtà governata da principi insondabili.¹⁰ A quel punto, afferma Carena, la speculazione greca si arresta, “non sai se atterrita o incapace”:¹¹ il quesito richiederebbe ben altra radicalità, di cui saranno invece capaci i pensatori cristiani, in particolare Pascal. La richiesta di senso dell’agire dei mortali brancola “tra responsabilità e determinismo”¹² e non trova nella teologia greca, mutila e come incompiuta, una risposta soddisfacente. La categoria dell’esistenzialismo greco mostra anche l’intuito straordinario del traduttore nel sapere cogliere lo spirito dei tempi. Se nell’introduzione all’*Anabasi* e *Ciropedia* di Senofonte del 1968 Carena riconosce ironicamente che ogni interprete deve sapere essere anche un abile imbonitore,¹³ a ciò sottende ben altra consapevolezza. La verità è costretta a calarsi nella storia e assumere molteplici camuffamenti per potere parlare al cuore dei contemporanei, per consentire il “rivivere gli stessi moti affettivi”¹⁴ degli antichi con l’intensità nuova dell’etica cristiana, che dà compimento alla magnanimità incompleta delle vite dei grandi del passato.

6 Carena 1956, VII.

7 Carena 1956, X.

8 Carena 1956, VIII.

9 Ibid.

10 Ibid.

11 Ibid.

12 Ibid.

13 Carena 1962, X.

14 Carena 1956, X.

Vi sono tuttavia anche costrizioni di ordine pratico ed editoriale che impongono di aggiustare il tiro. Attorno al 1956, Roberto Cerati commissiona al giovane insegnante di liceo Carlo Carena la traduzione integrale delle *Vite Parallele* di Plutarco per la collezione *I millenni*. Cerati vuole farne una strenna natalizia per l'anno 1958, in ossequio a una sua antica passione: "È vecchio mio chiodo", dichiara in una lettera a Renato Solmi datata 16 marzo 1956, mentre già pregusta il successo dell'audace impresa editoriale – si tratta infatti della prima traduzione integrale delle *Vite* in italiano corrente dopo la versione cinquecentesca di Marcello Adriani, rinvenuta e pubblicata attorno alla metà del diciannovesimo secolo.¹⁵ Proprio Solmi avanza diverse perplessità sull'operazione in corso. Egli auspicherebbe una traduzione straniante, capace a un tempo di risultare godibile, ma anche di rinunciare alla solennità dello stile latineggiante, in modo da accentuare con ironia nella percezione del lettore il divario tra l'epoca contemporanea e i valori inattuali dell'antico.¹⁶ Carena tiene il punto, anche in virtù dell'incondizionato sostegno di Cerati e grazie alla mediazione di Daniele Ponchiroli, ma mostra di avere riflettuto attentamente sulle obiezioni mossegli da Solmi, non soltanto per quanto riguarda lo stile sostenuto, che a suo avviso meglio avrebbe evidenziato lo "stacco spirituale" tra l'epoca di Plutarco e quella contemporanea, certo non nel senso auspicato da Solmi.¹⁷

15 Ad avviso di Solmi, la traduzione di Plutarco dovrebbe costituire una "sfida" per il lettore (AE 40/605, documento 21). La lettera di Solmi e lo scambio con Cerati in vista della pubblicazione delle *Vite* di Plutarco sono citati nella ricostruzione di Mangoni 1999, 853, n. 854.

16 Ibid. Solmi aveva già mostrato alcune riserve rispetto al *modus operandi* di Carena durante la fase di correzione delle bozze de *Le tragedie* di Eschilo, evidenziando in particolare certe oscurità e affermazioni troppo soggettive e perentorie nella prima stesura dell'introduzione, che avrebbero potuto "sconcertare il lettore, e sollevare critiche di ogni sorta da parte degli specialisti" (AE 40/605, documento 15, lettera datata 25 novembre 1955, firmata Giulio Einaudi, ma verosimilmente riconducibile a Solmi, che contestualmente invia a Carena le bozze con le sue annotazioni).

17 Così Carena in risposta a Solmi, 4 aprile 1956 (AE 40/605, documento 24). Solmi si era infatti scagliato contro lo stile latineggiante adottato dal traduttore, che ad avviso di Carena corrisponderebbe tuttavia al greco "oratorio" di Plutarco, testimone di un imbastardimento del greco con il latino (Carena 1958, VIII, X). Le osservazioni di Carena in proposito sono molto discutibili, ma riflettono un radicato pregiudizio critico dell'epoca, per cui il greco di età imperiale, così come l'intera cultura di un popolo, avrebbe risentito negativamente della corruzione portata dalla dominazione romana.

Le *Vite* escono puntualmente per il natale del 1958, come caldeggiato da Cerati – la fretta dettata dalle esigenze editoriali rimarrà sempre un motivo di insoddisfazione per Carena rispetto alla traduzione delle *Vite*, a cui tuttavia non volle o non ebbe il tempo di rimettere mano nei decenni successivi.¹⁸ L'introduzione si muove su due binari, da un lato l'appropriazione culturale di Plutarco, dall'altro l'implicita giustificazione del proprio operato rispetto alle istanze della cultura contemporanea. Il luogo natio di Plutarco, Cheronea, culla della poesia e della religione elleniche, prepara il terreno per lo sviluppo di un “uomo serio, profondamente religioso e buono”,¹⁹ capace di sollevarsi al di sopra delle meschinità dell'esistenza quotidiana; ad avviso di Carena, nelle biografie degli illustri personaggi del passato egli lascia risaltare soltanto la grandezza, sia essa di un bene o di un male, certo secondo “un fine didattico”, come recita la prima versione dell'introduzione, poi modificata.²⁰ Infatti, il mondo antico si distingue da quello moderno “per quel suo senso più concreto, più immediato della realtà, per una discriminazione più semplice dei valori, per una visione più nitida del suo proprio spirito, meno scisso e rifratto”,²¹ in cui non c'è spazio per i tormenti dello spirito, né per una loro soluzione nell'amore e nella trascendenza. Un mondo netto, intagliato nella pietra come le statue del tempio di Apollo, ma privo di ombre e sfumature, privo soprattutto di “quella vibrazione misteriosa e sottile, fatta di paura e di rimorso, che è il senso del peccato, cioè una valutazione ultraterrena degli atti umani [...] che solo il Cristianesimo darà in modo coerente e traboccante di grandezza”.²² Manca, insomma, l'interrogazione del proprio agire alla luce della consapevolezza del peccato e dell'umana miseria, che imprimerà – sta già imprimendo all'epoca di Plutarco – un nuovo corso alla storia del mondo. Nella prima stesura dell'introduzione, Carena si spinge a parlare esplicitamente di una “filosofia della storia” in atto nelle pagine di Plutarco.²³

18 Scambio di e-mail con gli autori del presente saggio, 10 dicembre 2022.

19 Carena 1958, VII.

20 AE 40/605, documento 54. La prima stesura dell'introduzione è inclusa nei documenti dal 54 al 56, cui seguono i documenti 57, 58, 59, contenenti la cronologia. Non si accenna mai, nei documenti precedenti e successivi, all'introduzione, ma solo al testo e agli apparati.

21 Carena 1958, IX.

22 Ibid.

23 AE 40/605, documento 56.

Con un tono degno di certe pagine manzoniane precedenti la conversione dell'Innominato,²⁴ Carena ausculta “una stanchezza inavvertita nella vita spirituale di Plutarco”,²⁵ ravvisabile anche nello stile a suo avviso imbastardito con il latino e le movenze dell'oratoria,²⁶ un preludio senza seguito alla grande crisi spirituale del suo tempo, che però ha altri protagonisti, San Paolo su tutti. Il limite maggiore di Plutarco non sta dunque nel suo abbellimento delle brutture della vita, né tantomeno nel suo giudizio severo su innovatori e rivoluzionari, come Carena non manca di registrare, forse quale *captatio benevolentiae* verso gli umori einaudiani politicamente più irrequieti.²⁷ L'insufficienza di Plutarco si misura sulla mancata partecipazione alla rivelazione, che pure nella sua epoca giungeva alle genti in forme di predicazione sempre più diffuse e raffinate. Nonostante il suo radicamento nell'etica pagana, tuttavia (l'avversativa è di Carena) Plutarco sente in sé forte l'esigenza di equilibrio e moralità, che si concreta “in quella che egli chiamerebbe ‘filantropia’”.²⁸ Se dunque “una civiltà si misura soprattutto dagli ideali che coltiva”,²⁹ l'universalismo filantropico di Plutarco certo si avvicina, nei limiti consentiti dall'etica pagana, all'*agape* paolina, benché non riesca mai a compiersi pienamente. Una causa è da ricercare nell'aristocrazia spirituale dei pagani, incapace di volgersi alle ragioni degli ultimi e di riconoscere la comune appartenenza al disgraziatissimo genere umano, come Carena puntualizzerà, con altra maturità e certo minore simpatia verso l'autore, nell'introduzione ai *Ricordi* di Marco Aurelio.³⁰ La filantropia plutarchea dunque interpreta il medesimo spirito che alimenta la pietà cristiana, ma se ne distingue per il fatto stesso di appartenere a un'altra civiltà, in cui manca l'illuminazione della trascendenza cristiana; così, nell'apparente conciliazione, Carena adombra il definitivo relegamento dell'etica pagana nella sua migliore espressione entro il recinto di un mondo altro e concluso, tanto che per secoli le *Vite* si faranno “termine di confronto di una civiltà”,³¹ in un dialogo costante con ciò che è venuto dopo.

24 Nella sua lunghissima e multiforme attività, Carena dedica uno studio anche a Manzoni e al giansenismo (Carena 2006).

25 Carena 1958, XI.

26 Cfr. *supra*, n. 13.

27 Carena 1958, XII.

28 Carena 1958, XI.

29 Carena 1958, XIII.

30 Carena 1968; cfr. *infra* la sezione 5, *L'ultima autobiografia pagana dell'antichità*.

31 Carena 1958, XII.

Innegabilmente, qualcosa persiste dietro i mascheramenti della storia, ed è il bisogno di volgersi “all’interiorità ed al pensiero dei veri problemi dell’esistenza, cui richiamava così imperiosamente il dio di Plutarco, Apollo di Delfi”, a sviluppare una visione globale, a cui Carena dà il nome di “Umanesimo”, in contrapposizione alla frantumazione e quasi compiuta estinzione dello spirito nell’era della scienza.³² La tensione morale, la filantropia, la rappresentazione del bene e del male sono dunque grandi acquisizioni della cognizione dell’uomo, utili per contrastare l’annichilimento della vita interiore nella contemporaneità. Esse si devono al mondo antico, che dà il meglio di sé nelle epoche di crisi, in quanto si apre al sopraggiungere di altre idee che ne completeranno il senso, al prezzo di una perdita di semplicità nello sguardo. La venuta di Cristo riscatta il mondo antico dal suo ripiegarsi sulla perdita del passato, dalla mancanza di vigore morale incarnata da Senofonte mentre contempla inerme l’approssimarsi dell’“età futura e mediocre” in luogo della “passata ed eroica”.³³ La classicità si trasfigura e sostanzia nel messaggio cristiano, a cui fornisce in cambio grandiosi strumenti intellettuali per pensare sé stesso per via di ragione. D’altro canto, Cristo non significa salvezza e armonia, ma al contrario tumulto e tormento, separazione del prima dal dopo, dubbio e vacillamento, presa d’atto della cupezza del mondo rispetto alla promessa tanto più bella e consolante del regno dei cieli, che però è lontano, altrove, tanto che talvolta sfugge allo sguardo. Cristo porta con sé uno sconvolgimento, così come la luce genera ombre più alte nel momento in cui risplende più intensa. Come bisognerà intendere allora l’ammonimento che chiude l’introduzione alle *Vite*: “Gli ideali della classicità si ripresentano ogni volta puntualmente, alla ricerca continua dei secoli, come i più alti che la pura ragione umana abbia elaborato”?³⁴ Essa allude a ben altro ritorno rispetto a quello della fortuna del classico, come si direbbe oggi, per comprendere il quale è necessario volgere lo sguardo ai secoli successivi, attraverso le cui lenti Carena guarda all’antico, in un complesso gioco di identificazioni e respingimenti.

32 Ibid.

33 Carena 1962, XIII.

34 Carena 1958, XIII.

3. *Il silenzio di Montaigne*

La visione di Carena rispecchia le parole di un campione dell'umanesimo rinascimentale. Per meglio dire, si tratta del cantore della fine della stessa utopia umanistico-rinascimentale che aveva creduto nel risorgimento dell'antichità classica. Infatti, Michel de Montaigne, il grande assente nella produzione di Carena traduttore, che tuttavia affiora con sibillina costanza nelle sue introduzioni ad altri autori,³⁵ offre una definizione precisa riguardo all'antichità di Plutarco, larga, aperta, in un certo senso vuota. Essa apre lo spazio per un'intima appropriazione e per la meditazione personale su sé stessi: "Il guigne seulement du doigt [...] qu'une atteinte dans le plus vif d'un propos. Il les faut arracher de là, et mettre en place marchande".³⁶ Si consuma qui il passaggio dalla biografia antica, racconto della vita di altri, all'autobiografia, il racconto di sé, della propria anima, del rapporto con dio. Ben consapevole di questa interpretazione e del suo debito verso Montaigne, Carena, nella densa nota sulla ricezione di Plutarco all'edizione delle *Vite*, ne cita un passaggio in modo volutamente lapidario, quasi a occultare e parimenti rivelare la genealogia, personale e scientifica, della linea ermeneutica da lui maturata. Carena fa sfociare l'elenco di edizioni e traduzioni nel cuore di una tensione che lega Plutarco, l'umanista Montaigne e, nonostante l'apparente lontananza, la tradizione letteraria del convento di Port-Royal, incarnata da Racine (e da Pascal, che pure non viene menzionato): "Durante il Rinascimento francese, favorita dalla versione dell'Amyot, l'opera influenza profondamente Montaigne e ispira Racine; [...] 'È il nostro breviario', esclama Montaigne".³⁷ Questo taglio prospettico svela,

35 La presenza di Montaigne, autore mai tradotto da Carena, nelle complesse prefazioni, e quindi nella riflessione di lungo periodo di Carena sulla modernità, è, per converso, continua. Va infatti dal Plutarco del 1958 fino alle edizioni antologiche dei *Moralia* dell'ultima stagione di lavoro del saggista e traduttore, passando per Agostino ed Erasmo.

36 Montaigne 2012, 282 (I, 26).

37 Carena 1958, XVI. Cfr. Montaigne 2012, 644 (II, 4): "je n'entends rien au Grec, mais je vois un sens si beau, si bien joint et entretenu partout en sa traduction [sta parlando della celebre versione delle *Vite* al tempo procurata dal contemporaneo Jacques Amyot], que ou il a certainement entendu l'imagination vraie de l'auteur, ou ayant, par longue conversation, planté vivement dans son âme une générale Idée de celle de Plutarque. [...] Nos autres ignorants, étions perdus, [...] sa merci, nous osons à cette heure et parler et écrire: les dames en régentent les maîtres d'école: c'est notre bréviaire". Appare evidente come Carena non solo cerchi di mettere in evidenza, con un taglio ad effetto, la vicinanza di Plutarco al sentire di

in chiaroscuro, la modernità necessaria, insita nel pensare Plutarco da parte di Carena, ossia quell'ineludibile confronto della felicità greca e, in particolar modo, plutarchea e delle sue regole, dei suoi fondamenti con un mondo di crisi, esplicita o latente. È anche il nostro mondo. È quello in cui Montaigne, colto nel *Journal de voyage* fuori dalla torre del suo castello, fuori da quel momento di scandaglio della propria coscienza che diviene, da un certo punto in avanti, l'aspirazione centrale della sua vita, osserva le rovine materiali dell'antichità più prossime a lui, quelle di Roma ("les bâtiments de cette Rome bâtarde").³⁸ Montaigne le paragona a quanto rimane delle chiese cattoliche da poco distrutte dagli ugonotti. In esse, i passeri e le cornacchie fanno i loro nidi.³⁹ Questa famosa immagine sintetizza il contesto, tormentato e ricco di ombre, in cui Montaigne attinge all'antichità serena e virtuosa di Plutarco quale strumento della conoscenza di sé. Racconta di un tempo di conflitti religiosi che lambiscono gli ultimi anni della vita di Erasmo da Rotterdam, l'autore più felicemente dedito alla riscoperta e alla valorizzazione degli autori classici, e che Montaigne sperimenta, invece, in tutto il loro orrore. È questo l'umanesimo traducibile, una via tortuosa alla vita dello spirito, che Carena assume come riferimento per introdurre Plutarco di fronte alle scissioni e alle divisioni dei credi di un'età presente con radici lontane.

C'è una divisione precisa e incancellabile tra la felicità predicata da Plutarco e la moderna ricerca di serenità, da intendersi come la compiuta integrazione di tutte le emozioni contraddittorie che ci attraversano. Carena rende esplicita non soltanto la differenza culturale tra il modo antico e moderno di vedere la vita, che ci fa, forse, sorridere mentre leggiamo Plutarco, che ci fa meravigliare, per esempio, che il dubbioso, scostante, ingarbugliato tormento con cui Montaigne dipinge sé stesso debba davvero qualcosa a chi "non si cura di creare una psicologia sfaccettata e in sviluppo, attraverso mille cenni, mille particolari".⁴⁰ La tensione ermeneutica di Carena si spinge ben oltre. Poco importa, infatti,

Montaigne, ma lo accosti a quella scuola di pensiero giansenista che Carena riconosce come il cuore della cultura francese e della modernità in genere. L'operazione diverrà ancora più evidente quando Carena introdurrà la figura di Montaigne nella fortuna delle *Confessioni*.

38 Montaigne 1983, 201.

39 Ibid.: "[queste rovine] lui faisaient ressouvenir proprement des nids que les moineaux et le corneilles vont suspendant en France aux voûtes et parois des églises que les huguenots viennent d'y démolir".

40 Carena 1958, IX.

che Montaigne ricerchi l'equilibrio della virtù nelle sue pagine, e non, al modo di Racine, quanto di tempestoso, di drammatico vi è nelle vicende che Plutarco narra. L'autore della *Phèdre* insegue apertamente (e, nel profondo, non solo a fini teatrali, sembra suggerire Carena) nelle postille della sua edizione giuntina i "grands esprits mélancoliques".⁴¹ Dal canto suo, Montaigne, "che si pungeva e dilaniava d'ogni parte con le spine che si costruiva da se stesso",⁴² cerca un'armonia che si spezza a ogni passo. Si tratta del contrario di quello che è l'ammirato effetto della scrittura di Plutarco da parte di Carena, che vi ritrova armonia e lapidaria compostezza, così che lo stile restituisce "il senso stesso di una vita armoniosa e ricca".⁴³ Sia chiaro, però, che per Carena il problema non risiede nelle capacità di scrittura di Montaigne rispetto a quelle di Racine. L'equivalenza tra lo stile e le finalità ultime, tra la forma letteraria e le intenzioni profonde non è spiegabile solo in termini individuali, bensì anche e soprattutto culturali.

Nel 1984 Carena introduce una nuova edizione della traduzione della più grandiosa autobiografia del mondo antico, le *Confessioni* di Agostino per la *Nuova Universale Einaudi*, edita per la prima volta nel '65, dunque a pochi anni di distanza dalle *Vite* di Plutarco. In essa, per spiegare le sorti dell'autobiografia agostiniana nel mondo moderno, ritorna la figura di Montaigne, "l'Agostino scettico del momento accademico, da cui tuttavia non esce afferrandosi alla Verità".⁴⁴ Il sorgere della modernità, collocabile nella seconda metà del Cinquecento, comporta l'emancipazione tanto dagli stilemi retorici classici quanto dal moralismo schematico, ortodosso, didattico della tradizione medievale,⁴⁵ sicché le personalissime confessioni di Montaigne finiscono quasi per svuotare

41 Carena 1958, XVI.

42 Carena 1984, XXI. Carena sta inframmezzando, come egli stesso riconosce implicitamente, le proprie parole con un preciso riferimento a un testo da lui tradotto per l'occasione, l'*Entretien de Pascal avec M. de Sacy*, una conversazione del 1655 su Epitteto e Montaigne trascritta da Pascal. Carena si maschera dietro a questo Solitario di Port-Royal frequentato da Pascal, il Signore di Sacy, da cui trae il punto di partenza per una conoscenza e una lettura critica non solo di Montaigne, ma anche di Agostino. Citando le parole di questo Solitario, Carena ci consegna un Montaigne trasfigurato in un Agostino moderno, che ha messo in gioco la propria interiorità di fronte al mondo, anzi ha immesso il mondo del proprio tempo, con le sue frammentazioni, all'interno della sua personale scissione morale. Eppure, secondo il Signore di Sacy, questo Agostino ha parlato di tutto, tranne che della fede.

43 Carena 1958, VIII.

44 Carena 1984, XXI.

45 Carena 1984, XVII-XIX.

il precedente agostiniano, che peraltro Montaigne non cita mai.⁴⁶ Infatti, questo Montaigne, raccontato dalla voce di M. de Sacy in cui si riconosce quella di Carena, questo lettore di Agostino nel segno della modernità e, in particolare, del giansenismo francese, mette in crisi la figura stessa di Agostino. Secondo Carena, ai fini della restituzione di una vita autentica al testo è determinante riferirsi a Pascal, benché sia incerta una sua conoscenza diretta delle *Confessioni* se non “attraverso Montaigne e i suoi amici di Port-Royal”.⁴⁷ Proprio questa assenza straniante diviene uno snodo di centrale importanza. Come reazione all’appropriazione teologica che la Riforma ha compiuto nei confronti di Agostino, prima con Lutero e poi con Calvino, la lettura di Montaigne e, soprattutto, di Pascal, il quale prova “una indefinibile insoddisfazione di fronte al genio agostiniano”,⁴⁸ ci restituisce non più “il convertito, l’illuminato, il figlio e il dottore della Grazia”.⁴⁹ Infatti, come vedremo a breve, l’edificio teologico costruito su Agostino crolla nelle loro mani, frantumandosi, e con esso l’intera impalcatura delle *Confessioni* inteso come progresso lineare dal peccato alla conversione per mezzo della grazia.⁵⁰

È bastato ‘quasi’ un silenzio. Il ‘quasi’ appartiene, in realtà, solo a un particolare itinerario filosofico, alla meditazione spregiudicata, a tratti arbitraria. Essa è pervasa da un sentimento consapevole di universalità, capace di dissolvere in frammenti il genere autobiografico, come testimoniano gli stessi *Essais* di Montaigne e la loro comunque poderosa ‘anti-struttura’. Si tratta della modernità inquieta, spietatamente scettica, quindi disperata cercatrice di una risposta alla miseria in cui versa la vita umana, che può appartenere, in questi termini, solo a Blaise Pascal, che Carena tradurrà molti anni più tardi, con un’edizione dei *Pensieri* nel 2004. “La conoscenza della propria miseria senza quella di Dio produce disperazione”:⁵¹ è la condizione del “ragionevole infelice”, che ritrova nella propria ragione il miracolo di dio ma è impossibilitato a credere di fronte

46 Carena 1984, XXI: “Montaigne non cita mai le *Confessioni* e mostra di ignorare qualsiasi precedente per la propria opera”.

47 Carena 1984, XXII.

48 Ibid.

49 Carena 1984, XX.

50 Carena 1984, XXXI: “Su questa impalcatura egli si muove, come aggrappato ad una speranza che gli è balenata dal mistero, ad una promessa che sola può sostenerlo. Questo dice a sé, a Dio, ai suoi simili”.

51 Pascal 2004, 155 (*Pensées classées* n. 225).

alla cancellazione della natura divina del mondo, attuata dalla corruzione del peccato originale e alimentata dal cattivo uso umano del libero arbitrio. Questo infelice, non dotato di una fede spensierata e gratuita, non riesce a trovare il segno di dio nella creazione: è solo una notte scura, il mondo al di fuori di sé.⁵² Si tratta del cerebrale e, quindi, tormentato protagonista sotterraneo del tessuto contraddittorio e sfilacciato dei *Pensieri*, che Pascal modella, cui Pascal dà voce, che Pascal traduce in un'alterità dai toni tragici. In esso è impossibile non rivedere quella scissione insanabile tra peccato, ragione e salvezza che costituisce la sconfitta grandiosa e consapevole del mondo moderno. Essa rende, dunque, questi *Pensieri* un modello per chi vive la propria tensione verso il divino tra le macerie dello spirito che si frammenta, a cui fa da riscontro il mondo esterno, preda di una cecità brutale, settaria, solipsistica. Sono tramontati ormai tanto la serenità antica quanto i dogmi dell'ortodossia medievale, aggirandosi in mezzo ai quali Petrarca, l'intellettuale dalla fede tormentata, riconosciuto da Carena quale il primo di una lunga serie di pensatori moderni, poteva velare ancora di qualche certezza la sua inquietudine.⁵³

52 Pascal 2004, 551 (*Pensées non classées* n. 684): “Ecco ciò che vedo e che mi turba. Volgo lo sguardo da tutte le parti, e dappertutto non vedo che oscurità. La natura non mi presenta nulla che non sia materia di dubbio e d'inquietudine. Se non vedessi nessun segno di una divinità, mi deciderei per il no; se vedessi dappertutto i segni di un creatore, riposerei in pace nella fede. Ma vedendo troppo per negare e troppo poco per essere sicuro, mi trovo in uno stato deplorabile, in cui ho auspicato cento volte che, se un Dio regge la Natura, essa lo designi senza equivoco e, se i segni che ne dà sono ingannevoli, li abolisca del tutto; dica tutto o niente, affinché io veda quale partito devo seguire. Invece nella condizione in cui sto, di ignoranza di ciò che sono, non conosco né la mia condizione né il mio dovere. Il mio cuore tende tutto intero a conoscere dov'è il vero bene, per seguirlo. Nulla mi sarebbe troppo grave per seguirlo. Invidio coloro che vedo vivere nella fede con tanta negligenza, facendo così cattivo uso di un dono del quale mi sembra che farei un uso assai diverso”.

53 Cfr. Carena 1984, XVIII-XIX: “Ma il maggior agostiniano, o l'Agostino dell'età moderna, sarà Petrarca. Quella di Petrarca non è solo una lettura o un'affinità di scrittori: la storia di Agostino è l'unico antecedente possibile alla propria [...]. L'opera esercita sul letterato anche il fascino del prodotto di un'intelligenza superiore, del documento letterario e dell'esempio di un latino duttile, sottile, [...] fonte di lacrime benefiche ma anche il ritratto di un modello umano e culturale assai più vicino alla sensibilità petrarchesca, sul *coté* cristiano, di quelli che diverranno ben presto gli esemplari dell'umanesimo pieno”.

4. *Agostino nella notte scura dell'anima*

L'introduzione alle *Confessioni* del 1984 lascia, dunque, emergere un confronto serrato con Pascal, il quale si rivela essere la via d'accesso prediletta al testo agostiniano per chi è nato agli inizi del XX secolo e si sente sodale degli scrittori cattolici francesi, in realtà moderni giansenisti, fioriti l'uno dopo l'altro nella Francia a cavallo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: si chiamano Paul Claudel, Jean Guitton, Georges Bernanos, Julien Green e François Mauriac.⁵⁴ Pascal non è certo la guida più sicura e piana per un cattolico. Questo suggerisce Carena sulla scorta di questi lettori manichei e sofferenti per una realtà maligna, cui si contrappone l'incerto bene della propria interiorità. È un maestro tutt'altro che scontato per un credente, in particolare per lo sguardo inquieto che posa sui classici, proprio come a suo tempo fece l'Agostino che Pascal restituisce ai posteri. Non a caso Agostino si colloca al centro dei *Pensieri* in virtù di due principi, "l'*inquietum cor nostrum* di *Conf. I.I.I* e il senso della miseria dell'uomo terreno non toccato e non consenziente alla Grazia".⁵⁵ Pascal vive la tragedia di un Montaigne che ha riattraversato sé stesso dopo essersi posto il problema della fede, di un Agostino che non ha saputo, pur dopo un percorso tortuoso, accettare una conversione definitiva e risoltrice. La conversione di Agostino mantiene infatti il carattere di "punto d'arrivo oscurato, flebile e poi lucente, di tutto un processo biografico",⁵⁶ pur in un mare spirituale stracolmo e ancora in tempesta, in quanto evento irrazionale, assolutamente gratuito, mistico.⁵⁷ Pascal non può accettare quello che avverte come un fragile compromesso, per quanto compiuto per la forza incomprensibile della fede stessa.

54 Carena 1984, XXVII-XXVIII: "È la profonda ispirazione del libro agostiniano a riproporlo ancora in Francia nel nostro secolo, al culto di quelle generazioni di scrittori che vanno da Claudel a Guitton a Mauriac a Green, con le punte laterali di un Camus e, come s'è accennato all'inizio, di Gide. Nuovamente, la Francia giansenista vi trova l'ispirazione di una religiosità scomoda, che sente il peso della carne e avverte la presenza del Maligno nella storia dell'uomo, affidandosi ai lontani bagliori della Grazia come il curato campagnolo di Bernanos: una prospettiva delle *Confessioni* quale libro umano – e, in fondo, manicheo – in un cattolicesimo di punta, ove davvero Agostino può non temere rivali nel proprio magistero e nel proprio modello".

55 Carena 1984, XXII.

56 Carena 1984, XIV.

57 Carena 1984, XV: "Essa sconvolge ogni assetto precedente [...], come osserva Jaspers, per continuarne la ricerca verso 'l'umanamente impossibile'".

Non basta amare secondo ragione la verità, cioè mettersene disperatamente alla ricerca, basandosi sull'aspirazione insita nella ragione umana creata da dio stesso, per poterne essere parte e quindi essere salvati dal peccato originale. Esso pervade la vita terrena anche dopo l'avvento di Cristo. La storia deve fare il suo corso, poiché dio non ha voluto eliminare a prescindere il peccato o arrestarne l'evoluzione, al punto che, a causa dell'arbitrio umano, esso divora sempre di più la creazione.⁵⁸ Il peccato coincide con la colpa di essere uomini, che la fede svela alla ragione come drammaticamente presente ma, al tempo stesso, risolta nella ricerca di Cristo: "Contemporaneamente noi però conosciamo la nostra miseria, poiché quel Dio non è altro che il riparatore della nostra miseria. Così non possiamo conoscere bene Dio se non conoscendo la nostra miseria".⁵⁹ Eppure, la strada per uscire dalla miseria, dall'iniquità del nostro essere corrotto non è illuminata dalla grazia, poiché solo chi ha dentro di sé Cristo, punto di equilibrio di un'armonia altrimenti impossibile, lo può ritrovare in sé, passando attraverso la corruzione del mondo divorato dal peccato. Allora può essere salvato, o scoprire di essere stato salvato, dal pascaliano *Deus absconditus*, che, com'è noto, si è allontanato da noi e da tutta la creazione a causa nostra, della nostra corruzione collettiva, che rimane, al di fuori dell'intimità di ciascuno di noi, inarrestabile.⁶⁰ L'insoddisfazione ultima di Pascal verso Agostino ha determinato, secondo Carena, il tramonto di Agostino, o meglio il suo eclissarsi in attesa di essere riscoperto in un momento più avanzato all'interno della crisi valoriale della modernità. È l'avvento di un tempo intriso ancora di più di quel contrasto chiaroscurale, già noto all'agostinianamente "febbriticante" Pascal,⁶¹ tra lo splendore lontano della grazia, sbiadito ricordo della verità tuttavia presente nell'interiorità umana, e, per converso, la notte del peccato umano che, di secolo in secolo, ha svuotato il mondo di ogni significato, o quasi. Infatti, quasi cancellando la traccia di dio dalla stessa creazione, Pascal crea il vuoto intorno all'infelice cercatore della verità. Egli si sente e si scopre, passo dopo passo lungo un sentiero sempre più buio, indegno del salto mistico agostiniano, se non

58 Cfr. Pascal 2004, 315 (*Pensées non classées* n. 430): "Affermare che Gesù Cristo, [...] non sia venuto se non a porre la figura della carità per eliminare la realtà precedente, questo è orribile".

59 Pascal 2004, 153 (*Pensées classées* n. 221).

60 Pascal 2004, 23 (*Pensées classées* n. 44): "Le miserie della vita umana hanno screditato tutto questo".

61 Cfr. Carena 1984, XXII.

nella forma di un anelito che non trova nelle cose di questa vita la forza per avere conferma di esse attraverso l'altra, l'unica vera.

Chi è ora Agostino? Chi è, ora, questo autore considerato universalmente un solido ponte tra antico e moderno, tra la (ri)scoperta di Cicerone – si pensi alla lettura agostiniana dell'*Hortensius* come vocazione alla filosofia – e quindi dell'etica antica, e il sentimento cristiano della vita? Carena, sulla scorta di Pascal, ci consegna il ritratto di un uomo braccato dal peccato, quale esito dello scetticismo antico, che ha inghiottito ogni cosa, travolgendo il rapporto tra senso ed esistenza. Questo accade poiché tutto sembra essere stato abbandonato da dio, eppure la sua ombra copre l'esistenza di timori metafisici, profondi e vertiginosi: questo è quanto "Agostino [...] ha ribadito nel peccato cristiano e mostrato [...] non più nella desolata riflessione di un piccolo essere orgoglioso, ma nel confronto con l'Essere eterno".⁶² L'Agostino di Carena, liberato dai lacci e dai sostegni della retorica classica, da quanto di sereno e solido vi era negli strumenti razionali che il mondo antico metteva a disposizione dello scandalo della fede, è molto simile all'insonne Pascal: "Il suo è un grido che sale dalla notte, rasentando a volte la bestemmia, nello smarrimento del cuore e della mente, verso un interlocutore che promette di dar significato al suo tormento".⁶³ Per quest'uomo, il cui interlocutore non può essere, assente il mondo, cancellata ogni circostanza sociale e biografica, che dio stesso, affrontato nella sua insondabile distanza, nulla può essere dato per scontato. Neppure la possibilità di considerarsi fino in fondo salvati in Cristo dalle forme inconoscibili e tentacolari del peccato. La conoscenza fallimentare del mondo coincide, allora, con la vertigine di un male in continua espansione, che alle soglie del Novecento è ormai banalizzato, dimesso e immesso nel fiume delle cose ordinarie, senza generare appariscenti tragedie, come nella trama del *Curato di campagna* di Bernanos tanto amato da Carena.⁶⁴ Si ha, dunque, a quest'altezza della notte dell'anima, la nullificazione della creazione negletta dal suo artefice, in cui, per chi non ha la saldezza di una fede inconsapevole e gratuita, la promessa di un'epifania, se cercata, appare solo come una disperata, contraddittoria e febbrile ossessione.

Qualcosa di analogo, Carena dirà pure in seguito, nell'occasione dell'edizione dell'altra grande opera di Agostino, la *Città di Dio*, edita per Einaudi nel

62 Carena 1984, XXX.

63 Carena 1984, XXX-XXXI.

64 Carena 1984, XXVII-XXVIII.

1992. L'esperienza di sé, e, quindi, la potenziale salvezza dell'uomo Agostino, di là da ogni ricostruzione teologica, si intrecciano con l'incomprensibilità del disegno divino nei segni concreti che si manifestano nella reale e presente città degli uomini: "Agostino giunto alla propria [esperienza], non capiva più nulla".⁶⁵ Nessuno, nemmeno Agostino, tantomeno il ben più moderno Pascal, può dirsi realmente, consapevolmente salvato. Il peccato si annida ovunque e anche chi ha la fede rischia di peccare per negligente superbia, di sprecare il proprio dono, o meglio, di gettare il velo dell'iniquità sulla giustizia infallibile di dio: "Se si mette nelle ragioni di Cristo non può non accogliere la realtà umana e sentirne, con la cecità degli errori, lo sforzo di erigere una sua torre parodiando miseramente ma imitando Dio".⁶⁶ Non si sfugge ai conti con sé stessi, al processo crudele che l'ombra confusionaria e, al tempo stesso, livellatrice del peccato ha gettato sulla creazione. Solo prendendone atto possiamo tentare di aspirare almeno a una tensione alla verità, che assomiglia a sua volta a una prigionia tetra e crudele, al vagare eterno in una stanza della tortura in cui, per tremenda e sublime contraddizione, abita l'indicibile e sgomentante carità di dio: "La distanza infinita esistente fra i corpi e l'intelletto raffigura la distanza infinitamente più infinita fra l'intelletto e la carità, poiché questa è soprannaturale".⁶⁷ Quella carità, mandante del Cristo, si mescola all'immutato orrore del mondo, nella sua espansione lungo la fine della notte, fino allo stabilito, biblico, termine dei tempi.

Questo sgomenta l'infelice e pio cercatore, schiacciato nella forbice di un *aut-aut* non illuminato dalla scorciatoia della grazia: "Se la luce è tenebre, cosa saranno le tenebre?".⁶⁸ Si perpetua così la somma contraddizione, quella dell'Agostino moderno, scisso e frantumato tanto come filosofo e uomo di fede quanto come uomo che trema di fronte all'abisso. È, nelle pagine di Carena del 1984, lo stesso uomo che, con il volto intrepido di Pascal, scruta l'indicibile fondo dell'abisso, mutati e peggiorati i tempi, e non si sottrae al "senso della miseria dell'uomo terreno non toccato e non consenziente alla grazia". Tangibile è qui l'ammirazione di Carena, così com'è tangibile, e ora comprensibile, la necessità di far passare questa stessa ammirazione per la storia del pensiero e

65 Carena 1992, XXIII.

66 Carena 1992, XXIV.

67 Pascal 2004, 243 (*Pensées classées* n. 339).

68 Pascal 2004, 315 (*Pensées non classées* n. 430). Pascal sta ovviamente citando il Vangelo di Matteo 6:23.

della letteratura che si ridisegna traduzione dopo traduzione. D'altronde, Carena è da sempre alla ricerca di un orizzonte valoriale inteso come umanesimo personale e, al tempo stesso, collettivo in potenza. Lo ricerca nella doppia veste di cattolico progressista, dalla coscienza inquieta, e di intellettuale impegnato nell'industria culturale come collaboratore di punta della casa editrice Einaudi. Quest'ammirazione è il riconoscimento di un'angolatura irrinunciabile, assunta *a principio*. L'itinerario pascaliano delineato da Carena è una reazione a un tempo di crisi in uno stadio di corruzione più avanzato di quello, pur burrascoso, in cui è vissuto Agostino, ma meno del nostro presente. È anche l'invito a non abbandonare il tentativo agostiniano di pensare un dialogo con dio, non dogmatico, ma neppure mistico al modo di Teresa d'Avila o di Ignazio di Loyola,⁶⁹ rimanendo a terra.

Di conseguenza, seguendo la suggestione evocata da Carena stesso nell'introduzione alle *Vite parallele* di Plutarco, il peccato è per l'infelice cercatore uno strumento per percepire il richiamo della vita ultraterrena, la più vera, e inseguirla nell'ostinazione disperata dell'esistenza mondana. Il peccato, per paradossale, ci mantiene a un tempo lontani da dio e in tensione verso di lui. Questo è il cristianesimo di cui parlava il giovane Carena e che aveva scelto come esplicito termine di confronto, come pregiudizio ermeneutico, o meglio, come differenza specifica da tenere a mente di fronte alla grandiosa sintesi plutarca dell'antichità classica.⁷⁰ Quest'ultima, pur umanizzata dal raffinato ed eclettico senso comune di Plutarco, non può risorgere immutata. Non può, dunque, farsi orizzonte valoriale per il paradigma dell'intellettuale moderno e contemporaneo. Se si rapportano alle critiche di Solmi alla traduzione delle *Vite* del '58, i confini ideologici contrapposti da Carena alla frantumazione dell'interiorità del singolo risultavano almeno in superficie contraddittori e antimoderni, con un velo di polemica cattolico-reazionaria. Non era ancora divenuta chiara ed esplicita la radice dell'umanesimo ispirato dai *Pensieri* di Pascal, in cui proprio la tragedia dell'io frantumato e brancolante nel buio imprime un senso unitario agli errori degli uomini nella ricerca di dio.

69 Cfr. Carena 1984, XX-XXI.

70 Così descritta nella prima introduzione alle *Vite*, poi modificata: "Non dunque una delimitazione astratta delle virtù – l'epoca delle grandi speculazioni era tramontata –, ma la loro rappresentazione attuale, nell'avventura, nel successo, nella prostrazione, ragione prima del perdurante fascino della sua opera" (AE 40/605, documento 54).

5. *L'ultima autobiografia pagana del mondo antico*

Il filone dell'interiorità setacciato da Carena nella prima fase della sua attività di traduzione non poteva non tenere conto del più straordinario testo autobiografico dell'antichità pagana, i *Ricordi* di Marco Aurelio. L'opera esce nel 1968 per la collana *I millenni* nella traduzione di Francesco Cazzamini-Mussi, che Carena rivede e a cui affianca un'introduzione, profondamente influenzata dalle riflessioni del filologo ed erudito cattolico francese Ernest Renan. Questi fu autore tra l'altro di un'ambiziosa *Histoire des origines du christianisme*, il cui settimo e ultimo volume, *Marc-Aurèle et la fin du monde antique* (1882), è appunto dedicato a Marco Aurelio. La domanda centrale di Renan riguarda il declino della cultura antica dopo la morte di Marco Aurelio, che pure avrebbe rappresentato il suo punto più alto secondo gli ideali classici: un imperatore filosofo, in accordo con l'auspicio di Platone, per giunta esponente della scuola stoica, “la plus belle tentative d'école laïque de vertu quel le monde ait connue jusqu'ici”;⁷¹ un grande scrittore, che interroga con schiettezza i principi a cui il suo agire è improntato. Chi avrebbe potuto salvare il mondo antico, se non Marco Aurelio? Per questo il suo fallimento decreta la fine dell'antichità e il sopravvento definitivo del cristianesimo. Carena fa proprie le considerazioni di Renan, di cui ricalca altrimenti le orme, in linea con la storia del sentimento religioso il cui filo egli dipana da Eschilo a Pascal.

Alcune parole di apprezzamento sono riservate alla filosofia stoica, che mette al centro l'insegnamento della virtù, cercando di ricavare “la libertà dell'elemento spirituale dal materialismo del mondo antico”.⁷² Per questo a Carena sembra di ravvisare in esso “la conclusione del razionalismo greco”, che “insieme lo apre in avanti, verso le esigenze di un mondo nuovo che si andava costruendo tra Alessandria, Gerusalemme e Roma”.⁷³ All'elogio subentra tuttavia il dubbio sottile, che si fa certezza alla luce degli eventi, che il grande sforzo etico messo in atto dalla filosofia stoica non fosse sufficiente a invertire l'agonia del mondo pagano. Se ne fa inconsapevole testimone Marco Aurelio attraverso i suoi aforismi che sono anche confessioni, certo lontane dal tormento di

71 Renan 1882, I.

72 Carena 1968, VII.

73 Ibid.

Agostino,⁷⁴ eppure veritiere nello svelare le contraddizioni di un “martyre intérieur”⁷⁵ – ancora Renan – reso ancora più amaro dal fatto di non potere essere consacrato ad alcun dio. Ecco allora farsi chiara la segreta condanna dell’imperatore filosofo, costretto dalla sua dottrina a credere di vivere nel migliore dei mondi possibili, eppure segnato dalla cupezza di un sentire che gli suggerisce ben altro corso per gli avvenimenti presenti e futuri, che gli instilla se non altro un’insoddisfazione, un tarlo d’incompletezza:⁷⁶ “uno spirito religioso [...] ha bisogno di un Dio personale, di qualcuno che gli risponda e si curi personalmente di lui”.⁷⁷

Quali, allora, gli errori di Marco Aurelio e dello stoicismo, quali gli elementi che secondo Carena raffredderebbero nel lettore moderno l’identificazione con i tormenti del sovrano filosofo, che pure racconta il suo mondo interiore con tanta sincerità? Anzitutto, la mancanza di ombre in un sistema di pensiero e di vita troppo razionale, in cui persino la morte e la rinascita di dio vengono calcolate con puntuale sicurezza, al punto di rischiare “di uccidere, come l’afflato che viene dalla debolezza umana, così la religione che viene dal mistero”.⁷⁸ Questo è dunque il peccato originale dello stoicismo imperiale, predicato dall’influente maestro di Marco Aurelio, lo schiavo liberato Epitteto, incapace di mettersi dalla parte degli umili, nonostante la sua biografia e l’universalismo di cui porta il vessillo.⁷⁹ Tale giudizio deriva da Pascal, che Carena cita quale “esperto di queste manovre interiori” in un suo scambio con il signore di Sacy: “Questi i lumi di quel grande spirito, che ha conosciuto così bene i doveri dell’Uomo. Oso dire che meriterebbe di essere adorato, se avesse conosciuto la sua impotenza. [...] Se Epitteto combatte la pigrizia, conduce all’orgoglio”.⁸⁰

Tanto meno ci si potrebbe aspettare professione di modestia cristiana da un imperatore. Eppure, la miseria della condizione umana si insinua nell’anima di Marco, gli fa sentire “la solitudine atroce di chi giunge tardi al banchetto, stanco e senza più speranze”.⁸¹ Nessuna battaglia da vincere o perdere,

74 Carena 1968, XIV-XV.

75 Carena 1968, XIII.

76 Carena 1968, X-XI.

77 Carena 1968, XI.

78 Carena 1968, XI-XII.

79 Carena 1968, XII.

80 Ibid.

81 Carena 1968, XI.

perché la vera decisiva battaglia si combatte altrove, nella sfera dei sentimenti tormentati che soli saprebbero illuminare la via, ma che Marco Aurelio rifiuta, sottoponendoli al freddo vaglio di una ragione fiaccata da secoli di sterile razionalismo. Marco Aurelio si sottrae così all'abbandono della creatura alla propria miseria, di cui egli pure percepisce il pungolo, ma che non sa bene indirizzare. Un magnanimo incapace di fede e di pietà, a cui Carena riconosce tuttavia alcuni tratti che lo affratellano alla sua personale ricerca, da lui presentata come universale e propria del lettore contemporaneo: il senso della vanità di ogni traguardo acquisito, il dibattersi nel "travaglio di una ricerca mai conclusa, la prova deludente di uno sforzo etico astratto dalla complessità del reale".⁸² Non vi è serenità possibile dietro l'esercizio della pura ragione, poiché essa esclude dallo sguardo il senso d'impotenza che ogni cristiano dovrebbe avere caro; tuttavia, quel sentimento medesimo esclude qualsivoglia forma di pacificazione interiore. Così lontano è il freddo Marco Aurelio dal bonario Plutarco, che per un momento è capace di illudere e offrire conforto con la sua calorosa propensione alla filantropia, per quanto sia pure essa insoddisfacente a fronte delle grandi sfide dell'anima cristiana.⁸³ Carena contempla allora con nostalgia, ma anche con implacabile giudizio, gli spiriti magni dell'antichità, vissuti di pura ragione. Il conforto che se ne può trarre pare insufficiente a placare le angosce di chi si sa in balia di un mondo caotico e ostile, in cui solo talvolta il divino irrompe a visitare gli esseri umani, di là dalle loro "volenterose intenzioni",⁸⁴ e accresce con questo il loro turbamento.

6. Conclusioni

Biografia, autobiografia e racconto dell'interiorità segnano la prima lunga fase di traduzioni einaudiane a opera di Carlo Carena. Eschilo, Plutarco, Agostino, ma anche Senofonte biografo dell'*Anabasi* e della *Ciropedia*, fino a Marco Aurelio, vengono tutti letti attraverso il filtro dell'inquieto umanesimo francese di Montaigne e soprattutto di Pascal. I classici sono stati spesso adoperati dalla tradizione cattolica, in specie francese, come strumenti di riflessione sulle vir-

82 Carena 1968, XIII.

83 Carena 1958, XI.

84 Carena 1968, XII.

tù e sui vizi, come vera palestra di iniziazione ad altri e più profondi misteri. Pertanto, essi non necessitano solo di una traduzione accattivante, che faccia genericamente riflettere il lettore contemporaneo sulla distanza che intercorre tra il mondo antico e la modernità. Essi vanno inseriti in una visione del mondo cristiana e vagliati alla luce dei suoi criteri. Dalle monumentali narrazioni plutarchee delle vite di altri, grandi uomini antichi il mondo moderno si discosta, per porre al centro della scena la difficile strada verso la salvezza individuale, sulla scorta di Agostino. La medesima inquietudine attraversa tuttavia il mondo antico e il mondo moderno, in cui essa finalmente esplose e genera una progressione di consapevolezza, che dovrebbe fare strame di ogni illusione consolatoria. Nella storia individuale così come in quella collettiva la venuta di Cristo non può considerarsi per Carena come un approdo, ma, al contrario, rappresenta un punto di rottura, che come la spada del Vangelo di Matteo ha separato il prima dal dopo e certo non si accontenta di generiche proteste di fede.

Che ruolo può avere il traduttore in questa vicenda? Plutarco ha raccontato le grandi virtù di uomini non illuminati dalla grazia né dalla coscienza del peccato e della salvezza; Agostino, Montaigne e Pascal hanno rivolto lo sguardo alla propria interiorità e hanno fatto della loro tragedia personale una storia di tensione verso dio valida per tutti gli uomini. Nella frantumazione dello spirito, si direbbe nella perdita dell'interiorità del mondo contemporaneo, il traduttore Carlo Carena può ricostruire, ricercare, prestare la propria voce ai protagonisti di una vicenda ai suoi occhi unitaria e progressiva. La prima tappa del suo personale umanesimo pone dunque l'accento sul rapporto con i classici come presa di coscienza della propria diversità di cristiano, ma anche sulla loro validità etica, quale primo gradino verso una maturazione della fede e della visione cristiana (pascaliana) del mondo, in ossequio a un programma culturale che è anche e in prima istanza ricerca privata. In pochi altri casi come in quello di Carlo Carena il traduttore ha lasciato un'impronta tale nei testi tradotti, delineando attraverso di loro non l'autobiografia spicciola del suo gusto personale, ma la storia di un'anima.

Bibliografia

- Carena, Carlo. 1956. "Introduzione." In Eschilo, *Le tragedie*, a cura di Carlo Carena, VII-X. Torino: Einaudi.
- Carena, Carlo. 1958. "Introduzione." In Plutarco, *Vite parallele*, a cura di Carlo Carena, vol. I, VII-XXI. Torino, Einaudi.
- Carena, Carlo. 1962. "Introduzione." In Senofonte, *Anabasi e Ciropedia*, a cura di Carlo Carena, VII-XV. Torino: Einaudi.
- Carena, Carlo. 1968. "Introduzione." In Marco Aurelio, *I ricordi*, tradotto da Francesco Cazzamini-Mussi riveduto da Carlo Carena, V-XV. Torino: Einaudi.
- Carena, Carlo. 1984. "Introduzione." In Agostino, *Le confessioni*, a cura di Carlo Carena, VII-XXXI. Torino: Einaudi.
- Carena, Carlo. 1992. "Introduzione." In Agostino, *La città di Dio*, a cura di Carlo Carena, IX-XXXIV. Torino: Einaudi-Gallimard.
- Carena, Carlo. 2006. "Manzoni e il giansenismo." *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica* 98, no. 1: 139-150.
- Carena, Carlo. 2010. *Tradurre la poesia e il testo sacro*, a cura di Daniela Fausti. Firenze: Le Monnier.
- Mangoni, Luisa. 1999. *Pensare i libri: La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Montaigne, Michel de. 1983. *Journal de voyage*, a cura di Fausta Garavini. Parigi: Gallimard.
- Montaigne, Michel de. 2012. *Saggi*, a cura di Fausta Garavini e André Tournon. Milano: Bompiani.
- Pascal, Blaise. 2004. *Pensieri*, a cura di Carlo Carena. Torino: Einaudi-Gallimard.
- Renan, Ernest. 1882. *Marc-Aurèle et la fin du monde antique*. Parigi: Calmann-Lévy.

Francesco Padovani (PhD 2017) si è formato alla Scuola Normale Superiore di Pisa. Ha ottenuto prestigiose borse di ricerca internazionali, tra cui il finanziamento dell'Alexander von Humboldt-Stiftung. I suoi principali ambiti di ricerca riguardano Plutarco di Cheronea, su cui ha pubblicato la monografia *Sulle tracce del dio. Teonimi ed etimologia in Plutarco* (Academia Verlag 2018), e la ricezione del mondo antico nella cultura moderna e contemporanea, con contributi su Cesare Pavese, Anna Maria Ortese, Ingmar Bergman, Ludwig Binswanger. Per Einaudi ha tradotto Giovanni Pico della Mirandola, *La dignità dell'uomo*, introduzione e note a cura di Raphael Ebgì (2021).

Jacopo Parodi si è laureato in Italianistica all'Università di Pisa nel 2023 con una tesi su Giulio Bollati; parallelamente, è stato allievo ordinario della Scuola Normale di Pisa. Attualmente svolge un dottorato di ricerca in Studi Italianistici presso l'Università di Pisa, con un progetto di ricerca su Daniele Del Giudice. Suoi contributi sono apparsi o sono in corso di stampa in prestigiose riviste internazionali (*Textual Cultures*, *Lettere italiane*, *Paragone Letteratura*).

Francesca Mussi
Sapienza Università di Roma

L'apocalisse dell'identità bianca: una lettura decoloniale
di *July's People* di Nadine Gordimer

Abstract

This article aims to provide a decolonial reading of Nadine Gordimer's apocalyptic novel *July's People* (1981). Through the analysis of the collapse of the concept of whiteness at a spatial, identity, and linguistic level, this article demonstrates that Gordimer challenges mainstream futuristic apocalyptic narratives, which tend to celebrate white characters as saviours of the world, while casting Indigenous characters either in the background without a voice or as "a threat demanding to be contained". By focusing on an imaginary period of interregnum, Gordimer also foregrounds new pathways for the white subject who must prepare to embrace the uncertain future of the black indigenous new political order.

1. *Decolonizzare la fantascienza apocalittica*

L'ottavo romanzo di Gordimer, *July's People*, pubblicato nel 1981, si inserisce nell'ambito del genere letterario profetico-apocalittico, raccontando le vicende di una famiglia bianca borghese, gli Smales, che si vede costretta, a causa di una rivoluzione in atto, a lasciare la propria casa a Johannesburg per trovare rifugio presso il villaggio del loro servitore, July. Gordimer immagina infatti che l'apartheid sia in procinto di decadere (se non già decaduto) in Sudafrica e che il paese stia vivendo un difficile periodo di interregno, caratterizzato da sommosse e atti rivoluzionari. Gordimer manifesta il suo intento di fotografare questo periodo di transizione scegliendo come epigrafe una frase tratta dai *Quaderni del Carcere* di Antonio Gramsci, tradotta in inglese: "The old is dying and the new cannot be born; in this interregnum there arises a great diversity of morbid symptoms." Questa citazione permette alla scrittrice di introdurre la tematica del romanzo, ovvero l'interregno, la transizione tra 'vecchio' e 'nuo-

vo', tra il decadente regime segregazionista e un ordine nascente che vede come protagonista la popolazione indigena. Lo scopo di Gordimer è quello di analizzare quei "morbid symptoms of this interregnum through a concentration on a (previously concealed) crisis of identities, exposed in the revolutionary moment" (Head 1994, 123).

Secondo la scrittrice, alla transizione politico-sociale deve infatti corrispondere una ridefinizione ideologica partendo dalla realtà individuale, dall'identità, un concetto che risulta evidente in un altro suo scritto: il saggio intitolato *Living in the Interregnum* (1982).¹ In questo saggio, l'autrice specifica che la fase di interregno non riguarda soltanto due ordini sociali (vecchio e nuovo), ma anche due identità:

The interregnum is not only between two social orders but also between two identities, one known and discarded, the other unknown and undetermined. [...] the black knows he will be at home, at last, in the future. The white who has declared himself or herself for that future, who belongs to the white segment that was never at home in white supremacy, does not know whether he will find his home at last. (Gordimer [1982] 1988, 269-270)

L'uomo bianco deve dunque trovare una nuova collocazione – sicuramente di minor rilievo – nell'ordine che andrà formandosi, ordine in cui bianchi e neri (indigeni) abbiano auspicabilmente gli stessi diritti. Il soggetto bianco deve, quindi, reinventarsi, ridefinirsi e liberarsi dei pregiudizi se vuole far parte del mondo nuovo. Allo stesso modo, anche il *white writer* deve prendere posizione e decidere se "to remain responsible to the dying white order" o, al contrario, "to declare himself positively as answerable to the order struggling to be born" (Ibid.: 278). Quale che sia la decisione, Gordimer sottolinea la necessità del soggetto bianco di trovare 'his place' in questo nuovo ordine, cosa che potrà avvenire soltanto in seguito a un percorso di decostruzione e ricostruzione identitaria.

Nel citato saggio, Gordimer spiega come "[i]t is not for nothing that I chose as an epigraph for my novel *July's People* a quotation from Gramsci [...]" In

¹ Laura Giovannelli (2013, 167) sottolinea la natura profetica di *July's People* anche nell'ambito della produzione saggistica della scrittrice; il romanzo infatti anticipa l'analisi di tematiche che poi vengono riprese nel celebre discorso *Living in the Interregnum* tenuto dalla scrittrice presso il New York Institute of Humanities il 14 ottobre 1982, discorso divenuto poi un saggio incluso nella raccolta *The Essential Gesture* del 1988 curata dal critico Stephen Clingan.

this interregnum, I and all my countrymen and women are living” (Gordimer [1982] 1988, 263). Come di consuetudine, Gordimer dimostra di attingere al tessuto storico e politico del suo paese, nel caso di *July's People* dando espressione ad un clima di rivoluzione, i cui segni si potevano cogliere già negli anni '70 con la nascita della *Black Consciousness*, la rivolta di Soweto (1976), e l'indipendenza di Mozambico, Angola e Zimbabwe (stati vicini del Sudafrica), per poi concretizzarsi negli anni '80 con la dichiarazione dello Stato di Emergenza nel 1985. Non è certo un caso che, in un'intervista del 1987, Gordimer dichiari che “In the few years since [*July's People*] was written...many of the things which seemed like science fiction *then*, have begun to happen, and it's not because I'm a seer or prophet but because it was there. We'd been doing things that would bring this about” (Marchant et al. 1987, 10). Queste parole di Gordimer sono significative per due motivi. In primo luogo, la scrittrice conferma il suo intento di rappresentare attraverso il mezzo creativo il clima rivoluzionario operante in Sudafrica in quegli anni; in secondo luogo, l'utilizzo delle parole *science fiction* dimostrano consapevolezza da parte della scrittrice che gli eventi narrati in *July's People* all'epoca della pubblicazione del romanzo appartengono di fatto al genere della fantascienza (*science fiction*), nello specifico al sottogenere della narrativa apocalittica. La studiosa indigena Blaire Topash-Caldwell (Potawatomi) spiega come la fantascienza “widens the space for speculation about alternative futures”, un futuro dove “humans [encounter] change, whether it is facilitated by technology or not” (Topash-Caldwell 2020, 81, 83). Questa definizione cattura perfettamente il nucleo centrale di *July's People*, che, come anticipato, narra le vicende della famiglia bianca degli Smales, le cui vite verranno profondamente cambiate da un “imaginary war of the future” (Cooke 1985, 164).

Il genere fantascientifico è stato spesso associato all'immaginario della colonizzazione europea, dato l'interesse di questo genere letterario a rappresentare tematiche come viaggi esplorativi, invasioni, e l'incontro con altre civiltà (Martins Simonetti 2022). Nel suo influente volume *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*, John Rieder pone un'enfasi particolare sul legame tra l'ideologia coloniale e la nascita del genere fantascientifico, osservando come molti studiosi “agree that the period of the most fervid imperialist expansion in the late nineteenth century is also the crucial period for the emergence of the genre (Rieder 2008, 2-3). Focalizzandosi sui *topoi* della fantascienza, tra i quali “[e]nvironmental devastation, species extinction, enslavement, plague, and genocide

following in the wake of invasion by an alien civilization with vastly superior technology”, Rieder nota come queste tematiche non siano “merely nightmares morbidly fixed upon by science fiction writers and readers, but are rather the bare historical record of what happened to non-European people and lands after being ‘discovered’ by Europeans and integrated into Europe’s economic and political arrangements from the fifteenth century to the present” (Rieder 2008, 124). Nonostante Rieder analizzi principalmente opere scritte da autori anglosassoni della seconda metà dell’Ottocento e delle prime decadi del Novecento, l’ideologia coloniale continua a persistere nelle opere fantascientifiche del nostro contemporaneo. A questo proposito, la già citata studiosa Blaire Topash-Caldwell evidenzia che la letteratura fantascientifica *mainstream*, ovvero quella prodotta da autori di tradizione occidentale (“Western intellectual traditional”), continua a manifestare ancora oggi “a core set of limited axioms such as privileging empiricism and repeating motifs such as colonization and neoliberal multiculturalism” (Topash-Caldwell 2020, 81). In linea con queste osservazioni, Audra Mitchell e Aadita Chaudhury osservano come molte narrazioni della fine del mondo (apocalittiche) prodotte da autori bianchi non siano “universal as they often claim to be” in quanto il futuro “they fear for, seek to protect and work to construct are rooted in a particular set of global social structures and subjectivities: whiteness” (Mitchell e Chaudhury 2020, 311). Con il termine *whiteness*, le due studiose fanno riferimento ad un insieme di valori culturali e strutture storico-politiche, sociali, ed economiche “derived from Eurocentric societies and propagated through global formations such as colonization and capitalism” (Mitchell e Chaudhury 2020, 311).²

Alla luce di queste considerazioni, è necessario riformulare la presentazione di *July’s People* descritta all’inizio di questo contributo. L’ottavo romanzo di Gordimer si inserisce infatti nell’ambito del genere letterario fantascientifico, ovvero la narrativa profetico-apocalittica, prodotta da autori bianchi. Come

2 In questo contesto è doveroso sottolineare che gli autori di matrice occidentale ed eurocentrica non sono gli unici a produrre opere fantascientifiche nel nostro contemporaneo. A partire dagli anni ’60 e ’70 del Novecento, è possibile infatti assistere a una rivalutazione del genere fantascientifico, un genere che viene “reinventato” da autori afro-americani come Samuel R. Delany ed Octavia E. Butler, pionieri del movimento afrofuturista (Mark Dery 1993). Allo stesso modo, il nuovo millennio osserva una crescente produzione di opere fantascientifiche prodotte da autori indigeni, dando quindi vita al movimento *Indigenous Futurism* (Grace Dillon 2012).

intendo dimostrare con la seguente analisi del romanzo, vi è una sostanziale differenza tra la letteratura fantascientifica *mainstream* e *July's People*: se la prima è principalmente interessata a preservare e perpetuare il concetto di *whiteness*, e l'ideologia coloniale in esso implicita, il romanzo di Gordimer si basa invece sulla decostruzione di questo concetto, una decostruzione che si esplica a livello spaziale, identitario e linguistico. Gordimer mette quindi in atto un'operazione che potremmo definire di 'decolonizzazione' del genere fantascientifico, distanziandosi dalle descrizioni stereotipiche sia dei personaggi bianchi (i colonizzatori o i loro discendenti) sia dei personaggi indigeni (i colonizzati) che caratterizzano la fantascienza *mainstream*.

2. Il collasso del concetto di whiteness

La scena iniziale di *July's People* ritrae una condizione completamente agli antipodi di quella che ci potremmo aspettare da una narrativa apocalittica *mainstream*, confermando l'intenzione di Gordimer di 'reinventare', di decolonizzare questo genere letterario. Una caratteristica principale delle narrazioni apocalittiche *mainstream* è la rappresentazione dei protagonisti di identità bianca come *survivors* dell'apocalisse, ed, in qualità di sopravvissuti, come "the subjects capable of saving the world from it [...] able to protect and/or regenerate and even improve Western forms of governance and social order by leveraging resilience, scientific prowess, and technological genius" (Mitchell e Chaudhury 2020, 313). *July's People*, invece, ci presenta una situazione di interregno in cui il ruolo di *saviour* non è certo affidato alla famiglia bianca – composta da Bamford e Maureen Smales ed i tre figli piccoli – la quale si trova "marooned in an alien culture" (Bodenheimer 1993, 108), ovvero la piccola comunità disseminata in capanne di fango e paglia del loro servitore indigeno July. In questa scena iniziale, July entra nella capanna dove alloggiano gli Smales per portar loro del tè:

You like to have some cup of tea? –

July bent at the doorway and began that day for them as his kind has always done for their kind.

The knock on the door [...] master bedrooms en suite – the tea-tray in black hands smelling of Lifebuoy soap.

The knock on the door

no door, an aperture in thick mud walls, and the sack that hung over it looped back for air, sometime during the short time. [...]

No knock; but July, their servant, their host, bringing two pink glass cups of tea and a small tin of condensed milk, jaggedly-opened, specially for them, with a spoon in it. (Gordimer [1981] 2005, 1)³

A prima vista, questa scena potrebbe essere interpretata come un esempio della tipica circostanza in cui il *servant* esegue gli ordini del suo *master*. La realtà che invece viene descritta è assai più complessa, fotografando il periodo di interregno in cui il romanzo è ambientato. Gli Smales non risiedono più nella loro casa nel quartiere residenziale di Johannesburg, ma in una capanna priva di porte nel villaggio del loro (ex) servitore. In questa situazione apocalittica di interregno i ruoli del vecchio ordine non sono più validi. July, infatti, non riveste più il ruolo esclusivo di *servant* degli Smales, ma si trasforma nel loro *host*, fino a diventare il loro “frog prince, saviour”, come verrà chiamato qualche pagina avanti (JP: 11). Con il progredire della narrazione, risulta evidente che July è colui che prende le decisioni, provvede al loro sostentamento, e riveste il ruolo di intermediario tra la famiglia bianca e gli abitanti del villaggio, i quali non conoscono la lingua inglese. July diventa l'unico punto di riferimento degli Smales: “[t]here was nowhere to run to. Nothing to get away in. All he [Bam] could say to Maureen was that it was July. July. [...] He had been in charge on the journey, they were on his ground, here. He knew what was best” (JP: 48-49).

Se, da una parte, l'intervento di July diviene fondamentale anche per la risoluzione di piccoli problemi come la mancanza di sale per cucinare – “Salt! He [July] had brought salt, at least. That was what had been missing” (JP: 69); dall'altra parte, Bamford e Maureen Smales vivono quella che può essere definita una regressione, una trasformandosi da *employer* a *guest* di July. Il titolo del romanzo contribuisce a rappresentare questo cambiamento di status. ‘July’s People’ è un sintagma che ha valenze semantiche molteplici: chi è infatti ‘La gente di July’? Una prima interpretazione potrebbe suggerire che ‘July’s People’ siano gli abitanti del villaggio, dato che July ne è il patriarca: “July’s home was not a village but a habitation of mud houses occupied only by members of his extended family” (JP: 15). Una seconda interpretazione – quella che con-

3 Le citazioni riguardanti *July’s People* si riferiscono all'edizione della Bloomsbury Publishing: London 2005. Portano pertanto a fianco l'abbreviazione JP ed il numero della pagina di riferimento.

ferma il cambiamento di status – potrebbe invece indicare che ‘July’s People’ siano proprio gli Smales, la sua ‘famiglia di città’, come vengono identificati da Martha, la moglie di July, nel seguente passo: “She [July’s wife] say, she can be very pleased you [Maureen] are in her house. She can be very glad to see you, long time now, July’s people” (JP: 19). In altre occasioni, la moglie di July si riferisce agli Smales definendoli “his white people” (JP: 27, 28), dove l’aggettivo possessivo maschile indica che la famiglia bianca ‘appartiene’ a July, così come gli abitanti del villaggio.

La narrazione ci fornisce altri esempi illustri che dimostrano questo cambiamento di status degli Smales, soprattutto della coppia dei coniugi, e che portano al crollo del concetto di *whiteness*. Un primo esempio è il dislocamento spaziale esperito dalla coppia, la quale, anziché incarnare la “physical strength, colonial prowess, and the ability to dominate difficult landscapes” tipici della narrativa apocalittica *mainstream* (Mitchell e Chaudhury 2020, 313), mostrano una totale incapacità di adattamento e di controllo dei nuovi spazi. Da una parte abbiamo lo spazio del *bush*, “boundlessness” e “not to be seen” (JP: 32), uno spazio invisibile e impenetrabile, separato dal villaggio di July dall’elemento geografico del fiume, che, come osserva Tania Zulli, diventa il “punto estremo oltre il quale è meglio non avventurarsi” (Zulli 2001, 118). A questo spazio sconfinato si contrappone lo spazio “piccolo, ristretto e claustrofobico” della capanna in cui vivono gli Smales e del villaggio stesso (Zulli 2001, 120):

He lingered about in the small space of the hut behind her, she could hear him hitting his fist into his palm as he did back there when he was talking about some building project he was hoping to be commissioned to design. Impossible to imagine what was happening in those suburban malls now, where white families ate ice-cream together on Saturday morning shopping trips, bought T-shirt stamped with their names (“Victor” “Gina” “Royce”), and looked, learning about foreign parts, at photographic exhibitions whose favoured subject was black township life. (JP: 153)

Oltre ad illustrare il rapporto dialettico tra “the small space of the hut” e lo spazio cittadino dei grandi magazzini, di cui Bam è stato coinvolto direttamente nella progettazione in qualità di architetto, questo passo conferma di nuovo la difficoltà dell’uomo bianco di adattarsi al nuovo spazio. La metamorfosi di Bam dal ruolo attivo di architetto di spazi cittadini al ruolo passivo di colui che, al confronto con lo spazio rurale della capanna e del villaggio, non può fare altro che “linger”, assume una connotazione ironica quando la narrazione ri-

vela che in passato l'uomo aveva fatto una presentazione dal titolo "Needs and Means in Rural African Architecture" (JP: 131). Come osserva Dominic Head, nonostante Bam sia stato capace di teorizzare "the pragmatic use of African social space" prima dell'apocalisse della rivoluzione, nell'interregno l'uomo è completamente "unable to operate in that environment" (Head 1994, 133).

Il passo citato introduce un altro concetto molto importante che contribuisce alla decostruzione di *whiteness*, ovvero il concetto di proprietà, di *ownership*. Attraverso il riferimento esplicito agli acquisti presso i grandi magazzini compiuti dagli Smales in epoca pre-rivoluzionaria si può evincere come l'identità bianca sia profondamente legata al possesso di beni materiali – "excited, as it seemed nothing else could excite them, by a new possession. Nothing made them so happy as buying things; they had no interest in feeding rabbits" (JP: 7). La vita presso il villaggio durante l'interregno porterà gli Smales a perdere quasi tutti i beni materiali che si sono portati con sé durante la fuga da Johannesburg, e, parallelamente a questa perdita, i lettori assisteranno alla disintegrazione graduale ma inesorabile della loro identità bianca. A questo proposito, Rosemarie Bodenheimer osserva che "every painful phase of the disintegration of white consciousness is built around the struggle for an object; the heart of darkness is nothing more or less than the profound disorientation that is left when things are taken away" (Bodenheimer 1993, 108). Questa 'lotta' per il possesso di un bene fa riferimento a due oggetti in particolare: il *bakkie* ed il fucile. Questi due referenti materiali diventano un simbolo dell'identità bianca borghese a cui gli Smales si aggrappano ossessivamente, soprattutto Bamford, il cui nome richiama entrambi gli oggetti: "Bam" evoca il suono onomatopico dell'esplosione di un colpo di fucile, e "Ford" la nota industria automobilistica americana della Ford (Cooke 1985, 165; Giovannelli 2013, 171).

Il veicolo a motore, il *bakkie*, è un oggetto molto importante per gli Smales: comprato da Bam per il puro piacere di andare a caccia e fare safari, si trasforma in mezzo di salvezza che permette agli Smales di fuggire dai disordini di Johannesburg:

The yellow bakkie that was bought for fun turned out to be the vehicle: that which bore them away from the gunned shopping malls and the blazing, unsold houses of a depressed market, from the burst mains round bodies in their Saturday-morning garb of safari suits, and the heat-guided missiles that struck Boeings carrying those trying to take off from Jan Smuts Airport. (JP: 11)

Con il trascorrere dei giorni però, il veicolo viene gradualmente inghiottito dal *bush* che circonda il villaggio, e gli Smales lo perdono di vista: “From the doorway of the hut they had been given she could make out the vehicle. Or thought she could; knew it was there” (JP: 15). Per timore che i ribelli indigeni possano identificare la macchina – con la conseguente scoperta della presenza degli ‘ospiti’ bianchi nel villaggio – July propone non solo di nasconderla nella boscaglia, ma anche di far credere che sia una sua proprietà: “[July] – The *bakkie*? You know I’m tell them. I get it from you in town. *The bakkie it’s mine*. Well, what can they say?” (JP: 73). Nonostante sia una finzione, la dichiarazione di July diventa significativa in questo contesto di ridefinizione dei ruoli: agli occhi di tutti, egli è infatti il nuovo proprietario del *bakkie*, l’auto da safari del *white man*. Bam fa notare a Maureen che, adesso, è July a ‘concedergli’ la possibilità di guidare, e non viceversa: “You saw he ‘let me’ drive, going there?... A treat for me” (JP: 156).

Il fucile, come il *bakkie*, è un altro oggetto che subisce una trasformazione (o meglio, torna ad acquisire la sua funzionalità archetipica): da arma usata per uccidere gli uccelli durante i safari, esso diventa per Bam un mezzo di sopravvivenza per procurarsi il cibo, ed uno strumento di difesa personale che egli crede di tenere al sicuro nascondendolo nel soffitto della capanna. In realtà, tutti al villaggio sono a conoscenza del nascondiglio del fucile; infatti, durante una festa del villaggio, l’arma scompare. Il volatilizzarsi di questo oggetto determinerà un crollo nervoso di Bam, dato che il fucile era un simbolo di potere strettamente legato alla sua identità di *white man*. Ben lontano dalla descrizione stereotipata dell’uomo bianco presente nelle narrazioni apocalittiche *mainstream*, ovvero un uomo dotato di “colonial prowess” (Mitchell e Chaudhury 2020, 313), Bam, non appena si accorge del furto, inizia a tremare come se fosse sul punto di piangere: “But his hands shook, actually shook – she [Maureen] saw it as she had often pretended not to know when someone was crying [...] He breathed as if he had been running; even as they [children] did when they were about to cry” (JP: 174-175). La perdita del veicolo e del fucile – entrambi entrati in possesso degli indigeni – ed il dislocamento spaziale menzionato in precedenza, contribuiscono ad attivare un processo di dissoluzione dell’identità bianca che, come vedremo, si riflette anche nel cambiamento delle dinamiche dei rapporti familiari degli Smales.

Una volta catapultati nel villaggio di July, il rapporto tra i due coniugi si deteriora progressivamente: vede, infatti, l’alternarsi di momenti di silenzio ad

altri di grande tensione, fino ad arrivare ad una definitiva spaccatura. Fin dall'inizio si presentano grandi problemi di comunicazione che marito e moglie non riescono a risolvere, se non con il silenzio – “There were many silences between them, when each waited for the other to say what might have to be said” (JP: 43-44) – oppure con lo scontro verbale, nel quale vengono rinfacciate colpe reciproche:

[Bam to Maureen] – If we'd gone five years ago, you'd have told me we'd run away. We stayed and lived the best we could. We stuck it out – He was slowly rotating his head on his neck, as if stiffness were a noose: god knows, look at us now...

– No – caught out. – She would not let go; the rope might have been in her hand. – It's like when you would tell a story showing your importance or erudition and get caught out. (JP: 55)

Questa lite fa riferimento ad un episodio ben preciso: cinque anni prima della condizione presente, Bam aveva ricevuto una proposta lavorativa che richiedeva il trasferimento in Canada, proposta che aveva dovuto rifiutare poiché Maureen non voleva abbandonare Johannesburg. Il marito, adesso, rinfaccia alla moglie la perdita di quell'occasione e, di conseguenza, il trovarsi nella situazione presente di estremo disagio e pericolo.

La tensione sembra diminuire dopo una battuta di caccia di Bam, grazie alla quale la famiglia Smales torna a mangiare la carne (*wart-bog*) per la prima volta dal suo arrivo al villaggio. E, sempre per la prima volta dal momento del loro arrivo, Maureen e Bam fanno l'amore. Questo momento d'intimità si trasforma in una lotta tra due corpi, a causa delle dimensioni ristrette della capanna e della presenza dei bambini che dormono lì vicino. Gordimer si sofferma sia sulle difficoltà nel trovare una complicità fisica, sia su particolari sgradevoli, come l'odore di unto e di arrosto che emana dalle dita dei due coniugi:

They had not made love since the vehicle had taken them away. Unthinkable, living and sleeping with the three children there in the hut. [...] Lack of privacy killed desire; if there had been any to feel – but the preoccupation with daily survival, so strange to them, probably had crowded that out anyway. [...] *They were conscious of the smell of grease and meat clinging to their fingers.* It was difficult to balance, in the space each kept to of the car seats they shared, without folding elbows and resting hands near one's face. *They made love, wrestling together with deep resonance coming to teach through the other's body,* in the presence of their children breathing close round them and the nightly intimacy of cockroaches, crickets and mice feeling-out the darkness of the hut; of the sleeping settlement; of the bush. (JP: 96-97, corsivi miei).

Come si può osservare da questa descrizione, il rapporto sessuale viene privato di passione ed intimità, trasformandosi in un surrogato squallido e svilente. Ad aggiungere una nota di “horror” (Newman 1988, 87) è l’immagine di Bam che, l’indomani mattina, si sveglia e vede del sangue mestruale di Maureen sul proprio organo genitale, scambiandolo inizialmente per il sangue del maiale ucciso il giorno precedente. Quest’immagine sembra suggerire una simbolica castrazione, come se il periodo di interregno si riflettesse non solo sullo stato economico e sociale dei personaggi, ma anche sulla loro vitalità sessuale. Stephen Clingman osserva che la rivoluzione politica rappresentata in *July’s People* assume anche una connotazione sessuale, enfatizzando come un grande contributo del romanzo sia quello di mostrare “how sexual roles are intricately connected with the overall social structures into which they fit. As a white South African male Bam has been most in authority; now, displaced socially and politically, his sexual status also comes unstuck” (Clingman 1986, 199). Anziché far emergere Bam con il ruolo di salvatore “regenerating existing power structures” (Mitchell e Chaudhury 2020, 327), l’apocalisse della rivoluzione e la conseguente formazione dell’interregno privano l’uomo bianco sudafricano di tutta l’autorità precedentemente posseduta, inclusa l’“autorità” nell’intimità di coppia, qui messa in discussione dal riferimento alla castrazione dell’uomo.

L’abbruttimento fisico e la sterilità colpiscono pure Maureen. In una scena successiva, Gordimer mette di nuovo a confronto la sessualità di entrambi i coniugi con l’uccisione degli animali, in questo caso alcuni cuccioli di gatto. Dopo aver raccontato a Bam di aver annegato i gattini in un secchio d’acqua, Maureen si sfilava la maglietta poiché infastidita da un prurito vicino alle costole, facendo mostra dei seni cadenti: “She pulled the shirt over her head and shook it. To lie down was to become a trampoline for fleas. [...] The baring of breasts was *not an intimacy but a castration of his sexuality and hers*; she stood like a man stripped in a factory shower or a woman in the ablution block of an institution” (p. 109, corsivi miei). Nuovamente la scrittrice attribuisce una connotazione sessuale al cambiamento esperito dalla coppia in questo momento rivoluzionario. L’atto di uccidere i gattini, “brutal by bourgeois standards, indicates an acceptance of necessity in a community directly concerned with matters of subsistence” (Head 1994, 129) e, in maniera ancor più significativa, diventa l’epitome dell’inacidimento sessuale di entrambi i coniugi.

In questa ‘decostruzione’ fisica dell’identità bianca, Gordimer sembra particolarmente interessata a sottolineare lo stato di degrado del corpo di Mau-

reen. Più volte nel testo, infatti, si mettono in evidenza le 'marchiature' della donna, come le cicatrici, i lividi, le varici, i peli sui polpacci e le unghie mal curate: "She rolled her jeans high, yellow bruises and fine, purple-red ruptured blood-vessels of her thighs, blue varicose ropes behind her knees, coarse hair of her calves against the white skin showed as if she had somehow forgotten her thirty-nine years and scars of childbearing and got into the brief shorts worn by the adolescent dancer on mine property" (JP: III). L'impatto di questa impietosa descrizione è sardonicamente acuito dalla reazione della moglie di July, Martha, che, vedendo il corpo trasandato della *white woman*, si mette a ridere: "July's unsmiling wife was laughing" (JP: III). Martha si era creata un'immagine completamente diversa della donna bianca e ricca: una signora bella, curata, con i capelli lisci e la pelle morbida. Constatando che anche la donna bianca, al pari di quella indigena, non è immune dal deterioramento fisico se privata dei mezzi economici, Martha non riesce a soffocare un'amara risata.

Il crollo dei ruoli coniugali, e in generale il collasso dell'identità bianca, si riflette non soltanto sul piano il fisico, ma anche a livello linguistico. Come rimarcato da Judie Newman, "[a]s identities collapse, pronomial distinctions follow suit" (Newman 1988, 87). A partire dalla metà del romanzo, infatti, il narratore non identifica più Maureen e Bam utilizzando i rispettivi nomi propri, ma si serve di alcuni epiteti – come ad esempio *the white man*, *the white woman*, *that man* – oppure dei pronomi personali *she*, *he*, *her* e *him*. Qui Gordimer compie un'operazione simile a quella che abbiamo osservato con il titolo del romanzo; attraverso la referenzialità ambigua dei deittici, la scrittrice non solo rappresenta linguisticamente la perdita delle identità coniugali di Maureen e Bam, ma intende anche suggerire la ridefinizione dei ruoli bianco-indigeno durante l'interregno. In questo senso va interpretata una scena in cui, a causa dell'ambiguità del pronome "him", il lettore è portato a scambiare un pensiero di Maureen in riferimento alla sua vita precedente a Johannesburg – "[a]lways a moody bastard. [...] She had indulged *him*, back there. She had been afraid – to lose *him*, the comforts he provided" (JP: 78, corsivi miei) – per un riferimento al marito Bam, quando invece la donna, come si evince poco dopo, sta facendo un riferimento all'ex servitore July (Newman 1988, 88). Questo scambio di identità tra Bam e July, reso possibile a livello linguistico dall'utilizzo del pronome *him*, sembra confermare lo 'scambio' del ruolo principale di *provider* che avviene nell'interregno: l'uo-

mo bianco, infatti, privato dei propri beni materiali e della propria virilità, perde di diritto la funzione di *provider* a favore dell'uomo indigeno, July, il quale diventa colui a cui rivolgersi poiché “there was no one else” (JP: 189).

3. *Un viaggio verso l'indeterminatezza: l'incontro con l'altro*

Il rapporto tra soggetto bianco – soprattutto la donna bianca – e soggetto indigeno è un binomio che Gordimer analizza in quasi tutta la sua produzione narrativa. *July's People* permette, però, di fare un passo avanti nell'indagine di questo rapporto rispetto alla produzione precedente della scrittrice, in quanto il romanzo è ambientato in un villaggio indigeno e non nell'ambiente urbano 'occidentalizzato'. Gordimer analizza dunque questa relazione da un'altra prospettiva, in cui non è la cultura bianca a predominare, bensì quella indigena, nonostante questa risulti quasi incomprensibile agli Smales. Entrambi i coniugi sembrano rimanere schiavi “by an old vocabulary” che impedisce loro di comunicare e quindi conoscere l'altro, il soggetto indigeno (JP: 156).⁴ Maureen, ad esempio, non riesce a decifrare le immagini che si trovano sui muri delle capanne del villaggio, simbolo della cultura indigena, scambiandoli per “a wavy pattern of broad white and ochre bands. [...] she caught a glimpse of a single painted circle, an eye or target, as she saw it” (JP: 35; Wright 2005, 88). Un'altra scena significativa che drammatizza questa *impasse* comunicativa e di comprensione da parte della donna bianca nei confronti dell'altro si verifica quando Maureen, nel tentativo di integrarsi nella vita del villaggio, partecipa alla raccolta delle erbe nei campi insieme alle donne indigene: “At first the women in the fields ignored her, or greeted her with the squinting unfocused smile of those who have their attention fixed on the ground. One or two – the younger

4 I bambini della coppia, Victor, Royce e Gina, invece, si dimostrano più adattabili e malleabili, capaci di familiarizzare con la cultura indigena del villaggio e di stringere una solidarietà con l'altro, soprattutto con i bambini indigeni. Il piccolo Royce, infatti, impara a poco a poco il linguaggio autoctono giocando assieme agli altri bambini: “He seemed to understand what the black children said; and at least had picked up the ceremonial or ritual jargon of their games, shouting out what must be equivalent of ‘Beaten you!’ ‘My turn!’ ‘Cheat!’” (JP: 83). Come osserva Bodenhimer, “because they are unhampered by the adults’ complicated defences, the children are quick to integrate themselves into the local economy” (Bodenhimer 1993, 115).

ones – perhaps remarked on her to each other as they would of someone come to remark upon them – a photographer, an overseer” (JP: 110). Maureen è presentata come una “photographer”, una fotografa che però non riesce a cogliere la realtà che la circonda completamente; il narratore, infatti, enfatizza come il sorriso delle donne indigene rimanga “unfocused”, “fixed on the ground”, e non possa essere catturato dall’obiettivo della macchina fotografica simbolicamente associata alla figura di Maureen (Cooke 1985, 169).

L’incontro con l’altro, con il soggetto indigeno, un incontro che dovrebbe essere basato sulla comprensione e comunicazione reciproca, non sembra ancora possibile, nonostante il romanzo sia ambientato in questa fase di interregno in cui il vecchio ordine sta morendo per cedere il passo al nuovo. Questa scelta narrativa di Gordimer non deve sorprendere il lettore; in *Apprentices of Freedom*, un contributo critico pubblicato nello stesso anno di *July’s People*, la scrittrice puntualizza come:

It is the artist’s nature to want to transform the world. The revolutionary sense, in artistic terms, is the sense of totality, the conception of a “whole” world, where theory and action meet in the imagination. Whether this “whole” world is in the place where black and white culture might become something other, wanted by black and white; is a question neither I, nor anyone else in South Africa, can answer, only pursue. (Gordimer [1981] 1982, 22)

Lo scrittore sudafricano, soprattutto lo scrittore sudafricano bianco, non può immagine o rappresentare artisticamente il nuovo ordine che si deve ancora formare, dove “black and white culture might become something other”, ma può solo perseguirlo, “pursue”. In *July’s People*, Gordimer tenta questa impresa attraverso il personaggio di Maureen. La donna, sebbene gradualmente, acquista la consapevolezza dei limiti dei propri sistemi epistemologici e dei propri codici autoreferenziali, limiti che non le permettono di instaurare un dialogo profondo e significativo con l’altro, ma solo di perseguirlo, come vedremo, attraverso una fuga verso l’ignoto.

Questa consapevolezza dei limiti dei propri mezzi interpretativi è perfettamente rappresentata dall’evoluzione del rapporto tra Maureen e July. All’inizio della narrazione, la donna crede di conoscere l’uomo molto bene e di saperne decifrare gli atteggiamenti, come si evince dalla seguente citazione: “She was confident of his wily good sense; he had worked for her for years. Often Bam couldn’t follow his broken English, but he and she understood each other well” (JP: 16). Questa convinzione le deriva dalla consapevolezza di essere la

persona che a Johannesburg comunicava con July in modo più assiduo rispetto a Bamford. Nonostante le difficoltà linguistiche – l’inglese di July è lontano dall’essere corretto grammaticalmente – Maureen e July si sono sempre ‘capiti’ in qualche modo. Ma, una volta giunta al villaggio, la donna si rende progressivamente conto che l’immagine che si era costruita del suo servitore non rispecchia la realtà. In primo luogo, Maureen scopre che il vero nome di July è Mwawate e che l’uomo ha una “other life” (JP: 22) e un “other self” (JP: 28) come patriarca del villaggio, di cui lei fino a quel momento non ne era a conoscenza. In secondo luogo, attraverso una serie di scontri verbali con l’uomo, Maureen prende gradualmente coscienza che July è “outside her code of values” (Smith 1990: 151). Particolarmente significativo è l’ultimo scontro verbale in cui July inizia a parlare nella propria lingua indigena:

Suddenly he began to talk at her in his own language, his face flickering powerfully. [...] She understood although she knew no word. Understood everything: what he had had to be, how she had covered up to herself for him, in order for him to be her idea of him. But for himself – to be intelligent, honest, dignified for *her* was nothing; his measure as a man was taken elsewhere and by others. (JP: 185-186)

Nonostante la donna non abbia familiarità con la lingua indigena, e di fatto non comprenda le parole pronunciate da July, Maureen “understood everything”: la donna giunge alla consapevolezza definitiva di aver costruito, fino a quel momento, un’immagine di July basata sul proprio punto di vista, sui propri criteri interpretativi per creare “her idea of him”, quando invece “his measure as a man was taken elsewhere”. Questo episodio è importante anche dal punto di vista della strategia narrativa. Gordimer, infatti, continua la sua operazione decolonizzatrice della narrativa fantascientifica *mainstream*, la quale è spesso caratterizzata da due tendenze narrative principali: descrizioni stereotipate e discriminatorie delle popolazioni indigene – “a threat demanding containment” – retaggio di una mentalità bianca coloniale (Mitchell e Chaudhury 2020, 320), oppure l’assenza dei personaggi indigeni con una propria voce ed una propria prospettiva (Topash-Caldwell 2020, 84). Attraverso la presa di coscienza di Maureen, Gordimer invece prende distanza da queste descrizioni stereotipate della popolazione indigena e, al tempo stesso, dà voce al personaggio di July nella sua lingua tradizionale senza però cercare di imporre la propria prospettiva ed i propri valori epistemologici: il lettore, così come Maureen, rimane all’oscuro del significato delle parole di July e quindi del suo

punto di vista. Gordimer è consapevole di non poter 'immaginare' quello che il soggetto indigeno possa pensare e voler comunicare in questo momento di interregno, e, anziché appropriarsi della voce indigena, la scrittrice fa un passo indietro pur riconoscendo la validità di quella voce.

Questo ultimo scontro verbale è fondamentale da un altro punto di vista, dato che, come anticipato, precede l'atto finale del romanzo, ovvero la fuga di Maureen verso l'ignoto. A questo punto della narrazione, l'identità di Maureen è stata totalmente decostruita: "she was not in possession of any part of her life" (JP: 170). La donna non riveste più alcun ruolo riconducibile alla sua vita precedente a Johannesburg. Come osserva Andrew Vogel Ettin, se i bambini riescono ad adattarsi ed integrarsi velocemente alla nuova realtà e lo stesso Bam finisce per abituarsi alle esigenze dettate dalla situazione, Maureen, invece, "has no place. What this means in practice is that she has no occupation, no role or function either inside her family or out [...] Maureen previously looked to a network of societal relationships that gave her a place and a power as mother, community citizen, guardian of the household, and employer, at least of July" (Ettin 1993, 87). Ella ha raggiunto quello che può essere definito lo stadio zero, facendo *tabula rasa* di strutture, ruoli, relazioni che avevano un significato nel vecchio ordine, e, in questa nuova condizione, si allontana dal villaggio di July correndo in direzione del punto di atterraggio di un elicottero in un'area non ben distinta del *veld*, inconsapevole se andrà incontro alla salvezza o alla morte:

She runs: trusting herself with all the suppressed trust of lifetime, alert, like a solitary animal at the season when animals neither seek a mate nor take care of young, existing only for their lone survival, the enemy of all that would make claims of responsibility. She can still hear the beat, beyond those trees and those, and she runs towards it. She runs. (JP: 195)⁵

Questa corsa verso l'ignoto di Maureen è stata e continua ad essere oggetto di dibattito critico per l'indeterminatezza che la caratterizza. Molti critici si sono interrogati sul significato di questo finale aperto, domandandosi se la fuga vada interpretata positivamente, come una rinascita ed un abbraccio al 'nuovo', oppure in senso negativo come un atto di rinuncia e di incapacità della donna

5 L'elicottero, definito da Bodenheimer "a necessary point of departure or dead-end" (Bodenheimer 1993, 119), può significare sia morte che salvezza: la donna, infatti, non riesce ad identificare i colori o qualche simbolo da cui dedurre a chi appartenga l'aeromobile, se a un gruppo di guerriglieri ribelli oppure a una squadra dell'esercito regolare.

bianca ad adattarsi alla vita del villaggio. Rowland Smith, ad esempio, sostiene che la fuga di Maureen vada interpretata come un allontanamento volontario della donna dalla propria famiglia, dal proprio passato e da July, e quindi come “an even more radical collapse of identity” (Smith 1990, 144).

Analizzando questo episodio finale, Clingman suggerisce, invece, di leggere la fuga di Maureen sia come la fuga ‘da’ qualcosa, sia come la fuga ‘verso’ qualcosa: “[Maureen] is also running towards her revolutionary destiny. She does not know what that destiny may be, whether it will bring death or life. All she knows is that it is the only authentic future awaiting her” (Clingman 1986, 203). Secondo Clingman, la fuga di Maureen si configura quindi come una fuga verso un futuro che apre le porte alla costruzione di una nuova identità per la donna bianca, una nuova identità pronta ad accogliere un nuovo ordine politico, per quanto indeterminato questo sia. Questa lettura di ‘rinascita’ è sostenuta da due elementi narrativi. La corsa della donna è, infatti, connotata da un’evidente dimensione erotica: Maureen è fortemente attratta dall’elicottero, “the thrilling and terrifying thing” (JP: 192), e, spinta da un impulso irrefrenabile, “her body in its ribcage is thudded with deafening vibration” (JP: 192), gli corre incontro attraversando persino il fiume, che fino a quel momento rappresentava il temuto confine della terra conosciuta, “the river [...] was the end of measured distance” (JP: 31). Il richiamo alla sfera erotica e sessuale è una strategia narrativa a cui Gordimer fa spesso ricorso per segnalare il cambiamento interiore, o per lo meno l’avvio al cambiamento, dei suoi personaggi, in questo caso di Maureen, la quale è pronta ad abbracciare “her revolutionary destiny”. Questo cambiamento interiore della donna bianca è inoltre veicolato “dall’immagine battesimale dell’attraversamento del fiume” (Zulli 2001, 133), ulteriore simbolo di rinascita: “[Maureen] moves out into the water like some member of a baptismal sect to be born again” (JP: 194).

Le parole di Gordimer in un’intervista del 1982 possono servire da ulteriore chiave di lettura per questo finale aperto. Rispondendo ad una domanda su *July’s People*, Gordimer enfatizza la necessità che il soggetto bianco si trasformi nel periodo di interregno in modo da essere pronto ad accogliere un futuro nuovo ordine, necessariamente gestito e deciso dalla popolazione indigena: “[whites] must undergo a long process of shedding illusions in order fully to understand the basis for staying in South Africa” e “to prepare themselves, to live differently under a black majority government in a non-racial state” (Boyers et al. 1990, 196-198). Distanziandosi nuovamente da quelle nar-

razioni futuristiche *mainstream* che celebrano un “white future” (Mitchell e Chaudhury 2020), per Gordimer il futuro politico del Sudafrica è in mano all’altro, alla maggioranza indigena e, nel contesto dell’interregno, il soggetto bianco deve spogliarsi delle vecchie architravi ideologiche ed assiologiche per accogliere il nuovo ordine che si sta formando. Il personaggio di Maureen coglie perfettamente questo momento, dimostrando con la propria fuga di aver preso consapevolezza che il destino del soggetto bianco “lies in the hands of others” (Head 1994, 134). La scelta narrativa di Gordimer di concludere il romanzo con i toni dell’indeterminatezza, e quindi con un finale aperto, va quindi interpretata in questo senso. Ali Erritouni spiega come “Gordimer resists indicating the path in which postapartheid South Africa may find salvation; she refrains from speculating on the details of that future because it belongs to blacks more than whites to decide its content” (Erritouni 2006, 81). La costruzione del futuro nuovo ordine politico è di competenza della popolazione indigena, e, come tale, Gordimer non ha le conoscenze per immaginarlo e rappresentarlo con precisione. Dalla sua posizione di scrittrice sudafricana bianca, Gordimer si concede però la possibilità di immaginare il viaggio di trasformazione interiore che il soggetto bianco sudafricano deve intraprendere per prepararsi all’incontro con l’altro nel nuovo ordine: “a solitary animal [...] She runs towards it” (JP: 195).

Bibliografia

- Bodenheimer, Rosemary. 1993. "The Interregnum of Ownership in July's People." In *The Later Fiction of Nadine Gordimer*, edited by Bruce King, 108-120. Basingstoke and London: Macmillan Press.
- Boyers, Robert et al. 1990 (1982). "A Conversation with Nadine Gordimer." In *Conversations with Nadine Gordimer*, edited by Nancy Topping Bazin and Marilyn Dallman Seymour, 185-214. Jackson and London: University Press of Mississippi.
- Clingman, Stephen. 1986. *The Novels of Nadine Gordimer: History from the Inside*. London: Allen & Unwin.
- Cooke, John. 1985. *The Novels of Nadine Gordimer: Private Lives/Public Landscapes*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press.
- Erritouni, Ali. 2006. "Apartheid Inequality and Postapartheid Utopia in Nadine Gordimer's 'July's People.'" *Research in African Literatures* 37, no. 4: 68-84. Jstor.
- Ettin, Andrew Vogel. 1993. *Betrayals of the Body Politic: The Literary Commitments of Nadine Gordimer*. Charlottesville and London: University Press of Virginia.
- Giovannelli, Laura. 2013. *Nadine Gordimer*. Firenze: Le Lettere.
- Gordimer, Nadine. 2005 (1981). *July's People*. London: Bloomsbury Publishing.
- Gordimer, Nadine. 1988 (1982). "Living in the Interregnum." In *The Essential Gesture: Writing, Politics and Places*, edited and introduced by Stephen Clingman, 261-284. Harmondsworth: Penguin Books.
- Gordimer, Nadine. 1982 (1981). "Apprentices of Freedom." In *These Times*, January 27-February 2: 12-13.
- Head, Dominic. 1994. *Nadine Gordimer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marchant, Peter, et al. 1987. "A Voice from a Troubled Land: A Conversation with Nadine Gordimer." *Ontario Review* 26: 5-14.

Martins-Simonetti, Caio A. 2022. "More Human than Human': Colonial Logics and the Modern Subject in Science Fiction Films." *Millennium: Journal of International Studies* 51, no. 1: 184-211. <https://doi.org/10.1177/03058298221128069>.

Mitchell, Audra, and Aadita Chaudhury. 2020. "Worlding beyond 'the' 'end' of 'the world': White Apocalyptic Visions and BIPOC Futurisms." *International Relations* 34, no.3: 309-332. <https://doi.org/10.1177/0047117820948936>.

Newman, Judie. 1998. *Nadine Gordimer*. London and New York: Routledge.

Rieder, John. 2008. *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Smith, Rowland. 1990. *Critical Essays on Nadine Gordimer*. Boston: G. K. Hall & Co.

Topash-Caldwell, Blaire. 2020. "'Beam us up, Bgwëthnèné!' Indigenizing science (fiction)." *AlterNative* 16, no. 2: 81-89. <https://doi.org/10.1177/1177180120917479>.

Wright, Laura. 2005. "National Photographic: Images of Sensibility and the Nation in Margaret Atwood's 'Surfacing' and Nadine Gordimer's 'July's People.'" *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 38, no. 1: 75-92. Jstor.

Zulli, Tania. 2001. "'Identity in the balance': *July's People* e le tensioni dell'interregno". *Merope* 33: 109-133.

Francesca Mussi è docente a contratto per il Corso di letterature e culture di espressione anglofona presso l'Università di Roma la Sapienza. I suoi interessi di ricerca includono gli studi postcoloniali/decoloniali, studi di genere, studi di trauma, la letteratura sudafricana del postapartheid, e le letture indigene del Nord America. Ha pubblicato la sua prima monografia nel 2020 con Palgrave Macmillan e dal titolo *Literary Legacies of the South African TRC: Fictional Journeys into Trauma, Truth and Reconciliation*.

statu**S**quaestionis•
language**q**text culture•

RECENSIONI

Stefano Villani, *Making Italy Anglican. Why the Book of Common Prayer Was Translated into Italian*, New York, Oxford University Press, 2022, pp. xiv, 292, £74.00

In *Making Italy Anglican* Stefano Villani reconstructs the untold story of the Italian translations of the Book of Common Prayer, the liturgical book used in the Church of England since 1549. As Villani clarifies in the introduction, his study is not a literary history, although the text stands as the “common denominator” (9) in the events reconstructed, which stretch from the 17th to the early 20th century. Villani builds on a variety of historiographical frameworks, including Sarpian historiography, in which he himself is an authority; recent studies on the early 17th-century “Anglo-Venetian moment” (4); the vast historiography on the religious interaction between Italy and Great Britain during the Risorgimento; and the nascent one on the significance of the Mediterranean in the British missionary strategy (12). The study is also informed by textual and literary scholarship on the English liturgy, most notably Brian Cumming’s work.

In the introduction to his study Villani agrees with Cummings in seeing the Book of Common Prayer as “a book of conquest and conversion” (1), although the conquest and Anglican conversion of Italy indeed failed blatantly. Villani’s central argument is that the project of making Italy Anglican failed because of the inability of the missionaries to understand the extent to which Catholic culture had shaped the Italian identity and the relations between Church and State since the Counter-Reformation. Yet, reconstructing the “series of interconnected failures” that make up this story is of great interest, since “it highlights the broad scope of Anglo-Italian intercultural relations in the religious sphere, and [...] shows the long-term missionary ambitions” of the English establishment (1).

The book is structured into three parts and ten chapters. We start in early seventeenth century Venice, when William Bedell, theologian of the Church

of England and chaplain to the English ambassador in Venice first translated the English liturgy into Italian (1608). A key figure in the project was Paolo Sarpi, the official theologian of the Republic of Venice, who aimed to produce a suitable alternative to the Catholic rite in anticipation of the birth of a reformed congregation in Venice, and ultimately of the reform of the Church of Rome. Since no copies of Bedell's translation have been found to date, Villani pieces together the details of this project starting from the correspondence exchanged between its promoters. The sources reveal that their debate revolved around linguistic and textual concerns; clearly, Bedell and Sarpi were acting on an understanding of books as principal agents of conversion and of vernacular liturgy as the key to reform.

The translation published by Alessandro Amidei sometimes after 1669 is the focus of chapter 2. An ambiguous figure, Amidei became a teacher of Hebrew in Oxford, Edinburgh and Sion College, and died impoverished in or near Cambridge sometime after 1692. His translation must be placed in the context of the little, and by that time declining, Italian Protestant Church of London, discussed in chapter 3. Amidei's text has survived in a copy for manuscript publication preserved at the British Library, a "hybrid" text characterised by "complex layering", for which Villani suggests a possible source (56-7).

Chapter 4 is dedicated to the first complete Italian edition of the Book of Common Prayer, published in 1685 and known as the "Brown Edition" after its promoter and patron, Edward Brown, a former chaplain of the Levant Company. Brown's intellectual production is described as "a coherent part of a cultural project to restore a tradition of criticism of the Catholic Church" (73), and his edition was explicitly situated in the tradition of Bedell's and Sarpi's project. This translation was the work of Giovan Battista Cappello, a London resident son of a religious exile, and based on the 1662 Book of Common Prayer. The reissue of this edition with a different frontispiece in 1708 marked "the last attempt to revive the Italian Protestant Church of London" (81).

In fact, if the 17th century translations were all religiously motivated, Villani finds that those published throughout the 18th century, discussed in chapter 6, were commercial rather than religious enterprises. In the 1733 edition, the text was explicitly advertised as an educational tool to improve the knowledge of Italian. The idea of using the Book as a reading text was likely behind the subsequent editions in 1796, 1820 and 1821. Indeed, as pointed out by Villani, the fact that the text was known by heart by members of the

Church of England made it an invaluable teaching aid, and the flourishing of the Grand Tour as an educational ‘rite of passage’ for young English aristocrats certainly favoured the new market.

A new phase in the history of the Italian translations of the Book of Common Prayer was inaugurated with the 1831 edition, published in Leghorn on behalf of the Society for Promoting Christian Knowledge (SPCK) and edited by the Anglican cleric George Frederick Nott. Significant revisions to the text and the likely involvement of mother-tongue collaborators open up “a new chapter in the textual history of the Anglican liturgy in Italian” (99), which is discussed in chapter 7. The motivations of the SPCK were missionary, and the subsequent editions promoted by the Society were all part of its foreign language publishing programme. Against the backdrop of Catholic emancipation in 1829 and the birth of the Oxford Movement in 1833, the Anglican liturgy was again being viewed as the best text to promote the Church of England against Catholic countries (111). Interestingly, in 1834 Dante Gabriele Rossetti was involved in the revision of Nott’s translation, but there is evidence that Nott was not much enthused by his comments.

The growth of British missionary ambitions in the Mediterranean is the context for the 19th century editions, discussed in chapters 7 and 8. Villani reconstructs how Malta became a centre for Anglican propaganda, examining the plans for the establishment of an Anglican seminary there, and how the events of the Risorgimento nurtured new hopes for religious reform. He argues that the projects of translation in this phase came from the upper echelons of the SPCK, as there is no evidence that the Society ever established any significant religious dialogue with the Italian immigrants, who were “paid translators rather than religious interlocutors” (126). The chapters are also dedicated to further attempts to promote the distribution of the English liturgy, as the ones directed at the Waldensian Church.

Another revision of the text was completed in 1860 and produced for the Anglo-Continental Society, an organisation of clergymen of the Church of England and of the Episcopalian Church. This text, discussed in chapter 9, marks the definitive end to the Anglican project in Italy, whilst chapter 10 closes the story of the English liturgy in Italian with the American 1904 re-edition for use in the Italian-speaking Episcopal congregations.

In this study, Professor Villani opens up a previously uncharted aspect of Anglo-Italian relations, and, as the rich paratextual apparatus makes clear, an

especially challenging one. The Book has a long and complex textual history, as can be appreciated browsing through the “List of the Italian translations” helpfully provided in the Appendix. However, Villani succeeds in making his story clear and compelling (a glance at the articulate table of contents will provide a good sense of the scholarly scope of the book).

At the heart of Villani’s study are the motives of the people involved in the editorial project in its various manifestations from the 17th to the 20th century. Of the several biographical profiles presented throughout the book, Amidei and Nott may be the most memorable for their idiosyncrasies, but the sketches dedicated to the editors, translators and revisors of the 18th century editions are equally effective in their thoroughness.

Although this is not a literary history, nor “History through a translation perspective”, to quote Christopher Rundle (2011), it can profitably engage with both frameworks. Indeed, Villani points to a textual dimension to the failure of the project of making Italy Anglican, when he argues that the performative nature of the Book of Common Prayer may have hampered its potential as a missionary tool, and throughout the chapters he pays close and consistent attention to the text and its language. For instance, in chapter 2, the speculation that the 17th century translators worked using both English and Latin texts is evidently based on close philological analysis; additionally, the endnotes and the brief but detailed descriptions of amendments and editorial choices bring out the complexity of the sources analysed (one of the most interesting texts in this respect is Nott’s edition, discussed in chapter 7).

Villani brings his historical insight into the discussion when he highlights the political-religious implications of the Italian equivalents to render English ‘priest’ and ‘minister’ (57, 109-110, 117, 144), and especially when he warns against reading too much in editorial choices (89, 109, 126). Another very helpful contextualisation concerns the translation of the passage describing the Church of England as “the mean between the two extremes” in Italian editions published after 1834 (94, 125). The only criticism I have is that sometimes the reader may be left wanting for more examples from the sources; for instance, when the “complex layering” of Amidei’s text and its relationship to its conjectural source are discussed (57-8). In other places, evidence is simply not available; it is particularly unfortunate that the comments made by Dante Gabriele Rossetti, which irritated Nott so much, have not survived (111-12 and 246n37). In conclusion, in *Making Italy Anglican*, Villani demonstrates the significance

of the religious sphere in our understanding of Anglo-Italian relations, opening up a new angle through which they can be explored, not just by historians, but also by linguists and literature scholars.

Bibliography

Rundle, Christopher. 2011. "History through a Translation Perspective." In *Between Cultures and Texts. Itineraries in Translation History / Entre les cultures et les textes. Itinéraires en histoire de la traduction*, edited by Antoine Chalvin, Anne Lange, and Daniele Monticelli, 33-43. Frankfurt Am Main: Peter Lang.

ANGELA ANDREANI
Università degli Studi di Milano

Arturo Mazzearella, *La Shoah oggi. Nel conflitto delle immagini*, Milano, Bompiani, 2022, 301 pp., € 13,00.

Nell'agosto del 2010, nella pagina del *New York Times* che ospita la recensione a firma della scrittrice Francine Prose alla traduzione inglese di *The Death of the Adversary* e *Comedy in a Minor Key*, due romanzi ambientati nell'Olanda occupata dai nazisti dove aveva vissuto in clandestinità il loro autore, Hans Keilson, campeggia l'immagine inquietante di una scena di guerra. Il grado angosciante, l'aspetto misterioso derivano da quella valle perturbante di incertezza e indecidibilità, che sospende riconoscimento e identificazione, in cui sembra cadere la riproduzione realizzata da Paolo Ventura. L'immagine scura, virata al verdognolo dalla nebbia e dalla luce mattutina, che raffigura delle persone in fila che s'incamminano lungo un muro è forse una fotografia? Oppure, invece, è un dipinto? I redattori della *Book Review* che a lungo hanno discusso dell'immagine decidono di interpellare l'artista italiano. Si tratta di un modellino, di una scenografia, di un diorama costruito con tessuto, legno, cartoncino e poi fotografato da Paolo Ventura: la scena rappresenta la deportazione degli ebrei italiani dalla stazione di Milano ed è attivata dal ricordo, dell'artista bambino, di una targa presente sulla banchina di un binario a testimonianza delle "famosse tradotte tedesche" partite all'alba del 6 dicembre 1943 e poi ancora del 30 gennaio 1944. Una *Vision of Darkness*, come recita il titolo dell'articolo di Steve Coates sulla fotografia di Ventura, proprio del binario 21 che nel 2013 sarebbe diventato l'area museale del Memoriale della Shoah di Milano.

È un riferimento a un'opera che, pur temporalmente estranea al ricchissimo nucleo di romanzi e film realizzati più o meno nell'ultimo lustro (per la precisione dal 2015 al 2022) che Arturo Mazzearella riporta in apertura di *La Shoah oggi*, appare essere fedele alle questioni che quel gruppo di testi solleva e che in esso si annidano: la triangolazione tra i romanzi di Keilson, la fotografia di Ventura e l'articolo *A Vision of Darkness* carica di senso il rapporto tra lontananza e vicinanza nel tempo e nello spazio rispetto all'esperienza

del Lager, la valenza di un oggetto artistico nel suo portato testimoniale, lo spostamento delle gerarchie percettive nel passaggio tra le forme. Soprattutto, però, in tale triangolazione è implicita la domanda che Mazzarella rende esplicita dopo aver passato in rassegna il composito gruppo di opere, ‘alte’ e ‘basse’, che provengono da arti diverse e rispondono a esperienze estetiche diverse, vale a dire: come interpretare la riproposizione della scena traumatica primaria del Novecento? Perché essa

Deve provenire dalla richiesta di un ulteriore, serrato confronto con la Shoah: non solo con gli eventi a tutti visibili che ne hanno scandito la storia, ma principalmente con il grumo oscuro di immagini che le sopravvivono, talmente estese da disporsi in un’area cruciale del nostro attuale “inconscio ottico”, direbbe Benjamin, riletto, però, alla luce delle fondamentali integrazioni di Rosalind Krauss. (Mazzarella 2022, 19)

Per sottrarsi dal cono d’ombra proiettato dalla produzione di consumo sulla Shoah – senza per questo esautorarla dei tratti di produzione dell’immaginario di cui è nondimeno portatrice – Mazzarella formalizza un rapporto di scambio tra il piano estetico e quello visivo in cui a prendere il centro della scena è il valore della visività nell’esperienza e dell’esperienza del Lager.

Dall’interrogativo iniziale – che cosa di non visto porta a ritornare alla Shoah – consegue uno snodo concettuale che misura e chiarisce l’intera impostazione con cui è condotta l’indagine critica in *La Shoah oggi*: il potere delle immagini, ancora più forte in quella che Rosalind Krauss chiama “era postmediale”, ha un portato cognitivo da cui deriva una risemantizzazione complessiva dei linguaggi che eccede quella dei singoli linguaggi nei singoli media. Ecco, quindi, il passaggio decisivo che Mazzarella introduce nel campo critico, l’idea che la fluidità dei linguaggi estetici consenta di proiettare retrospettivamente la questione percettiva ai testimoni diretti, ai testimoni oculari: non è forse da ipotizzare che ai loro occhi la Shoah appaia una “costellazione enigmatica di immagini?” (Ibid.: 20). Ed è lungo questa traccia che il libro mette alla prova di una serratissima analisi gli assunti interpretativi puntualmente selezionati. La ‘fisiologia sensistica’ del *memoir* di Primo Levi, *Se questo è un uomo*, la fisiologia della vista che diventa fisionomia dell’identità nella *Specie umana* di Robert Antelme, la conservazione delle immagini come strategia di umanizzazione in Jean Cayrol, e poi le politiche dello sguardo di Imre Kertész, Etty Hillesum, Semprún, Hermann Langbein sono attraversate in dialogo con le pagine di Hannah Arendt, Maurice Blanchot, George Didi-Huberman, Elias Canetti,

Michel Foucault, Jean-Luc Nancy, Erving Goffmann, Jean-Paul Sartre, Tzvetan Todorov. Arturo Mazzearella, in tal modo, ci mette innanzi a un percorso comparativo da cui promana una costellazione interpretativa ricchissima. La chiave di volta, il centro verso cui convergono le nervature di un impianto critico che misura le strategie della percezione in relazione ai discorsi sull'etica del sopravvivente, è il potere dell'immagine, che riemerge nella sua forza fantasmica (il rimando è a Luis Marin) e sostiene quel segmento di inconscio ottico che corrisponde alla modalità visiva da cui sono regolati i rapporti tra 'il corpo' delle SS e 'i corpi' dei prigionieri dove si annida l'intreccio tra la legge iniqua del Lager e la logica – priva di ambiguità – per la morte.

La Shoah oggi è modulato su tre tempi: il tempo dei testimoni, il tempo degli eredi e il tempo di chi non ha visto. Per tutte queste temporalizzazioni Mazzearella usa, cadenzandola nell'indice, la parola 'occhi' che diventa – l'autore sollecita i suoi lettori – metafora per indicare ciò a cui la vista è stata esposta e quanto lo sguardo restituisce del visto. Così, infatti, i tempi a cui appartengono gli occhi di chi ha visto, quelli di chi non ha potuto vedere e di chi non vedrà mai dialogano con il passato e il futuro. Uno scambio di temporalità che diventa ancora più chiaro nella seconda parte del libro, dove il passato diventa il tema delle relazioni e degli scambi tra memoria, vissuto e immagine. Se prima l'immagine era ciò che resta nell'elaborazione del passato nella memoria – ci inducono a questa riflessione due puntualissimi rimandi a Ricœur e a Freud – ora, invece, Mazzearella sposta il tema dello sguardo in avanti e lo carica sulle spalle, nelle orbite verrebbe da dire, di chi ha avuto con la Shoah non un contatto personale ma un grado di prossimità che deriva da un legame familiare. Mazzearella recupera a una tradizione dal cui canone era rimasta non tracciata Marguerite Duras, con la storia raccontata in *Dolore*, e torna su Georges Perec, autore che permette di creare una forbice temporale che porta dall'irruzione del trauma nell'infanzia, dalla distruzione della Shoah fino alla Terra del Fuoco, quella del protagonista di *W o il ricordo d'infanzia*, e alla dittatura di Pinochet. Duras, Perec permettono di chiarire che nella nuova condizione, quella degli 'occhi che non possono vedere' a essere in questione è la lingua, come e quanto lo era nei testimoni diretti, eppure con una variazione rispetto all'immagine traumatica con la quale, ora, si stabilisce una relazione posteriore ma non postuma.

Penso sia utile ricordare quanto scriveva Bruno Moroncini nella *Lingua muta* a proposito della distanza che esiste tra la lingua di 'laggiù' (espressione presa da Antelme) e la lingua 'qui'. Essere testimoni vuol dire torcere la lin-

gua: se si sceglie di dar parola alla lingua di ‘laggiù’, del campo, come fanno Antelme e Levi, “allora a dover cambiare è lo statuto della scrittura” (Moroncini 2000, 29). A un discorso non molto dissimile Arturo Mazzearella ritorna con Paul Celan ma vi ritorna con uno spostamento percettivo che dalla lingua passa all’occhio: la questione dello statuto della scrittura diventa, allora, quella dell’immagine poetica. Ce lo mostra, è il caso di dirlo, Mazzearella quando scrive in commento ad alcuni componimenti di *Grata di parole*:

Un’arida distesa si espande intorno all’occhio di Celan, arrivando a lambire perfino le palpebre. Anche rivoltando le ciglia all’indietro, spazzando il campo visivo da ogni altro elemento che non sia la pietra con cui aderisce, l’occhio viene trafitto da punte acuminate. Eppure non si chiude, prosegue a scavare tra i sassi: come se accanto, o sotto, giacessero dei corpi sotterrati che attendono di ritornare in superficie [...] gli “occhi, ciechi al mondo, dentro / le crepe del morire”, evocati poco dopo in *Letto di neve*, siglano l’impotenza dello sguardo che vorrebbe riappropriarsi di quel passato sepolto sotto il cumulo di pietre. Non c’è niente da fare per Celan. Esso è destinato a rimanere escluso da una visione frontale, da uno sguardo a cui corrisponda un’immagine trasparente. (Mazzearella 2022, 136)

È una citazione lunga ma che andava riportata nella sua interezza perché rivela il passaggio, anche per gli ‘eredi’, tra un ‘laggiù’ intangibile e i limiti della parola di un ‘qui’ che porta alla più forte delle immagini di Celan, anch’essa una torsione ma di natura ermeneutica: la traccia di cenere, il discorso della cenere.

L’interrogativo su cosa succeda al passato quando mancheranno i testimoni, quando anche l’ultimo testimone scomparirà è una questione di natura narrativa: il terzo capitolo del libro si apre infatti col ricordare che anche Perec ha dovuto ricorrere all’ “invenzione favolistica” per accedere a un passato sconosciuto e Mazzearella ricorre a una fulminea triangolazione tra Semprún, Žižek e Wiesel per arrivare alle immagini in movimento e al progetto documentaristico di Godard, *Histoire(s) du cinéma*. In assenza del testimone diretto, in assenza del testimone toccato familiarmente dalla devastazione della Shoah, la questione della scomparsa di forme testimoniali immediate o mediate viene impostata da Arturo Mazzearella con uno spostamento dalla singolarizzazione dell’immagine alla pluralità delle immagini. Non è un atto senza conseguenze, come dimostra Godard, come dimostra Resnais e come spiega Mazzearella, perché nelle operazioni di riuso, manipolazione ci sono tagli prospettici, mosse del cavallo in cui le forme rappresentative (documentario e finzione poetica), interpretative (Farocki, per cui la storia della Shoah è ancora aperta e Lanzmann per cui

invece è chiusa e sigillata), dei tempi storici (il presente che rivendica la propria ‘priorità prospettica’) che portano Mazzarella a indicare quanto il montaggio dei piani temporali svincoli dal rischio di profonda tautologia delle immagini “presente in quelle interpretazioni della Shoah pronte a ribaltare in una sorta di teologia negativa, anche se di matrice squisitamente laica, un evento intriso, viceversa, della più profonda e profana storicità” (Ibid.: 221). E il passaggio su *Austerlitz* di W.G. Sebald, a cui Arturo Mazzarella consegna il passaggio finale del libro, sembra essere lì a confermarlo.

Bibliografia

Mazzarella, Arturo. 2022. *La Shoah oggi. Nel conflitto delle immagini*. Roma: Bompiani.

Moroncini, Bruno. 2000. *La lingua muta ed altri saggi benjaminiani*. Napoli: Filema.

Coates, Steve. 2010. “A Vision of Darkness: Behind This Week’s Cover Art.” *New York Times*, August 6. <https://archive.nytimes.com/artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/08/06/a-vision-of-darkness-behind-this-weeks-cover-art/> (ultimo accesso: 07/03/2024).

GIUSEPPE EPISCOPO
Università degli Studi Roma Tre

Stefano Ercolino e Massimo Fusillo, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Milano, Bompiani, 2022, 408 pp., € 14,00

“Quale categoria più adatta di quella dell’empatia negativa per ricollocare al centro del dibattito critico, teorico ed estetico la questione del potere tellurico, sovversivo, antigerarchico e, insieme, sublimante e catartico dell’arte?”. Così la quarta di copertina del libro di Ercolino e Fusillo ci anticipa il tema centrale dell’indagine condotta dai due studiosi. La cosiddetta funzione “sociale” dell’arte, il suo potenziale purificatore ed insieme destabilizzante, da sempre oggetto di riflessione nel dibattito critico – dall’antica Grecia alle scoperte della psicoanalisi – viene qui colto da una prospettiva inedita: quella, come suggerisce lo stesso sottotitolo del volume, del “punto di vista del male”. A stimolare un legame empatico, in grado di sublimare pulsioni represses, sconvolgere l’animo e produrre effetti catartici, non sono infatti unicamente testi, opere e personaggi edificanti. Al contrario, le diverse forme d’arte da sempre propongono ai propri fruitori figure, oggetti ed atmosfere connotati negativamente e capaci di dar vita a quel tipo di relazione che, fra attrazione e distanziamento, prende il nome di empatia negativa. Ma come spiegare tutto questo? Perché mai dovremmo empatizzare con soggetti violenti, oggetti ripugnanti e situazioni eticamente problematiche? In che modo si giustificano le nostre reazioni, ambiguamente oscillanti fra partecipazione e rifiuto, pietà e condanna, fascino e repulsione? È anche e soprattutto a domande di questo tipo che Ercolino e Fusillo intendono dar risposta.

Il volume si articola lungo un doppio binario: da un lato la riflessione teorica, condotta attraverso la ricostruzione delle principali voci che hanno animato il dibattito intorno al concetto dell’empatia, dall’altro l’analisi di una serie di *case studies* esemplari, ciascuno per uno specifico ambito artistico e culturale. Spaziando attraverso i secoli dalla letteratura al melodramma e al teatro, dalla performance alla pittura e alla fotografia, dalle installazioni al cinema e alla televisione, vengono così ad affiancarsi classici come Euripide o Shakespeare,

figure emblematiche dell'arte contemporanea quali Hermann Nitsch, Marina Abramović e Anselm Kiefer, capolavori come quelli di Caravaggio e successi mondiali quali *Fleabag*, *Game of Thrones* e, in particolare, *Breaking Bad*. I diversi capitoli del libro si dipanano così attorno ad una trama intermediale e transdisciplinare, coniugando armoniosamente impegno teorico e approfondimento pragmatico.

La struttura del libro, chiara e articolata, si sottrae al rischio dell'autoreferenzialità. La componente teorica, ad esempio, pur prevalente nel primo capitolo, non è circoscritta a questo spazio introduttivo, ma attraversa l'intero volume in dialogo con le sue diverse sezioni. Così, con l'alternarsi di voci lontane (tra gli altri Lipps, Vischer, Scheler, Freud) ed altre più vicine (Keen, Goldie, Morton), Ercolino e Fusillo realizzano un'efficace rappresentazione del dibattito filosofico intorno al loro oggetto di indagine. Tracciano, cioè, i lineamenti di un fenomeno eterogeneo ed intrigante, che fa dell'ambivalenza morale, della conflittualità, della partecipazione e, al contempo, della distanza emotiva i suoi punti di forza. Sono gli stessi autori a proporre una definizione:

L'empatia negativa è un'esperienza estetica consistente in un'empatizzazione catartica di personaggi, figure, performance, oggetti, composizioni musicali, edifici e spazi connotati in maniera *negativa* e *seduttiva* in modo *disturbante*, o che evocano una *violenza primaria destabilizzante*, capaci di innescare una profonda *angoscia empatica* nel fruitore dell'opera d'arte, di chiedergli insistentemente di intraprendere una *riflessione morale*, e di spingerlo ad *assumere una posizione etica* (non sempre determinabile a priori, perché largamente dipendente dalle diverse e soggettive reazioni dei fruitori) (70).

Due, dunque, i principali risultati dell'empatia negativa: riflessione morale e purificazione catartica. Una volta inserite in una cornice teorica, le opere scelte ed analizzate da Ercolino e Fusillo ruotano intorno a questi due elementi, a volte evocando maggiormente il primo effetto, altre più il secondo, spesso coniugandoli insieme.

Nel capitolo dedicato alla letteratura, l'analisi de *Le Benevole* (2006) di Jonathan Littell introduce uno dei temi più emblematici della potenza sovversiva dell'empatia negativa. A narrare è infatti un ex ufficiale delle SS. Il lettore, condotto attraverso l'inedita e sconcertante prospettiva del carnefice (letteralmente attraverso il "punto di vista del male"), assiste ad una serie di vicende destabilizzanti: esecuzioni di massa nei *Lager*, scene di erotismo sfrenato ed incestuoso, momenti di sofferenza disperata dello stesso

protagonista, sperimentando uno stato di “shock permanente” (109). Incapace di restare indifferente alle vicende narrate, il lettore, perplesso e fortemente turbato, si cimenta in una lacerante considerazione morale. “Il vero pericolo per l’uomo sono io, siete voi” (103), aveva sentenziato all’inizio il narratore. Ad opera conclusa, fra distacco ed empatia, turbamento e regressione catartica, il lettore si vede costretto a fermarsi e riflettere.

Emblema stesso del male e punto di partenza irrinunciabile per una meditazione sui limiti dell’uomo, il tema del nazismo torna più volte. Nell’ultimo capitolo del libro, Ercolino e Fusillo si soffermano su *Il nastro bianco* (2009), film di Michael Haneke (vincitore della Palma d’Oro a Cannes e nominato agli Oscar come Miglior film straniero). Ambientato in un villaggio del nord della Germania, poco prima dello scoppio della Prima guerra mondiale, il film racconta il vortice inspiegabile di violenza che investe una piccola comunità tedesca. Se anche qui è evidente un’allusione al futuro cupo della Germania, centrale nell’opera di Haneke non è tanto la tragica esperienza del nazismo, quanto, ancora una volta, l’“arci-tema” (306) del male, assolutizzato e sottratto ad ogni contingenza storica.

Nello stesso capitolo, gli autori esplorano il campo delle serie televisive, sempre più popolate da eroi negativi o antieroi. Emblematico è il caso di *Breaking Bad* (2008-2013), successo internazionale di Vince Gilligan, che mette in scena la vita di Walter White, professore di chimica in un liceo di Albuquerque, il quale, sconvolto dalla diagnosi di un tumore, intraprende un radicale cambio di rotta. Walter decide, infatti, anche grazie alle proprie competenze professionali, di produrre droga insieme a un suo ex studente, facendosi conoscere nella comunità criminale con il nome di Heisenberg. Ora, se nelle prime due stagioni lo spettatore può empatizzare facilmente con il protagonista, dalla terza le cose cambiano. Walter, infatti, viene travolto da una spirale di crudeltà che lo trascina inesorabilmente verso il male. Questa svolta, tuttavia, non è definitiva. Tramite il succedersi di fasi di “dis-umanizzazione” e altre di “ri-umanizzazione” – anche grazie all’ampio arco temporale proprio delle serie televisive – il vincolo emotivo tra personaggio e spettatore viene costantemente ricontrattato. Caratteristica della serie, osservano gli autori, è infatti la tecnica della “*cyclic re-allegiance*” (329), per cui il meccanismo – comune ad altre opere esaminate da Ercolino e Fusillo – che prevede prima la costruzione di un legame affettivo tra protagonista e pubblico e, successivamente, il rifiuto di ogni precedente forma di adesione empatica, viene adoperato in maniera ricorsiva e circolare.

Nel corso degli episodi prende così forma, in modo particolarmente efficace, quell'alternarsi di partecipazione e distacco caratteristico dell'empatia negativa.

Per sottolineare l'immanenza del male nell'uomo, gli autori si richiamano alla figura di Medea, madre e infanticida, assassina dei suoi stessi figli, quasi un "archetipo dell'empatia negativa" (123). Fra le infinite riscritture del mito, i due studiosi prendono in esame un testo del 1970, *Deafman Glance* di Robert Wilson, che sperimenta tecniche di straniamento e un linguaggio teatrale altamente stilizzato, eliminando ogni possibilità di identificazione con la protagonista e isolando la scena dell'infanticidio, che viene ripetuta più volte. Ne viene fuori una declinazione differente di empatia negativa, fondato non tanto sull'immedesimazione, quanto sulla sua natura pulsionale e regressiva. Si tratta di una componente che, peraltro, spicca in modo particolare nelle opere di Hermann Nitsch, Robert Mapplethorpe e Anselm Kiefer, ai quali sono forse dedicate alcune fra le pagine più suggestive dell'intero volume.

In particolare, nel *Teatro delle Orge e dei Misteri*, Nitsch realizza una forma d'arte totale che integra elementi teatrali, musicali e visivi in un percorso che, per sei giorni consecutivi, coinvolge completamente attori e spettatori. La performance si tramuta così in un'esperienza emotiva estrema, in cui scene di crudeltà, disgusto, angoscia, ebbrezza ed orrore si alternano a momenti di distensione sotto il cielo stellato. L'eccesso primordiale diviene così la premessa per un'esperienza regressiva che trasforma il caos ed il terrore in piacere catartico ed estasi collettiva.

Le dinamiche del represso, centrali nelle performance di Nitsch, tornano negli scatti di *X Portfolio*. Dedicata da Mapplethorpe alle pratiche di dominazione, sottomissione e scambio di ruoli dell'universo BDSM, la raccolta si caratterizza per "la tensione fra un eros violento e dichiaratamente pornografico, e una forma classica e apollinea" (249). Stilizzate in una performance ludica e consensuale, sublimata tramite la cura formale degli scatti, le pulsioni aggressive ed autodistruttive trovano uno spazio per liberarsi, purificarsi e aspirare alla luce.

L'arte di Kiefer, "maestro del negativo" come Nitsch, sperimenta l'estetica del sublime, che "ha molto a che fare con la dimensione della distruttività, con la rappresentazione del male, con l'annullamento del sé e quindi, inevitabilmente, con l'empatia negativa" (270). Le sensazioni suscitate dall'installazione *I Sette Palazzi Celesti* spaziano dallo spaesamento allo stupore e alla meditazione filosofica. Al desiderio di elevazione e alla tensione spirituale, ai simbolismi cosmici e alla ricerca di perfezione formale fanno da contraltare la percezione dell'imminenza del crollo, la desolazione apocalittica, lo scenario di distruzione.

ne e di rovina. Ancora una volta, l'esito è una sorta di "dissolvimento estatico" (281), un'esperienza fortemente catartica.

Le opere di Nitsch, Mapplethorpe e Kiefer, fra le più estreme, provocatorie e destabilizzanti scelte da Ercolino e Fusillo, sono esempi particolarmente utili per sondare le zone più oscure e controverse dell'empatia negativa. Fra violenza primigenia, eccesso sadomasochistico e minacce apocalittiche, i tre artisti esplorano la pulsione umana all'(auto)distruzione e all'aggressività, il desiderio di annientamento del sé e di ritorno all'inorganico. Mostrano così come la natura regressiva dell'identificazione empatica si ritrovi molto più accentuata nel caso di esperienze, oggetti o spazi negativi che nei loro corrispettivi neutri o positivi. Tornano in mente le parole da cui avevamo inizialmente preso avvio: l'arte possiede davvero un potere catartico e terapeutico. E, suggeriscono i due studiosi contro ogni tabù o facile indignazione, a possederlo sono anche – e forse soprattutto – le sue forme più ambivalenti, provocatorie e destabilizzanti.

Attraversando i secoli e spaziando da una forma d'arte all'altra, l'indagine di Ercolino e Fusillo esplora nuovi terreni, interpretando fino in fondo lo spirito antigerarchico e pluralistico che caratterizza la ricerca comparatistica. Gli autori riflettono su un concetto complesso, per definizione teorica ed implicazioni etiche. Con lucidità e scevri da pregiudizi, si inseriscono brillantemente nel dibattito filosofico, teorico e critico sull'empatia negativa. Si tratta di un fenomeno per molti aspetti controverso, perché potenzialmente scandaloso e sconvolgente, e per altri aspetti scomodo, perché senza mezzi termini ci mette a confronto con noi stessi, ci costringe ad interrogarci e a porre in discussione le nostre certezze.

Rievocando uno dei capolavori di Caravaggio, *Il martirio di San Matteo* (1599-1600), Ercolino e Fusillo suggeriscono l'idea che l'artista barocco vi abbia lasciato trasparire la stessa empatia negativa. Fra tensioni centripete e centrifughe, fra chiaroscuri e sguardi intensi, il volto in cui probabilmente si cela quello dello stesso pittore apre alla possibilità di un'ambigua e problematica solidarietà col carnefice. Tramite un inedito e sconvolgente punto di vista, Caravaggio riassume perfettamente lo spirito dell'indagine dei due studiosi: ci spinge a sospendere ogni giudizio, a ritornare sui nostri stessi passi, a meditare sulla "banalità del male". E, per riprendere le parole di Littell, su come spesso "il vero pericolo per l'uomo" (103) potremmo davvero essere noi.

DARIA MALDONATO
Università degli studi di Napoli Federico II

Arturo Cattaneo e Gianluca Fumagalli, *Shakespeare in Hollywood*, Torino, Einaudi, 2024, 308 pp., € 28,50.

Nel suo celeberrimo studio su *La ricerca della felicità* il filosofo trascendentalista Stanley Cavell rinvenne in alcuni dei migliori capolavori della *Screwball comedy* hollywoodiana (*Susanna!*, *Accadde una notte*, *Philadelphia Story*, *Lady Eva* e altri) alcune delle strutture profonde e delle conquiste estetico-culturali dei grandi *Romances* tardo-shakespeariani.

Di per se stessa, l'intuizione di Cavell, che già illuminava una continuità profonda fra le culture di matrice anglosassone, è solo una vetta spirituale di un processo al contempo di assimilazione e di appropriazione ancora in enorme parte da mappare; laddove i concetti di appropriazione e assimilazione – rispettivamente: il deliberato gesto di includere in sé e il lento processo di sussunzione organica –, nel complesso percorso americano della ricezione del Bardo, lavorano in contrasto. Essi reagiscono tra loro in modo contraddittorio, dialettico, sovrapponendosi e alimentandosi, dando vita a un ampio, vivido e colorato spettro di fenomeni artistici e discorsivi, di grande ricchezza euristica.

Questa ingente messe di fatti estetici, nell'ambito dell'ormai secolare storia della 'Mecca del Cinema', è stata ricostruita con ricchezza di dettagli, gusto narrativo e coerenza ermeneutica dal recente volume *Shakespeare in Hollywood* di Arturo Cattaneo e Gianluca Fumagalli.

La coerenza è data dalla circostanza che il testo è frutto della sintesi di anni di corsi universitari su Shakespeare e il cinema e dal fatto che – fin da subito – i due autori concettualizzano Shakespeare non come una serie di canovacci da cui trarre infinite codificazioni transmediali – fatto di per sé indiscusso – quanto come un mito da ricreare e manipolare a scopo fondativo, individuando sia le scansioni temporali dell'appropriazione del mito, sia le varie fasi della sua, quasi levistraussiana, metamorfosi e rivitalizzazione; nonché, infine, i diversi processi di conseguente rifunzionalizzazione.

Con il risultato, di per sé interessante, di documentare un lento svilupparsi dell'autoconsapevolezza di una simile mitopoiesi che sembra, per gli autori, culminare nel capolavoro 'di massa' *Shakespeare in Love* (1998), scritto da Marc Norman e Tom Stoppard. Alla base di questo variegato percorso di riconoscimento della propria identità nel mito c'è, del resto, il paradosso storico su cui la critica e filosofia estetica si interrogano da sempre intorno a Shakespeare, ovvero il fatto che le sue *performances* teatrali e poetico-letterarie mettono in crisi un concetto implicito ma per nulla pacifico: l'idea della modernità come uno sviluppo storico lento e organico. Il gesto performativo shakespeariano, al contrario, sussume in sé, intuitivamente e – si sarebbe tentati di dire – istintivamente, nell'effetto che produce sul pubblico, codici estetico-filosofici e culturali che sarebbero ancora di là da venire.

E anche la ricezione shakespeariana di Hollywood rappresenta dunque uno degli ultimi tentativi di appropriazione, ripetuti e contraddittori, avvenuti dal Settecento di Dryden, Schiller e Goethe al romanticismo di Hugo, Byron e Verdi, che come tutti gli altri si è risolto nell'esito – fruttuoso quanto impreveduto – di acquisire maggiore consapevolezza della propria modernità.

Ma per i due autori l'avventura di Shakespeare su celluloide comincia anche prima di Hollywood, con una mitologica cine-ripresa ad opera di una compagnia teatrale nel maestoso edificio vittoriano del *Beerbohm Tree Theater*, in cui un pioniere come W. K. Dickson realizzò una delle prime forme di ripresa cinematografica a teatro: "L'anno dopo entra in scena Dickson che mette la cinepresa davanti al *Beerbohm Theater* e comincia a girare a manovella [...] La pellicola dell'epoca è ancora molto sensibile [...] l'attore-manager ha portato con sé una parte della compagnia con i costumi di scena e qualche semplice arredo preso dal suo teatro dove sono in corso le prove del *Re Giovanni*" (30) Anche se, nel novero degli omaggi che il cinema delle origini tributò a Shakespeare, spicca il film "biografico" di Georges Méliès *Le rêve de Shakespeare* (1907) in cui il leggendario cineasta mette in scena una fantasmagoria che vede la creazione, per ispirazione in sogno, del *Julius Caesar*.

Il volume prosegue, con dovizia di aneddotica storiografica, a individuare varie fasi di consacrazione di Hollywood a Shakespeare: si va da quella 'fondativa', con un pionieristico adattamento di David W. Griffith, di *The Taming of the Shrew*, della durata di diciassette minuti, al riversarsi nel cinema, con l'avvento del sonoro, di memorabili interpreti shakespeariani come John Barrymore. "il più grande attore tragico americano" (25). Per giungere alla para-

bola di successo e caduta di due volti storici della Hollywood classica, Mary Pickford e Douglas Fairbanks, una delle prime *power couples* del mondo del cinema, che metteranno in scena i personaggi di “Caterina and Petruchio” sfruttando l’analogia fra la crisi di coppia fra i due divi sullo schermo e la trama comica della *Shrew* (1927).

La sincopata commedia di Petrucchio e Caterina fu ripresa molte volte e dovette essere, trent’anni dopo, uno dei ruoli più iconici e rivelatori del talento di Catherine Hepburn; e fu infine acquistata, con enorme successo – sotto forma di *musical* di Broadway dal titolo di *Kiss Me Kate* – dalla MGM.

Che dunque il successo della commedia di ambientazione italiana non sia, sottotraccia, anch’esso un esempio di come i codici espressivi e farseschi della *Screwball* hollywoodiana abbiano radici shakespeariane? Progressivamente, la forma degli adattamenti che si susseguirono nei decenni trasformò le figure shakespeariane – tragiche e farsesche – in una sorta di simulacri in cui, di volta in volta, le varie fasi del cinema americano poté rispecchiarsi.

Henry V, con la straordinaria retorica bellica del discorso del *Saint Crispin Day*, ottenne successo con l’ingresso in guerra degli Stati Uniti d’America grazie all’adattamento di Laurence Olivier; probabilmente il primo esempio coerente, rigoroso e articolato di autore di *Art Film* tratti da Shakespeare nella storia del cinema hollywoodiano; e, come da lunga tradizione degli adattamenti shakespeariani, anche la storia delle gesta belliche di re Enrico deve essere adattata ai tempi: “Enrico V, però, per quanto perfetto come scelta patriottica presenta un grosso problema di propaganda bellica: i francesi non sono più i nemici ma gli alleati. Olivier decide quindi di attenuare sia l’animosità e la pericolosità dei francesi, sia l’odio aggressivo degli inglesi” (99), tagliando le battute più cruente. È solo il primo esempio di come la macchina del cinema hollywoodiano non risparmiò mai – cosa che non fece nemmeno il teatro, del resto – di asservire il prestigio delle affabulazioni shakespeariane alle proprie narrazioni ideologiche interne.

E se un’accurata ricostruzione della produzione hollywoodiana del *To be or not to be* di Ernst Lubitsch rappresenta il *côté* comico della produzione coeva alla seconda guerra mondiale, probabilmente la prima, vera consacrazione di Shakespeare a Hollywood è rappresentata dal successo dello stesso Olivier con il suo *Hamlet* (1948), in cui, dopo il grande filone del cinema classico inaugurato da Fairbanks e Pickford, anche quello del cinema artistico proto-modernista giunge a compimento: nella misura per cui, come notano giustamente i due

autori, Shakespeare si fa di fatto cinema. L'intuizione di Olivier, che farà scuola anche negli adattamenti di successo di Welles (1948, '51, '65) sarà dunque che Shakespeare al cinema deve acquisire – in una logica puramente transmediale – i codici del cinema di genere, più specificamente quelli del noir e, soprattutto, del thriller psicologico (139).

C'è poi un'altra, importante area di appropriazione di Shakespeare, che va oltre l'adattamento e si concettualizza come un'espansione e collisione transmediale di differenti repertori culturali. Gustosa quanto istruttiva, ad esempio, l'incursione dell'immaginario shakespeariano nel western di John Ford: “In *My Darling Clementine* John Ford lo reinventa, trasformando l'arrivo di un attore venuto dall'Est in una sequenza memorabile” (116). In questo film il personaggio di un goffo attore shakespeariano, Granville Thorndyke, ispirato a una figura realmente esistita, si unisce alla grande migrazione verso la frontiera e viene facilmente vittimizzato dai modi violenti di cowboy e banditi senza legge.

Qui Shakespeare diviene un'epitome della persistente componente europea della nascente nazione statunitense, che si caratterizza per la sua capacità civilizzatrice e come argine culturale alla violenza: la mitopoiesi del western fordiano, la cui riflessione è totalmente permeata dalle dicotomie civiltà e caos, ordine e violenza (si pensi al di poco successivo *L'uomo che uccise Liberty Valance*), trasfigura Shakespeare e lo riutilizza come simbolo di radici tanto più necessarie quanto più reinventate e risemantizzate a mano a mano che la frontiera si espande ad Ovest.

Attraverso una prima escursione, ci sembra dunque di avere individuato almeno tre linee di ricerca: l'appropriazione ideologica di narrazioni shakespeariane, che va a intersecare la grande storia, in America e altrove (*Henry V* e *To be or not to be*); la raffinata codificazione artistica degli stilemi shakespeariani attraverso quelli del grande cinema – classico e moderno – come in Olivier e Welles; infine, la fusione e l'appropriazione dell'immaginario shakespeariano nella frenetica produzione transmediale della Hollywood classica (*The Taming of the Shrew*, *Le rêve de Shakespeare* e *My Darling Clementine*).

Queste grandi matrici sembrano circolare carsicamente, nel racconto di Cattaneo e Fumagalli, lungo praticamente tutta la produzione legata al nome di Shakespeare. Con slanci di progressiva consapevolezza che portano, sempre di più, Hollywood a riconoscersi nel Bardo; si va infatti dall'indimenticata prova di Marlon Brando, nell'adattamento di Mankiewicz del *Julius Caesar* (assieme all'*Hamlet* di Branagh, tra i più fedeli alla lettera shakespeariana), alla

trasposizione *avant pop* di Luhrmann, a *West Side Story* e persino ai *teen movies* degli anni Novanta dal canovaccio shakespeariano; per finire con le operazioni intellettuali di Al Pacino e Michael Almereyda su *Richard III* e *Hamlet*; in un percorso di progressiva assimilazione e rielaborazione attraverso il quale si definisce, sempre più chiara, l'allegoria: Hollywood è l'equivalente culturale contemporanea della grande Londra dei teatri del Seicento.

Questo mito, in gran misura falso come ogni mito fondativo che si rispetti, contiene però in sé un nucleo di verità che consiste, essenzialmente, nella ricerca di un'identità per la cultura costruita attorno allo spettacolo. In altri termini la grande Hollywood riflette su sé stessa in senso meta-riflessivo e quasi metalinguistico, ritrovando le strutture che informano i generi e le narrazioni che l'hanno plasmata, ma anche in senso latamente culturale. E le tappe che scandiscono il processo di riconoscimento non possono essere che marcate da storici momenti di spettacolo: cominciando dalla monumentale messa in scena di Max Reinhardt del *Midsummer Night's Dream* (1935) all'omaggio esplicito, avvenuto settant'anni dopo con un commosso Kenneth Branagh sul palco degli Oscar.

Un percorso del genere non poteva che concludersi (simbolicamente, più che cronologicamente) proprio con le vicissitudini produttive della sceneggiatura di Stoppard e Norman di *Shakespeare in Love*. Se al secondo si devono le intuizioni formali che dischiudono le potenzialità commerciali di un prodotto tardo-hollywoodiano come questo famoso film, a un raffinatissimo drammaturgo shakespeariano come Stoppard va attribuito il solido impianto tecnico della sceneggiatura, che, plasticamente, restituisce nel modo più vivido l'allegoria: scalcagnati impresari si muovono in vicoli bui, assillati dalle ristrettezze economiche della produzione – fra cui un indimenticato Rush nel ruolo di Philip Henslowe, imprenditore teatrale londinese, che teneva il suo diario, oggi prezioso per gli storici, dietro il registro di bottega del cognato – e un ritratto corale delle maestranze (vero topos della Hollywood classica dei *musical*, ma anche, ad esempio, dell'ultimo Altman), che si muovono freneticamente dietro il palcoscenico, con l'ansia che qualcosa possa incepparsi lungo il processo produttivo.

E poi, soprattutto: il pubblico pagante, che è il vero, grande simbolo – capitalista e intrinsecamente moderno – del legame tra le due epoche dello *show business*. Val la pena di ricordare quanto scriveva il biografo Peter Ackroyd: “i primi spettatori dovettero avere la sensazione di assistere a qualcosa di miracolo-

loso, la stessa che dovettero avere quelli delle generazioni successive” (302). Ed il miracolo è ciò da cui siamo partiti: il grande gesto del moderno, già perfettamente compiuto – anzi, per quattro secoli faticosamente ri-appreso – e millenaristicamente rappresentato dal mito del Nuovo Mondo, che pervade l’opera dell’ultimo Shakespeare; e che proietta una sorta di ponte immaginario fra le diverse ere dello spettacolo.

LUCA MARANGOLO
Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Simone Carati, *Il mondo là fuori. Narrazione, esperienza, scrittura*, Milano, Ledizioni, 2023, 210 pp., € 28,00.

Il titolo dello studio di Simone Carati, *Il mondo là fuori. Narrazione, esperienza, scrittura*, dispone sin da subito sul tavolo le carte principali su cui l'autore concentra il proprio lavoro, fornendo al lettore, grazie all'enumerazione del sottotitolo, le coordinate dell'indagine proposta.

Lo studio, infatti, propone un'analisi dei sottili, quasi invisibili rapporti che intercorrono tra il dato oggettivo della 'narrazione' – parola che da qualche decennio ha iniziato ad assumere la funzione di termine-ombrello, entro il quale convergono molteplici e disparatissimi significati – e quello impalpabile dell' 'esperienza', della vita vissuta che si rivela inafferrabile e ineffabile, impossibile da imprimere su carta, nella materiale forma chiusa del testo. Eppure emerge.

L'interrogativo che anima la ricerca dello studioso e che ritorna incessantemente in filigrana riguarda il rapporto intricato tra questi due elementi, in particolar modo attraverso un'accurata analisi della forma-romanzo, con una particolare attenzione rivolta ai mutamenti avvenuti nel panorama statunitense degli anni '90.

Come si può dare una forma e una consistenza alla vita attraverso la scrittura? Un simile tentativo, sottolinea Carati, vorrebbe dire ridurre entro una forma chiusa – quale è appunto il testo – quanto più esiste di caotico e magmatico che, per quanto ci si sforzi, non può essere colto nella propria totalità, lasciando sempre qualche brandello relegato 'là fuori', inattingibile.

In tal senso, il testo, il romanzo, si configura quale modello rispetto all'*out there*, il che implica inevitabilmente il riferimento a qualcosa che intrinsecamente non è che una mera semplificazione rispetto al proprio referente concreto: la realtà effettiva, di cui aspira a cogliere i meccanismi più o meno reconditi. Il romanzo, costruendo la propria essenza sull'atto della narrazione, racchiude in sé – semplificando – la complessità e il 'gran mare' dell'esistenza, dell'interiorità propria e altrui (ancora più recondita e inattingibile), restituendo *per verba* quello scarto irrimediabile che sussiste tra esperienza e scrittura.

L'assunto da cui muove il testo si dimostra essere sostanzialmente un paradosso: come si può mai descrivere la realtà attraverso la finzione? E soprattutto, perché ciò accade?

Per rispondere a simili domande, l'autore dedica opportunamente buona parte del testo all'esposizione di alcuni principi cardine della narratologia cognitivista, per avallare la tesi secondo cui la creazione delle storie sarebbe una necessità precipua del genere umano; ciò avverrebbe dal momento che narrare verrebbe a coincidere con un peculiare tipo di manipolazione della realtà empirica. La narrativa si configurerebbe così quale atto primario, da porre alla base dello sviluppo evolutivo della nostra specie, in quanto canalizzerebbe entro strutture significative l'esperienza al fine di renderla – per l'appunto – raccontabile e restituire una sintesi di quanto sarebbe altrimenti inspiegabile. Pertanto, la storia costituirebbe il sistema chiuso – e dunque determinato – con cui far fronte all'indeterminatezza e al caos che invece permea irrimediabilmente la «vita vera» e l'esperienza. In quest'ottica, scrivere storie assolve per l'uomo al compito di dare ordine a quanto, nella vita concreta, non è possibile ricondurre a un modello stabile e finito.

In tal senso, il rapporto che viene a instaurarsi tra la 'il mondo là fuori' e il testo letterario non può non essere che di natura dicotomica; a voler fare una riduzione ai minimi termini, è lo specchio della più elementare dialettica 'ordine-caos'.

La *storia* assume così funzione ordinatrice del caos insito nel reale. Va però fatta una dovuta premessa; esattamente come un qualsiasi modello teorico – il quale è per definizione solo una semplificazione di quanto mira ad analizzare sotto forma di sintesi –, anche il romanzo (o la narrativa, ma anche, più in generale, l'opera d'arte) racchiude in sé la complessità esteriore forzandola inevitabilmente entro un perimetro limitato.

Allora, se da un lato è irrealizzabile sanare lo scarto tra mondo, vita e interiorità – propria e altrui – ed è parimenti inattuabile il tentativo di concretizzare tutto ciò su carta attraverso la composizione letteraria, quest'ultima non può che porsi quale 'asintoto' che tende verso qualcosa che in fin dei conti mai riesce a toccare e a restituire totalmente; la letteratura è, chiamando in causa le parole di Calvino, una "caccia infinita".

Tuttavia, narrare è quanto di cui necessitiamo per manipolare la realtà, in maniera da distorcerla tanto quanto basta per creare una dimensione altra, sulla quale – nel momento stesso in cui ci "affacciamo" – siamo pronti a dire, riconoscendoci in essa, "è proprio così".

La questione posta riguarda dunque la narrativa in quanto problema conoscitivo: non a caso, tra i molteplici autori e teorici che hanno scandagliato questa tematica vengono citati Musil, Gadda, Nabokov, Benjamin, Brooks; va certamente approfondito a riguardo il pensiero di Gadda, il quale ribadisce in più sedi l'impossibilità di ricondurre ad un'unica causa matrice le molteplici linee divergenti che generano lo *gnommero*; quest'ultimo diventa correlativo oggettivo del concetto stesso di complessità, oltre che schermo della fallacia insita nella macchina narrativa.

Un simile concetto sarà poi riconoscibile anche successivamente nella produzione romanzesca di molti autori, soprattutto negli anni finali del XX secolo: David Foster Wallace, Don DeLillo, Philip Roth e altri ancora – non solo autori americani, ma anche personalità di spicco europee come Italo Calvino o Mircea Cărtărescu; scrittori che in qualche modo cercano di cavare un di più da quanto non è comprensibile empiricamente.

In particolar modo, l'indagine di Carati si sofferma su un canone costituito quasi del tutto da autori americani attivi a ridosso degli anni '90 del secolo.

L'autore dedica molte pagine all'analisi di quanto è definito *Great American Novel*, per illustrare un certo tipo di sperimentazione formale, grazie alla quale si tenta una ricomposizione dello spirito d'identità nazionale nel quadro dell'America di fine millennio; questa indagine, nei testi in considerazione, dà vita a una sorta di epica sovvertita, portata avanti mediante l'uso dell'ironia e di altre strategie retoriche che mostrano come nella contemporaneità divenga impossibile cogliere proprio ciò che un tempo conferiva alla narrazione sapore epico.

Alcuni di questi romanzi sono stati raccolti da Stefano Ercolino sotto l'etichetta di romanzo massimalista: particolare tipologia caratterizzata dalla fiducia nell'indagine epistemologica della forma del romanzo, ma che maschera allo stesso tempo – dietro una disposizione del materiale narrativo finemente organizzata – la dichiarazione di fallimento del tentativo (quasi ossessivo) di racchiudere in esso il caos dell'esperienza.

Sulla tensione totalizzante propria al canone massimalista, viene innestato un articolato sistema di cause, concause, velleità personali che restituiscono un intreccio articolato e indistricabile nelle sue componenti minime. Questo particolare tipo di romanzo riesce a far emergere per l'appunto il senso di sfiducia circa la comprensione dell'essenza ultima dell'esistenza, in particolar modo riguardo allo stato dei personaggi che si trovano in un mondo sempre più massificato e incomprensibile sia ai loro occhi che alla penna dello scrittore.

Il romanzo ha dunque bisogno di sviluppare nuove forme, nuovi espedienti formali e tematici per fronteggiare una realtà che altrimenti travolgerebbe l'io.

Il romanzo massimalista si tiene su due principali funzioni, definite 'funzione caos' e 'funzione cosmos'; la prima indica la componente magmatica, l'organicità irriducibile del mondo e dell'esperienza che questi romanzi cercano di comunicare, racchiuse in una struttura ben delimitata atta a contenerne le sollecitazioni, per l'appunto la componente *cosmos*.

Dall'esempio del canone massimalista, si apprende che la struttura non è garante d'ordine, esattamente come non lo è la trama, neanche quando è lineare e chiusa. In particolare, questo ritorna in opere di Philip Roth – come *La contro-vita* e *Pastorale Americana* – in cui emerge la consapevolezza che l'autore ha del proprio ruolo e della battaglia che deve condurre per garantirsi la possibilità di scrivere; pur non eliminando lo iato incolmabile tra mondo scritto della finzione e mondo non scritto, quest'ultimo viene assottigliato ricodificando elementi percepiti familiari dal lettore, per cui permette un'intima identificazione con quanto è narrato, garantendogli la possibilità di riconoscere ciò che sta oltre la parola.

Con *La Controvita* l'autore segue numerose linee che cooperano alla creazione di un testo sperimentale la cui struttura così indistricabile, senza una chiusura, imita l'essenza della vita stessa: "Tu vuoi cavare una storia, con il suo svolgimento, la sua accelerazione, i colpi di scena e l'epilogo. Tu vedi la vita, mi pare, come una cosa che ha un inizio, una parte di mezzo e un finale [...] Ma non è necessario dare una forma alle cose [...] Nessuna meta: lasciare semplicemente che le cose seguano il loro corso [...] nella vita ci sono dei problemi insolubili".

Lo stesso accade in *Pastorale Americana*, romanzo che dichiara la fallacia della narrazione, l'insufficienza di questo mezzo nel momento stesso in cui viene utilizzato per dare risposte a interrogativi che si susseguono incessantemente ma che restano sempre insoddisfatti. Il narratore della vicenda incarna l'impossibilità di significare la tragedia, di restituirle una causa primaria attraverso la ricostruzione postuma nel racconto, a causa del fatto che questa è necessariamente sottoposta alla violenza dell'interpretazione altrui nel momento stesso in cui si tenta di ricostruirla; l'interiorità altrui non è sondabile, resta sempre *là*, irraggiungibile e impenetrabile. C'è sempre qualcosa che resta al di fuori delle maglie del racconto, relegato nel campo dell'ineffabilità.

Il testo viene quindi generato da due forze uguali e contrarie; da un lato la restituzione realistica di avvenimenti, dall'altro invece la coazione interpretativa che è impossibile arginare ogni qual volta si anela una *reductio ad unum*.

Ma allora – resta la domanda – cosa ci fa continuare, imperterriti, a raccontare storia, a fare letteratura?

La letteratura – nel nostro caso, attraverso la narrazione – consente l'attuazione delle molteplici possibilità che offre il sistema linguistico; il suo compito è evocare domande che ci aiutino a cogliere un senso il quale, più sembra vicino per essere afferrato, più in realtà si allontana.

Essendo l'esperienza, nella propria essenza, peritura e ineffabile, diviene necessario darle una struttura, intrappolarla in una forma chiusa per tastare almeno il residuo di quanto vi è di riconoscibile.

In alcuni romanzi analizzati, la distanza tra vicenda storica (vero) e vicenda narrata (*fiction*) si riduce quasi all'osso, in particolare nelle opere di Wallace, Roth e Mariás; il tutto sembra fare i conti con quel senso della fine che aleggiava nel panorama di fine ventesimo secolo, con cui – di pari passo – emergeva un tipo di complessità che necessitava di essere compressa (e compressa allo stesso tempo) attraverso forme e tematiche differenti da quelle tradizionali.

Un senso di perdita si riversa nella trattazione di una materia animata da un mondo violento – violenza derivante a sua volta da questo senso di smarrimento. La violenza costituirebbe in un certo senso il mezzo grazie al quale si cerca di arginare la problematicità del reale, quasi fosse l'unica via per consentirsi una minima capacità d'azione – opposta all'incombente senso di paralisi – e guadagnarsi una via di fuga da un mondo sempre più opprimente.

La problematicità di tutti questi aspetti emerge attraverso la forma, la struttura stessa di questi romanzi. Infatti, a fronteggiare un contenuto altamente complesso, ai limiti del caotico, e irriducibile subentra un'organizzazione strutturale finemente architettata.

Quest'antinomia 'ordine vs caos' è esattamente lo specchio dell'atto stesso della scrittura: il tentativo di semplificare in una forma finita qualcosa che tutto è, fuorché finito. Ragion per cui sono utili al discorso di Carati due particolari metafore presenti nella produzione di David Foster Wallace. Metafore che hanno la funzione di esplicitare la sensazione di straniamento che si esperisce quando avviene l'intima identificazione con quanto leggiamo, che riconosciamo come nostro, ma che non sappiamo esprimere a parole.

A significare perfettamente questa sensazione occorre Wallace in *Questa è l'acqua* nella domanda che viene posta a due giovani pesci da uno più vecchio, il quale chiede loro cosa sia l'acqua, come sia fatta, ma i due – sbigottiti – rispondono «*Che cavolo è l'acqua?*» pur essendovi immersi totalmente.

O ancora, la metafora del “campo da tennis” in *Infinite Jest* in cui l’avversario è quanto non si riesce a vedere per via dell’*entangled* della griglia teorica: qualcosa che c’è, si percepisce ma non si può osservare concretamente. Questo è quanto accade nella lettura di un testo, nel quale siamo imbrigliati – esattamente come il giocatore nel campo da tennis: “Io sono ed esisto. L’intera visione è quasi troppo complicata per provare a comprenderla tutta insieme. È semplicemente enorme [...] Si può dire che giochiamo. Ma in un certo senso è tutto ipotetico [...] Non riesco mai a vedere bene l’avversario, per via di tutto l’apparato del gioco”.

Sorge infine la domanda: è ancora possibile raccontare dopo la perdita di fiducia nella figura del narratore e nella funzione ordinatrice della forma racconto? In romanzi quali *Underworld*, *Pastorale Americana* e tanti altri viene meno l’adesione alla veridicità del racconto, al suo potere ricostitutivo, dal momento che ogni narrazione passa necessariamente attraverso il filtro della soggettività altrui; motivazione quest’ultima che consente un ulteriore spunto di riflessione sul tema dell’“incomunicabilità” tra i singoli individui, su come ognuno, pur nel tentativo di sbilanciarsi verso l’altro, resti irrimediabilmente chiuso nella “bolla” della propria soggettività. Andranno allora sondate nuove strade, attraverso le quali la scrittura dovrà avere una diversa presa di posizione riguardo al proprio – particolarissimo – modo di guardare alla realtà e all’esperienza umana. È necessario forzare la realtà, sottoponendola a un certo livello di deformazione per continuare ad usufruire ancora di ciò che è considerato uno strumento di conoscenza; e allo stesso modo sarà necessario deformare il testo, affinché si colga la problematicità del reale.

La realtà ‘là fuori’ – lo abbiamo visto – deforma il testo, ma non va dimenticato che, allo stesso modo, quanto leggiamo all’interno dei romanzi incide profondamente sul nostro senso dell’esperienza. Non bisogna conferire al testo – alla narrazione – valore salvifico, piuttosto è da vedere in esso una seconda occasione in cui riporre il desiderio atavico di trovare un senso attraverso una forma imitativa dotata di un profondo valore simbolico che si fa specchio della realtà, trasponendola su un piano diverso e, proprio per questo, più accattivante della realtà stessa.

Il senso ultimo del testo di Carati consiste forse – al di là della funzione cognitiva del racconto – nel rivendicare il giusto grado di responsabilità che ricade su chi legge, il quale ha il compito anche morale di ricercare ciò che è fuori dal testo a partire dalla concezione problematica con cui deve però guardare *in*

primis al testo letterario. Il senso dell'esperienza, restando relegato sullo sfondo della pagina scritta, necessita dell'attivazione di determinati processi cognitivi – basati sull'empatia – nella mente del lettore, affinché esso emerga: restituendo al tutto un significato unico e diverso da individuo a individuo.

Solo così, “in finizione” – come scrive lo stesso autore – grazie al romanzo, possiamo ricreare (e riconoscere) un tipo di complessità pari a quella del mondo reale, pur restando sempre su un binario differente e distante, al quale non è dato sovrapporsi con ciò che è la vita vera.

CHIARA MUZIO
Università di Napoli “Federico II”

