

Testo e Senso

Studi sui linguaggi e sul paragone delle arti



n. 24-2022

ISSN: 2036-2293

<https://testoesenso.it>

Testo e Senso è una rivista di fascia A ANVUR per l'area 10.

Indicizzata in Directory of Open Access Journals (DOAJ): <https://doaj.org/toc/1592-646X>.



Direttore responsabile

- Raul Mordenti, Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Direttore

- Paolo Sordi, Università LUMSA

Redazione

- Anna Angelucci, Università degli Studi di Roma Tor Vergata
- Giovanni Barracco, Università LUMSA
- Claude Cazalé Bérard, Université Paris Nanterre
- Silvia Cammertoni, Dottoranda
- Fabio Ciotti, Università degli Studi di Roma Tor Vergata
- Manuel Favaro, Istituto di Linguistica Computazionale "Antonio Zampolli"
- Simona Foà, Università degli Studi di Roma Tor Vergata
- Francesca Fusco, Università del Salento
- Giulio Latini, Università degli Studi di Roma Tor Vergata
- Carmela Morabito, Università degli Studi di Roma Tor Vergata
- Elisabetta Orsini, scrittrice
- Annalisa Pagliuso, Dottoranda
- Pamela Parenti, Università Niccolò Cusano
- Antonio Perri, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa – Napoli
- Angela Sileo, Sapienza Università di Roma
- Francesca Vannucchi, Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Comitato scientifico internazionale

- Francesco Ardolino, Universitat de Barcelona
- Laura Benedetti, Georgetown University
- Louis Begioni, Università degli Studi di Roma Tor Vergata
- Domenica Bruni, Università degli Studi di Messina
- Alberto Cadioli, Università Statale di Milano
- Ennio Calabria, Pittore e illustratore
- Anna Dolfi, Università degli Studi di Firenze
- Pier Massimo Forni (1952-2018)
- Elena Gagliasso, Sapienza Università di Roma
- Alberto Gianquinto (1927-2020)
- José Luis Gotor
- Pietro Frassica, Princeton University
- Lothar Knapp (1929-2015)
- Tito Orlandi, Accademia Nazionale dei Lincei
- Boris Porena (1927-2022), Musicista
- Luis Puelles Romero, Universidad de Málaga (España)
- Alessandro Sbordoni, Musicista
- Cesare Segre (1928-2014)
- Luca Serianni (1947-2022), Sapienza Università di Roma
- Giorgio Stabile (1939-2022), Sapienza Università di Roma
- Xavier Tabet, Université Paris 8
- Alessandro Vettori, Rutgers, the State University of New Jersey
- Agostino Ziino

INDICE

DOSSIER: NELLA RETE DI GAFAM	5
I MEZZI DETERMINANO I FINI. SUL RAPPORTO TRA INFRASTRUTTURA DIGITALE E SCUOLA <i>GIOVANNI BARRACCO, ANNA ANGELUCCI</i>	7
DAI CASUAL GAMES ALLA GAMIFICATION: NUOVE TECNOLOGIE PER UNA NUOVA LUDICITÀ NELLA RETE DI GAFAM <i>VALENTINA COROSANITI</i>	27
“VEDERE COSE IRRAZIONALI”: L’ALLEGORIA COME FORMA DI RESISTENZA AL TECNO- CAPITALISMO <i>SARA DAMIANI</i>	41
PAROLE E LINGUA NELL’UNIVERSO GAFAM <i>MANUEL FAVARO</i>	57
DALL’IPERTESTO COME DISSEMINAZIONE DELLA SOGGETTIVITÀ AUTORIALE ALLA RETE COME TRAPPOLA DELL’IDENTITÀ DIGITALE: LA SCRITTURA DI GHERARDO BORTOLOTTI <i>ANNALISA PAGLIUSO</i>	65
«Y QUE LA BIBLIOTECA PERDURARÁ»: DA JORGE LUIS BORGES AD AMAZON <i>GIOVANNI SALVAGNINI ZANAZZO</i>	77
ALTRA CRITICA	87
NEUROGENESI DEL TIPO CALCISTICO: IL CASO DI OSVALDO SORIANO <i>STEFANO CALABRESE</i>	89
RACHEL BESPALOFF, FORZA E BELLEZZA, GUERRA E PACE. UNA LETTURA DELL’ILIADE <i>CLAUDE CAZALÉ BÉRARD</i>	101
UNGARETTI NON ERA UN FORMALISTA <i>NOEMI PAOLINI GIACHERY</i>	123
CONFINI, SOGLIE E LIMITI. LEGGERE VIRGINIA WOOLF E INGEBORG BACHMANN ATTRAVERSO MICHAIL BACHTIN <i>CECILIA REGNI</i>	129
PARAGONE DELLE ARTI E INTERMEDIALITÀ	139
IL SOGNO INTERMEDIALE (IN RICORDO DI MARCO MARIA GAZZANO) <i>GIULIO LATINI</i>	141
“CAVALLERIA RUSTICANA” TRIBOLAZIONI D’AUTORE: VICENDE DI RISCRIITTURE DELLA NOVELLA VERGHIANA TRA LETTERATURA E ALTRE ARTI <i>PAMELA PARENTI</i>	143

«CON OCCHI BEN APERTI». IL DOPPIO SOGNO DI SCHNITZLER E KUBRICK VANESSA PIETRANTONIO	153
L'ELEVAZIONE E IL VUOTO: I DIALOGHI DI <i>ANDREJ RUBLËV</i> E <i>STALKER</i> FILIPPO SCHILLACI	169
STUDI E SAGGI	187
FORESTIERISMI E LINGUAGGIO GIURIDICO CONTEMPORANEO: GLI ATTI DEGLI AVVOCATI FRANCESCA FUSCO	189
POESIA	209
MANCANO DITA. QUARTINE CON EPILOGO GIANLUCA PACIUCCI	211
CHI MUORE SE MUORE JACK HIRSCHMAN GIANLUCA PACIUCCI	219
NOTE E RECENSIONI	221
ROBERT HOLLANDER IN MEMORIAM	223
QUASIMODO E GLI <i>EPIGRAMMI</i>	227
PER GRETA WEINFELD-FERUŠIĆ	231
MODI DI LETTURA E RISPOSTE D'IDENTITÀ DI CARLO ALBERTO AUGIERI	233
<i>IL CAMPOSANTO TEUTONICO</i> DI MARCO R. BETTONI POJAGHI: ALLA SCOPERTA DEL GIARDINO SEGRETO DEL VATICANO	235
LA POESIA DI EDITH BRUCK IN QUANTO PROFEZIA	241
DE MARTINO E LA LETTERATURA	247
PANZIERI E L'ALTRA SINISTRA	257
<i>LA COSCIENZA È UN ISTINTO</i> DI MICHAEL GAZZANIGA	259
<i>IN DIVAM GENEVRAM LUTIAM</i> DI BERNARDO ILCINO	263
IL RAGGIO DI LUCE E LA MITEZZA: UNA LETTURA DEL <i>PARADISO</i> DANTESCO	267
<i>ARISTOFANE A SCAMPIA</i> : LA "NON SCUOLA" DI MARCO MARTINELLI	271
<i>NEL NOME DI DANTE</i> DI MARCO MARTINELLI	279
I PROCESSI MENTALI COME MOVIMENTI MELODICI. PER UNA NUOVA INTERPRETAZIONE DELLE SCIENZE COGNITIVE	283
<i>L'AMORE ASSURDO</i> DI JOSIP OSTI	289
L'ULTIMA POESIA	293
RECENSIONE A <i>MANITAS</i> DI GIANNI VACCHELLI	301
LIBRI RICEVUTI / * ASTERISCHI	305

Dossier: Nella rete di GAFAM

I mezzi determinano i fini. Sul rapporto tra infrastruttura digitale e scuola¹

Giovanni Barracco

Università LUMSA
(g.barracco@lumsa.it)

Anna Angelucci

(anna.angelucci@liceotacito.edu.it)

Abstract

Il contributo investiga il rapporto tra le aziende di GAFAM, l'istituzione scolastica e i processi cognitivi di apprendimento. Dopo aver esposto le premesse epistemologiche e culturali da cui nasce l'idea di una rivoluzione dell'educazione per mezzo degli strumenti tecnologici, l'intervento si concentra sui limiti e sui rischi legati all'inserimento dell'istituzione scolastica all'interno della infrastruttura di GAFAM (rischi correlati al fine stesso della scuola e agli scopi ultimi della didattica, che si espongono ad una riduzione in chiave utilitaristica ed economicistica) e sul rapporto problematico e conflittuale tra strumenti digitali e apprendimento e tra le forme (i metodi) dell'apprendimento e i suoi contenuti.

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/599>

1. Introduzione

È assai complesso compiere una indagine sul rapporto tra la scuola e le grandi multinazionali dell'informatica, raccolte sotto l'acronimo di GAFAM², portatrici ultime, o meglio ancora, promotrici ed esecutrici su scala globale di quella cosiddetta rivoluzione educativa di cui in California già si

¹ Il saggio è stato concepito unitariamente, di Giovanni Barracco sono i primi tre paragrafi (Introduzione; Cornice storica: l'ideologia californiana e la tecnologia al servizio della rivoluzione educativa; Il nuovo sapere tra frammentazione e granularità, la nuova scuola tra produzione e mercato); di Anna Angelucci e Giovanni Barracco è il quarto paragrafo (Le nuove forme di apprendimento nel dominio della coercizione del digitale).

² Assommate nell'acronimo sono le cinque principali aziende di infrastrutture digitali, *hardware* e *software* (Google, Amazon, Facebook, Apple, Microsoft) che, dagli anni Ottanta, poi con la diffusione della rete e del *personal computer* dalla fine degli anni Novanta, infine con una accelerazione straordinaria dopo il 2005-2008, hanno costituito un oligopolio economico-politico che orienta e influenza le politiche globali e nazionali, intervenendo capillarmente in tutti gli aspetti della società e, quindi, della vita quotidiana della realtà contemporanea. All'acronimo si potrebbero aggiungere diverse nuove società (Netflix, su tutte, con la sua forza di *disruption* nel panorama del cinema; Spotify, che ha avuto un simile significato nel campo musicale), ma qui interessa ragionare sul fatto che queste aziende, dominando tutti gli ambiti della vita quotidiana, e influenzando la società orizzontalmente e verticalmente, stanno determinando un cambiamento profondo delle strutture tradizionali delle società e delle strutture mentali dell'uomo stesso.

iniziò a parlare negli anni Sessanta, giacché il tema è assai vasto e sfrangiato, e riguarda tanto i rapporti tra istituzioni – pubbliche, e perciò, anticipiamo, in teoria svincolate dal fine dell'utile, e private, che invece agiscono *naturaliter* in un'ottica di mercato – quanto, più in profondità, la concezione che si ha dell'istituzione scolastica, dell'istruzione e della formazione intesa come *Bildung*, dei suoi fini e caratteri, e quindi, in senso ampio, l'idea stessa che si ha dell'uomo.

La complessità del tema è dovuta ad alcuni nodi, teorici, concettuali e ideologico-politici, il cui mancato scioglimento impedisce di comprendere nella sua reale natura il problema del rapporto tra scuola e multinazionali della rete, tra didattica – apprendimento – e digitale, quindi tra l'istruzione e gli strumenti, *hardware* e *software*, forniti dalle multinazionali del digitale.

Il primo nodo è quello teorico, che riguarda proprio l'oggetto di indagine. Una riflessione sul rapporto tra la scuola e GAFAM potrebbe attenersi a una sola disamina della cultura a cui le applicazioni e i dispositivi forniti da queste multinazionali stanno dando forma ed espressione, cioè su che tipo di cultura stia nascendo dalla presenza dell'informatica come infrastruttura e come struttura parte integrante del processo didattico, di apprendimento ed educativo: questo approccio, tassonomico e descrittivo, pur già sufficiente a evidenziare i limiti e i rischi legati alla presenza di tali infrastrutture nella scuola, risulterebbe tuttavia manchevole di una imprescindibile parte interrogativa. La cultura che sta nascendo dalla presenza di GAFAM nella scuola è difatti una diretta conseguenza della diffusione e della promozione degli strumenti tecnologici digitali, sicché, nell'istruzione, non si può parlare di nuovi sviluppi culturali come frutto dell'intervento delle società multinazionali che finanziano la svolta digitale senza affrontare il tema dei mezzi digitali in sé, della loro natura, dei loro fini, e senza affrontare i moventi culturali e soprattutto economici che muovono queste stesse multinazionali. Non si può affrontare il tema infatti senza tenere presente che, all'origine della promozione delle infrastrutture informatiche come parte integrante, decisiva e rivoluzionaria del processo didattico e di apprendimento, vi è la presenza, politicamente ed economicamente soperchiante e culturalmente dominante dei gruppi privati GAFAM come forza legittimata a imporre le proprie idee in virtù di un monopolio culturale funzionale alla realizzazione di un profitto – un monopolio della *Weltanschauung* contemporanea³ – che non sembra ammettere critica e opposizione. Una presenza dominante, questa, che si invero, nel campo della scuola, nella pretesa di una pervicace occupazione degli spazi dell'istruzione, sulla base della convinzione assiomatica che queste aziende, che si presentano come portatrici disinteressate di una rivoluzione gnoseologica e didattica definitiva, ultimo atto della cosiddetta ideologia californiana (cfr. par. 3), stiano compiendo un'opera necessaria e finanche auspicata per le sorti della società e della persona.

Legato a questo primo nodo è il secondo, e cioè il problema della concezione strumentale del digitale, innervata nella *forma mentis* del singolo individuo e nel senso comune del corpo sociale

³ Il digitale come presenza, strumento, nella sua sostanza e per la sua possibile adozione in ogni campo dell'azione umana, giustifica, come si cercherà di mostrare, lo sviluppo di una concezione del mondo palinogenetica, completamente dipendente dall'idea positivista sempre resistente, riproposta come finalmente pronta a inverarsi nell'età contemporanea, secondo cui il progresso tecnico può essere il mezzo di un progresso spirituale e del superamento di obsolete strutture dell'essere e della società.

attraverso il feticcio della sua presunta “neutralità”⁴, promosso anche da chi disporrebbe di un adeguato bagaglio culturale per comprenderne la fallacia. Nel tempo dominato dai dispositivi elettronico-informatici ha cominciato ad affermarsi un’interpretazione strumentale del digitale secondo la quale a connotare positivamente o negativamente lo strumento digitale o informatico non è la sua natura bensì il suo uso, “buono” o “cattivo”. Il problema logico di questa impostazione (l’accidente non determina la sostanza, l’uso non modifica la natura di uno strumento né, quindi, i fini che esso implica, né il modo di adoperare uno strumento ne modifica l’essenza) tradisce la sostanza ideologica che permea il discorso del digitale nella scuola, e che ne impedisce una analisi corretta. Una concezione strumentale della tecnologia fornita da GAFAM da un lato ostacola l’analisi delle implicazioni teoriche – dei fini primari – che lo strumento reca con sé, dall’altro dovrebbe portare anzitutto a interrogarsi sulla efficacia di uno strumento per un determinato compito, come ad esempio il digitale per l’apprendimento, e quindi a ragionare sulla sua effettiva necessità, sui suoi limiti e rischi. Invece, quando si affronta il tema da un punto di vista funzionale, lo strumento è concepito sempre come una possibile opzione, di cui si può fare a meno ma di cui non viene mai messa in discussione la validità nell’apprendimento. Questa concezione riflette un problema più profondo, legato al rapporto tra gli strumenti – “il digitale” – e i loro costruttori – le multinazionali della rete: lo strumento è investito di un valore etico, non di rado salvifico, come è accaduto per la DAD⁵, che esula completamente dalla sua funzione e prescinde dal suo carattere, appunto strumentale. Nei decenni di consolidamento, sul mercato, nel lavoro e nel tempo libero, delle multinazionali dell’informatica, la strumentazione digitale è stata investita di significati etici, per cui l’apparente petizione strumentale dell’uso del digitale nei fatti viene difesa in nome di una presunta eticità di questi stessi mezzi. Così, rivestendo la natura degli strumenti di una implicita eticità, il dibattito sul digitale risulta corrotto *ab origine* e relega le posizioni critiche, appunto, ad una condizione di subalternità morale oltre che culturale, che peraltro può esplicarsi solo discutendo della efficacia funzionale del mezzo, e non della sua natura⁶.

⁴ Sulla crisi del dibattito e la retorica tecnologica, di cui pure si tratterà, si rimanda anche agli studi di Ranieri (2011) e del gruppo di ricerca Ippolita 2017, che individuano, nel lessico e nella semantica adoperata nel discorso pubblico e promossa dagli stessi gruppi GAFAM allorché presentano i propri nuovi dispositivi, la spia di un dibattito viziato *ab origine*.

⁵ DAD sta per Didattica a distanza. Il caso della Didattica a distanza è significativo e andrebbe indagato a parte, poiché ha concentrato, nel lasso di tempo di un biennio, la parabola del discorso pubblico allorché debba valutare un nuovo modello o un nuovo strumento. Subito, infatti, l’intera opinione pubblica ha esaltato le nuove opportunità e la bontà di questa modalità. Quando sono emerse le gravissime criticità ad essa legate (dispersione scolastica, eliminazione della necessità e significatività della presenza, problemi di concentrazione, psicologici, emotivi ecc.), in nessun modo questo ha portato la politica nazionale e i fornitori dell’infrastruttura all’autocritica, né a mettere in discussione lo strumento. Tutt’altro: come è stato più volte sostenuto, essa per il tempo dell’emergenza Covid-19 ha funzionato, anzi, ha salvato la scuola, e i problemi legati ad essa non sono dovuti alla sua natura, bensì a quella degli uomini e delle istituzioni, gli uni non ancora pronti a questa nuova modalità, le altre non ancora attrezzate a sufficienza per eliminarne le problematiche.

⁶ Gli scritti di Lucio Russo (2008; 2018), i saggi di Giorgio Israel (2008; 2015), ma anche il precedente Allan Bloom (1987), nell’esaminare i sintomi e le ragioni della crisi della scuola e del sapere, lamentavano il problema di un campo concettuale dominato da una posizione politica che deve la sua affermazione proprio all’aver legato il campo del digitale e della sua diffusione al concetto etico di buono e a quello storico di progresso e innovazione. La conseguenza è, nel campo della saggistica sulla scuola, l’ormai accettazione di questa impostazione terminologica,

Si giunge così al terzo nodo, che è essenzialmente ideologico: qualsiasi riflessione sul rapporto tra le multinazionali di GAFAM e la scuola deve partire necessariamente dall'analisi degli strumenti del digitale, mettendo in luce i fini per cui sono stati creati, la loro natura, e discutendone la necessità nel campo dell'istruzione. Questo perché, così come le forme determinano le sostanze, anche i mezzi determinano i fini, sicché il vero rischio che l'istruzione sta correndo è che la cultura che nasce dall'intervento e dalla presenza sempre più pervasiva di GAFAM nella scuola sia il frutto di una rivoluzione dei contenuti ottenuta per mezzo di una colonizzazione dei metodi avvenuta attraverso la diffusione, e quindi la graduale imposizione, degli strumenti. Veicolati dal mezzo digitale, i contenuti didattici ne assumono fisiologicamente la forma, culturalmente granulare⁷ e strutturalmente orizzontale, inoltre inserita in un orizzonte di mercato, tanto esterno quanto interno. Esterno, in quanto la scuola diventerebbe un *target* di mercato, cui vendere strumenti e oggetti tecnologici che, in virtù della loro obsolescenza programmata e delle esigenze legate al loro funzionamento, richiedono costante aggiornamento e periodiche sostituzioni. Interno, in quanto l'istituzione scolastica, inserita nella cornice di una infrastruttura privata dalle finalità economicistiche e produttive, porterà naturalmente a prediligere un modello di istruzione atto a formare un produttore-consumatore acritico, non più una persona dotata di pensiero critico. Gli elementi (contenuti, metodi, strumenti) di una istituzione deputata alla formazione discendono sempre infatti dall'idea di uomo che una società ha, dalla concezione di persona che una società ambisce a formare, sicché, quando si guarda al rapporto tra scuola e GAFAM si deve anzitutto tenere presente che l'azione delle multinazionali sulla scuola riflette una concezione chiara del fine dell'istruzione – e del ruolo che esse devono avere in questo progetto – della formazione e infine della persona, cui rispondono chiare scelte metodologiche e formative.

A questi tre nodi ne va aggiunto un ultimo, che è prettamente politico e culturale, e cioè l'assenza di un dibattito a tutti i livelli della società. Non si tratta soltanto di una assenza per trascuratezza o disinteresse: l'assenza del dibattito è, su questo argomento, un fatto dalle profonde implicazioni politiche, perché si configura come pratica del discredito dell'opinione differente⁸, come promozione della confusione semantica e concettuale, infine come rifiuto di accettare la possibilità che la realtà – dei dati, delle esperienze, delle ricerche condotte sul campo – possa modificare la scelta ideologica di continuare a muoversi nella direzione prescelta⁹. Di questa

con il risultato di indagini sulla scuola piuttosto superficiali e, al massimo, descrittive (si pensi a Bruschi Perissinotto [2020]).

⁷ Sulla granularità del sapere nell'era informatica si rimanda a Russo 2008, ma soprattutto a Roncaglia 2018, che sostiene la natura temporanea e non necessariamente problematica della granularità e della frammentazione che il mezzo informatico e digitale implica in quanto tale.

⁸ Gui (2019) riflette attentamente sul modo in cui si estromette l'insegnante dal dibattito sulle tecnologie: la sua tendenziale resistenza alle novità tecnologiche è giustificata sovente in nome di una sua presunta incompetenza o di una incapacità di confrontarsi con il nuovo, senza considerare l'ipotesi che la resistenza abbia, invece, dei moventi profondi, teorici ed empirici fattuali.

⁹ Con assenza del dibattito si intende l'assenza di un dibattito concettualmente onesto, consapevole delle implicazioni che gli strumenti hanno sui contenuti e delle conseguenze che la digitalizzazione delle istituzioni deputate all'insegnamento hanno sul sapere e sui processi di apprendimento. L'intervento, ad esempio, di Maragliano (2022), o lo stesso libro del ministro Bianchi (2020) prendono le mosse dalla inconsapevole accettazione della digitalizzazione dell'istruzione come necessità e come fattore irreversibile; entrambi condividono i postulati

espropriazione dello spazio di discussione un esempio lampante è rappresentato dalla vicenda della DAD, con l'immediata trasformazione di uno strumento straordinario, legittimato dall'eccezionalità dell'emergenza sanitaria, in uno strumento ordinario, la DDI¹⁰, sistematicamente integrato nelle attività didattiche delle istituzioni scolastiche di ogni ordine e grado a dispetto delle riserve giuridico-epistemologiche e dei risultati dei primi test Invalsi post-emergenza¹¹.

Occorre dunque chiedersi sia in che modo la cultura nella scuola riuscirebbe a non subire delle modifiche nella sua sostanza, una volta che ne venisse modificata la forma – per mezzo degli strumenti digitali – una volta, cioè, inserita nella cornice didattica di GAFAM, sia in che modo, soprattutto, gli strumenti forniti da GAFAM modificano decisamente il processo di apprendimento e le capacità cerebrali stesse dello studente, sotto il profilo cognitivo e metacognitivo, dal momento che il digitale ormai si configura come un vero e proprio ambiente – e non solo come uno strumento – di apprendimento e che, come vedremo nel prosieguo della nostra riflessione, l'ambiente di apprendimento crea condizioni peculiari che ne determinano processi ed esiti.

2. Cornice storica: l'ideologia californiana e la tecnologia al servizio della rivoluzione educativa

Il rapporto tra la scuola e le multinazionali di GAFAM deve essere letto alla luce del fatto che queste ultime, deputate a fornire l'istituzione scolastica delle infrastrutture tecnologiche informatiche e digitali, rappresentano l'oligopolio economico-industriale – il risvolto pratico ed esecutivo – di un monopolio culturale che risale agli ultimi decenni del Novecento, i cui prodromi si possono rintracciare nella controcultura degli anni Sessanta-Settanta, nella riflessione sul rapporto tra tecnologia e libertà, e che geograficamente vede la luce nel lembo ultimo della Frontiera americana, la California. Barbrook e Cameron (1996) per primi hanno indagato il pensiero e il contesto culturale in cui la fiducia nelle tecnologie informatiche, unita ai mutamenti straordinari operati dal capitalismo, e ai grandi spazi offerti all'individuo e alla iniziativa privata dal liberismo economico, tra gli anni Settanta ed Ottanta, hanno portato intellettuali e imprenditori della Silicon Valley a formulare un'idea che inserisse questi elementi in una cornice ideologica plastica e semplice, la cosiddetta «ideologia californiana» (Buckingham 2018). Trattandosi di un tentativo di rispondere alle domande sulle conseguenze del rapporto tra progresso tecnologico e capitalismo e sulle opportunità e sulle criticità morali e sociali che questi cambiamenti avrebbero potuto innescare, essa

positivistici implicati nelle infrastrutture GAFAM, entrambi, infine, dichiarano la necessità di aprirsi al digitale per una scuola nuova, informata agli scopi di GAFAM, cioè ad una concezione utilitarista, economicistica e efficientista del sapere e dell'uomo. Il resoconto che, tra i tanti, Gui (2019) ha dato del rapporto tra declino dell'apprendimento e diffusione delle tecnologie in nessun modo ha modificato la natura del discorso pubblico e, quindi, la direzione degli investimenti politici sull'istruzione.

¹⁰ Didattica digitale integrata: cfr. https://www.miur.gov.it/documents/20182/0/ALL.+A+ +Linee_Guida_DDI_.pdf.

¹¹ Zunino (2021) e Venturi (2022) confermano le criticità della DAD. Il punto sulla Didattica a distanza, a nostro avviso, rimane comunque un altro, e cioè il fatto che la DAD come modalità non è la conseguenza della situazione emergenziale legata al Covid-19, quanto, invece, è conseguenza della sua stessa possibilità. Da questo punto di vista, il trasferimento a distanza del lavoro e della formazione – con tutti i rischi legati al problema del privato, dell'alienazione, della distruzione degli spazi e dell'atomizzazione sociale, psicologica, emotiva – sono obiettivi dei programmi politici dell'Unione Europea e aziendali sin dai primi anni Duemila (si cfr. su questo i saggi raccolti in Martone [2020]).

ha, come proprio cardine teorico, la convinzione deterministica che il progresso tecnologico sia il motore di un cambiamento qualitativo della società in tutti i suoi aspetti, e che le tecnologie abbiano, in sé, un «potenziale emancipatorio» (Gui 2019: 44) che inciderà, positivamente, sulla società, e sulla persona. La natura di questa ideologia è ibrida, e si fonda tanto sulla controcultura anarco-libertaria del fenomeno *hippie* degli anni Sessanta e Settanta, quanto sull'iniziativa privata liberista che dalla fine degli anni Settanta ha fatto della Silicon Valley il motore di una vera rivoluzione post-industriale. Ciò che tuttavia lega questi elementi così lontani tra loro è la fiducia nella tecnologia emergente, informatica, e la concezione deterministica della tecnologia intrinsecamente portatrice di miglioramento economico e sociale.

È cruciale sottolineare come questa ideologia, nata come una risposta semplice alle urgenti domande che il connubio tra capitalismo e progresso tecnologico poneva alle istituzioni politiche e sociali tradizionali, rappresenti uno sviluppo ardito di un pensiero che sembrava essere riuscito a individuare una sintesi funzionante tra mercato e sviluppo sociale. La concezione neo-positivistica di uno sviluppo tecnologico capace di apportare modifiche decisive non soltanto nella vita materiale della società, ma anche nelle strutture stesse del pensiero – e quindi anche nei modi e metodi della conoscenza – in una direzione necessariamente democratica, si è diffusa in un momento storico, quello degli anni Novanta del Novecento, in cui l'apparente affermazione definitiva del modello liberista, nel quadro politico globale, unita alle potenzialità che si intuivano nello sviluppo delle tecnologie informatiche e digitali, sembrava aprire alla possibilità che a guidare una vera rivoluzione della società – e cioè un cambiamento strutturale profondo delle istituzioni sociali – potesse essere il mercato stesso, che appariva in quel momento la vera chiave del successo nel conflitto con il modello politico sovietico. Hippies e yuppismo, controcultura giovanile e intraprendenza economica, si rivelavano così dicotomie apparenti¹² che si amalgamavano nell'ideologia californiana, creando le condizioni per la costruzione di una sorta di nuova concezione della realtà e della società alla luce dell'innovazione tecnologica, in cui problemi come la scarsità di risorse – anzitutto, il costo e la distribuzione del sapere – sarebbero stati superati grazie alle tecnologie di rete, e dove la rete stessa, frontiera ultima e immateriale del percorso di conquista dell'uomo, sarebbe stata all'origine della costruzione di nuovi mondi, nuove comunità, liberando le persone e il loro potenziale¹³. Se è da questo sostrato culturale che si è generata l'idea che le tecnologie – lo sviluppo informatico e i nuovi strumenti del digitale – avrebbero potuto svolgere un ruolo decisivo

¹² Per capire l'intreccio tra una ideologia imprenditoriale e capitalista e i cardini della controcultura degli anni '60 e '70, e quindi all'ibrida sintesi tra elementi originariamente antitetici, si pensi al rapporto tra lo sviluppo tecnologico e il concetto di gratuità – di fruibilità gratuita dell'informazione e della conoscenza – e al fatto che il primo ha creato le condizioni per la realizzazione del secondo.

¹³ Spesso si è parlato del digitale e della rete come ultimo riverbero, astratto e immateriale, della conquista della Frontiera da parte dello spirito americano, latore di una liberazione definitiva dell'uomo e di una esplicitazione finalmente totale dell'uomo in tutte le sue possibilità. La mitografia del *cyborg*, del connubio tra macchina ed essere, è elemento portante di questa narrativa – è una forma plastica di un desiderio dello spirito americano – e non è un caso che da questo sostrato si siano sviluppate le prime teorie di una umanità capace di trascendersi per mezzo della macchina. Qui va anche ricordato, per sottolineare la natura screziata di questo pensiero, come queste idee siano pure il frutto del pensiero anarco-libertario, da un lato, e delle teorie sul rapporto tra libertà e volontà foucaultiane dall'altro lato.

nell'ambito della conoscenza, nelle forme dell'apprendimento e dell'insegnamento, risulta chiaro come la possibilità di articolare un dibattito intorno alla necessità di diffondere questi strumenti nelle istituzioni scolastiche, intorno alla loro efficacia in questo ambito, e sui rischi connessi a questa diffusione – sui rischi, cioè, di fare delle istituzioni deputate alla formazione e alla trasmissione del sapere dei luoghi dominati e colonizzati dalle tecnologie prodotte da GAFAM – sia stata sin dalle origini influenzata da un pregiudizio positivo che accompagnava questi stessi concetti, queste stesse innovazioni. Davanti ai fattuali grandi cambiamenti dovuti alla diffusione delle tecnologie informatiche nella società, la società ha maturato non una teoria sul rapporto tra digitale, insegnamento e apprendimento, quanto un «sentire comune». Nelle parole di Gui, «genitori, insegnanti, istituzioni educative, opinione pubblica e decisori politici hanno convenuto sul fatto che la tecnologia stesse cambiando radicalmente il panorama dell'educazione, che essa avrebbe migliorato l'efficacia della scuola e che l'investimento su di essa fosse un'urgente priorità» (Gui 2019: 43). Questo sentimento, tuttavia, è la conseguenza dell'affermazione di un «discorso dominante» l'interpretazione della realtà che, in virtù della sua forza culturale e della sua diffusione, tende a presentarsi come la rappresentazione «naturale e neutrale della realtà» (*Ibid.*), pur essendone, appunto, soltanto un'interpretazione, storicamente e culturalmente marcata. Le conseguenze di questo sentimento comune di fiducia nelle tecnologie digitali, e di questa idea di necessità di una loro diffusione in virtù dell'urgenza di aggiornare la scuola ad un tempo nuovo e rivoluzionario, sono state determinanti da un lato per polarizzare il dibattito e, quindi, inquinarlo, depotenziarlo, dall'altro per dare un forte impulso, irresistibile e sordo a ogni obiezione, ad adottare politiche di diffusione e incentivo di queste nuove tecnologie per l'apprendimento.

In sostanza, l'introduzione di GAFAM nella scuola sembra stia diventando l'inserimento della scuola nella rete-sistema di mercato dell'oligopolio GAFAM, e questo è diventato un fatto politico a dispetto dell'assenza di un dibattito davvero imparziale – semanticamente, concettualmente imparziale – e sulla scorta di un sentimento o, meglio ancora, di un sentire collettivo di una società che, davanti alla digitalizzazione della realtà e alla diffusione delle tecnologie della rete, alla loro capillare e pervicace presenza, ha sentito come necessario che questo sconvolgimento dovesse investire anche l'istituzione scolastica e, soprattutto, le strutture stesse, del processo conoscitivo.

L'enfasi retorica legata alle potenzialità delle nuove tecnologie applicate al mondo dell'informazione ha sempre accompagnato la loro promozione e diffusione. Concetti come *learning technologies* hanno da subito imposto, nella loro stessa terminologia, una relazione causale tra miglioramento-aumento dell'apprendimento e uso dello strumento tecnologico. Investiti di un valore etico che travalicava la loro natura, gli strumenti tecnologici della rivoluzione digitale sono diventati, nel discorso dominante, produttori di miglioramento, oggetti che, per il solo fatto di essere adoperati, assicurano apprendimenti più rapidi e profondi, in una parola migliori, per di più ottenibili attraverso un approccio ludico al sapere¹⁴ che sembrava destinare al passato la seria e

¹⁴ L'idea che l'apprendimento possa svolgersi ludicamente e che le macchine creino le condizioni per veicolare in modo ludico il sapere – e realizzare l'apprendimento, è un asse portante del discorso pubblico sul digitale, e sovente una delle principali qualità richiamate per illustrare i miglioramenti che le infrastrutture tecnologiche potrebbero offrire all'apprendimento. L'introduzione nella scuola di concetti come animatore digitale e di *edutainment*

posata dedizione che aveva contrassegnato la scuola fino ad allora. Inoltre, questa atmosfera di fiducia verso le potenzialità delle macchine applicate al contesto scolastico, che peraltro, come è stato indagato da Cuban nel 1986, è presente, nella società americana, fin dagli anni Venti del Novecento¹⁵, non si può non considerare anche come il frutto di una società che, investita dalla diffusione senza precedenti di strumenti tecnologici e informatici, reagisce investendo a sua volta questi strumenti di significati etici, facendone cioè oggetti latori di una palingenesi socio-culturale.

Da questo alveo culturale, da queste premesse assiomatiche, è discesa dapprima la convinzione che la didattica e l'apprendimento, e l'istituzione scolastica, potessero trarre giovamento dall'aprirsi agli strumenti tecnologici, quindi la decisione di fare con la scuola ciò che si stava cominciando a fare con altre istituzioni – sanità, previdenza, fisco – e cioè farne una istituzione in cui le piattaforme promosse da GAFAM svolgessero un ruolo essenziale, tanto dal punto di vista amministrativo e burocratico, quanto, specialmente, dal punto di vista didattico¹⁶.

Il finanziamento e la promozione del digitale e dell'informatica a scuola, già inserita nei P.N.I.¹⁷ del 1985 e del 2003, è diventato il principale obiettivo delle politiche dell'istruzione in Italia, e il principale argomento legato al tema scuola, allorché il dibattito diventi pubblico e coinvolga giornali e televisioni. Questa strategia si è avvalsa dei dirigenti scolastici, che «dopo la riforma sull'autonomia scolastica della fine degli anni Novanta [...] vengono chiamati a essere “protagonisti del nuovo”» (Gui 2019: 65). Nel quadro più ampio delle linee guida dell'Unione europea, sviluppate proprio a partire dalle convinzioni deterministe forgiate in California negli anni Novanta, sin dal 2000 improntate allo sviluppo e alla implementazione delle tecnologie digitali¹⁸, il Piano Scuola Digitale del 2007 e il Piano Nazionale Scuola Digitale del 2015 sono serviti a fornire le scuole di strumenti, software e hardware: infrastrutture informatiche, lavagne elettromagnetiche, computer, schermi touchscreen, con l'obiettivo di dotare le classi di dispositivi che potessero cambiare metodi di insegnamento e aprire la scuola alla realtà della rete. Tuttavia, dietro lo scopo di modernizzazione strumentale della scuola che sembra guidare i piani di investimento, che stanno proseguendo con la

dovrebbero proprio far riflettere sulle differenze tra cosa veicola un animatore e cosa un docente, su quale sia la necessità della conoscenza e in che rapporti essa può stare con il concetto di intrattenimento.

¹⁵ Cuban (1986) dimostra come il mito del progresso e degli strumenti tecnologici come fonte di arricchimento e miglioramento degli apprendimenti era già forte negli anni '20 del Novecento, e soprattutto come, sulla scorta di questo pregiudizio positivo, si sviluppi un ciclo che vede (1) la promozione del dispositivo – da parte dei produttori dello stesso – (2) l'adozione, ottenuta per mezzo di pressioni politiche, (3) la pubblicazione di studi piuttosto approssimativi che ne dimostrano l'efficacia, infine (4) nuovi studi, più lucidi, che ne mostrano le criticità, e dunque (5) l'abbandono dello strumento. In questo ciclo la resistenza dell'insegnante, che è sistematica, è sistematicamente e significativamente trascurata, dai pedagogisti, dai politici, dagli stessi produttori dei dispositivi.

¹⁶ Si dovrebbe ad es. parlare anche del Registro Elettronico, la cui introduzione, che ha delle ripercussioni profonde sulla scuola, sul rapporto tra docente e studente, tra famiglia e scuola, sul problema del discreto e della trasparenza nonché sul problema del principio della prestazione, cui sottomette lo studente, non è mai stata sancita a norma di legge, ma il cui uso, suggerito con la riforma della cosiddetta Buona Scuola (Legge 107 del maggio 2015), è diventato soverchiante né più dibattuto.

¹⁷ Si tratta dei Piani Nazionali Informatica, introdotti nel 1985 con il Ministro Falcucci e rilanciati nel 2003 con il Ministro Moratti, incentrati sulla sperimentazione del computer e del digitale per l'apprendimento sia nei licei che negli istituti tecnici.

¹⁸ La Strategia di Lisbona, redatta nel 2000 dal Consiglio Europeo, operò una netta scelta di investimento nel digitale, col fine di rafforzare l'occupazione, le riforme economiche e la coesione sociale nel contesto di un'economia fondata sulla conoscenza.

messa a punto del Piano Scuola 4.0 di questi mesi¹⁹, si individuano in traluce i concetti guida della cultura della ideologia californiana, che, specie nell'ambito della pedagogia, dell'apprendimento e quindi della scuola, ambiscono a modificare radicalmente non solo l'istituzione scolastica, ma la persona stessa, lo studente, immerso, finalmente, in un ambiente digitale, capace di plasmarne e ridefinirne le strutture neurocognitive, in grado di modificarne gradualmente e decisamente la mente.

È stato notato come i piani di investimento nell'informatica a scuola siano stati elaborati in un clima di superficialità e confusione teorica (Avvisati et al. 2013), in cui l'auspicio per l'aggiornamento e la modernizzazione della scuola nelle sue componenti strumentali sfociava nella convinzione, espressa con veemenza ideologica ma opacità pedagogica, che questi dispositivi avrebbero «ampliato» le possibilità di apprendere. A dispetto di prove e dati, offerti da ricerche condotte sul campo, ed esperimenti, e a dispetto delle obiezioni teoriche a questa concezione deterministica, la costruzione di un modello di scuola fortemente improntato al digitale e capillarmente fornito di strumenti facenti capo al sistema GAFAM è proseguita inesorabile, e questo cammino sembra oramai non ammettere né resistenze, né dubbi, se guardiamo al modo in cui l'attuale ministro stesso dell'Istruzione parla della classe insegnante, una categoria da «riaddestrare [...] per andare incontro ad un insegnamento adeguato al futuro digitale e all'interconnessione globale che si è ormai prospettato»²⁰.

In questo quadro, in cui il rapporto tra GAFAM e le istituzioni deputate all'istruzione sembra essere destinato a rinsaldarsi, prima di passare all'indagine degli effetti di un ambiente digitale nel processo di apprendimento, e quindi nella formazione, del giovane, diventa dunque necessario riassumere i motivi per cui la scelta di fare dell'istruzione un campo dominato dalle multinazionali delle infrastrutture informatiche, dai loro prodotti, dovrebbe essere ragionata attentamente, alla luce soprattutto dei fini – e degli impliciti culturali – che esse si prefiggono, e della idea, e della natura della cultura e del sapere che, per mezzo di esse, si sta affermando.

3. Il nuovo sapere tra frammentazione e granularità, la nuova scuola tra produzione e mercato

Le domande che ci si deve porre riguardano dunque quali sono le conseguenze di un sapere veicolato per mezzo di una tecnologia digitale, quali sono i cambiamenti cui va incontro l'istituzione scolastica che si avvale completamente della presenza di GAFAM al suo interno, a quali modifiche sostanziali e essenziali essa sarà sottoposta in assenza di una cornice di ragionamento critico che ne orienti scelte ponderate, quali sono le implicazioni della commistione tra le finalità politico-culturali tradizionalmente assegnate alla scuola, anche in relazione al suo mandato pubblico costituzionale, e gli interessi economici del mondo produttivo privato che la sta egemonizzando e colonizzando; infine, e sarà argomento dell'ultimo paragrafo, cosa significa trasferire l'apprendimento in un

¹⁹ Il Piano è stato progettato dal Ministro Bianchi. Il piano si inserisce nel quadro di finanziamenti progettati dal P.N.R.R.

²⁰ Così il Ministro dell'Istruzione, Patrizio Bianchi, al convegno di Venezia "Ethics and Artificial Intelligence Confirmation" promosso dall'Aspen Institute.

ambiente digitale che, letteralmente, in-forma e trasforma contenuti, codici e linguaggi della nostra tradizione culturale e pedagogica.

Lo sviluppo delle tecnologie informatiche e della rete ha reso accessibile una quantità di informazione enorme, ponendo fine, in un certo senso, al tempo della scarsità del sapere e del monopolio autoriale della sua distribuzione e trasmissione. Ma questa sovrabbondanza ha portato anche a una ridefinizione del concetto di sapere e dell'idea di conoscenza. Il tempo dell'informatica ha comportato lo sviluppo di un'idea di sapere costruito in modo collettivo, orizzontale, granulare e frammentato. Tenendo conto della differenza tra informazione e conoscenza – termini non coincidenti e non meccanicamente complementari²¹ – la rete è divenuta il luogo in cui la produzione del sapere è diventata un fatto collettivo, orizzontale, partecipato, e non più mediato dalle tradizionali figure rappresentanti una autorità e legittimità del campo culturale o di quello dell'informazione. La dimensione collettiva e orizzontale nella produzione del sapere, in una trama, appunto, rizomatica, reticolare, priva di centro e continuamente riadattata agli interessi del singolo che vi partecipa, ha, come conseguenza, lo sviluppo di una forma granulare di conoscenza, di una granularità e frammentarietà del sapere²². Pur non essendoci accordo sulla relazione determinata tra digitale e granularizzazione della conoscenza²³, sembra difficile non scorgere in una infrastruttura in cui informazione e conoscenza sono naturalmente strutturati in modo non mediato e gerarchico ma mescolato e frammentato, e la loro fruizione avviene con una rapidità prima sconosciuta, un problema per l'istituzione scolastica e l'apprendimento. Le ricerche cognitive sull'apprendimento hanno mostrato come «la velocità e la possibilità di immagazzinare molte informazioni vanno a discapito della profondità» (Gui 2019: 131), e come ci sia un problema legato alla sovrabbondanza di informazioni – la quantità dei contenuti – e la velocità della loro esposizione e fruizione, che impediscono quel processo di acquisizione graduale del sapere che è determinante per poter poi fissarlo e padroneggiarlo.

Ci sono, cioè, due problemi, strettamente connessi: il primo riguarda l'effettiva necessità e la efficacia insite nell'adozione di una infrastruttura che offre una sovrabbondanza di informazioni e conoscenze in forma non gerarchica, frammentata e granulare – e quindi senza un ordine preesistente che le coordini – esposte con una velocità ostativa di un vero apprendimento, all'interno di una istituzione, la scuola, la cui ragion d'essere e il cui fine è proprio, invece, impostare le forme primarie dell'apprendimento, con i suoi i metodi primi, la sua gradualità e le sue necessarie gerarchie, dove la costruzione del processo gnoseologico, ancora *in fieri*, non sembra giovare di un metodo rizomatico, ibridante, orizzontale, informativamente sovrabbondante, nozionisticamente

²¹ Su questo rapporto si pensi ad alcuni paragrafi quasi rbdomantici di Polacco (1998).

²² Tra le conseguenze di questa atomizzazione dell'esperienza conoscitiva vi è da un lato la *targetizzazione* dell'informazione, con conseguente polarizzazione delle posizioni e polverizzazione del tessuto sociale, dall'altro il cosiddetto collasso del contesto, la distruzione delle tante comunità in favore di una macro-area collettiva che però, slegata da vincoli di conoscenza, impedisce la comprensione autentica di un testo, di una intonazione, di uno stile. A proposito cfr. *Il collasso del contesto*, in *Il post*, 18 settembre 2018, <https://www.ilpost.it/2021/09/18/collasso-contesto-social-network/>.

²³ Questo il punto su cui si fonda la riflessione di Roncaglia (2018) improntata ad una sintesi ottimistica tra digitale e tradizione.

frantumato e superficiale. Il secondo problema riguarda il rischio che l'istruzione, inserita definitivamente in un ambiente digitale, cioè all'interno di un contesto mediatico, informatico, digitale ed elettronico, dominato da strumenti tecnologici e dalla presenza della rete, modifichi decisamente la propria natura, adattando i propri contenuti ai nuovi strumenti – adattando le conoscenze, le nozioni, a veicoli di trasmissione del sapere granulari, superficiali, rapidi – e infine adottando i fini, gli scopi ultimi delle multinazionali di GAFAM, facendoli propri, e così inserendosi in una ottica di formazione utilitarista ed economicistica.

Per quanto riguarda il tema della necessità e della efficacia della strumentazione digitale a scuola, le indagini degli ultimi quindici anni, unite alle verifiche degli esiti di apprendimento mostrano impietosamente come questi strumenti non rappresentino un elemento di miglioramento dell'apprendimento²⁴. Soprattutto, le ricerche condotte in parallelo su gruppi di studenti che non adoperavano tali strumentazioni hanno rivelato la maggior efficacia della cosiddetta lezione frontale e del metodo tradizionale, rispetto alle novità tecnologiche promosse e diffuse negli ultimi anni²⁵. Ma al netto di questi studi, che sembrano corroborare la storica resistenza degli insegnanti all'adozione di nuove tecnologie nell'istruzione, ciò che qui interessa è sottolineare come le nuove tecnologie applicate all'istruzione possano cambiare sostanzialmente la scuola, intervenendo, per mezzo degli strumenti, sui contenuti. Il mezzo informatico sembra naturalmente orientato a veicolare contenuti in modo nozionistico, granulare, frammentato e non ordinato: la lezione tradizionale, che per gradi dispiega le articolazioni, i procedimenti, per giungere ai risultati, rischia, attraverso gli strumenti digitali, di essere sostituita da una lezione granulare, in cui lo svolgimento del pensiero – la sintassi del discorso – è naturalmente frammentato, e l'acquisizione di una nozione non si trasforma mai in una conoscenza acquisita e dunque padroneggiata, giacché viene a mancare il metodo di ordinato e sequenziale apprendimento della stessa²⁶.

A questo rischio concreto, legato ai processi cognitivi di apprendimento in un ambiente digitale, si deve aggiungere anche un rischio ulteriore, che investe l'essenza stessa dell'istruzione: se la costruzione di un ambiente digitale determina i metodi di insegnamento, e se dunque i contenuti – il sapere che si intende trasmettere – si modificano adattandosi ai nuovi metodi, dipendenti dai nuovi strumenti di trasmissione, allora è il fine stesso dell'istruzione ad essere

²⁴ Su questo argomento le indagini di Gui (2019) offrono un quadro ampio della situazione, non riportando soltanto i dati primari, ma facendo interagire i dati, mostrando come «è preponderante il peso delle scelte metodologiche rispetto a quello delle scelte tecnologiche nel produrre effetti sull'apprendimento» (Gui 2019: 92) e come, in conclusione, «gli investimenti in diffusione di tecnologia nella scuola hanno un ritorno trascurabile sui livelli di apprendimento» (*Ivi*: 94).

²⁵ Sempre Gui, «l'analisi di OECD (2015) [delle indagini sul rapporto tra l'uso del pc a scuola e le performance di apprendimento] rivela che gli studenti che fanno un uso moderato delle tecnologie a scuola sono quelli che mostrano le performance di apprendimento più alte» (Gui 2019: 98).

²⁶ Non concordiamo quindi con Roncaglia che parla di granularità digitale come di un mito, giacché a suo dire «la prevalenza di risorse informative brevi, granulari e frammentate non rappresenta una caratteristica essenziale dell'ecosistema digitale, ma una sua caratteristica contingente di una sua fase evolutiva» (Roncaglia 2018: 12). La granularità è innervata nella reticolarità dell'infrastruttura digitale, e a sua volta legata alla rapidità della fruizione e dalla sovrabbondanza dei suoi oggetti.

esposto ad una metamorfosi, graduale ma decisiva²⁷. Il fine della scuola – l'unico edificio, come disse Allan Bloom, che esaurisce il suo senso in sé stesso²⁸ – è sempre stato la formazione della persona, una formazione realizzatasi nella trasmissione di conoscenze, da parte del docente – la trasmissione dei valori perenni della cultura – e nell'acquisizione di un metodo di studio che rendesse lo studente in grado di approcciare, in futuro, qualsiasi realtà, con coscienza critica, metodo, razionalità, capacità di analisi e sintesi. A questo fine tradizionale, che ha retto l'istituzione scolastica moderna fino alla fine degli anni Ottanta del Novecento, sembra gradualmente se ne stia sostituendo uno diverso, legato ai termini di competenza e abilità, e a una idea di formazione improntata all'utile. In una realtà dominata dal mito dell'efficienza, è assai complesso mettere in discussione il concetto di *utile*, e a questo proposito sarebbe davvero necessario rispolverare le parole che negli anni dei ministeri Berlinguer, De Mauro, Moratti e Gelmini sono state spese da intellettuali e accademici italiani²⁹ contro questo termine e il suo utilizzo nel campo del sapere accademico e scolastico, nonché della cultura. È dunque quasi apodittico ricordare che l'utile come fine prevede l'uomo come mezzo, e che esiste un profondo conflitto tra i termini di bene e di utile, come tra i concetti di verità e utilità e tra quelli di sapere e di tecnica.

La questione che qui si vuole sollevare è che il fine delle multinazionali di GAFAM non coincide con il fine tradizionale della scuola, e che l'utile cui tende la concezione dell'apprendimento e dell'istruzione veicolata dagli strumenti messi a disposizione di GAFAM non è nemmeno *quell'*utile cui dovrebbe tendere la scuola. Nel discorso dominante, l'interpretazione della realtà nei termini di utile/non utile è diventata prevalente, e ad essa vengono ricondotti e ridotti tutti gli ambiti della società, con il risultato di muoversi in una realtà dominata dal mito dell'efficienza, dell'utilitarismo, della competizione. GAFAM oggi con i suoi strumenti, costruisce le condizioni per opprimere la scuola e inchiavardarne il senso ai concetti – confusi, capziosi – di spendibilità del sapere, di utilità dello studio, di competenze chiave trasversali per una realtà mobile e transeunte. Dietro questi concetti, tuttavia, si legge in tralice l'idea di una riduzione dell'uomo alla sola dimensione della produzione e del consumo³⁰, di uno schiacciamento del valore umano verso la sola capacità produttiva, di uno svuotamento dell'umano – lo spirito che si inverte nell'arte, l'uomo che trascende la realtà attraverso la comprensione profonda delle verità ultime che l'uomo stesso ha detto nei secoli – verso la costruzione di un sistema di istruzione votato all'addestramento ad eseguire, al tecnicismo privo di ogni conoscenza, all'adesione acritica ad una realtà

²⁷ Da questa metamorfosi ad essere minacciata è la stessa libertà di insegnamento: l'inserimento del digitale, con l'adozione di metodi precodificati, adottati per forza di infrastruttura, implica la ridefinizione tanto dei contenuti quanto dei metodi, ed infine delle relazioni tra docenti e studenti, mettendo in discussione una vera libertà dell'insegnante di scegliere, in piena autonomia, metodi e forme, sintassi e strutture delle relazioni, al di fuori di uno schema predefinito, alla lunga interamente digitalizzato.

²⁸ Così lo definì Allan Bloom, la sola istituzione che risolve il suo fine in sé (Bloom 1987).

²⁹ Oltre a Polacco (1998), a Israel (2008), vale la pena ricordare Russo (1998).

³⁰ È significativo notare come un intero sviluppo della filosofia novecentesca, quello della Scuola di Francoforte, i cui frutti sembrano oggi più attuali che mai (il rapporto tra potere e libertà, l'induzione del desiderio, il problema del "sistema", la monodimensionalità dell'uomo, il rischio dell'annichilimento per mezzo del principio della prestazione ecc.) non sia mai chiamato in causa davanti a fatti – come la digitalizzazione della scuola e la sottomissione della formazione del giovane al principio della prestazione, dell'efficienza e della produzione – che invece dovrebbero riportarne i temi al centro del dibattito, per interrogare la nostra società, in profondità.

monodimensionale – imprenditoriale³¹ – e soprattutto disorganica, frammentata, atomistica, parcellizzata. Il fatto stesso che l'Unione europea si fosse prefissata l'obiettivo di diventare la «prima economia della conoscenza»³², con questa scelta semantica così lucidamente centrata sul fatto economico, dovrebbe far riflettere sui rischi di sottomettere l'intero impianto pedagogico-didattico ai fini economicistici veicolati dagli strumenti di GAFAM, portatori finali dell'ideologia californiana, significativa “ultima Thule” dell'ideologia capitalistica contemporanea.

In questo senso, quello tra modifica dei contenuti, in virtù della sostituzione degli strumenti deputati alla formazione, e modifica delle finalità ultime della scuola e dell'istruzione, in virtù della sostituzione delle sue ragioni originarie con nuovi obiettivi, è un rapporto strettissimo, consustanziale, in cui il primo elemento determina il secondo, mentre al tempo stesso ne viene determinato. Non sarebbe possibile, insomma, rovesciare così platealmente il sistema dell'istruzione, sostituendo alla ricerca della verità il perseguimento dell'utile, alla formazione di una coscienza critica l'addestramento all'esecuzione passiva e acritica, alla costruzione di un sé inserito in un cronotopo definito il modellamento di un individuo puntiforme in uno spazio-tempo indeterminato, se non vi fosse una infrastruttura tecnico-industriale, GAFAM, che, riflettendo una struttura di pensiero utilitarista e neo-positivista, sintetizzata nell'ideologia californiana e fatta propria dall'OCSE³³, non creasse la possibilità di questa metamorfosi attraverso la colonizzazione strumentale dell'istituzione scuola e, quindi, l'inserimento del sistema dell'istruzione tradizionale all'interno di un progetto altro, i cui obiettivi, anzitutto legati ad una prospettiva di mercato, saranno naturalmente altri rispetto a quelli che la scuola della Costituzione della Repubblica italiana, e prima ancora la scuola della tradizione classica ed europea, ha sempre perseguito. Ed è in questa ottica che è stato diffuso il concetto indimostrato di «nativo digitale»³⁴, per giustificare quelle modifiche sostanziali degli ambienti e degli strumenti di apprendimento degli studenti – quelle stesse modifiche che, applicate capillarmente, modificheranno di fatto le strutture neurocognitive degli studenti rendendo infine possibile, anzi, necessario, il passaggio da un sistema di istruzione ad un altro, da un modello in cui l'uomo era il fine, ad uno in cui l'uomo è un mezzo. Sulla bontà di questa operazione, si può discutere, ma quel che è necessario è, quantomeno, interrogarsi sulla sua necessità, e avere contezza della posta in gioco.

4. Le nuove forme di apprendimento nel dominio della coercizione del digitale.

Vent'anni dopo essermi laureato, sono riuscito lentamente a capire che lo stereotipo dell'educazione umanistica che vi “insegna a pensare” è in realtà solo un modo sintetico per esprimere un'idea molto più significativa e profonda: “imparare a pensare” vuol dire

³¹ L'autoimprenditorialità, non a caso, è una delle otto competenze chiave declinate nei documenti dell'Unione europea.

³² Così nel documento della Strategia di Lisbona.

³³ Acronimo di Organizzazione per la Cooperazione e lo Sviluppo Economico, OCSE coordina oggi, attraverso la somministrazione periodica di test standardizzati campionari per fasce di età, la valutazione dei sistemi educativi in circa 80 paesi del mondo.

³⁴ Sulla assenza di qualsiasi differenza tra i nati prima e dopo la rivoluzione digitale – frutto più di una abile manovra di marketing informatico, che non di una riflessione teorica e medica – si veda Casati (2013).

in effetti imparare a esercitare un qualche controllo su come e cosa pensi. Significa anche essere abbastanza consapevoli e coscienti per scegliere a cosa prestare attenzione e come dare un senso all'esperienza. Perché, se non potrete esercitare questo tipo di scelta nella vostra vita adulta, allora sarete veramente nei guai³⁵ (Wallace 2005).

Le parole di Foster Wallace sembrano dirci che lo scopo dell'educazione umanistica non è "imparare a pensare", come comunemente si afferma, ma essere in grado di scegliere. Scegliere cosa pensare e come pensare. È questa la differenza fondamentale tra gli esseri umani e le macchine: la possibilità di scegliere. Una persona – col suo cervello, la sua mente, il suo corpo, i suoi sensi, le sue emozioni, le sue esperienze – può farlo; una macchina – col suo algoritmo preimpostato – no. Ad eccezione di quanto accade nel mondo distopico della fantascienza – un tempo simbolicamente evocato dalla letteratura o dalle immagini cinematografiche, oggi materialmente presente nei nostri spazi di vita invasi da schermi e strumenti tecnologici sempre più numerosi, pervasivi e inquietanti – l'algoritmo utilizzato dai nostri dispositivi elettronici non esercita la *discrezione*, ovvero la possibilità di decidere soggettivamente in maniera divergente dallo schema sistematico di calcolo preimpostato. La macchina *pensa* nella misura in cui esegue le operazioni necessarie per processare i dati, e nel fare questo può modificare le sue procedure per ottimizzare il suo compito (*machine learning*), ma lo fa secondo un procedimento sequenziale determinato a priori che non ammette deroghe. Per la macchina, la deroga, la deviazione, la differenza rispetto al risultato atteso, è l'errore.

Ancora: nel suo discorso, Foster Wallace sottolinea che l'educazione umanistica ci rende capaci non solo di scegliere ma anche di dare un senso all'esperienza (o di provare a dare un senso all'esperienza, potremmo chiosare). La possibilità di attribuire un senso a quello che altrimenti sarebbe solo un insieme irrelato e caotico di eventi risiede soprattutto nella nostra capacità simbolica, una capacità che, nella coevoluzione della mente e del linguaggio (Deacon 2010), ci definisce da migliaia di anni come specie *Homo Sapiens*. Attraverso una serie di procedimenti mentali – logici e immaginativi – noi siamo in grado di fare inferenze, di cogliere allusioni, di esprimere il senso dell'umorismo, di immedesimarci nei panni degli altri, di interrogarci su noi stessi, sui nostri pensieri e sulle nostre azioni, di comprendere il non detto, di conoscere e rappresentare non solo eventi reali ma anche ipotetiche possibilità, presenti, passate o future, ovvero di formulare ipotesi che non siano schiacciate da una meccanica e deterministica profilazione dei dati ma che possono esplorare e immaginare – soggettivamente – l'inconosciuto.

La condizione essenziale del nostro essere *Sapiens* e di percepire noi stessi e il mondo anche in una dimensione metacognitiva è la relazione incarnata in un ambiente fisico, caratterizzato – nello spazio e nel tempo – dalle innumerevoli sfumature delle sue peculiarità storiche, geografiche, economiche, sociali, culturali. Siamo esseri *sentipensanti* con i nostri corpi e nell'incontro dei corpi, a partire dal nostro divenire al mondo, e la nostra capacità di sentire e di pensare si realizza all'interno dei contesti materiali e immateriali in cui ci muoviamo: sotto il profilo culturale e biologico, mente e cervello si modificano anche in relazione all'ambiente, rispondendo all'originario mandato

³⁵ Questa è l'acqua, discorso di David Foster Wallace per la cerimonia delle lauree, Kenyon College, 21 maggio 2005.

evolutivo dell'adattamento (Greenfield 2016). Le neuroscienze esplorano con precisione sempre maggiore le caratteristiche delle nostre diverse aree cerebrali e ci descrivono l'organizzazione olistica che ne caratterizza il funzionamento dinamico, nella loro costante attività di interconnessione e trasformazione, in relazione alle sollecitazioni esterne, all'ambiente, all'esperienza. Osserviamo una creatura piccola o ripensiamo a quando eravamo bambini: nel nostro percorso di crescita, l'esplorazione sensoriale del mondo circostante si è accompagnata lentamente ad una elaborazione cognitiva, soggettivamente personalizzata nella sua attribuzione di significati. Le esperienze di vita hanno generato progressivamente conoscenza e consapevolezza, man mano che alla loro semplice percezione immediata e ad una primigenia elaborazione istintuale, tipiche dell'infanzia, si sono affiancati quei processi di comprensione più articolati e complessi che ci hanno insegnato a *pensare* la realtà, ma anche a *immaginarla* o a *concettualizzarla*.

Una realtà materiale e immateriale, dunque, quella storicamente attraversata nel nostro cammino evolutivo attraverso una lunga serie di azioni individuali e dispositivi sociali elaborati collettivamente, cui oggi si affianca la nuova dimensione del "virtuale", prepotentemente imposta dal mondo produttivo contemporaneo e globale, che aggredisce pervasiva tutti gli aspetti, gli spazi, i momenti della nostra vita quotidiana, spingendoci in una inedita condizione esistenziale dematerializzata e disincarnata che incute preoccupazione e timore. Alla predazione delle risorse umane e materiali legata alle forme mercificate di produzione e profitto del passato e del presente, si affianca oggi la nuova frontiera dell'estrazione di valore dalle informazioni e dai dati che i dispositivi elettronici disseminati ovunque ci sottraggono, rielaborano e ci restituiscono nelle forme di un costante condizionamento personale e sociale (Marazziti 2022), sottraendoci progressivamente ampi margini di libertà. Mai come oggi l'impatto trasformativo delle nuove tecnologie ha determinato non solo nuove condizioni economiche, politiche e sociali ma una nuova condizione umana.

Torniamo al discorso di Foster Wallace, che inizia con un piccolo apologo che vale la pena ricordare:

Ci sono due giovani pesci che nuotano uno vicino all'altro e incontrano un pesce più anziano che, nuotando in direzione opposta, fa loro un cenno di saluto e poi dice: "Buongiorno ragazzi, com'è l'acqua?". I due giovani pesci continuano a nuotare per un po' poi uno dei due guarda l'altro e gli chiede "Ma cosa diavolo è l'acqua?"

Siamo già a questo punto? L'educazione umanistica, profondamente erosa negli spazi istituzionali della scuola da una concezione utilitaristica del sé e del mondo, è stata progressivamente marginalizzata da una formazione che ha istituito il paradigma delle competenze e che oggi impone una pedagogia digitale totalmente funzionale all'ideologia imperante del capitale umano. Il prezzo imposto alle nuove generazioni è la perdita del contatto con sé stessi e con la realtà: forse, in un futuro non lontano, la perdita della capacità di umanizzare la vita.

Nelle pagine delle indicazioni della Commissione europea, dei Piani e delle Agende nazionali, dei documenti ministeriali, dei progetti per l'innovazione della Pubblica Amministrazione, del PNRR che declina per l'Italia gli investimenti europei destinati alla "Next Generation Eu", la scuola

viene configurata come una mega-infrastruttura informatica, in cui tutti i finanziamenti si concentrano sulla creazione di nuovi ambienti digitali attraverso i quali realizzare gli obiettivi del DigCompEdu, ovvero il quadro di riferimento europeo sulle competenze digitali³⁶: 17,59 miliardi di euro destinati all'istruzione e alla scuola del futuro 4.0, da spendere prevalentemente nel mercato dell'*hardware* e del *software* controllato da GAFAM, con il beneplacito degli economisti che da anni ormai governano la scuola. Cos'altro potrebbero desiderare i CEO delle multinazionali dell'*high tech*? Ma siamo sicuri che questo corrisponda anche ai bisogni formativi dei nostri studenti? E soprattutto, che la creazione di ambienti digitali immersivi garantisca quei processi di acquisizione progressiva delle conoscenze, formazione profonda della persona e del cittadino, educazione alla complessità della soggettività umana di cui non abbiamo ancora smesso di avere bisogno?

Nel 2015 la neuroscienziata Susan Greenfield ha pubblicato un testo (Greenfield 2016) sui rischi dell'uso del digitale sotto il profilo fisiologico e sulle sue implicazioni a livello cerebrale. *Mind Change*, il titolo originale, suona come un doppio campanello d'allarme: significa "fate attenzione al cambiamento" ma anche "cambiamento mentale", e invita a riflettere sulla possibilità, scientificamente esplorata attraverso numerose indagini cliniche, che le tecnologie digitali non solo modifichino i nostri comportamenti ma lascino impronte fisiche sui nostri cervelli. Non è la sola: lo psichiatra tedesco Manfred Spitzer ha denunciato da anni gli effetti negativi che l'uso dei nuovi strumenti informatici provoca nei più giovani, sottolineando come la dipendenza digitale attivi gli stessi centri cerebrali della dipendenza da droghe e sostanze tossiche, e il francese Michel Desmurget, neuroscienziato e direttore di un progetto di ricerca presso l'*Institut national de la santé et de la recherche médicale*, pure ha denunciato gli effetti pervasivi sulla salute, il comportamento e le capacità intellettuali di bambini e adolescenti. La nostra osservazione empirica, come adulti e come docenti, del rapporto tra quantità di tempo trascorsa in Internet e qualità delle capacità attentive, cognitive ed espressive dei nostri studenti non fa che confermare i risultati delle ricerche e delle indagini cliniche di medici e scienziati. Riduzione della quantità e della qualità dell'attenzione e dei tempi di studio, diminuzione delle capacità di ragionamento critico e analitico, aumento della difficoltà nel mettere in relazione argomenti pluridisciplinari, perdita di pensiero simbolico e astratto, passività culturale, incremento delle manifestazioni di analfabetismo funzionale nella comprensione e nella produzione di testi scritti e orali: risultanze evidenti a livello cognitivo che si accompagnano alla diffusione sempre maggiore di nuovi atteggiamenti psicologici, caratterizzati da scarsa empatia, distacco emotivo, difficoltà nelle relazioni interpersonali fino alle forme patologiche di solitudine estrema, abbandono scolastico e ritiro sociale.

Due sono gli elementi strettamente connessi su cui si dovrebbe riflettere: il rischio che lo strumento digitale, come Greenfield sottolinea, sia esso stesso *il messaggio*, e il fatto che l'apprendimento è sempre il frutto di una azione – di una attivazione – da parte dello studente, e che questa azione, in una istituzione dominata dall'infrastruttura digitale, si riduce considerevolmente. Se già McLuhan aveva teorizzato la possibilità che i mezzi di comunicazione avessero un impatto sui processi mentali, distinguendo peraltro tra media caldi e media freddi,

³⁶ "European Framework for the Digital Competence of Educators: DigCompEdu", Commissione europea 2017.

questa riflessione, applicata alla realtà dell'apprendimento, assume dei risvolti inediti: se il *medium* è il messaggio, allora lo schermo diventa il messaggio stesso, e mentre da un lato piega alla sua forma i contenuti da veicolare – finendo per determinare la didattica più di quanto non sia mai accaduto – dall'altro esso plasmerà i processi cognitivi degli studenti, incidendo sulle capacità attentive, sulle capacità di concentrazione e memorizzazione, infine sulla sulle strutture linguistiche e sul versante emotivo della persona. Si tratta di modifiche determinanti, che sono trascurate anche a motivo di quella opacità concettuale che tende a confondere i termini del discorso, come nel caso del concetto di *multi-tasking*, che altro non è, in realtà, che una più superficiale, e non originale, pratica di *task-switching*. Ma il saggio di Greenfield indaga il rapporto tra apprendimento e infrastruttura informatica anche in senso globale, ponendo il problema dell'alfabetizzazione, la cui necessità sembra poter gradualmente venire meno, a favore di un ritorno ad una cultura non più scritta e alfabetica, bensì orale e visiva, tanto che si può concludere affermando che «queste potenti tecnologie interattive non sono solo eccitanti esperienze, ma sono cruciali strumenti che hanno riplasmato i nostri processi cognitivi e che continueranno a farlo» (Greenfield 2016: 177). Infatti, una realtà di apprendimento dominata da strumenti attivi, spingerà alla passività gli studenti, rallentando e modificando il processo di apprendimento. Non è un caso che proprio in questi ultimi anni si siano sviluppate due direttrici pedagogiche antitetiche che investono il ruolo e lo strumento stesso della scrittura, una che vorrebbe espungere l'insegnamento del corsivo dai programmi scolastici, la seconda che, invece, ne ritiene decisiva l'acquisizione ai fini di una corretta e ben formata strutturazione dei processi conoscitivi. È interessante questo dibattito, perché anche la posizione a favore della scrittura stampatello e dell'uso del solo computer a scuola riconoscono il valore formativo, a livello cognitivo, del corsivo – che rende plastico, cioè fisicamente ordinato, sequenziale e continuo, lo svolgimento lineare del pensiero, insegnando così la forma articolata della sintassi del discorso – ciononostante ne sostengono l'eliminazione in virtù di una sua non più evidente necessità. Ma il fatto che esistano dispositivi che velocizzano alcuni processi (la calcolatrice, il computer) non dovrebbe rendere la persona dipendente da questi stessi strumenti, perché questo la renderebbe aliena, e dipendente, da un sistema tecnologico che non padroneggerebbe e tolto il quale non avrebbe più alcuna autonomia e libertà.

Da questo punto di vista, la staticità del sapere tradizionale, depositato in forme e oggetti stabili, contrassegnati dalla fissità e dalla loro concreta natura – il libro, il quaderno, i calcoli su una lavagna di ardesia – offriva un quadro fisso del sapere, gerarchicamente strutturato, la cui fermezza rifletteva la sua stabilità. Verso questo sapere, veicolato attraverso mezzi stabili – ma reso vivo dalle parole del docente – era lo studente ad attivarsi, intervenendo sul testo, attraverso gli appunti, attraverso il confronto, attraverso un processo di conquista del sapere che implicava tutte le sue facoltà intellettive attraverso la lettura, la scrittura, l'esposizione. La cosiddetta staticità degli strumenti tradizionali del sapere era consustanziale alla scuola stessa, e all'apprendimento, giacché costituiva la premessa fisica della sua ragione simbolica – la trasmissione del sapere acquisito dal e nel tempo – e al tempo stesso imponeva allo studente l'attivazione della mente, l'azione concreta su di essa, per poterla capire, dominare, padroneggiare. Per quanto concerne questi temi, è forte l'impressione – e le prove sperimentali sembrano corroborarla – che l'infrastruttura digitale e le

tecnologie di GAFAM nei fatti impediscano un pieno processo di apprendimento, giacché è stato dimostrato come esse, proprio in ragione della loro rapidità, della sovrabbondanza informativa, della loro natura proliferante e moltiplicativa, e della presenza ineludibile del diaframma dello schermo, e cioè proprio a causa della loro natura, ostacolano – più che modificare – il processo di apprendimento. La fissità, infatti, intesa come pazienza del discente sull’oggetto e come stabilità del mezzo di studio stesso (diciamo, per semplicità, il libro), è un elemento decisivo per la comprensione e l’apprendimento, poiché il processo conoscitivo si compie sempre grazie all’intervento attivo e creativo della memoria, che tuttavia, per esplicitarsi pienamente, *deve* poter applicarsi su una forma data, deve poter appigliarsi a un dato concreto, fisso. Le infrastrutture digitali non solo rendono immateriali i contenuti, per cui l’oggetto del sapere si fa virtuale, imprendibile, e il suo essere su uno schermo crea un diaframma con la realtà concreta dello studente che frena quantomeno in modo parziale il processo di acquisizione; esse rendono immateriale – e quindi, di fatto, svuotano di forza – anche il processo di appropriazione di un sapere, perché, nel caso di *tablet*, o *smartphone*, al diaframma dello schermo si aggiunge il limite di non scrivere concretamente sul foglio – parte decisiva di ogni apprendimento – e di non scrivere con la propria scrittura – parte determinante dell’appropriazione del sapere.

A questi problemi si aggiunge, infine, il tema urgente del rischio di sottomettere la scuola, l’istituzione deputata alla formazione della persona, ad una infrastruttura i cui scopi sono innanzitutto commerciali che agisce in un’ottica imprenditoriale e che ai principi d’impresa vincola l’intera propria concezione dell’uomo e della società. Promuovendo una preparazione incentrata sulla spendibilità immediata del sapere e sullo sviluppo delle competenze in vece di una formazione umanistica ampia e compiuta, e sostenendo la bontà di questa transizione pedagogica in virtù dell’ormai intervenuta rivoluzione tecnologico-informatica, le aziende di GAFAM, i cui principi, mai davvero discussi, sono stati fatti propri dalle istituzioni politiche europee ed italiane, dichiarano apertamente che è nei loro scopi porre fine ad un certo modo di formare la persona, e quindi è nei loro obiettivi cambiare, per mezzo di una rivoluzione strumentale, la sostanza stessa dell’istituzione scolastica, i suoi fini, e quindi, nel tempo, i valori interi di una comunità. Negli ultimi anni è diventato evidente come la forza dei gruppi GAFAM sia in grado di imporsi finanche nella giurisprudenza dei paesi in cui sono diffusi, ed è altrettanto evidente come la spinta all’adozione delle infrastrutture GAFAM nella scuola vede affiancarsi una direttrice economica – fare della scuola un nuovo ambiente da colonizzare – ad una ideologica – veicolare, per mezzo delle sue infrastrutture, modelli di vita; plasmare, per mezzo dei suoi strumenti, le menti; modificare definitivamente contenuti e fini della scuola, adeguandoli al sistema tecnologico e a fini efficientistici e utilitaristici.

Davanti ai risultati mai pervenuti della cosiddetta rivoluzione digitale della scuola – che millenaristicamente viene evocata dalla fine degli anni Ottanta³⁷ – e davanti ai risultati chiari che suggeriscono una relazione tra crollo delle facoltà degli studenti (memoria, attenzione,

³⁷ Si può parlare di una vera e propria ideologia, nata negli anni Settanta e infine diventata un dogma contemporaneo. Cfr. a proposito Balbi (2022) ma anche Paolinelli (2020).

concentrazione, precisione, capacità di strutturare il pensiero e di dargli forma in una sintassi articolata e circostanziata ecc.), caduta dei livelli di conoscenza e competenza degli studenti medi, e diffusione dei mezzi digitali, occorrerebbe chiedersi se davvero sia questa l'unica strada che vale la pena percorrere, se davvero siamo consapevoli della strada che abbiamo deciso di percorrere, delle implicazioni che questa scelta reca con sé – e della destinazione cui ci condurrà.

Bibliografia

- Avvisati F., Hennesey S., Kozma R., Vincent-Lacrin S., *Review of the Italian Strategy for Digital School*, OECD Education, Working Papers 90.
- Balbi G., *L'ultima ideologia. Breve storia della rivoluzione digitale*, Bari-Roma, Laterza, 2022.
- Barbrook R., Cameron A., "The californian ideology", in *Science as Culture*, 6, 1, pp. 43-71.
- Bianchi P., *Nello specchio della scuola*, Bologna, Il Mulino 2020.
- Bloom A., *La chiusura della mente americana. I misfatti dell'istruzione contemporanea*, Torino, Lindau, 2009.
- B., Perissinotto A., *Didattica a distanza. Com'è, come potrebbe essere*, Bari-Roma, Laterza, 2020.
- Buckingham D., *Social Media, Fake News and Digital Capitalism: Why We Need a Critical Approach?*, Summer School, MED, Lucca, 3 luglio 2018, <https://www.medmediaeducation.it/notizie-evidenza/summer-school-plenarie-in-streaming/>.
- Casati R., *Contro il colonialismo digitale. Istruzioni per continuare a leggere*, Bari-Roma, Laterza, 2013.
- Cuban L., *Teachers and Machines: The Classroom Use of Technology since 1920*, New York, Teachers College Press, 1986.
- Deacon T., *La specie simbolica. Coevoluzione di linguaggio e cervello*, Roma, Giovanni Fioriti, 2001.
- Gui M., *Il digitale a scuola. Rivoluzione o abbaglio?*, Bologna, Il Mulino, 2019.
- Ippolita (Gruppo di Ricerca), *Tecnologie del dominio. Lessico minimo di autodifesa digitale*, Milano, Meltemi, 2017.
- Israel G., *Chi sono i nemici della scienza?*, Torino, Lindau, 2008.
- *Meccanicismo. Trionfi e miserie della visione meccanica del mondo*, Bologna, Zanichelli, 2015.
- Maragliano R., "La notte della scuola", *Doppiozero*, 21 giugno 2022, <https://www.doppiozero.com/la-notte-della-scuola>.
- Marazziti D., "Brainwashing by social media: a threat to freedom, a risk for dictatorship", in *Clinical Neuropsychiatry*, 2022.
- Martone M. (a cura di), *Il lavoro da remoto. Per una riforma dello smart working oltre l'emergenza*, Milano, La tribuna, 2020.
- McLuhan M., *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967.
- Paolinelli P., "Il mito della rivoluzione digitale", *Sociologia on web*, 28 giugno 2020, <https://www.sociologiaonweb.it/il-mito-della-rivoluzione-digitale/>.
- Polacco F., *La cultura a picco. Il nuovo e l'antico nella scuola*, Venezia, Marsilio, 1998.
- Ranieri M., *Le insidie dell'ovvio. Tecnologie educative e critica della retorica tecnocentrica*, Pisa, ETS, 2011.
- Roncaglia G., *L'età della frammentazione. Cultura del libro e scuola digitale*, Bari-Roma, Laterza, 2020.
- Russo L., *Segmenti e bastoncini. Dove sta andando la scuola?*, Milano, Feltrinelli, 1998.

– *La cultura componibile. Dalla frammentazione alla disgregazione del sapere*, Napoli, Liguori, 2008.

– *Perché la cultura classica. La risposta di un non classicista*, Milano, Mondadori, 2018.

Venturi I., “Invalsi 2022: dopo la Dad il crollo delle competenze si ferma. Ma non torna ai livelli pre-pandemia: uno studente su due impreparato al diploma”, in *la Repubblica*, 6 luglio 2022.

Zunino C., “Scuola, i dati Invalsi: crollo delle competenze dopo Covid e Dad. E al Sud aumenta il divario”, in *la Repubblica*, 14 luglio 2021.

Dai *casual games* alla *gamification*: nuove tecnologie per una nuova ludicità nella Rete di GAFAM

Valentina Corosaniti

Università degli Studi di Torino
(valentina.corosaniti@unito.it)

Abstract

La definitiva affermazione di nuove tipologie di gioco, quali *social* e *browser games* giocabili all'interno dei principali *social networks* (Facebook su tutti) o *browser*, ha velocemente modificato il ruolo di queste piattaforme e delle tecnologie digitali che le veicolano, favorendo la progressiva 'domesticazione' di queste ultime, come è avvenuto, ad esempio, per i primi *smartphones* lanciati da Apple, il cui utilizzo innovativo è stato reso più familiare grazie all'inserimento nell'App Store di *mobile games* dal facile approccio, come l'iconico *Angry Birds*. Con il seguente intervento si intende indagare proprio l'impatto che la cosiddetta 'nuova ludicità' ha avuto e continua ad avere nei confronti del *mediascape* contemporaneo, con un *focus* specifico su quei prodotti, sia *hardware* che *software*, marchiati GAFAM (Google, Apple, Facebook, Amazon, Microsoft) e sul modo in cui hanno radicalmente rivoluzionato non solo le modalità di fruizione videoludica, ma anche molte altre pratiche legate alla vita quotidiana, in accordo con l'ingresso nella *network society era*.

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/565>

1. Nuova ludicità: rivoluzione *casual* e primi *mobile games*

Tra gli studi di ludologia più accreditati e meglio conosciuti, un posto d'onore è riservato all'analisi della cultura *sub specie ludi* operata dallo storico Johan Huizinga, che propone, attraverso una ricerca dal carattere fortemente interdisciplinare, una formalizzazione della nozione di gioco in cui proprio quest'ultimo diviene principio universale dell'evoluzione culturale umana, fattore ravvisabile, ad esempio, in riti religiosi, guerre e altri eventi di natura socialmente affine, che avrebbero incorporato all'interno dei loro schemi di attuazione alcuni elementi appartenenti alla sfera ludica¹. In tale ottica, il concetto fondamentale di *homo ludens*, introdotto dallo storico, indica un soggetto che gioca per vocazione culturale, in quanto è la cultura stessa ad avere carattere ludico e questa, di fatto, è condizione necessaria per la sua formazione. All'*homo ludens* Huizinga contrappone poi l'*homo faber*, soggetto creatore che produce e lavora, suddividendo le due categorie in base al tipo di attività ad esse riconducibili: svago e piacere da una parte, effettiva creazione di beni materiali dall'altra.

¹ Cfr. Huizinga (1949).

Questa bipartizione, tuttavia, è stata recentemente messa in discussione dallo storico e accademico italiano Peppino Ortoleva, che sostituisce i due termini di paragone con la nuova nozione di *homo ludicus*², la quale sembra superare e allo stesso tempo fondere insieme le distinzioni antecedenti per delineare un nuovo soggetto di stringente attualità, sorto in virtù del fatto che

l'avvento dei social media e l'evoluzione di connettività e portabilità costringono a ripensare la definizione stessa di 'ludico', divenuta ora una qualità esplicita e contemporanea ai media. Dal 'ludico' si passa alla 'ludicità', dal 'gioco' si passa alla 'giocosità', dal *ludens* di Huizinga si passa al *ludicus*. Il gioco viene considerato come una modalità dell'agire che può attivarsi ovunque e con qualunque strumento. (Salvador 2013: 51).

Questa nuova ludicità o, secondo Ortoleva, 'semi-ludicità' (dovuta al progresso tecnologico ma anche a fattori sociali come la riorganizzazione del tempo di vita e un graduale assorbimento delle pratiche ludiche da parte di settori, come quello lavorativo, che fino a qualche tempo fa le escludevano a priori) ha fatto sì che le soglie di quello spazio che Huizinga aveva definito cerchio magico, ossia il «temporary world within the ordinary world, dedicated to the performance of an act apart» (Huizinga 1949: 10), venissero via via sempre più sfumate fino a scomparire del tutto, eliminando il confine tra realtà e finzione ludica e trasformando ogni luogo e occasione in una potenziale partita e ogni individuo in un perenne giocatore.

All'interno di questo scenario delineato dall'avvento della nuova ludicità, il vero protagonista però, più che il gioco, è il videogioco, che, come il nome stesso suggerisce, è caratterizzato da una natura insieme interattiva e audiovisiva, la quale si presterebbe ancor più di quella dei giochi analogici ad un connubio con le innovazioni tecnologiche, una delle molteplici cause all'origine del passaggio da *homo ludens* a *homo ludicus*. Infatti, con l'arrivo di Internet, del web 2.0 e di dispositivi altamente sofisticati come *smartphones*, *tablet* e *pc* di nuova generazione, il videogioco ha subito mutazioni sia per quanto riguarda il suo aspetto e le modalità di gioco, sia per quanto concerne la sua fruizione, la quale può ormai avvenire pressoché ovunque e in qualunque momento, abbattendo quella separazione, in passato rigida, tra tempo libero e tempo lavorativo. In particolare,

da un lato abbiamo i *casual game*, che si affermano grazie al successo di DS e Wii di Nintendo, console messe sul mercato fra 2005 e 2006. [...] un *casual game* non richiede troppo tempo per fornire un intrattenimento soddisfacente e non è per nulla impegnativo, sia per interfaccia sia per comandi. [...] la quasi totalità del panorama *mobile*, sorto già alla fine degli anni Novanta, è composta da applicazioni *casual*. [...] È evidente la correlazione fra il grande successo di questi *mobile game* (un settore che sta gradualmente soppiantando quello delle console portatili) e la rivoluzione *casual*. (Salvador 2013: 56-57).

Come si può intuire, i *casual games*, dapprima veicolati da specifiche console portatili finalizzate al solo intrattenimento videoludico, grazie alla loro particolare semplicità e brevità sono poi stati

² Il concetto viene introdotto per la prima volta in Ortoleva (2012).

assorbiti sempre di più dagli apparati telefonici mobili, confluendo quasi completamente al loro interno e diventando, di fatto, dei *mobile games*³. Questo passaggio di testimone tra diversi *hardware*, oltre ad aumentare ancora di più l'espansione capillare dei *casual games* in conformità con la diffusione della telefonia mobile di ultima generazione, ha giocato un ruolo fondamentale proprio nella 'domesticazione' di quest'ultima, riprendendo il compito che a suo tempo avevano svolto i videogiochi per calcolatori come *Amiga* e *Commodore 64*, che attraverso il gioco avevano «contributed to defining the computer as a friendlier, relatively accessible machine, progressively dispelling the cultural trope that framed computation is something that required esoteric knowledge» (Fassone 2017: 82).

Allo stesso modo «casual mobile games such as *Angry Birds* served a similar purpose in helping users get accustomed to portable devices featuring touch screens» (Fassone 2017:8 2): così, per facilitare l'approccio con iPhone 2G o EDGE, il primo *smartphone* lanciato da Apple nel 2007 con *touchscreen* capacitivo⁴ e funzioni innovative come il *multi-touch* e il *pinch-to-zoom*, tra le tante applicazioni presenti all'interno del dispositivo, già a partire dall'anno seguente, si conta App Store, il negozio virtuale in cui tuttora è possibile scaricare *apps* implementate da terze parti e in cui appaiono per la prima volta *mobile games* quali il sopracitato *Angry Birds* (2009) dell'azienda finlandese Rovio Mobile, *Fruit Ninja* (2010) dell'australiana Halfbrick Studios e *Candy Crush Saga* (2012) della svedese King Digital Entertainment pic., successivamente acquistata dalla Activision Blizzard. L'affermarsi di questi nuovi giochi dal carattere interstiziale e con un *gameplay* di immediata intuizione in grado di abituare il *player* alle interazioni che la nuova tecnologia Apple permette di mettere in atto, pur non fermandosi al solo iPhone ma coinvolgendo ben presto l'intero panorama *mobile*, ha tuttavia contribuito a buona parte del successo ottenuto dall'azienda di Steve Jobs e al suo posizionamento all'apice del proprio settore di riferimento, andando peraltro a consolidare un fenomeno di più ampia portata come quello della rimediazione, termine coniato dagli accademici Jay David Bolter e Richard Grusin per evidenziare il fatto che «media are continually commenting on, reproducing, and replacing each other, and this process is integral to media» (Bolter, Grusin 1999: 55). Lo stesso Jobs, infatti, durante il discorso tenuto il 9 gennaio 2007 in occasione del lancio di iPhone 2G, ha sostenuto:

Well, today we're introducing three revolutionary products of this class. The first one is a widescreen iPod with touch controls. The second is a revolutionary mobile phone. And the third is a breakthrough Internet communications device. So, three things: a widescreen iPod with touch controls; a revolutionary mobile phone; and a breakthrough Internet communications device. An iPod, a phone, and an Internet communicator. An

³ Il primo *mobile game* che si annovera è *Snake*, inserito dalla multinazionale finlandese Nokia nei propri cellulari a partire dal 1998. Il genere di videogiochi a cui appartengono i vari Snake ebbe origine con il videogioco *arcade Blockade* del 1976, che introdusse la meccanica di gioco con scie solide sempre più lunghe. In particolare il suo secondo seguito, *Hustle* (1977), introduceva il gioco anche in giocatore singolo.

⁴ In realtà, il primo *smartphone* con *touchscreen* capacitivo è stato l'LG KE850, noto anche come LG Prada o Prada Phone, immesso sul mercato un mese prima dell'iPhone 2G, a maggio del 2007. Tuttavia, il modello LG non presenta alcuna innovazione rivoluzionaria, sia per quanto concerne il sistema operativo sia per quanto riguarda le funzioni di utilizzo.

iPod, a phone... are you getting it? These are not three separate devices, this is one device, and we are calling it iPhone. Today, Apple is going to reinvent the phone, and here it is. (Jobs 2007).

La rimediazione, ossia la tendenza a far convergere più media in un unico *device*-contenitore, in uno *smartphone* che sia allo stesso tempo una radiolina portatile, un computer e anche una console di gioco, è quindi perfettamente ravvisabile in tutti quei telefoni cellulari che, a partire da questo primo fortunato prototipo, hanno contribuito a ridimensionare e modificare il mercato tecnologico odierno, sancendo il declino di dispositivi come iPod e, allo stesso tempo, creando la domanda necessaria per la realizzazione di prodotti sempre più ibridi, come Razer Phone (2017) e Asus ROG Phone (2018), *smartphones* con sistema operativo Android (Google) e accessori specifici pensati per i giocatori, come dissipatori di calore o 'impugnature' con tasti dorsali e levette analogiche. Del resto,

I media sono, evidentemente, oggetti sociali, che vengono utilizzati, riadattati e riscritti ogni giorno dai loro utenti. In altre parole, il fatto che oggi utilizziamo gli smartphone anche (o soprattutto) per giocare, anziché per telefonare o inviare messaggi, si deve tanto all'esperimento (a quanto pare piuttosto casuale) di Nokia, che a partire dal 1998 inserì il gioco *Snake* nei suoi cellulari, quanto al fatto che gli utenti di telefonia mobile si appassionarono al gioco al punto da costringere gli altri produttori a equipaggiare i loro dispositivi con passatempi equivalenti. (Fassone 2017: 65).

Ciò vale, in ultima istanza, anche per i prodotti Apple: quello che ha reso iPhone uno degli *smartphones* più venduti al mondo⁵, oltre all'effettiva introduzione di tecnologie all'avanguardia, *design* curati nei minimi dettagli e strategie di marketing innovative, è stato anche il saper ascoltare e, spesso, anticipare i desideri della società contemporanea, rendendo per la prima volta accessibile a chiunque, in qualunque luogo e momento, quel fitto sistema di reti tra loro interconnesse che è alla base della cosiddetta *network society* e, conseguentemente, anche della nuova ludicità che da essa è scaturita.

2. *Browser e social games: il caso Facebook*

Tra le conseguenze della nuova ludicità si profilerebbe la nascita di un'altra coppia inedita di categorie di videogiochi, i quali intrecciano una relazione altrettanto stretta con le tecnologie che li veicolano e, in particolare, con Internet: sono i cosiddetti *social* e *browser games*, prodotti principalmente gratuiti e giocabili all'interno di *social networks* o più genericamente su *browser*, che come i *casual games* si basano

⁵ Ad oggi i dati OMDIA, nonostante l'abbassamento generale delle vendite di *smartphones*, svelano un costante ampliamento di mercato che colloca i prodotti iPhone sul podio della classifica globale, secondi solo a Samsung: «Apple's dominance in the premium market is becoming more and more consolidating. Sales of the iPhone 13 series released last year increased compared to the previous 12 series, contributed to the overall shipment growth» (*Omdia reports worldwide smartphone shipments decreased by 12.9% in the first quarter of 2022*, London, 29/04/2022, disponibile al link <https://omdia.tech.informa.com/pr/2022-apr/omdia-reports-worldwide-smartphone-shipments-decreased-by-129-in-the-first-quarter-of-2022>) [consultato il 07/06/2022].

su architetture molto semplici e su azioni ripetute a distanza di tempo. [...] Il giocatore è incentivato a ricollegarsi a intervalli regolari per portare a termine le azioni che in quel momento gli sono concesse, creando sessioni di gioco molto brevi e frequenti durante la giornata. [...] il gioco prosegue volenti o nolenti e i migliori giocatori sono quelli che si collegano più spesso, seguendo con precisione la successione dei tempi di ricarica. La natura free-to-play di queste applicazioni non è assoluta. La valuta virtuale con cui acquistare i beni nel mondo di gioco è ottenibile attraverso la realizzazione di obiettivi ma anche acquistabile con denaro reale. Spendendo, un giocatore può ottenere diverse agevolazioni, dal superamento istantaneo dei tempi di attesa a bonus di ogni tipo per migliorare l'esperienza ludica, fino a semplici oggetti virtuali che decorano l'ambiente di gioco. [...] il grande numero di oggetti acquistabili rende l'esperienza molto più vicina a quella di un collezionista che a quella di un giocatore. (Salvador 2013: 57).

Per quanto riguarda la categoria dei *browser games*, uno degli esempi certamente più conosciuti è *Second Life* (2003), videogioco sviluppato dalla Linden Lab di Philip Rosedale per il sistema operativo Linux Debian (successivamente anche per Microsoft Windows e macOS) e classificato come MMORPG⁶, gioco, cioè, che permette di interpretare un ruolo in un universo sintetico, in una realtà virtuale in cui, di fatto, l'esperienza ludica messa in atto comprende anche e soprattutto una sorta di compravendita e collezione di *items*, acquistabili tramite Linden Dollars o, alternativamente, denaro reale. Il fenomeno, esploso nei primi anni duemila e di formidabile *appeal*, ha coinvolto una schiera inusitata di giocatori in continua crescita fino al 2013, rivelandosi tuttavia, contro ogni previsione e dopo lo scalpore iniziale, il «flop più impreveduto in questo campo» (Ortoleva 2012: 113), a differenza di altri *social games*, come *Farmville*, implementato da Zynga e fruibile sulla piattaforma ideata da Mark Zuckerberg. La spiegazione di tale evenienza è fornita, ancora una volta, dalle tesi di Peppino Ortoleva, il quale sostiene che

il successo di Facebook sia dovuto da un lato a una metafora banale quanto accattivante, dall'altro al fatto di essere percepito come più informale, meno stringente, rispetto ad altri network [...] Mentre *Second Life* per esempio da un lato impone, per accedervi, di 'mascherarsi' assumendo un alter ego per poi entrare in uno spazio scenico, dall'altro quando la scena è vuota rischia di diventare appunto una 'vita seconda', un al di là vagamente cimiteriale. (Ortoleva 2012: 114).

Proprio Facebook, infatti, si configura come la piattaforma in cui prosperano i *social games* più fortunati, dal momento che la stessa comunicazione del *social network* è «basata su un registro ironico e distaccato, e su regole per vari aspetti affini a quelle di un gioco di società» (Ortoleva 2012:87) che cancella le distinzioni nette tra universo ludico e universo ordinario, lasciando il posto a una vasta area semiludica dove alla base delle relazioni e interazioni sociali si instaura un modello giocoso. Lo stesso Gareth Davis, *product manager* del comparto giochi di Facebook, sostiene che il successo di

⁶ L'acronimo indica un *Massive Multiplayer Role Playing Game*, ossia un gioco di ruolo (RPG) che «si sviluppa in un universo online persistente e in continua evoluzione, che cambia in base all'agire dei numerosi giocatori e anche in loro assenza» (Salvador 2013: 30).

molti videogiochi presenti nella piattaforma sia dovuto al fatto che «everybody likes to play games but most people don't consider themselves a gamer. The beauty of many Facebook games, you ask them if they're playing a game, and they say no I'm just hanging out and talking and having fun. A lot of games on Facebook have made that experience prominent.» (Olanoff 2012).

Il già citato *Farmville* (2009), ad esempio, incarna perfettamente la parte di *appointment game* in grado di coinvolgere a diversi livelli un gran numero di utenti-giocatori e, proprio in virtù del *social network* che lo ospita, sembrerebbe più adatto di altri videogiochi a favorire l'instaurazione di legami e amicizie virtuali, sebbene ad uno sguardo ulteriore l'aspetto 'social' e cooperativo si riveli solo apparente. Le partite, infatti, avvengono in modo diacronico e gli 'amici' che Facebook mette a disposizione, sempre ben visibili all'interno di un elenco presente sulla schermata di gioco, non vengono mai coinvolti direttamente, ma sfruttati per ottenere bonus e azioni supplementari. Questa logica dichiaratamente orientata al profitto, che interessa tanto il gioco quanto la *software house* che l'ha realizzato, è stata oggetto di diverse critiche da parte di *game designers* e studiosi di forme e teorie videoludiche come Greg Costikyan e Ian Bogost, i quali hanno denunciato il vero intento di questo tipo di *social games* che, più che al design di esperienze, mirano al conseguimento dell'ARPU (*Average Revenue Per User*). In tale ottica si colloca l'intervento di Bogost tenuto alla *Game Developer Conference* del 2010, in cui l'accademico parlò per la prima volta di 'cow clicker' per descrivere proprio i giocatori di *Farmville*, «impegnati a cliccare pedissequamente su piante o edifici virtuali a intervalli regolari con sempre maggiore ingordigia e ottuso entusiasmo» (Salvador 2013:103). Da tale osservazione, nasce l'idea di creare un *social game* metacritico, *Cow Clicker* (2010) appunto, che possa dimostrare concretamente le tesi di Bogost, riprendendo in maniera ancora più semplificata le modalità di gioco di *Farmville* e portandole all'esasperazione:

Cow Clicker is a Facebook game about Facebook games. It's partly a satire, and partly a playable theory of today's social games, and partly an earnest example of that genre. You get a cow. You can click on it. In six hours, you can click it again. Clicking earns you clicks. [...] You can publish feed stories about clicking your cow, and you can click friends' cow clicks in their feed stories. Cow Clicker is Facebook games distilled to their essence. (Bogost 2010).

Cow Clicker, tuttavia, non ha generato la sperata riflessione sulla natura anti-ludica che un simile *gameplay* mette consapevolmente in atto, ma ha anzi riscosso un inaspettato successo, confermando che il gioco, nonostante sia stato ridotto a pura meccanica e privato di ogni tipo di contestualizzazione narrativa e di qualsiasi residuo collezionistico, è comunque in grado di generare esperienze significative, o che lo diventano in virtù dei significati che ad esse attribuiscono gli utenti. Tale esperimento, dunque, dimostra come, al di là dell'effettiva qualità, sia sempre la comunità di giocatori a decretare la fortuna di un videogioco, evidenziando lo stretto legame che intercorre tra questi prodotti e le *communities online* di appassionati che intorno ad essi fioriscono e condividono idee, interessi e opinioni, dando spesso luogo a movimenti *grassroots*, *fanbase* altamente fidelizzate e nuove sottoculture, capaci a loro volta di influenzare in maniera attiva l'industria videoludica stessa.

Nel caso di Facebook, ad esempio, la relazione virtuosa con il mondo dei *social games* e la presenza di un ampio gruppo di utenti che condividono l'interesse per il gioco ha portato di recente ad alcuni sviluppi riguardanti la piattaforma che sottolineano ancora di più la volontà di puntare sulla condivisione e sul 'fare comunità', anche dal punto di vista ludico⁷. Nel 2018, infatti, il *social network* ha lanciato un *hub* dedicato allo *streaming* di gioco, in cui è possibile trasmettere in diretta le partite, come nelle piattaforme di *livestreaming* Twitch (di proprietà Amazon), Mixer (Microsoft) e YouTube Gaming. Il servizio, denominato Facebook Gaming, nel 2019 è stato reso accessibile direttamente dalla schermata principale di Facebook, oltre che da un'applicazione per *smartphone* appositamente dedicata, e consente agli utenti di assistere a sessioni di gioco, partecipare a tornei e giocare a tutti quei *casual games* che da sempre occupano un posto di rilievo all'interno del sito.

L'idea di creare uno spazio di condivisione per i *gamers* e per gli *streamers* (coloro che trasmettono i contenuti online tramite *live stream*), è sintomo di una ludicità che si fa sempre più pervasiva e, allo stesso tempo, remunerativa. La cosiddetta '*streaming war*', ossia la lotta tra le principali piattaforme di *live streaming* per accaparrarsi gli *streamers* divenuti più popolari e seguiti, è infatti solo uno dei primi segnali che dimostrano come il panorama mediatico, in parte anche grazie al gioco, stia profondamente mutando. Il motivo per cui Twitch, Mixer e Facebook Gaming stanno prosperando è spiegabile, in sostanza, col fatto che ognuno di essi è un canale di pubblicità e sponsorizzazione privilegiato per raggiungere «un pubblico compreso in una fascia d'età convenzionalmente fatta rientrare tra i 14 e i 25 anni. Ergo, un'utenza tradizionalmente lontana dai mezzi di comunicazione tradizionali come TV, radio e riviste» (Calgaro 2020). Di conseguenza, sono sempre più numerose le collaborazioni tra aziende e *influencers* del mondo del *gaming*, nonché tra questi ultimi e gli stessi sviluppatori di videogiochi, che instaurano con la propria *audience* un rapporto virtuoso di partecipazione reciproca e attiva, da cui tutte le parti in causa sembrano trarre beneficio. Tuttavia, il rischio di guidare eccessivamente i gusti del pubblico o, addirittura, di creare a tavolino un prodotto solo per compiacere una larga fetta di utenti, è tutt'altro che scongiurato e sembra contribuire a quell'effetto «bolla»⁸ tipico dei sistemi di personalizzazione e profilazione presenti in tutti quei siti che registrano la storia del comportamento dell'*user*, di modo da proporgli informazioni (per lo più a scopi commerciali) più affini ai suoi desideri e orientamenti, ma che tendono ad isolarlo dalla totalità dei dati presenti in rete.

Ma il fiorire di piattaforme come Facebook Gaming, pensate non solo per l'interazione ma anche per l'osservazione, si può facilmente inscrivere anche in un altro fenomeno più vasto e strettamente dipendente dalla nuova ludicità, in cui la diffusione e il successo di *casual games* poco impegnativi ha favorito la nascita di videogiochi che, pur mantenendo un *gameplay* piuttosto semplice, compensano la facilità dei comandi di gioco con storie coinvolgenti dalla trama intricata, delineando

⁷ «Secondo statistiche diffuse al momento in cui l'azienda fondata da Mark Zuckerberg è entrata nel mercato azionario (febbraio 2012) 1/7 del tempo passato in rete sarebbe trascorso appunto in Facebook, in parte in attività ludiche in senso stretto» (Ortoleva 2012: 86).

⁸ Il termine 'bolla di filtraggio' è stato coniato dall'attivista internet Eli Pariser (2011).

da un lato un soggetto giocatore che [...] accetta di rinunciare sia all'atteggiamento hardcore in favore della riflessività sia a quello casual, dato che si tratta di giochi che richiedono un impegno non indifferente per essere portati a termine; dall'altro un soggetto spettatore che guarda al gioco come se fosse un film, per la sua sceneggiatura e le sue modalità di rappresentazione visiva. [...] È decisivo il fatto che queste due soggettività possano coincidere e alternarsi all'interno dello stesso individuo, un giocatore in grado di affrontare con lo stesso grado di coinvolgimento interattività a bassa frequenza e narrazioni dal crescente spessore. (Salvador 2013: 109-110).

La divisione tra colui che compie attivamente l'azione ludica e colui che passivamente vi assiste è quindi sempre meno rigida e sono «frequentissime le situazioni in cui ci troviamo a guardare l'altro che gioca, nei luoghi più vari e impensati, dall'autobus all'aula scolastica: di vederlo impegnato nella più routinaria delle attività e al tempo stesso chiuso, almeno apparentemente, come in una bolla solipsistica» (Ortoleva 2012:97). Il fatto che vi sia spesso un pubblico di spettatori di fronte ai diversi *display* di gioco, infatti, non implica necessariamente la condivisione di un'esperienza, così come i *social games* di cui si è discusso in questo paragrafo non sempre mettono la socialità al primo posto.

3. *Gamification e network society*

Con il termine *gamification* si indica una prassi, ampiamente diffusa a partire dagli ultimi anni, che consiste in «the use of game design elements in non-game contexts» (Deterding 2011: 10). In altre parole, molti settori tipicamente avulsi dalla sfera ludica, da quello lavorativo all'industria del marketing fino ad alcuni campi della ricerca scientifica, prendono in prestito sempre più spesso alcuni aspetti propri del gioco (classifiche, punteggi, possibilità di simulazione o competizione) per fini specifici che possono andare dalla fidelizzazione dei clienti all'ottimizzazione della produttività degli impiegati, contribuendo all'inserimento di dinamiche ludiche nelle più svariate pratiche quotidiane.

Per la verità, la ludicizzazione del lavoro trova dei precedenti in altri momenti della storia, come osserva l'accademico statunitense Mark J. Nelson (2012), che ravvisa comportamenti simili già nell'Unione Sovietica del primo Novecento, quando venivano conferiti distintivi e gagliardetti agli operai più prolifici, o nell'America a cavallo tra gli anni Duemila, in cui molte aziende cercavano di rendere più divertenti gli ambienti di lavoro attraverso il gioco. Tuttavia, è proprio a partire dallo scorso decennio che la *gamification* è diventato un tema più che mai attuale e degno di nota, considerando che anche le società di servizi che propongono la 'gamificazione' di ambienti web si sono moltiplicate a dismisura, adottando il sistema di base denominato *plb* (*points, leaderboards, badges*), utilizzato per la prima volta con successo dalla pioniera *Bunchball*⁹. L'efficacia di tali espedienti può essere ricondotta a una serie di fattori: pongono un obiettivo, forniscono istruzioni sul modo in cui si può usare il servizio, fanno da resoconto delle preferenze dell'utente, affermano uno *status* sociale per chi li possiede e servono all'identificazione all'interno di un gruppo. Tuttavia, il momento fondamentale che sancisce il successo di un medium 'gamificato' risiede, secondo

⁹ Per un approfondimento, si rimanda al sito <https://www.biworldwide.com/>.

quanto attesta il game designer Zachary Fitz-Walter (2012), nella soddisfazione provata dall'utente-giocatore attraverso l'esperienza di tre stati personali distinti: autonomia, competenza e connessione.

Proprio l'intento di rendere meno frustrante e più stimolante l'attività lavorativa è quello che sta alla base anche della scelta di Amazon, che a partire dal 2019 ha introdotto in alcuni dei suoi magazzini dislocati in America un programma di *gamification* chiamato *FC Games* e costituito da una serie di «sei giochi arcade, i quali possono essere giocati dopo aver completato un determinato compito durante il lavoro. L'impiegato, una volta finito il turno, può giocare ad uno di questi videogiochi ed acquisire dei premi» (Murano 2021). Tali ricompense, però, «are not designed to reward employees with tangible, real-world benefits» (Statt 2021), ma con 'token' spendibili all'interno dei giochi stessi e, in particolare, per personalizzare i propri avatar virtuali¹⁰. Nonostante questo, la risposta degli impiegati sembrerebbe positiva, come sostiene Kent Hollenbeck, portavoce di Amazon per «The Information»¹¹: «employees have told us they enjoy having the option to join in these workstation games, and we're excited to be taking their feedback and expanding the program to even more buildings throughout our network» (Statt 2021). L'iniziativa, che comprende videogiochi più o meno correlati all'attività lavorativa, tra cui *PicksInSpace*, *Mission Racer*, *CastleCrafter* e *Tamazilla*, fino ad ora risulta essere su base volontaria e, stando alle testimonianze di molti dipendenti, ha la doppia funzione di ridurre la noia causata da azioni di stoccaggio ripetitive e protratte per quasi dieci ore di fila e, allo stesso tempo, di aumentare la produttività e misurare l'efficienza, benché il metodo utilizzato sia stato paragonato alla condizione dei protagonisti dell'episodio *15 Million Merits*¹² della serie distopica *Black Mirror*, in cui alcune persone sono costrette a pedalare su delle *cyclettes* per alimentare ciò che le circonda e per ottenere una valuta con cui è possibile personalizzare il proprio avatar e accedere a qualsiasi altro servizio quotidiano.

Come in questo caso, uno dei rischi più concreti nell'introdurre dinamiche di gioco all'interno di pratiche non ludiche risiede nel puntare esclusivamente sui risultati, trascurando il *gameplay* e, di fatto, una delle due facce della medaglia che contribuiscono alla definizione della natura stessa di gioco, costituito da ciò che il sociologo Roger Caillois (1958) definisce come *ludus* e *paidia*, ovvero gioco strutturato e regolamentato da una parte e atteggiamento ludico generale legato al divertimento e alla spensieratezza dall'altra. Il favorire il primo aspetto a scapito del secondo, come avviene per Amazon e per molti altri programmi che sfruttano il sistema *plb* come *Microsoft Rewards*¹³

¹⁰ Alcuni dipendenti hanno utilizzato gli *FC Games* per ottenere *swag bucks*, una valuta interna ad Amazon che può essere spesa unicamente per acquistare prodotti aziendali come magliette e borracce. Durante le festività natalizie, inoltre, sono stati previsti premi di natura tecnologica come Apple Watch e console, disponibili per i lavoratori che raggiungono prestazioni ottimali (il criterio di valutazione, tuttavia, non è specificato).

¹¹ Si rimanda al sito <https://www.theinformation.com/>.

¹² L'episodio, apparso per la prima volta l'11 dicembre 2011 (in Italia il 10 ottobre 2012 con il titolo *15 milioni di celebrità*), è diretto dal regista britannico Euros Lyn.

¹³ Il programma incentiva gli utenti Windows a scaricare e utilizzare il *browser* web Edge che, grazie alla semplice attivazione di un *account*, consente di ottenere ricompense che derivano dall'accumulo di punti riconosciuti per un uso frequente del motore di ricerca e dall'acquisto di prodotti e servizi.

e *Microsoft Dynamics 365 - Gamification*¹⁴, oltre a svuotare di significato l'esperienza ludica potrebbe finire con il rappresentare un motivo di stress e frustrazione ed è per questo che soprattutto la competizione tra dipendenti andrebbe limitata a intervalli di tempo circoscritti, come suggerisce la *game designer* Jane McGonigal (2011), i cui studi sulla *gamification* e la sua applicazione insistono «sull'opportunità di migliorare la realtà attraverso un processo formativo ed educativo» (Salvador 2013:47), non solo performativo e concorrenziale. In particolare, lo slogan utilizzato da McGonigal, *Games for good*, evidenzia il lato più etico delle possibilità aperte dalla gamificazione attraverso giochi che siano innanzitutto cooperativi, con obiettivi non solo legati alla produzione ma anche alla sostenibilità o al semplice miglioramento dei rapporti sociali, come negli *alternate reality games* da lei stessa implementati. La *gamification* così intesa, peraltro, si collega al concetto di *edutainment*, ossia alla possibilità di utilizzare il gioco a fini educativi, attraverso prodotti legati all'*e-learning* e alla formazione vera e propria o tramite *serious games*, videogiochi che hanno come principale obiettivo la trasmissione di competenze o di un messaggio retorico in grado di far ragionare il giocatore su un tema particolare.

In questo campo, un ruolo di primo piano è stato ed è tuttora giocato da Google, la cui importanza si è sperimentata specialmente durante l'emergenza sanitaria degli ultimi anni: la sua *suite* dedicata all'*education*, infatti, ha fornito strumenti, applicazioni e servizi preziosi ideati appositamente per l'utilizzo in ambito scolastico, al fine di consentire a insegnanti e studenti di continuare a relazionarsi anche a distanza. Tra le diverse *apps*, la cui fruizione non è cessata nemmeno dopo la ripresa delle lezioni in presenza, quella che sembra poter fornire un vero e proprio *edutainment*, se usata in un'ottica attenta alle dinamiche di gioco e alla gamificazione, è Google Classroom, la quale permette di creare classi virtuali e di gestirle evidenziando i progressi dei propri studenti o, ad esempio, strutturando compiti e verifiche come se fossero dei quiz¹⁵. Del resto, l'azienda multimiliardaria fondata da Larry Page e Sergey Brin non è estranea a simili iniziative:

For years, Google has been employing games concepts into some of its most public elements, such as logos, and its most hyped services, as is the case with Google+. Recently, Google introduced over 500 badges that can be earned for frequent readers of Google News, expanding the psychology of games into a service that seemed hard to gamify. Google's services have had a profound influence on the Internet culture and odds are good that future applications will employ even more gaming elements. (Hill 2011).

Se le previsioni per il futuro sono corrette, saranno perciò sempre di più gli ambienti online a prevedere, in tutto o in parte, meccanismi desunti dal gioco, e ciò può risultare interessante se si

¹⁴ *Microsoft Dynamics 365*, rilasciata nel 2016, è una piattaforma intelligente che raggruppa tutte le tecnologie Microsoft più diffuse e avanzate, dai servizi cloud di Azure a Office 365, ERP Dynamics, CRM, IA, Business Intelligence e altro ancora. La sezione *Gamification* è attivabile in via opzionale da ciascuna azienda e presenta una serie di giochi con un funzionamento analogo a quelli del programma *FC Games* di Amazon.

¹⁵ Per approfondire gli utilizzi della *gamification* applicata a Google Classroom si rimanda al canale YouTube *Google for Education*, in cui sono presenti una serie di video e tutorial esplicativi rilasciati da 'allenatori' certificati, come quello pubblicato il 02 febbraio 2021 ed intitolato *Google Classroom - How do I bring Gamification to students' learning?*, disponibile al link <https://youtu.be/fg6EcBrwqtg> (consultato il 07/06/2022).

legge anche il fenomeno della *gamification*, così come la rivoluzione dei *casual* e dei *social games*, come emanazione diretta della *network society*, intesa come sistema che insiste su «cinque capisaldi del contemporaneo: la centralità dell'informazione come risorsa strategica, la diffusione 'pervasiva' dell'innovazione, la produzione flessibile, appunto la logica di organizzazione reticolare, e infine la convergenza 'di tecnologie specifiche in un sistema altamente integrato'» (Miconi 2014:11). Se si tiene conto, soprattutto, del secondo e del terzo punto, si intuisce che la *gamification*, di fatto, oltre ad aggiornare quell'annullamento del cerchio magico che separa la sfera ludica da quella del reale e, nello specifico, dalla sfera lavorativa, è anche un espediente per attenuare l'impatto di un nuovo tipo di «capitalismo 'flessibile nei modi' e 'durissimo negli scopi'», entro il quale si verifica

la conseguenza più spietata dell'innovazione: organizzando in modo flessibile la produzione, accendendo e spegnendo le connessioni a seconda delle esigenze più contingenti, il modello di rete impone, per sua necessità strutturale, una radicale flessibilità dei tempi di lavoro, modellata sulla plasticità generale del sistema. (Miconi 2014: 17).

La flessibilità dei tempi di lavoro, coadiuvata dall'introduzione di *devices* come *smartphones* e *personal computers* che grazie ad Internet e a specifiche applicazioni rendono chiunque reperibile in qualsiasi momento, ha quindi favorito lo sfondamento di quella barriera immaginaria che fino a pochi decenni fa ancora divideva la vita privata dalla carriera lavorativa, trasformando anche il tempo libero in potenziale tempo di produzione. Ciò, peraltro, è alla base anche dello sconfinamento della figura dell'*homo ludens* in quella dell'*homo faber* (o *homo economicus*), fusione dalla quale si origina l'*homo ludicus* di Ortoleva, la cui comparsa si potrebbe spiegare con la necessità da parte dell'individuo contemporaneo di riappropriarsi in qualche modo del proprio *leisure time*, sottratto dall'affermarsi delle sopracitate dinamiche tipiche della *network society*. Quest'ultima, come teorizzava il sociologo Manuel Castel (1996), appare in ultima istanza come un ulteriore sviluppo delle tesi di Joseph Schumpeter sulla forza evolutiva del capitalismo, cioè di un sistema in grado di rigenerarsi ciclicamente attraverso una spinta endogena di cambiamento, prescritta dalla sua stessa natura e verificabile a prescindere da fattori ambientali e variabili esterne. La stretta connessione tra neocapitalismo e *network society*, inoltre, risulta evidente nel profondo legame tra le reti di comunicazione e quelle della finanza, «ben svelato dalla spropositata capitalizzazione delle cosiddette aziende *dot.com*» (Miconi 2014: 27).

Tra queste, spiccano per grandezza i colossi mondiali di cui si è cercato di delineare un profilo in questo articolo, adottando un punto di vista attento alla ludicità, un argomento che non sempre viene alla mente in modo immediato quando si parla di aziende come Google, Apple, Facebook, Amazon e Microsoft, ma che sembra attraversarle tutte in misura più o meno larga, proprio perché si iscrive in un cambio di paradigma più ampio, che riveste la realtà con uno strato di giocosità decisamente esteso e lo fa in concomitanza, e anche in risposta, dei cambiamenti sociali, economici, culturali, tecnologici e politici che si sono susseguiti negli ultimi anni, dalla diffusione di massa del Web in avanti. La società della Rete che si è formata a partire da allora è profondamente mutata col tempo e i centri nevralgici di questa fitta ragnatela di connessioni che è andata instaurandosi sono controllati proprio dalle aziende di GAFAM, le stesse che continuano a rimodellare il panorama

mediatico e il futuro di milioni di persone con le più recenti innovazioni e trasformazioni, come l'introduzione di Meta¹⁶, il metaverso virtuale in cui gli utenti, attraverso avatar personalizzati, potranno muoversi liberamente in una vera e propria realtà parallela, come in una sorta di *Ready Player One*¹⁷ in cui, ancora una volta, accanto alla tecnologia è la ludicità ad avere un ruolo di primissimo piano.

Bibliografia

- Bogost I., *Cow Clicker. The Making of an Obsession*, Official website, 21 luglio 2010, http://www.bogost.com/blog/cow_clicker_1.shtml.
- Bolter J. D., Grusin R., *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.
- Caillois R., *Les jeux et les hommes: le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1958.
- Calgaro G., "Il guadagno al tempo dello streaming: il nuovo El Dorado", *Everyeye.it*, 9 gennaio 2020, <https://www.everyeye.it/articoli/speciale-il-guadagno-streaming-nuovo-el-dorado-46714.html>.
- Castells M., *The Rise of the Network Society, The Information Age: Economy, Society and Culture*, Vol. I., Oxford, Blackwell, 1996.
- Deterding S., Dixon D., Khaled R., Nacke L., "From Game Design Elements to Gamefulness: Defining Gamification", in *Proceedings of the 15th International Academic MindTrek Conference: Envisioning Future Media Environments*, New York, Association for Computing Machinery, 2011.
- Fassone R., *Cinema e videogiochi*, Roma, Carocci, 2017.
- *Every game is an island. Endings and Extremities in Video Games*, New York, Bloomsbury USA Academic, 2017.
- Fitz-Walter Z., "Gamification: Thoughts on Definition and Design", *Gamasutra*, 26 aprile 2012, http://www.gamasutra.com/blogs/ZacharyFitzWalter/20120426/169287/Gamification_Thoughts_on_definition_and_design.php.
- Hill D. J., "The Gamification of Google: Image Labeler, Logos, Google+, and Now Badges in Google News", *SingularityHub*, 11 agosto 2011, <https://singularityhub.com/2011/08/11/the-gamification-of-google-image-labeler-logos-google-and-now-badges-in-google-news/>.
- Huizinga J., *Homo Ludens: A Study of the Play-Element of Culture*, London, Routledge & Kegan Paul, 1949.
- Jobs S., *iPhone presentation*, San Francisco, Macworld Conference & Expo, 9 gennaio 2007, www.youtube.com/watch?v=VQKMoT-6XSg.

¹⁶ Per approfondire l'argomento si rimanda al video di presentazione tenuto da Mark Zuckerberg in occasione della conferenza Connect del 28/10/2021, disponibile al link <https://youtu.be/Uvufun6xer8> [consultato il 07/06/2022].

¹⁷ Spielberg S., *Ready Player One*, USA, 2018, 140 min. Il film, tratto dal romanzo fantascientifico Cline E., *Player One*, New York, Crown Publishing Group, 2011, è ambientato in un ipotetico 2045 in cui, a causa di inquinamento e sovrappopolazione gran parte della Terra è ridotta ad una baraccopoli. Così, per fuggire dalla realtà le persone si immergono nel mondo virtuale di OASIS (acronimo di *Ontologically Anthropocentric Sensory Immersive Simulation*), dove tramite il proprio avatar possono prendere parte a numerose attività per lavoro, istruzione e intrattenimento.

- McGonigal J., *Reality is Broken, Why Games Make us Better and How They Can Change the World*, New York, Penguin Press, 2011.
- Miconi A., *Teorie e pratiche del web*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- Murano P., "Amazon e Gamification: la distopia del lavoro", *Ilovevg.it*, 20/03/2021, <https://ilovevg.it/2021/03/amazon-gamification-distopia/>.
- Nelson M. J., "Soviet and American Precursors to the Gamification of Work", in *Proceedings of the 16th International Academic MindTrek Conference: Envisioning Future Media Environments*, New York, Association for Computing Machinery, 2012.
- Olanoff D., "Facebook And Games: Can The Social Network Turn All Of Us Into 'Gamers', Or Are We Already?", *Techcrunch*, 16 novembre 2012, <http://techcrunch.com/2012/11/16/facebook-and-games-can-the-social-network-turn-all-of-us-intogamers-or-are-we-already/>.
- Ortoleva P., *Dal sesso al videogioco. Un'ossessione per il XXI secolo?*, Torino, Espress, 2012.
- Pariser E., *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*, Derby, Penguin Press, 2011.
- Salvador M., *Il videogioco*, Brescia, La Scuola, 2013.
- Statt N., "Amazon expands gamification program that encourages warehouse employees to work harder", *The Verge*, 15 marzo 2021, <https://www.theverge.com/2021/3/15/22331502/amazon-warehouse-gamification-program-expand-fc-games>.

“Vedere cose *irrazionali*”: l’allegoria come forma di resistenza al tecno-capitalismo

Sara Damiani

Università degli Studi di Bergamo

(sara.damiani@unibg.it)

Abstract

Il saggio prende in considerazione l’allegoria come strumento di controvisualità utile a denunciare le politiche di marketing e sfruttamento economico delle multinazionali tecnologiche. Partendo dal modello tradizionale delle allegorie di Cesare Ripa (*Iconologia*, 1593), l’analisi rintraccia le fondamenta allegoriche alla base dei lavori creati dagli artisti contemporanei Trevor Paglen ed Elisa Giardina Papa in risposta al tecno-capitalismo.

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/576>

1. Il metodo allegorico

L’ideale utopico della rete Internet come spazio di partecipazione democratica, partecipativa e decentralizzata che nella prima metà degli anni Duemila permeava ancora i discorsi attorno al Web 2.0 è stato ormai messo in crisi dalla colonizzazione digitale e dal conseguente potere di mercato messi in atto dalle multinazionali tecnologiche che dominano la scena globale, tra cui il gruppo di origine statunitense GAFAM (Google, Apple, Facebook, Amazon, Microsoft) e quello cinese BATX (Baidu, Alibaba, Tencent, Xiaomi). Attraverso i prodotti e i servizi offerti – dispositivi mobili, videocamere, droni, social network, software di intelligenza artificiale, e così via –, queste società sono penetrate nella realtà quotidiana di ciascun individuo ‘connesso’, che, dal lavoro all’educazione, al divertimento e a qualunque forma di sociabilità, si sottopone alle loro complesse strategie di marketing e di sorveglianza, spesso proprio mediante i dati che egli stesso immette più o meno consapevolmente in rete, effettuando, ad esempio, transazioni commerciali, autenticandosi presso siti di amministrazioni pubbliche o, semplicemente, navigando per ragioni di svago (Smyrniaios 2017: 7-8).

Nei più recenti studi storico-artistici e di cultura visuale, si sono indagate le diverse misure che gli artisti contemporanei hanno adottato in reazione a tali sistemi di capitalizzazione e di controllo sociale, evidenziando i loro tentativi di riappropriazione e reimpiego dei computer in un’ottica non lucrativa, tra cui le cosiddette pratiche di “sousveillance”, ossia quelle attività che, ‘dal basso’, contrastano l’“impero della sorveglianza” capitalista con i suoi stessi mezzi tecnologici (Mann 2003; Ramonet 2015; Fourmentraux 2020; Grønstad 2021). Come rileva lo studioso Jean-Paul

Fourmentraux, ciò che accomuna i vari approcci è la volontà di innescare il disfunzionamento (“détournement”) dei computer e di “laisser advenir une mise en commun créative et poétique de la machine” che favorisca percorsi alternativi di conoscenza e nuove strade del visibile (Fourmentraux 2020: 34; Szendy 2020: 17).

Una prospettiva metodologica che non è mai stata approfondita di questa revisione “creativa e poetica” delle macchine e che, però, smaschera in maniera efficace i meccanismi che garantiscono alle multinazionali tecnologiche di imporre il loro ordine economico e normativo sulla società attuale riguarda il procedimento allegorico. In particolare, il ricorso all’allegoria come chiave di lettura del rapporto uomo-macchina consente di dimostrare come le azioni di “controvisualità” artistica contemporanee (Mirzoeff 2011) trovino uno dei loro nuclei strutturanti, da un lato, nella valorizzazione dei significati allusivi, potenziali e stratificati del sapere che i computer non sono in grado di comprendere né imparare e, dall’altro, nell’esplorazione dei costrutti ideologici nascosti dietro quei principi di trasparenza, gestione democratica, imparzialità e oggettività delle informazioni con cui vengono comunemente promossi i sistemi di intelligenza artificiale (AI, Artificial Intelligence) (Jeandrée 2016).

Tale metodo allegorico è ben articolato nell’opera di Trevor Paglen, artista e geografo statunitense, noto in special modo per le sue ricerche attorno ai progetti militari segreti e alle infrastrutture di vigilanza tecnologica del suo Paese (Stallabrass, Paglen 2011). Paglen spiega infatti che il suo vocabolario estetico si fonda in maniera dialettica sull’allegoria e, nello specifico, su immagini che: affermano una verità, contraddicono immediatamente tale verità, lasciano intuire l’attività pratica alla base della loro formazione e, infine, “suggest all of the above as an allegory for something about twenty-first-century images, knowledge, practice, aesthetics, and politics” (Stallabrass, Paglen 2011: 11). In poche parole, Paglen legge le sue creazioni artistiche come allegorie del presente, dove il pensiero simbolico dell’uomo e il pensiero numerico del computer si intrecciano nella fruizione del reale, attivando inedite modalità cognitive.

Una testimonianza efficace al riguardo è l’installazione *Bloom*, realizzata nel 2020 in pieno periodo pandemico, quando, a causa delle restrizioni sociali anti Covid-19, l’impiego delle tecnologie digitali è aumentato in maniera esponenziale. In questo progetto, Paglen ha inteso mostrare come i computer vengano programmati con l’obiettivo di “monetizzare” i dati che acquisiscono anche quando si tratta di affrontare gli aspetti più intimi ed emotivamente profondi della vita di un essere umano, tra cui appunto le sue fragilità fisiche e psicologiche (Paglen 2020). Il nucleo centrale di *Bloom* rivisita tramite l’intelligenza artificiale la tradizione pittorica cinquecentesca delle allegorie della Vanitas, dove nature morte con teschi e fiori veicolavano, appunto, il senso di caducità insito nell’esperienza dell’uomo: si tratta di immagini sintetiche risultanti da fotografie di germogli e fioriture scattate in bianco e nero, a risoluzione molto alta, da Paglen e poi colorate, senza alcun tipo di guida umana e in maniera del tutto arbitraria, dall’AI, così da rappresentare come gli algoritmi decifrano i soggetti floreali, senza ovviamente riuscire a coglierne le numerose valenze metaforiche. I fiori di *Bloom* sono allegorie di come i computer intelligenti interpretano le complessità del genere umano, svuotandole e riducendole a meri calcoli numerici: l’idea alla base di queste realizzazioni – chiarisce l’artista – è stata infatti quella di mettere in scena

le tensioni “between the natural world and this very predatory AI systems and technology platforms that we all find ourselves embedded with, to a much greater extent than we want to be” (Jacquet 2020; Seymour 2020)¹. L’arte ‘allegorica’ di Paglen si pone come obiettivo principale quello di smascherare la componente tensiva, infida e “predatoria” dell’apparato tecnologico in cui oggi ci troviamo immersi, imponendoci spesso schemi di decodifica dell’esistente determinati dai colossi della tecnologia.

1.1. “Imagini fatte per significare una diversa cosa da quella che si vede con l’occhio”

Il ricorso di Paglen all’allegoria si radica fortemente nella tradizione visiva, considerato che si avvale spesso di opere artistiche del passato, dai contenuti altamente simbolici, per comporre gli insiemi di dati (training set) con cui addestrare le macchine intelligenti (machine learning), così da arrivare a provocarne il disfunzionamento rispetto alle logiche contabili del tecno-capitalismo.

Le immagini allegoriche trovano la loro fortuna e diffusione in tutta Europa a partire dalla fine del Cinquecento, grazie all’influente manuale *Iconologia* (1593) di Cesare Ripa, destinato, come recita il sottotitolo, a “Poeti, Pittori, Scultori, et altri, per rappresentare le Virtù, Vizii, Affetti, e Passioni umane” (Ripa 2012: 1): la loro finalità è quella di offrire una figura distinta e immediatamente riconoscibile a concetti astratti, difficilmente codificabili con lo sguardo. L’erudito perugino sottolinea, non a caso, che le sue allegorie vanno al di là della percezione visiva immediata, perché sono “Imagini fatte per significare una diversa cosa da quella che si vede con l’occhio” (Ripa 2012: 7) e possono essere comprese solo se messe in diretto collegamento con la spiegazione testuale che le accompagna: in sostanza, non imitano l’aspetto sensibile della realtà, ma riproducono un’idea, un ragionamento retorico, una sequenza verbale, costituendo nel loro insieme un catalogo o, meglio, un dizionario, utile a rappresentare artisticamente tutto ciò che è intelligibile, immateriale, invisibile (Didi-Huberman 1990: 146-148).

Centrale nelle intenzioni di Ripa è infatti la volontà di fornire un chiaro e ordinato canone visivo per la comunicazione di messaggi simbolici, strutturato attorno alla corrispondenza tra l’immagine e il nome – tra il segno e l’idea – e viceversa, così da costituire una lingua/scienza delle immagini universale (Damisch 1972: 87; Aujaleu 2008: 35). Come rileva Sonia Maffei, evidenziando tra l’altro come il repertorio proposto da Ripa fosse il punto di arrivo di un processo di recupero delle forme dell’arte classica esteso in tutta Europa, il “testo è una risposta alle esigenze tassonomiche del Cinquecento, a quella tendenza alla sistematizzazione di modelli che aveva portato nella metà del secolo al successo dei *Hieroglyphica* di Piero Valeriano e porterà poi alla nascita del *Vocabolario della Crusca* nel 1612” (Maffei 2009: viii). In sostanza, l’*Iconologia* propone una precisa organizzazione tassonomica di figure indicanti le emozioni, basandosi su una stretta relazione tra il registro del leggibile (la definizione) e il registro del visibile (l’immagine) che si esibisce attraverso i modelli artistici della classicità.

¹ Molto interessante al riguardo è anche il rimando esplicito all’allegoria della Malinconia di Albrecht Dürer. Paglen rivela infatti che “[s]ecretly, the show is also a reflection on Dürer’s *Melancholia I*, this famous engraving where we see an angel sitting among many science tools with art being scattered around. It hinges to a deep contemporary crisis of meaning” (Jacquet 2020).

Se, da un lato, questo non sembrerebbe essere molto lontano dalle logiche di categorizzazione adottate oggi per istruire visivamente le macchine intelligenti, che per imparare i meccanismi del pensiero e delle emozioni umani necessitano che alle figure vengano abbinate delle parole chiave – i cosiddetti tag – così che possano comprenderne i contenuti, dall’altro, il significato traslato a cui corrispondono gli insiemi di persone e oggetti proposti da Ripa rivelano un sistema comunicativo che non intende certo offrire una rappresentazione calcolabile del mondo. Come fa acutamente notare Hubert Damisch, infatti, la passione per l’allegoria, la metafora e gli emblemi che si manifesta nel Cinque-Seicento può essere considerata una reazione al procedimento matematico-prospettico tipico della cultura quattrocentesca: per contrastare la “*mathesis*, la science de l’ordre et de la mesure” umanista che operava valutando in maniera netta le identità e le differenze tra realtà e rappresentazione, a partire dalla seconda metà del XVI secolo la pittura e la poesia scelgono infatti di adottare il metodo allegorico, incentrato sul criterio inesatto e più generico della “similitudine”. L’*Iconologia*, testo ambivalente e per certi versi paradossale, mette in relazione proprio l’ordine matematico-pittorico del Quattrocento e il sentimento allegorico del tardo Rinascimento/Barocco: per un verso, tenta di sistematizzare in maniera precisa e universale le passioni – affidandosi, tra l’altro, alla rivalutazione dell’arte classica tipicamente umanista – e, per altro, esplora l’ambiguità polisemantica di una raffigurazione che procede principalmente per “somiglianza”, approssimazione (Damisch 1972: 87-88; Maffei 2012).

Di qui, il presente saggio intende verificare se l’impianto delle allegorie di Ripa possa essere utilizzato come punto di partenza per leggere le creazioni artistiche di Paglen, che, pur lavorando con gli elaboratori automatici, ne provoca la diversione operativa, indirizzandoli verso l’utilizzo di materiali artistici e letterari, che mettono in dubbio la ‘visione’ numerica della realtà e aiutano a far affiorare la produzione di discutibili assunti politici, economici e sociali celata al loro interno. Non si tratta ovviamente di ravvisare una continuità contenutistica, altamente improbabile, tra passato e presente – Paglen, del resto, non ha mai fatto accenno all’*Iconologia* –, quanto piuttosto di considerare il vocabolario allegorico di Ripa come modello di funzionamento del complesso intreccio epistemologico tra parole immagini, realtà concreta e significazione astratta, uomo e macchina che domina il mondo contemporaneo. L’obiettivo è quello di dimostrare che il procedimento artistico di Paglen, pur riferendosi all’allegoria in termini generici, mantiene la stessa griglia metodologica dell’*Iconologia*, con una rielaborazione delle forme della tradizione e un’attenzione specifica al rapporto tra vocaboli e materiali visivi che vogliono guidare l’osservatore – il cittadino, il consumatore – a cercare i costrutti nascosti e le sovrastrutture ideologiche di cui sono impregnate certe prassi digitali.

Il nucleo tematico attorno a cui verrà condotta l’analisi riguarda, nello specifico, il corpo umano, adibito da Ripa a “misura di tutte le cose”: nell’*Iconologia*, le diverse emozioni sono rese, infatti, attraverso la rappresentazione di specifici atteggiamenti posturali, espressioni facciali, colori, abiti e attributi, che rafforzano l’impianto retorico della similitudine tra parola e immagine (Ripa 2012: 8-9; Maffei 2009: 34-45), riproposto oggi in forma alterata nelle corrispondenze arbitrarie tra etichette testuali (tag) e ritratti digitali che orientano l’apprendimento automatico delle macchine e le loro attività di riconoscimento biometrico. È proprio dalle modalità di categorizzazione dei corpi

che emergono in maniera evidente quei presupposti colonialisti, patriarcali e razzisti che già dominavano il panorama della prima modernità e di cui Paglen indaga ora le derive tecno-capitaliste.

A conferma delle politiche di sfruttamento e disuguaglianza sociali insite nelle applicazioni di AI, il saggio si concluderà con l'analisi di alcuni lavori dell'artista italiana Elisa Giardina Papa, che ha sperimentato in prima persona l'arbitrarietà delle classificazioni automatiche degli affetti umani.

2. "To see *irrational things*": i volti allegorici del capitalismo

Le strategie artistiche di Paglen contemplano, come già sottolineato, il tentativo di far deviare le macchine intelligenti dalle logiche oggettive e contabili che sono comunemente affidate loro, sviluppando, come egli stesso specifica, "training sets based on things like literature and metaphor that are not useful in terms of capitalism or policing" (Boucher 2018). L'artista statunitense sceglie infatti di portare in superficie le possibili faglie e alterazioni prodotte dai protocolli algoritmici quando sono obbligati "to see *irrational things*" (Robin Jones 2018), quando devono cioè analizzare aspetti dell'esperienza intangibili e, spesso, di natura soggettiva e illusoria.

Nel lavoro dal titolo emblematico *Adversarially Evolved Hallucinations* (2017), Paglen programma, ad esempio, le reti generative avversarie – le cosiddette GAN-Generative Adversarial Networks (Goodfellow 2014) – per far sì che il loro sguardo sul reale si costruisca attraverso rappresentazioni fantastiche e ragionamenti teorici, alimentando gli algoritmi di riconoscimento con materiali che provengono dalle arti visive, dalla letteratura, dalla psicoanalisi. I training set alla base di questo procedimento 'perverso' sono definiti dall'artista "corpuses" – un termine che evoca il corpo sia come organismo fisico sia come insieme di conoscenze – e chiamano in causa diverse articolazioni allegoriche della conoscenza, come dimostrano i loro stessi titoli: "Monsters of Capitalism", "Interpretation of Dreams", "American Predators", "Omens and Portents, e così via (Lee-Morrison 2019: 163).

Tra le "allucinazioni" prodotte da questo disfunzionamento indotto dei computer, molto significativa risulta essere *Vampire (Corpus: Monsters of Capitalism)*, una figura generata da migliaia di immagini riguardanti "monsters that have historically been allegories for capitalism" (Boucher 2018), ossia vampiri, zombie, polipi, creature di Frankenstein e tutti i personaggi liminali presenti nella letteratura – tra cui, ovviamente, il *Dracula* (1897) di Bram Stoker e il *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley –, nel folklore, in dipinti, film, cartoni animati e videogiochi che sono sul confine tra la vita e la morte, la presenza e l'assenza, il corpo vivente e l'automa, il guadagno e la perdita (Somaini 2022: 105; Elias 2021: 436). L'allusione al vampiro come allegoria dei meccanismi capitalistici fa



Fig. 1: Trevor Paglen, *Vampire (Corpus: Monsters of Capitalism)*, 2017, stampa a sublimazione su metallo.

© Trevor Paglen

anche riferimento all'affermazione di Karl Marx, secondo cui il capitale "è lavoro morto, che si ravviva, come un vampiro, soltanto succhiando lavoro vivo e più vive quanto più ne succhia" (Marx 1980: 267): nel rapporto uomo-macchina odierno, il vampiro capitalista sfrutta il lavoratore umano per aiutare l'apprendimento delle reti neurali artificiali, le quali, una volta acquisite le conoscenze, potrebbero anche arrivare a prenderne il posto (Lee-Morrison 2019).

Il volto del *Vampire*, realizzato principalmente con i colori nero, bianco e rosso e basato su un forte contrasto di luce e ombra, non si discosta molto dall'iconografia conosciuta del personaggio – sicuramente resa popolare dal Dracula interpretato da Bela Lugosi (Tod Browning 1931) –, quasi Paglen avesse voluto riflettere anche sullo stereotipo occidentale di cos'è e come deve essere convenzionalmente rappresentata una creatura che succhia il sangue. Presenta occhi differenti e asimmetrici e un enorme grumo di colore rosso che sembrerebbe indicare una bocca insanguinata, mentre l'area scura a sinistra, accanto a cui appare l'unico occhio che interpella direttamente lo spettatore, potrebbe ricordare le pieghe di un mantello nero così come la zona argentea sulla destra il chiarore lunare (Zeiner-Henriksen 2019: 16) (Fig. 1).

Probabilmente anche grazie a questo suo aspetto figurativo parzialmente codificato, il vampiro delle GAN può rientrare a tutti gli effetti nelle ricerche di Paglen attorno al riconoscimento biometrico operato dalle macchine, considerato che, fa notare Lila Lee-Morrison, "this is another construction of a portrait by an algorithm, yet it is one based on and born entirely from a concept. In this way, Paglen also says something about faces as conceptual constructs" (Lee-Morrison 2019: 167). I volti come "costrutti concettuali" che danno forma a una nozione e che, come vedremo, manifestano le strutture nascoste del tecno-capitalismo, non sono molto distanti dalle allegorie dell'*Iconologia* di Ripa, che sosteneva che le caratteristiche astratte dell'animo e del comportamento umani si potevano scoprire "come in Teatro, nell'apparenza della faccia dell'uomo" (Ripa 2012: 9). Allo stesso modo, il viso indefinito e perturbante del *Vampire* mette in scena, in una sorta di ritratto collettivo generato automaticamente dalle rappresentazioni popolari del mostro raccolte da Paglen, "ansie e desideri tutti *interni* alla cultura: [...] la comunicazione e il consumo di massa, le interfacce *undead* della tecnologia, il capitalismo più sfrenato, e via dicendo" (Violi 2017: 40).

Il suo occhio algoritmico che ci scruta potrebbe però anche essere interpretato, sulla scorta delle indagini dell'artista, come espressione figurativa di quei pregiudizi, paure e soverchierie che sono trasmessi dall'uomo alle macchine intelligenti nel momento in cui imposta e orienta i processi di classificazione computerizzata delle persone. In questa prospettiva, il *Vampire* diventa un'allegoria del lavoro degli algoritmi stessi, che il capitalismo usa per controllare e dirigere le nostre esistenze: il suo volto destrutturato, 'allucinato' e ibrido non è infatti espressione artistica dell'alterità radicale del computer, bensì di uno sguardo umano che è direttamente 'incorporato' al suo interno.

3. "Vedere i nomi delle cose": dalle mele ai corpi etichettati

Uno degli aspetti strutturanti il metodo allegorico di Ripa che ricompare nel procedimento artistico di Trevor Paglen è l'attenzione al legame tra l'ordine del leggibile e l'ordine del visibile. Nel Proemio dell'*Iconologia*, Ripa sostiene che le allegorie presenti nel manuale dovrebbero "muovere un certo

desiderio d'investigare a che fine siano con tale disposizione et ordini rappresentate. Questa curiosità viene ancora accresciuta dal vedere i nomi delle cose sottoscritte all'istesse immagini" (Ripa 2012: 12), lasciando intendere come sia proprio la volontà di capire come si struttura la similitudine tra il nome associato alla figura e la figura stessa a garantire la conoscenza delle passioni tramite lo sguardo.

In maniera simile, la pratica artistica di Trevor Paglen indaga le questioni politiche e socioculturali che l'estetica dell'AI mette in campo proprio mediante il collegamento tra le immagini digitali e le etichette testuali che le classificano e che, generalmente, sono state inserite dall'uomo: solo, infatti, una categorizzazione mirata di oggetti e persone da parte degli operatori umani permette il funzionamento performante delle reti neurali all'interno di varie applicazioni, come ad esempio il riconoscimento biometrico negli aeroporti, i dispositivi di guida automatica, le tecnologie mediche di diagnostica per immagini, e così via.

In *From 'Apple' to 'Anomaly' (Pictures and Labels)*, progetto realizzato nel 2019 su commissione del Barbican Centre di Londra e dedicato a ImageNet, una delle basi di dati visive più rilevanti al mondo con oltre 14 milioni di fotografie catturate da Internet che vengono solitamente utilizzate per addestrare i computer, Paglen riflette proprio sulle procedure di etichettatura testuale delle immagini (tagging) che hanno inizio da operatori umani per poi essere portate avanti dalle macchine in autonomia.

L'installazione, che deve il suo titolo al dipinto *Ceci n'est pas une pomme* (1964) di René Magritte, ma potrebbe anche contenere un ironico rimando all'Apple Inc., la nota azienda tecnologica di Cupertino, era costituita da un mosaico di 30 mila fotografie scelte da ImageNet, stampate e appuntate, una per una, lungo le pareti della Curve Gallery del Barbican, fino a coprire una superficie di circa 50 metri, così da rivelare pressoché 'analogicamente' la dottrina politica, economica e sociale interna al popolare database visivo (Paglen, Downey 2020: 18).

Ad accogliere i visitatori, a mo' di immagine guida, c'era appunto la riproduzione della celebre opera magrittiana raffigurante una mela accompagnata dalla scritta, posta al di sopra di essa, "Ceci n'est pas une pomme" (Questa non è una mela). Al dipinto originale, Paglen ha sovrapposto una serie di tag, come ad esempio "red and green apple", "black and white sign", "a large green leaf", "a large white sign", con cui gli algoritmi di ImageNet hanno interpretato il lavoro di Magritte, ignorando evidentemente l'intreccio tra la frase e l'immagine mediante cui il pittore belga voleva manifestare la complessa natura del rapporto tra realtà e rappresentazione (Villaespesa, Murphy 2021: 362-363) (Fig. 2).

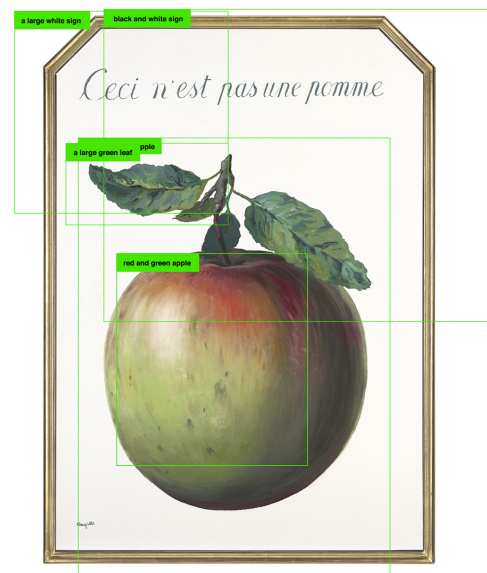


Fig. 2: Trevor Paglen, *The Treachery of Object Recognition*, 2019. © Trevor Paglen, Courtesy of the Artist, Metro Pictures, New York, Altman Siegel, San Francisco.

Paglen ha inteso in questo modo problematizzare il “nuovo ordine algoritmico” che articola ormai la nostra esperienza gnoseologica, semplificandola ed escludendo ogni potenzialità esegetica che tenga in considerazione l’ambiguità espressiva delle immagini, delle parole e del loro legame. Spiegando il suo progetto come un’allegoria dei processi rappresentativi, che dipendono sempre dal contesto in cui vengono eseguiti, l’artista afferma infatti che:

What’s an apple? Is it allegorical – a form of knowledge related to sin, as in the bible? The point here is that it has all kinds of cultural associations and depending on the context we refer to it in, these can be invoked. [...] For me, the print of *Ceci n’est pas une pomme* that frames the show is basically posing a question: what is an apple? What does a representation of an apple mean? And, more significantly, who gets to decide what an image of an apple means? [...] That, for me, is an allegory of self-representation – it is an acknowledgement that representations are always relational and they are based on consensus (Paglen, Downey 2020: 22).

Partendo dalla riflessione metarappresentativa magrittiana, Paglen esplora dunque le implicazioni politico-ideologiche sottese al funzionamento delle macchine intelligenti o, quantomeno, alla volontà di addestrarle attribuendo un ‘universale’ e oggettivo contenuto semantico ai testi e alle immagini, con la conseguenza di escludere ogni loro sfumatura simbolica o proprietà iconologica. In breve, stabilire che il dipinto di Magritte è una “mela rossa e verde” vuol dire eliminare il criterio della somiglianza/similitudine dall’interpretazione delle macchine, forzandole a leggere qualsiasi elemento figurativo attraverso una misurabile, esatta e univoca coincidenza tra realtà e rappresentazione².

Nella mostra, mano a mano che le categorie prese in esame abbandonavano gli oggetti e arrivavano a contemplare concetti astratti, iniziavano ad apparire le “anomalie” – “da mela ad anomalia”, come recita appunto il titolo del progetto pagleniano –, che riguardavano in special modo le persone e le loro emozioni o dinamiche relazionali: gli individui ‘anomali’ erano taggati come “criminali”, “prostitute”, “razzisti” e altre definizioni implicanti giudizi morali che solo un essere umano poteva aver introdotto e che il computer aveva poi reimpiegato secondo i propri principi, a volte difficilmente spiegabili, considerato che Roger Moore e Barack Obama risultavano, ad esempio, fare parte del gruppo dei “razzisti” (Paglen, Hong 2019: 23; Ings 2019: 30).

Appare evidente che l’intervento umano che dirige i percorsi di apprendimento delle macchine vi immette tutto il portato misogino, razzista e ghezzante che lo caratterizza, come del resto è stato più volte messo in luce nel recente dibattito critico. Negli ultimi anni, è infatti successo che software di riconoscimento identificassero dei soggetti raffigurati in cucina più come donne che come uomini, oppure che Google Photos catalogasse persone di colore come gorilla, oppure ancora che Microsoft decidesse di insegnare agli algoritmi che il genere di un individuo non può che avere

² Centrale sul tema della somiglianza/similitudine è lo scambio intellettuale tra Magritte e Michel Foucault: cfr., al riguardo, i contributi teorici di Foucault nei volumi *Les mots et les choses* (1966) e *Ceci n’est pas une pipe* (1973). Esistono molte letture critiche del rapporto tra parole e immagini nell’arte di Magritte, ma per una panoramica concisa, cfr. Roque (1989).

un'articolazione binaria, o uomo o donna, e così via (Simonite 2017; Simonite 2018; Paglen, Hong 2019: 23). In sostanza, tutte le svariate forme di pregiudizio presenti nella nostra società sono entrate nelle macchine tramite i tag di categorizzazione immessi dagli operatori umani, riflettendone le rispettive posizioni politiche, economiche, culturali, con parametri che sfiorano spesso lo stigma: come constata Matteo Pasquinelli, del resto, l'intelligenza della macchina "is not biomorphic – it will never be autonomous from humankind.... Machine intelligence is sociomorphic, but not in a good way.... We feed algorithms our racist, sexist, and classist biases and in turn they warp them further" (Paulsen 2020: 13).

Per questo motivo, la misurazione e interpretazione macchinica del corpo umano diventa per Paglen uno dei luoghi di indagine privilegiati per ravvisare le disuguaglianze sociali, tracce di processi storici di lunga durata che sono state poi tramandate ai sistemi di AI. La stessa *Iconologia* di Ripa, del resto, dove l'"uomo tutto" è assunto a "misura di tutte le cose" (Ripa 2012: 8), costruisce raffigurazioni allegoriche chiaramente intrise dei preconcetti tipici della modernità. Nella prima edizione illustrata del 1603, il continente americano viene ad esempio rappresentato attraverso un'evidente oggettivazione del femminile: l'America è, infatti, una donna con un copricapo di piume colorate in testa e il seno scoperto – un invito allusivo rivolto agli Europei a esplorare i suoi territori, se non addirittura a trarne profitto –, che, munita di arco, freccia e faretra e affiancata da un grande rettile tropicale, poggia il piede sinistro su una testa umana, visto che, secondo l'eurocentrismo colonialista del tempo, i nativi americani erano tutti dei cannibali (Spira 2021).

Se le raffigurazioni del corpo umano consentono da sempre di verificare le ideologie socio-economiche inscritte nei diversi contesti culturali in cui sono state realizzate, la sua categorizzazione 'metrica' e strumentale sembrerebbe per contro aspirare a criteri apparentemente più obiettivi, se non addirittura matematici, come testimoniano i vari studi antropometrici della tradizione³. In realtà, è proprio dal corpo 'quantificato' tecnologicamente che è possibile ravvisare in maniera strutturale quelle dinamiche discriminatorie e razziste su cui a tutt'oggi il regime capitalista fonda il suo potere.

Nell'installazione *Training Humans* del 2019, Paglen e la studiosa Kate Crawford dimostrano così come le diverse forme di pregiudizio radicate nella storia dell'Occidente siano ancora preponderanti nei sistemi classificatori utilizzati per il riconoscimento facciale computerizzato, seppur in maniera dissimulata⁴. Mediante il proprio ritratto digitale presente in Facebook, Instagram

³ Le misurazioni del corpo umano, in special modo del volto e dei suoi moti affettivi, sono presenti fin dall'antichità classica e trovano, in termini di ricerca scientifica, il loro massimo sviluppo nella seconda metà nell'Ottocento con l'invenzione della fotografia. Riguardo all'antropometria moderna in relazione alle nuove tecnologie ottiche, cfr. Grespi, Malavasi (2022: 122-133) e, più specificatamente sul rapporto tra gesti corporei, espressioni facciali e tecniche di rappresentazione, cfr. Grespi (2019).

⁴ La mostra estende il discorso di Paglen sul riconoscimento facciale già centrale nel progetto *Machine-Readable Hito* (2017), creato in collaborazione con l'artista Hito Steyerl, la quale si è fatta fotografare in numerosi atteggiamenti e mimiche facciali per testare l'abilità della macchina a leggere i suoi segni corporei. *Training Humans* si articola su due filoni principali: da un lato, indaga gli esperimenti tecnologici condotti sul riconoscimento facciale dagli anni Sessanta del Novecento a oggi, con dati di addestramento che vanno dalle fotografie segnaletiche dell'FBI ai ritratti scaricati dalla rete – solitamente senza alcun consenso dei navigatori – e, dall'altro, valuta le dinamiche di individuazione delle emozioni operate attraverso l'AI.

e altre piattaforme online, una persona potrebbe essere catalogata non solo in riferimento alla sua presunta identità etnica e sessuale – “donna bianca”, “donna nera”, “donna gialla” –, ma anche come “tossicodipendente”, “pervertita”, “ipocrita”, “divorziata”, “fallita”, “detenuta” e tutta una serie di altre etichette che lasciano trasparire preoccupanti pregiudizi morali, sociali e gnoseologici legati alla razza, al genere, all’età e alle disabilità (Crawford, Paglen 2019)⁵.

Come rilevano Crawford e Paglen:

The application of labels to these images – often done in labs or by Amazon Mechanical Turk workers – produces a regime of classifications, with people tagged by race, gender, age, emotion, and sometimes personal character. This process of classification has clear and durable political implications, as it continues a dark history of post-colonial and racist systems of population segmentation (Fondazione Prada 2019).

L’azione di collocare un individuo all’interno di precisi standard tassonomici desumendo esclusivamente da una fotografia le sue peculiarità distintive – caratteristiche fisiche e psicologiche, orientamento sessuale, inclinazioni, e così via –, rivela la strategia di dirigere lo sguardo macchinico secondo parametri che sono, oltre che eticamente scorretti, anche legati agli interessi privati di multinazionali tecnologiche, desiderose di estendere l’applicazione dell’intelligenza artificiale a tutti i settori dell’esperienza, compresi quelli più privati e personali: “[t]here’s a will to classify people based on images – commenta Paglen –, and financial incentives to want to believe that the classifications are true” (Cook, Pardo 2019: 45).

L’aspetto paradossale di tali sistemi intelligenti è che se, per un verso, una persona è categorizzata e giudicata nella sua essenza attraverso l’analisi della propria immagine digitale, per altro, altre persone vengono occultate, rese invisibili e dematerializzate per fare in modo che questa analisi possa realizzarsi. Come accennano Crawford e Paglen, le procedure di etichettatura delle immagini sono infatti messe in pratica, sulla base di categorie preimpostate dai colossi tecnologici o comunque da chi controlla i dati, da lavoratori impiegati da Amazon Mechanical Turk o altre piattaforme di crowdsourcing⁶: si tratta dei cosiddetti “clickworkers” o “microworkers”, che aiutano l’apprendimento delle macchine intelligenti, svolgendo compiti semplici e ripetitivi, come appunto marcare gli oggetti rappresentati, correggere le traduzioni automatiche, e così via. In maniera sintomatica, sono essi stessi vittime dello sfruttamento capitalistico e degli squilibri di potere che perpetra: solitamente indigenti e posizionati nel Sud globale, sottopagati e scarsamente tutelati, svolgono le loro mansioni in rete, nelle proprie abitazioni, in tempistiche molto ristrette impartite dalle multinazionali, le quali evitano di dichiarare la loro attività – un “ghost work” a tutti gli effetti, dunque – per poter mettere maggiormente in risalto l’efficienza ‘magica’ e apparentemente autonoma dei computer (Semuels 2018; Gray, Suri 2019; Mühlhoff 2020: 1878; Paulsen 2020). Significativo a questo proposito il nome scelto da Jeff Bezos, fondatore di Amazon, per questo tipo

⁵ In reazione alle affermazioni, ritenute scorrette, contenute nel saggio “Excavating AI” (Crawford, Paglen 2019), che Crawford e Paglen scrivono a integrazione di *Training Humans*, cfr. Lyons (2020; 2021).

⁶ Oltre ad Amazon MTurk, tra i servizi più noti di questo genere ci sono Clickworker, Microworkers, CrowdFlower e Toluna.

di servizio da lui stesso definito “artificial artificial intelligence” (Pontin 2007): Amazon Mechanical Turk è infatti un esplicito omaggio al famoso Turco meccanico inventato da Wolfgang von Kempelen nel 1769, un automa che giocava ‘magicamente’ e magistralmente a scacchi, perché manovrato da un essere umano dissimulato al suo interno⁷.

Associando, per ragioni di mercato, i sistemi di AI alla magia, così da esaltarne la meravigliosa funzionalità, si elide da un lato la manodopera precaria fornita dai clickworkers e si corre il rischio, dall’altro, di ritenere le macchine obiettive e corrette perché libere da ogni ingerenza umana, protraendo così su un doppio canale – pressoché all’ennesima potenza – le ineguaglianze presenti nel panorama tecnologico contemporaneo (Paulson 2020: 10).

4. Emozioni e corpi cancellati

La schedatura informatica delle persone mediante i loro ritratti e la cancellazione dei corpi di chi la esegue sono entrambe conseguenze del legame tra visione e conoscenza che struttura la società capitalistica. La studiosa Luciana Parisi attribuisce le pratiche di occultamento dei clickworkers all’“ocularcentric metaphysics of the Western gaze”: camuffando, all’interno dei computer intelligenti, le relazioni di potere politico-economico che ghetizzano oppure sfruttano certi gruppi sociali minoritari, il tecno-capitalismo riesce a rafforzare ed estendere le disuguaglianze che lo hanno da sempre caratterizzato (Parisi 2021).

Parisi porta ad esempio di queste dinamiche l’installazione *The Cleaning of Emotional Data* (2020) di Elisa Giardina Papa, dedicata all’“affective computing” e ai principi attraverso cui il computer è allenato a distinguere le emozioni a partire dal ritratto di una persona. In quest’opera l’artista italiana riflette sull’incarico di pulizia e correzione dei dati concernenti le emozioni che le era stato affidato in qualità di clickworker da alcune multinazionali nordamericane, con una retribuzione di pochi centesimi di dollaro per ogni compito svolto. Per aiutare il machine learning a individuare i sentimenti dalla lettura del volto, a Giardina Papa e agli altri operatori era stato chiesto anche di creare dei brevi video con le loro mimiche facciali: alcune delle espressioni fornite da Giardina Papa sono state però rifiutate dalle società per cui era impiegata, perché non assimilabili agli standard emozionali previsti – non si sa precisamente se per decisione dei protocolli algoritmici o se a causa dei supervisor umani, che potrebbero non averle identificate perché appartenenti a culture con fisionomie e gestualità corporee differenti (Giardina Papa 2020)⁸.

L’artista ha dunque appurato in prima persona l’applicazione di filtri selettivi da parte delle multinazionali, che stabiliscono aprioristicamente le tipologie di espressione corporea da considerare per l’istruzione meccanica, espellendo inoltre dal campo dell’osservabile la fatica umana necessaria a catalogarle: solo così, possono presentare tecnologie talmente avanzate da essere in grado di intuire da sole gli stati d’animo dell’utente/consumatore, di capire i suoi bisogni e, infine,

⁷ Il “nano” nascosto nella macchina come allegoria del materialismo storico è analizzato da Walter Benjamin in *Sul concetto di storia* (1940). Cfr. Benjamin (1997).

⁸ I tentativi di classificazione ‘misurata’ e scientifica delle emozioni risalgono sempre al XIX secolo con le ricerche, tra gli altri, di Duchenne de Boulogne, Charles Darwin, Paul Richer e Albert Londe. La stessa Giardina Papa riproduce nella sua installazione le fotografie con gli esperimenti di elettrostimolazione effettuati da Duchenne de Boulogne.

di soddisfarli (Atanasoski, Vora 2019: 6). Ciò che emerge in particolar modo nel progetto di Giardina Papa è, di fatto, il meccanismo viziato che si instaura tra i volti/corpi riconosciuti nelle loro emozioni umane ‘standardizzate’ dalle reti neurali artificiali e quelli dei lavoratori anonimi che le guidano, volutamente resi invisibili.

In termini più propriamente allegorici, *The Cleaning of Emotional Data* dimostra come il tecno-capitalismo alteri fino alla sua aberrazione l'intento di Ripa di offrire una forma universale a ogni passione umana, perché espunge ogni ambivalenza semantica nella ricognizione visiva dei sentimenti, cercando di imporre il suo ordine ben oltre le convenzioni rappresentative iconologiche. In effetti, sgancia e astrae le emozioni dal corpo sia di chi le prova sia di chi le cataloga per rimetterle poi sinteticamente in circolo soltanto a fini di marketing: “technologies that erase human workers – afferma infatti Giardina Papa – are designed to perform the surrogate effect for consumers, who consume the reassurance of their own humanity along with the service offered” (Parisi 2021: 1287).

A contrastare queste politiche economiche che seducono il consumatore, nascondendogli la sistematizzazione arbitraria dei suoi affetti e lo sfruttamento di altri esseri umani, Giardina Papa realizza, in collaborazione con l'artista Michael Graham e sempre per l'installazione *The Cleaning of Emotional Data*, il lavoro *Amiss Motifs*, dove su ampi scampoli di tessuto, materiali di scarto descritti eloquentemente “a new canvas for unruly and ‘incomputable’ emotions” (Arshake 2020) e affiancati alle linee astratte delle microespressioni facciali rilevate dagli algoritmi, ricama digitalmente alcuni modi di dire gergali del dialetto siciliano – l'artista ha origini siciliane – e di quello americano che identificano precisi e, soprattutto, intraducibili stati emotivi. In questo modo, la parola si allinea alle forme grafiche computerizzate delle emozioni non tanto per delucidarne il significato, quanto piuttosto per produrre una forma di controvisualità, o, meglio, controleggibilità che insiste, anziché sulla trasparenza del concetto, sulla sua opacità, ambiguità e irriducibilità a ogni tipo di calcolo quantistico.

In conclusione, senza dover necessariamente aderire alla provocatoria proposta di Parisi, che, per superare l'oculocentrismo discriminatorio del capitalismo occidentale, esorta addirittura ad affidarsi alla “negative optics” e alla “material image without form” degli algoritmi (Parisi 2021: 1293) – ossia a un'immagine a cui la visione umana non può accedere –, è possibile affermare che il procedimento allegorico articolato nei progetti artistici di Paglen e di Giardina Papa stimoli a rintracciare nel dialogo tra pensiero umano e pensiero macchinico nuove opportunità epistemologiche, disgiunte da meri interessi di guadagno economico o di sorveglianza e legate, invece, a un'effettiva “poetica della macchina”.

Abitiamo ormai una zona interstiziale tra il corporeo e il digitale, una “soglia tra l'interiorità e l'esterno [che] è in comproprietà con i fornitori dei servizi”: è ora più che mai necessario “negoziare questa soglia a partire dal “baratro” emotivo che la comfort zone capitalistica ha generato in noi” (Gruppo di ricerca Ippolita 2019: 11): la plurivocità dell'esegesi allegorica potrebbe essere un buon punto di partenza per attivare tale negoziazione.

Bibliografia

- Arshake, "Elisa Giardina Papa. The Cleaning of Emotional Data", *Arshake*, 23 gennaio 2020, <https://www.arshake.com/elisa-giardina-papa-the-cleaning-of-emotional-data> (cons. il 26 maggio 2022).
- Atanasoski N., Vora K., *Surrogate Humanity: Race, Robots, and the Politics of Technological Futures*, Durham and London, Duke University Press, 2019.
- Aujaleu É., "Le visible et le lisible: fondements et limites de l'iconologie", *L'enseignement philosophique*, 5, 2008, pp. 32-45.
- Benjamin W., *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997.
- Boucher B., "'This Is the Project of a More Just World': Trevor Paglen on Making Art That Shows Alternative Realities", *Artnet*, 11 June 2018, <https://news.artnet.com/art-world/trevor-paglen-interview-1299836> (cons. il 26 maggio 2022).
- Braidotti R., *Materialismo radicale. Itinerari etici per cyborg e cattive ragazze*, traduzione e cura di A. Balzano, Milano, Meltemi, 2019.
- Cook S., Pardo A., *Trevor Paglen: From 'Apple' to 'Anomaly' (Pictures and Labels)*, Exhibition catalogue, London, Barbican, 2019.
- Crawford K., Paglen T., "Excavating AI: The Politics of Images in Machine Learning Training Sets", 19 September 2019, <https://excavating.ai/> (cons. il 19 maggio 2022).
- Damisch H., *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972.
- Didi-Huberman G., *Devant l'image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.
- Elias C., "Representation", in A.J. Saab, A. Anable, C. Zuromskis (eds.), *A Concise Companion to Visual Culture*, Newark, John Wiley & Sons, 2021.
- Fondazione Prada, "'Training Humans", An Exhibition by Kate Crawford and Trevor Paglen, at Osservatorio Fondazione Prada in Milan, from 12 September 2019 to 24 February 2020, 10 July 2019, <https://www.fondazioneprada.org/wp-content/uploads/Fondazione-Prada-Osservatorio-Training-Humans-press-release.pdf> (cons. il 22 maggio 2022).
- Fourmentraux J.-P., *antiDATA – La désobéissance numérique – Art et hacktivisme technocritique*, Dijon, Les presses du réel, 2020.
- Giardina Papa E., *Elisa Giardina Papa: Notes on Post-Work*, video, 2020, <https://vimeo.com/387687941> (cons. il 22 maggio 2022).
- Goodfellow I. et al., "Generative Adversarial Nets", in Z. Ghahramani et al. (eds.), *Proceedings of the 27th International Conference on Neural Information Processing Systems (NIPS 2014)*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2014, pp. 2672-2680, <https://proceedings.neurips.cc/paper/2014/file/5ca3e9b122f61f8f06494c97b1afccf3-Paper.pdf> (cons. il 26 maggio 2022).
- Gray M.L., Suri S., *Ghost Work: How to Stop Silicon Valley from Building a New Global Underclass*, Boston and New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2019.
- Grespi B., *Figure del corpo: gesto e immagine in movimento*, Milano, Meltemi, 2019.
- Grespi B., Malavasi L., *Dalla parte delle immagini: temi di cultura visuale*, Milano, McGrawHill, 2022.

- Grønstad, A.S., *Ways of Seeing in the Neoliberal State: A Controversial Play and Its Contexts*, Cham, Springer International Publishing, 2021.
- Gruppo di ricerca Ippolita, "Prefazione", in R. Braidotti, *Materialismo radicale. Itinerari etici per cyborg e cattive ragazze*, traduzione e cura di A. Balzano, Milano, Meltemi, 2019, pp. 6-22.
- Jacquet M., "Trevor Paglen: espionnez en direct les visiteurs de sa nouvelle exposition", *Numéro Art*, 18 septembre 2020, <https://www.numero.com/fr/numero-art/trevor-paglen-pace-gallery-londres-intelligence-artificielle> (cons. il 22 maggio 2022).
- Jeandré, P., "The Limits of the Visible: The Politics of Contingency in the Photographic Work of Trevor Paglen", *Critical Studies*, 2, 2016, pp. 84-95.
- Lee-Morrison L., *Portraits of Automated Facial Recognition: On Machinic Ways of Seeing the Face*, Bielefeld, Bielefeld University Press, 2019.
- Lyons M.J., "Excavating "Excavating AI": The Elephant in the Gallery", *arXiv*, 2 September 2020, <https://doi.org/10.48550/arXiv.2009.01215> (cons. il 19 maggio 2022).
- "Excavating AI" Re-excavated: Debunking a Fallacious Account of the JAFFE Dataset", *arXiv*, 28 July 2021, <https://doi.org/10.48550/arXiv.2107.13998> (cons. il 19 maggio 2022).
- Maffei S., *Le radici antiche dei simboli: studi sull'Iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l'antico*, Napoli, La stanza delle scritte, 2009.
- "Introduzione", in C. Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, Torino, Einaudi, 2012, pp. vii-cxv.
- Mann S. et al., "Sousveillance: Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments", in *Surveillance & Society*, 1, 3, 2003, pp. 331-355.
- Marx K., *Il capitale*, Libro primo, Roma, Editori Riuniti, 1980.
- Mirzoeff N., *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Durham and London, Duke University Press, 2011.
- Mühlhoff R., "Human-aided Artificial Intelligence: Or, How to Run Large Computations in Human Brains? Toward a Media Sociology of Machine Learning", in *New Media & Society*, 22, 10, 2020, pp. 1868-1884.
- Paglen T., "Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)", *The New Inquiry*, 8 December 2016, <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/> (cons. il 24 maggio 2022).
- *Bloom*, video, 2020, <https://www.pacegallery.com/exhibitions/trevor-paglen-bloom/> (cons. il 24 maggio 2022).
- Paglen T., Downey A., "Algorithmic Anxieties: Trevor Paglen in Conversation with Anthony Downey", *Digital War*, 1, 2020, pp. 18-28.
- Paglen T., Hong S.-H., "Machine-Readable Images", *Art in America*, 107, 9, October 2019, pp. 22-24.
- Parisi L., "Negative Optics in Vision Machines", *AI & Society*, 36, 2021, pp. 1281-1293.
- Paulsen K., "'Shitty Automation": Art, Artificial Intelligence, Humans in the Loop", *Media-N*, 16, 1, Spring 2020, pp. 4-23.
- Pontin J., "Artificial Intelligence, With Help from the Humans", *The New York Times*, 25 March 2007, <https://www.nytimes.com/2007/03/25/business/yourmoney/25Stream.html> (cons. il 17 maggio 2022).

- Ramonet I., *L'empire de la surveillance: suivi de deux entretiens avec Julian Assange, Noam Chomsky*, Paris, Éditions Galilée, 2015.
- Ripa C., *Iconologia*, a cura di S. Maffei, Torino, Einaudi, 2012.
- Robin Jones C., "The Artist Trevor Paglen, the Surveillance State and Your Life", *Ssense.com*, 22 March 2018, <https://www.ssense.com/en-it/editorial/art/this-artist-the-military-industrial-complex-and-your-life> (cons. il 24 maggio 2022).
- Roque G., "Magritte's Words and Images", *Visible Language*, XXIII, 2/3, 1989, pp. 221-237.
- Samuels A., "The Internet Is Enabling a New Kind of Poorly Paid Hell", *The Atlantic*, 23 January 2018, <https://www.theatlantic.com/business/archive/2018/01/amazon-mechanical-turk/551192/> (cons. il 16 maggio 2022).
- Seymour T., "Reap What We Sow: Trevor Paglen's New Flower Works Take an Allegorical View of AI", *The Art Newspaper*, 11 September 2020, <https://www.theartnewspaper.com/2020/09/11/reap-what-we-sow-trevor-paglens-new-flower-works-take-an-allegorical-view-of-ai> (cons. il 28 maggio 2022).
- Simonite T., "Machines Taught by Photos Learn a Sexist View of Women", *Wired*, 21 August 2017, <https://www.wired.com/story/machines-taught-by-photos-learn-a-sexist-view-of-women/> (cons. il 17 maggio 2022).
- Simonite T., "When It Comes to Gorillas, Google Photos Remains Blind", *Wired*, 11 January 2018, <https://www.wired.com/story/when-it-comes-to-gorillas-google-photos-remains-blind/> (cons. il 17 maggio 2022).
- Somains A., "On the Altered States of Machine Vision. Trevor Paglen, Hito Steyerl, Grégory Chatonsky", *AN-ICON. Studies in Environmental Images*, 1, 2022, pp. 91-111, <https://doi.org/10.54103/ai/15460> (cons. il 16 maggio 2022).
- Smyrniaios N., *Les GAFAM contre l'internet: une économie politique du numérique*, Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2017.
- Spira F., "Allegories of the Four Continents", *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York, The Metropolitan Museum of Art, March 2021, https://www.metmuseum.org/toah/hd/alfc/hd_alfc.htm (cons. il 22 maggio 2022).
- Stallabrass J., Paglen T., "Negative Dialectics in the Google Era: A Conversation with Trevor Paglen", *October*, 138, Fall 2011, pp. 3-14.
- Szendy P., Alloa E., Ponsa M. (sous la direction de), *Le Supermarché des images*, Paris, Gallimard/Jeu de Paume, 2020.
- Villaespesa E., Murphy O., "This Is Not an Apple! Benefits and Challenges of Applying Computer Vision to Museum Collections", *Museum Management and Curatorship*, 36, 4, 2021, pp. 362-383.
- Violi A., *Dracula. Fantasmi*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2017.
- Zeiner-Henriksen E., *Invisible Images: Computer Vision, Algorithmic Images, and Machine Ontology in Trevor Paglen's Adversarially Evolved Hallucinations*, Master's Thesis in the History of Art, Department of Philosophy, Classics, History of Art and Ideas, University of Oslo, June 2019.

Parole e lingua nell'universo GAFAM

Manuel Favaro

Università LUMSA
(manuel.favaro@lumsa.it)

Abstract

Il presente contributo si propone di analizzare i diversi servizi offerti da Google, Amazon e Microsoft per il machine learning e il trattamento automatico del linguaggio, con il proposito di esaminarne sia i pregi – immediatezza e facilità d'uso –, sia i difetti – asservimento a logiche commerciali, inefficienza di alcuni prodotti, specie per quelli che si pongono come punti di riferimento per professionisti e specialisti.

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/591>

1. Introduzione

Dopo l'allentamento in Italia delle restrizioni dovute al Covid-19, uno dei simboli della riapertura e di un rinnovato fervore per l'arte è stata la mostra dedicata a Gustav Klimt (*Klimt. La Secessione e l'Italia*), tenutasi al Museo di Roma tra l'ottobre del 2021 e il marzo del 2022. Camminando tra le opere del genio austriaco e dei suoi colleghi viennesi, il visitatore si imbatteva nei *Quadri delle Facoltà*; o meglio: nella loro ricostruzione. Come sottolinea il sito della mostra¹, i tre dipinti, rappresentanti le allegorie *La Medicina*, *La Giurisprudenza* e *La Filosofia*, furono infatti commissionati a Klimt alla fine degli anni Dieci del Novecento per l'Aula Magna dell'Università di Vienna, ma vennero successivamente rifiutati perché ritenuti scandalosi. Andati infine perduti a causa di un incendio, avvenuto nel 1945, ciò che ne rimaneva erano fotografie in bianco e nero e articoli di giornale che ne descrivevano fattezze e colorazioni.

Solo nell'autunno del 2021, il Google Arts & Culture Lab Team, tra cui spicca la figura del programmatore Emil Wallner, avvalendosi della consulenza del dottor Franz Smola, uno dei maggiori esperti mondiali di Klimt, ha preso in mano il poco che era sopravvissuto e, tramite tecniche di apprendimento automatico, è riuscito nell'impresa di ricostruire quelli che presumibilmente erano i colori originali dei *Quadri delle Facoltà*.

Il restauro digitale è stato forse la sezione più interessante della ormai conclusa mostra, ed è al centro dell'esposizione virtuale *Klimt vs Klimt*, curata proprio da Google Arts & Culture. La mostra online raccoglie 120 capolavori dell'austriaco provenienti da 30 istituzioni culturali di tutto il

¹ <http://www.museodiroma.it/it/mostra-evento/klimt-la-secessione-e-l-italia>.

mondo², e offre all'utente un'esperienza del tutto inedita, grazie a una futuristica applicazione 3D di realtà aumentata che evidenzia ogni dettaglio delle immagini.

Dunque, non solo il lavoro di restauro, che per quanto digitale è assolutamente straordinario, ma anche la divulgazione internazionale della rediviva opera è gestita da Google. I quadri restaurati sono stati accompagnati – sia a Roma, sia nel sito della mostra virtuale – da un video che ritrae Wallner e Smola mentre raccontano la loro impresa, illustrando a migliaia di visitatori la potenza e soprattutto il fascino del machine learning, in questo caso applicato all'arte.

Per chi legge quella appena raccontata sembrerebbe una storia entusiasmante e a lieto fine: un colosso internazionale si mette a disposizione del popolo per salvaguardare il bene comune, riportando alla luce ciò che altrimenti non sarebbe stato possibile far risorgere. La domanda che però, a questo punto, sarebbe lecito porsi, è: solo Google e le altre aziende GAFAM, con la loro disponibilità economica e il loro strapotere, potevano arrivare a questo incredibile risultato? Oppure esistono altre istituzioni in grado di competere contro Big G & Co. senza ridurre l'apporto accademico alla mera consulenza di un singolo esperto?

2. Il trattamento automatico della lingua: Google, Amazon e Microsoft

2.1 Servizi efficaci per l'utente comune: Google Translate

Il machine learning riguarda una gamma di applicazioni che vedono tra i protagonisti il linguaggio. Mediante le tecniche di trattamento automatico, è ormai possibile fare (quasi) tutto: riconoscere e imitare la voce umana, tradurre testi automaticamente, rendere accessibili e interrogabili banche dati enormi tramite poche e semplici istruzioni da dare in pasto alla macchina. L'accesso ad alcune di queste risorse è tutt'altro che riservato agli specialisti, anzi: per tradurre un testo basta aprire Google Translate, copiarlo, incollarlo e aspettare che in pochi istanti il sistema neurale di traduzione automatica, il Google Neural Machine Translation (GNMT), converta il nostro testo nella lingua desiderata, in maniera se non perfetta almeno altamente accettabile, molto più di quanto non fosse il vecchio sistema probabilistico (cfr. Melvin et al. 2017)³.

Un servizio, insomma, che qualunque persona, dal professionista all'utente comune, può usare ogni giorno per qualsiasi scopo. Ed è soprattutto quest'ultimo che in genere non conosce alternative, per il semplice fatto che non ne ha bisogno: perché dovrebbe cercare altri strumenti, quando ha gratuitamente a disposizione un servizio veloce e adatto alle sue esigenze quotidiane? Quando si cita Google Translate, si parla appunto informalmente di un servizio che nessuno, financo i suoi stessi sviluppatori, si sognerebbe di usare per tradurre testi importanti senza una doverosa e sistematica revisione manuale, perché si tratta di una risorsa messa a disposizione della comunità digitale senza particolari pretese scientifiche, e che invece si propone di fornire un supporto linguistico immediato, soprattutto per le lingue sconosciute all'utente. Sta poi allo stesso utilizzatore ricorrere a dizionari e grammatiche per confermare l'attendibilità della traduzione proposta da Google e apportare, dove servissero, le modifiche necessarie.

² <https://artsandculture.google.com/project/klimt-vs-klimt>.

³ Per una buona panoramica sui nuovi sistemi neurali di traduzione automatica, si veda Stahlberg (2020).

2.2 Servizi inefficaci per l'utente specializzato: Google Ngram Viewer

Anche Google Ngram Viewer è un servizio gratuito e accessibile a tutti, ma il fatto di essere uno strumento molto meno diffuso rispetto a Google Translate può comportare un utilizzo meno consapevole in grado di fare maggiori danni, poiché i problemi strutturali della risorsa, come vedremo adesso, sono molto più profondi.

Lo strumento, infatti, permetterebbe – il condizionale è d'obbligo – di osservare l'evoluzione di una parola nel tempo mostrando all'utente la frequenza della stringa ricercata in un certo periodo, e lo fa utilizzando diversi corpora disponibili per alcune delle lingue più diffuse, tra cui l'italiano, che sono basati sull'enorme banca dati di Google Libri. Grazie a un sistema grafico accattivante, l'utente ha l'illusione di accedere subito alla storia di un vocabolo, e di conseguenza alla storia di un nome, di un oggetto, di una idea, di un concetto, come testimonia il nutrito numero di articoli accademici di qualsivoglia disciplina, reperibili nella famosa biblioteca digitale JSTOR⁴, che citano Google Ngram Viewer, alcuni dei quali entusiasticamente⁵, altri senza interrogarsi sulla sua effettiva affidabilità⁶; soprattutto quelli scritti a ridosso del 2010, anno in cui lo strumento veniva messo a disposizione del pubblico internazionale, il quale si illudeva che una risorsa di tal fatta permettesse di esplorare e trarre immediato vantaggio da un universo fino ad allora sconosciuto.

In un certo qual senso, ciò è vero: Google Ngram Viewer consente di avere una panoramica sulla distribuzione cronologica della parola o del sintagma ricercati. Tale panoramica però deve essere considerata preliminare allo studio effettivo. I motivi sono semplici: in primo luogo, non è dato conoscere la reale dimensione e composizione del corpus di una specifica lingua diversa dall'inglese, a meno di scaricarsi il dataset, quando disponibile, da risorse esterne come GitHub (cfr. § 3), così com'è impraticabile capire a quale dominio appartengano i testi, compromettendo a monte il criterio di rappresentatività, su cui si basano gran parte delle analisi sui corpora (cfr. Biber 1993). In secondo luogo, non è possibile accedere direttamente dalla risorsa ai passaggi contenenti la parola, e dunque non si possono osservare i vari contesti in cui essa si trova, procedimento essenziale ad analisi di tipo qualitativo: si può soltanto riflettere sulla distribuzione meramente cronologica delle parole, senza entrare nel merito di aspetti cogenti quali la tipologia testuale, il registro e altri fattori sia interni, sia esterni alla storia del vocabolo; va da sé che l'informazione fornita è quantomeno insufficiente per impostare ricerche che possano considerarsi valide. In terzo luogo, secondo quanto dichiarato dagli stessi sviluppatori⁷, i 33 corpora, a rappresentanza delle lingue inglese (13), cinese (3), francese (3), tedesco (3), ebraico (3), spagnolo (3), russo (3) e italiano (2) sono stati rilasciati in tre periodi diversi (2009, 2012, 2019), un lungo periodo in cui la linguistica computazionale ha compiuto passi da gigante. Basti fare un esempio: nelle versioni del 2009, ancora oggi impiegate dalla risorsa, il processo di suddivisione delle forme presenti nelle unità di base del

⁴ <http://www.jstor.com>.

⁵ Per esempio, l'informatica umanistica Lauren Klein (2011: 37) parla di Google Ngram Viewer come uno strumento in grado di stimolare nuovi interessi, nuovi approfondimenti riguardo ai mutamenti intercorsi nel tempo tra lingua, cultura e letteratura.

⁶ Si veda il contributo del teorico e critico letterario Walter Benn Michaels (2011: 310), il quale usa i risultati di Google Ngram Viewer a supporto di una sua ipotesi cronologica circa la diffusione del termine *postmodernismo*.

⁷ <https://books.google.com/ngrams/info>.

testo digitale, ossia i *token*, nel gergo denominato appunto tokenizzazione, avveniva utilizzando lo spazio bianco come elemento separatore. Per intendersi: forme come *l'altro* o *esempio...* vengono considerati un token singolo anziché essere doverosamente scissi in token separati; risultati di questo tipo, a oggi, sarebbero inconcepibili, e infatti le versioni successive del 2012 e del 2019 usano metodi di segmentazione ibridi, basati su regole per il cinese, su sistemi statistici per tutte le altre lingue. Non è chiara neanche l'accuratezza dell'annotazione morfo-sintattica, ossia l'aggiunta di informazioni grammaticali ai singoli token, fondamentale nel processo di arricchimento linguistico del testo grezzo, già influenzata negativamente dai problemi di tokenizzazione: secondo quanto si legge sul sito citato in precedenza, i valori di accuratezza oscillano tra l'85% e il 95%, ma soltanto in riferimento ai corpora di inglese moderno⁸, specificando, tra l'altro, che tali percentuali sono destinate a scendere di qualche punto, com'è ovvio, in relazione ai corpora di inglese antico; nessun dato, invece, viene dichiarato per i corpora relativi alle altre lingue.

Tutte queste problematiche condizionano l'efficacia della ricerca avanzata per parti del discorso, per categorie sintattiche ecc. Un ulteriore dato su cui riflettere: l'homepage di Google Ngram Viewer presenta di default un esempio di ricerca, in cui vengono messe a confronto le occorrenze presenti nei corpora in lingua inglese, relativamente al periodo 1800-2019, di Albert Einstein, Sherlock Holmes e Frankenstein⁹. Osservando la curva, si nota che le prime attestazioni nelle banche dati di Albert Einstein, per quanto oltremodo residuali (0,00000009%), sono databili 1816, frutto quindi di un errore o di una omonimia, dato che il fisico tedesco sarebbe nato oltre cinquant'anni dopo, nel 1879; e se qui la conferma del dato è semplice e intuibile, non lo è per quasi tutte le altre possibili ricerche, che indurrebbero l'utente a utilizzare dati che potrebbero essere, come in questo caso, inattendibili.

A differenza, però, di quanto visto in precedenza, le alternative a Google Ngram Viewer ci sono e sono facilmente reperibili in rete. Soltanto per l'italiano, banche dati, archivi, corpora differenziati tipologicamente, diafasicamente e diamesicamente, e ancora dizionari digitali storici e sincronici sono innumerevoli¹⁰, ponendosi come ottimo ausilio per studiosi o appassionati che vogliano ricostruire la diffusione e l'uso di una parola, senza ricorrere, tuttavia, all'accattivante e quanto mai intellegibile grafico di Google Ngram Viewer. Si tratta di risorse che, però, condividono con Google analoghi problemi strutturali, ossia i modelli sono particolarmente funzionali per il trattamento dei testi contemporanei, molto meno per quelli di altre varietà, con particolare riferimento alle varietà storiche¹¹; oppure, già nella fase di digitalizzazione, l'affidabilità degli strumenti per il riconoscimento ottico dei caratteri (OCR, *optical character recognition*) dipende in maniera determinante dalla qualità dell'inchiostro, dalle dimensioni, dalle fattezze e dal livello di

⁸ I dati sono grossomodo in linea con i valori di accuratezza dei modelli sviluppati negli ultimi anni per il trattamento della lingua inglese, come testimonia il recentissimo contributo di Chiche e Yitagesu (2022).

⁹ <https://books.google.com/ngrams>.

¹⁰ Si vedano, a mo' d'esempio, gli *Scaffali digitali* presenti nel sito dell'Accademia della Crusca (<https://accademiadellacrusca.it/>), dove sono consultabili le maggiori risorse disponibili per l'italiano.

¹¹ Cfr. da ultimo Favaro et al. (2022).

usura della fonte cartacea¹². La differenza, però, è che tali problemi vengono dichiarati e affrontati quotidianamente dalla comunità scientifica, con lo svantaggio che la mentalità accademica rallenta la divulgazione dei prodotti, fornendo così l'assist decisivo alle multinazionali private, che senza dubbio si pongono molti meno scrupoli.

2.3 Servizi per il machine learning: Google Colaboratory

Un altro strumento di Google, creato però per utenti già specializzati, è Google Colaboratory¹³. Si tratta di una piattaforma che permette di utilizzare un blocco note interattivo per eseguire codici scritti in Python, con la possibilità di condividerli immediatamente su Google Drive e GitHub (cfr. § 3) e di accedere alle *Graphic Processing Unit* (GPU) virtuali, processori che permettono di sostenere carichi di lavoro più impegnativi rispetto alle consuete *Central Processing Unit* (CPU), e quindi maggiormente adatti all'elaborazione di sistemi di machine learning che in genere utilizzano una ingente quantità di dati. Nell'ambito della linguistica computazionale, per esempio, gli strumenti allo stato dell'arte che permettono di costruire corpora annotati linguisticamente, come *UDPipe* (Straka e Straková 2017) e *Stanza* (Qi et al. 2020), progettati in riferimento allo standard internazionale delle *Universal Dependencies* (UD, De Marneffe et al. 2021), consigliano di addestrare i diversi modelli per l'annotazione utilizzando, appunto, le GPU, per evitare che il processo risulti laborioso o addirittura insostenibile per la macchina, a seconda dei dati da elaborare e dei parametri selezionati durante la configurazione iniziale del processo di addestramento.

In questi casi, l'impiego di Google Colaboratory può quindi risultare molto vantaggioso, perché consentirebbe di risolvere il problema senza dover acquistare e installare un hardware ad hoc. Vi sono, tuttavia, due osservazioni da fare: la prima riguarda il fatto che, come moltissimi altri servizi, la versione gratuita, accessibile a tutti, fornisce un numero limitato di GPU virtuali e di spazio in memoria, risolvibile soltanto pagando la versione Pro o persino Pro+; la seconda è che il blocco note virtuale usato per eseguire i codici è quello sviluppato dal progetto Jupyter¹⁴, una organizzazione non profit che presta la risorsa anche ad Amazon SageMaker, un altro prodotto facente parte dei numerosi servizi "offerti" da Amazon Web Services¹⁵. Emerge dunque una realtà incontrovertibile: Google e Amazon, assieme a Microsoft, come vedremo nel prossimo paragrafo, creano costantemente profitto sfruttando risorse che nascono estranee alle logiche di mercato, ma che non hanno potuto (o voluto) contrastare lo strapotere economico dei colossi americani, divenendo soggetti alle loro dipendenze¹⁶.

¹² Si vedano, ad esempio, i problemi nella digitalizzazione e nella strutturazione della versione online del *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (Sassolini et al. 2021).

¹³ <https://colab.research.google.com/>.

¹⁴ <https://jupyter.org/>.

¹⁵ <https://aws.amazon.com/it/>. Cfr. par. successivo.

¹⁶ Cfr. § 3 per il caso analogo di GitHub.

2.4 Il cloud computing: Amazon Web Services e Microsoft Azure

Amazon Web Services (AWS) e Microsoft Azure¹⁷ sono due delle più famose piattaforme di *cloud computing*, ovvero una serie di servizi, disponibili direttamente in rete, per il calcolo, l'archiviazione e analisi dei dati e altro. Come Google Colaboratory, AWS e Azure consentono di elaborare milioni e milioni di dati senza dover possedere centri di analisi o server fisici. Relativamente al machine learning, le piattaforme forniscono ambienti virtuali che l'utente può adoperare per costruire e addestrare i propri modelli. A differenza, però, di quanto osservato sopra per Google Colaboratory, il piano gratuito è disponibile soltanto per un periodo limitato dal momento della sottoscrizione, che rimane comunque obbligatoria, e i prezzi dei prodotti sono basati su una tariffa a consumo e, in particolare per quelli di Amazon, sull'accumulo: più ne usi, meno spendi.

I servizi di Amazon, infatti, sono organizzati a compartimenti: soltanto per il machine learning sono sette, a loro volta organizzati in sottoservizi che sono correlati ad altri prodotti non facenti parte dello stesso pacchetto. Amazon Comprehend, per esempio, si occupa di elaborazione del linguaggio naturale (*natural language processing*, NLP) e permette il riconoscimento delle entità, l'analisi del sentiment e della sintassi e molte altre funzioni; per ottenere però la sintesi e per il riconoscimento della voce, risorse che fanno altrettanto parte dell'universo NLP, bisogna usare altri servizi (nello specifico, Amazon Polly e Amazon Transcribe). Questa organizzazione dei pacchetti non solo crea un enorme profitto per l'azienda di Seattle, ma anche una notevole dispersione, poiché ogni pacchetto ha un suo funzionamento specifico, comportando tra l'altro la necessità di competenze trasversali per poter sfruttare appieno le risorse. Tale ostacolo, però, sembrerebbe essere soltanto apparente: navigando sui siti delle due piattaforme, AWS e Azure, si ritrovano decine e decine di testimonianze sull'utilizzo quotidiano dei servizi, dalle grandi alle medie imprese, fino ad arrivare alle organizzazioni non profit. Da quelle stesse testimonianze, invece, l'ambito della ricerca scientifica sembrerebbe, almeno sulla carta, ancora capace di evitare o di impiegare con estrema parsimonia il *cloud computing* a pagamento¹⁸.

3. Conclusioni

Nella sfera aziendale, sembrerebbe prevalere la logica del servizio virtuale su richiesta, malgrado i numerosi rischi e problemi dovuti all'uso di tali sistemi, che vanno dalla sicurezza, alla privacy, al divario digitale tra paesi ricchi e poveri, all'obsolescenza e alla migrazione dei dati, per citarne alcuni¹⁹. Invece, gli specialisti del machine learning, nell'ambito della ricerca, si affidano ancora, per la maggior parte, a risorse open-source, immagazzinando dati, sviluppando algoritmi, pacchetti e

¹⁷ <https://azure.microsoft.com/en-us/>.

¹⁸ Se è abbastanza semplice trovare in rete stime riguardanti l'utilizzo del cloud computing da parte delle aziende, non è altrettanto facile ricavare informazioni riguardanti l'utilizzo pubblico di tale risorsa. L'unico dato interessante e, se possibile, allarmante lo fornisce sempre AWS tramite il proprio sito: sarebbero già oltre 14000 gli istituti di pubblica istruzione, dalle scuole primarie alle università, che lo utilizzano o che organizzano corsi per insegnare agli studenti l'uso di tali strumenti. Non è possibile ricavare, tuttavia, alcun dato più specifico, in particolare sulla distribuzione areale dei suddetti istituti.

¹⁹ Sul tema, si veda tra gli altri Dutta et al. (2013); più specificamente sui rischi legati alla ricerca, si veda Reddy et al. (2011).

strumenti per permettere a tutti gli utenti di creare risorse nuove o di aggiornare quelle esistenti, come avviene ad esempio per le banche dati della piattaforma UD (cfr. § 2.2), impiegate per l'addestramento dei modelli di annotazione, che sono state negli anni sviluppate da numerosi istituti di ricerca internazionali che si occupano di linguistica computazionale.

Anche in questo caso, però, c'è un problema alla fonte: gli sviluppatori usufruiscono anch'essi di supporti esterni per la condivisione delle risorse. Le banche dati sono infatti tutte scaricabili tramite GitHub, il servizio di hosting per eccellenza usato dagli sviluppatori di tutto il mondo per condividere i propri dati²⁰; GitHub, però, sintetizza in sé un grande paradosso: nato come eccellenza open-source, è stato acquistato qualche anno fa da Microsoft, uno dei più grandi nemici del codice aperto²¹.

GAFAM, si sa, penetra giorno dopo giorno, direttamente e indirettamente, spazi e ambiti non solo commerciali, generando di continuo profitto sotto la maschera del bene comune. Ciò, tra l'altro, ostacola fortemente lo sviluppo di alternative concrete e indipendenti ideate dal settore pubblico, che quando riesce a creare strumenti altrettanto validi e spesso migliori, rischia di dare alla luce prodotti inaccessibili agli utenti non specializzati, anche solo per il fatto che questi prodotti alternativi non vengono utilizzati in primo luogo dalle stesse istituzioni pubbliche che li realizzano: si pensi, per esempio, ai servizi per videoconferenze creati dal Consortium GAAR, associazione nata dalla collaborazione tra il Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca e varie importanti istituzioni come il CNR o l'INAF²², che in tempi di pandemia, di didattica a distanza e di lavoro agile non sono mai riusciti a contrastare il monopolio di Google Meet, di Microsoft Teams o di Zoom. Il pericolo di affidarsi esclusivamente ai cinque colossi americani è dietro l'angolo; questo rischio è forse già realtà, se si pensa anche, oltre a quanto appena osservato, al costante utilizzo da parte delle università dei servizi di posta elettronica e per l'archiviazione dei dati, offerti in prima linea da Google.

Ma è giusto lasciare che GAFAM si insinui in tutto ciò che è relativo all'accademia e alle istituzioni pubbliche, dichiarare fin d'ora la resa incondizionata ai giganti del web e rinunciare all'autonomia della ricerca solo per l'immediato vantaggio dovuto all'abbattimento dei costi e lo sfruttamento di infrastrutture preesistenti? L'unica strada percorribile per sottrarre il monopolio a GAFAM è quella di imparare a rendere usufruibili e appetibili i prodotti sviluppati dall'università e dai centri di ricerca, anche al di fuori delle mura accademiche.

Bibliografia

Biber D., "Representativeness in corpus design", *Literary and Linguistic Computing*, 8, 1993, Oxford, Oxford University Press, pp. 243-257.

²⁰ <https://github.com/>.

²¹ Rijtano R., "Microsoft compra GitHub, il 'social' degli sviluppatori", *La Repubblica*, 4 giugno 2018, https://www.repubblica.it/tecnologia/2018/06/04/news/microsoft_compra_github_il_social_degli_sviluppatori-198116594/.

²² <https://www.garr.it>.

- Chiche A., Yitagesu B., “Part of speech tagging: a systematic review of deep learning and machine learning approaches”, *Journal of Big Data*, 9, 2022. Disponibile su:
<https://doi.org/10.1186/s40537-022-00561-y>.
- De Marneffe M. C., Manning C. D., Nivre J. and Zeman D., “Universal Dependencies”, *Computational Linguistics*, 47(2), 2021, pp. 255-308.
- Dutta, A., Peng, G.C. and Choudhary, A., “Risks in enterprise cloud computing: the perspective of IT experts”, *Journal of Computer Information Systems*, 53 (4), 2017, pp. 39-48.
- Favaro M., Biffi M., Montemagni S., “Trattamento automatico del linguaggio e varietà storiche di italiano: la sfida della lemmatizzazione”, in Misuraca M., Scepi G., Spano M. (a cura di), *Proceedings of the 16th international conference on statistical analysis of textual data*, Vadistat press, Napoli, 2022, II vol., vol. I, pp. 392-399.
- Klein L., “Hacking the Field: Teaching Digital Humanities with Off-the-Shelf Tools”, *Transformations: The Journal of Inclusive Scholarship and Pedagogy*, 1, 2011, pp. 37-52.
- Melvin J., Mike S., Quoc V. L., Maxim K., Yonghui W., Zhifeng C., Nikhil T., Fernanda V., Martin W., Greg C., Macduff H., Jeffrey D., “Google’s Multilingual Neural Machine Translation System: Enabling Zero-Shot Translation”, *Transactions of the Association for Computational Linguistics*, 5, 2017, pp. 339–351.
- Michaels, W. B., “The Beauty of a Social Problem (e.g. unemployment)”, *Twentieth Century Literature*, 3-4, 2011, pp. 309-327.
- Qi P., Zhang I., Zhang Y., Bolton J., Manning C. D., “Stanza: A Python Natural Language Processing Toolkit for Many Human Languages”, in *Proceedings of the 58th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics: System Demonstrations, ACL 2020, July 5-10*, Association for Computational Linguistics, 2020, pp. 101-108.
- Reddy K. V., Rao B. T., Reddy L. S. S., Kiran P. S., “Research Issues in Cloud Computing”, *Global Journal of Computer Science and Technology*, 11, 2011. Disponibile online su:
<https://computerresearch.org/index.php/computer/article/view/794/794>.
- Sassolini, E., Biffi, M., De Blasi, F., Guadagnini, E., Montemagni, S., “La digitalizzazione del GDLI: un approccio linguistico per la corretta acquisizione del testo?”, in Boschetti, F., Del Grosso A. M. & Salvatori E. (a cura di), *AIUCD 2021 - DHs for society: e-quality, participation, rights and values in the Digital Age. Book of extended abstracts of the 10th national conference*, Pisa, Associazione per l’Informatica Umanistica e la Cultura Digitale, pp. 159-166.
- Stahlberg, F., “Neural Machine Translation: A Review”, *Journal of Artificial Intelligence Research*, 69, 2020, pp. 343-418.
- Straka M., Straková J., “Tokenizing, POS Tagging, Lemmatizing and Parsing UD2.0 with UDPipe”, in *Proceedings of the CoNLL 2017: Shared Task: Multilingual Parsing from Raw Text to Universal Dependencies*, Vancouver, Association for Computational Linguistics, 2017, pp. 88-89.

Dall'ipertesto come disseminazione della soggettività autoriale alla rete come trappola dell'identità digitale: la scrittura di Gherardo Bortolotti

Annalisa Pagliuso

(stalker81@libero.it)

Abstract

Se consideriamo la pervasività e le ricadute epistemologiche e sociali connesse all'uso della rete e delle tecnologie digitali che ce ne permettono l'accesso, non sorprenderà l'analisi di questo caso di studio: la scrittura di un autore contemporaneo noto, nella selezionata cerchia dei fruitori della poesia odierna ma anche in quella – qualora non fosse coincidente alla prima – dei lettori della narrativa degli Anni Zero, per l'aderenza del suo "stile" alla realtà ipercontemporanea dell'infraordinario, da cui mutua categorie narrative (a partire da quelle più tradizionali e necessarie di spazialità e temporalità) e specificità euristiche soprattutto in virtù della rinnovata funzionalità dei suoi *media* più tipici, dal monitor fino all'ipertesto, adattandosi alla fluidità di blog e pagine web ivi generate.

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/596>

Tenendo presente la dirompenza e l'impatto esercitato sulla realtà della testualità più canonica dall'insorgere di una novità come quella dell'ipertesto (Landow 1998, Castellucci 2009), con la sua architettura complessa e multidimensionale, e avendo chiara la natura di dispositivo (Agamben 2006) a cui rimandare le più recenti manifestazioni della testualità ibrida e non definibile secondo la teoria tradizionale dei generi letterari, si procederà a una disamina delle principali mutazioni accorse e delle forme specifiche assunte dagli esperimenti testuali di Bortolotti. Peraltro è l'autore stesso ad ammettere – in questo caso a proposito del blog – come l'incontro e l'esperienza di quel particolare *medium* abbia determinato il «riconoscimento di tutti i problemi che mi ero posto in precedenza»¹. Ciò naturalmente presuppone il riconoscimento del vincolo esercitato da hardware e software su tutte le fasi del processo redazionale di una narrazione, operante retroattivamente persino sulle modalità cognitive di ideazione e gestazione della stessa.

Quello che più nello specifico interesserà osservare qui è come le attuali acquisizioni e tecnologie monopolistiche del web abbiano potuto invadere e colonizzare, non solo a livello contenutistico e tematico ma anche e soprattutto procedurale e tecnico, le modalità di percezione e

¹ Come ha affermato l'autore nel corso dell'incontro del 10 marzo 2022 presso il Centro Scritture (cfr. <https://www.centroscritture.it/corsi>).

resa della testualità, indirizzando scelte e configurazioni autoriali in maniera vincolata. Eppure la volontà dell'autore è esplicita, nella misura in cui Bortolotti piega il mezzo all'acquisizione di nuove possibilità espressive a lui congeniali, di cui peraltro restituisce una valutazione consapevole in interventi e scritti teorici lucidi e complementari alla fruizione dell'opera letteraria stessa.

Che una relazione deterministica leghi, magari in maniera non unidirezionale né facilmente schematizzabile secondo una prospettiva teleologica, aspetti tecnici e materiali del *medium* e caratteristiche intrinseche del prodotto che in esso si realizza è fatto risaputo e indagato già dagli studi più e meno noti di Benjamin (Benjamin 2014) e di Adorno (Adorno 2012). Quello che è meno evidente è la complessità del sistema che tale relazione genera, la sua necessaria organicità pienamente integrata in un divenire storico che, in quanto tale, lo pone in una processualità complessa, multiprospettica e stratificata. Se poi in una simile evoluzione risultano ridisegnate le geografie contestuali e confusi gli attanti canonici dei processi coinvolti, è facile immaginare quanto la suddetta complessità possa ancor più intricarsi e richieda di essere adeguatamente rimodellizzata. È lecito supporre che l'aleatorietà e la provvisorietà del supporto digitale, nello specifico, che già richiedeva un'azione pratica di dematerializzazione del prodotto artistico all'atto della sua produzione in aderenza al *medium*, comporti un surplus di consapevolezza circa la trasformazione dello statuto dell'opera.

Ai fini della riconsiderazione dell'istanza autoriale vale la pena osservare il fatto che, con la presa di coscienza richiesta all'utente (creatore e/o fruitore che sia) dall'adeguamento della testualità alla nuova realtà di produzione/fruizione, viene a determinarsi una metacognizione omologa a quella poi esibita negli stessi testi 'procedurali'. Se storicamente il perfezionamento tecnologico sembrava tendere a una progressiva riduzione degli effetti di rumore consustanziali al *medium*, qui la prospettiva sembra ribaltata e l'operazione di adeguamento procede in direzione di un'accettazione costruttiva e di una consapevole – e persino provocatoria – ostentazione degli effetti indesiderati di contesto, per un'arte contemporanea che indichi intenzionalmente la propria cornice di riferimento extratestuale. La testualità che ne emerge configurerà un testo come allegoria del mondo presente, del reale in cui ci muoviamo, un testo come microcosmo reticolare, plasmato a immagine della rete sulla quale esso prende forma. D'altro canto si può facilmente riflettere sui significati del termine "informatica", pensandola appunto come disciplina in grado di in-formare, modellare e attribuire una nuova fisionomia anche alla testualità, stanca, delle scritture lineari.

Prima di vedere nello specifico come le tecnologie digitali delle principali aziende multinazionali che monopolizzano e gestiscono oggi il traffico web dei dati relativi agli utenti (l'acronimo GAFAM ne raccoglie alcuni dei più pervasivi: Google, Apple, Facebook, Amazon e Microsoft) – attraverso l'affermazione di un'endemica infrastruttura di *devices* e applicazioni volta a riconfigurare qualsiasi tipo di esperienza del mondo – potrebbero interagire e inevitabilmente condizionare e informare anche la relazione dell'autore con la sua scrittura, e di entrambi col mondo, sarà utile ripercorrere le tappe esordiali delle prove bortolottiane, già ampiamente consapevoli e volutamente "compromesse" con la realtà della rete.

In una primissima fase della sua attività ormai più che trentennale, sul finire degli anni Novanta, Bortolotti ha sperimentato la testualità espansa e ancora indeterminata dell'ipertesto,

recuperando istanze precorritrici di autori a lui già cari, quali Italo Calvino e Georges Perec, cui peraltro farà riferimento per l'uso e la valorizzazione dell'idea di *infraordinario*. Dall'ultimo Calvino Bortolotti recupera e sviluppa elementi anticipatori di una testualità in esplosione, aperta oltre i confini di una narrazione tradizionalmente intesa in relazione ai parametri "bidimensionali" di temporalità – di cronologia interna alla diegesi e di quella relativa al tempo della produzione del testo – e di spazialità, quest'ultima chiaramente connessa al superamento del concetto e del formato "libro".

Coniugando le proposte dei due pionieri alla nuova realtà della rete e dell'ipertesto, Bortolotti mette alla prova la scrittura nel network allora in espansione, tentando una serie di esperimenti, tra i quali spicca, senz'altro per la suggestione del nome se non per gli sviluppi successivi purtroppo presto abbandonati, il progetto dal sapore borgesiano della *Biblioteca di letteratura impubblicabile*, condotto in collaborazione con Samuel Zarbock (e di cui resta un'interessante traccia sul web). Delle diverse tipologie riscontrate, vale la pena citare il suggestivo caso dell'"ipertesto a base 4", risultante dalla combinazione di quattro racconti scritti dallo stesso Bortolotti, presentati ad ogni selezione secondo un'estrazione casuale, che quindi affidava alle circostanze esterne anche lo sviluppo delle linee narrative. Ciò pareva svincolare l'autore dalla responsabilità di dover gestire la questione dell'ordine interno all'opera e metterlo al riparo dall'angoscia del romanzesco come trama. Certamente tornano in mente le procedure narrative proposte dal Calvino combinatorio e metafinzionale, peraltro qui agevolate e rese attuabili da una disponibilità di strumenti e da una maturità tecnologica in precedenza impensabili. Tuttavia il tentativo, percepito come fallimentare e senz'altro divergente da quello mimetico-realistico alla Tondelli, che all'epoca andava per la maggiore, sarà presto abbandonato dagli autori.

La prova dell'ipertesto permetteva di aggirare la questione vincolante dell'attribuzione di un ordine alla materia trattata, che implicava quella di un'istanza testuale in qualche modo precedente alla stesura del testo stesso, definita una volta per tutte, un prototipo ideale cui conformare il tipo da realizzare poi effettivamente. Si viene a configurare un modello di testo mobile, in progressiva definizione e in conseguente approssimazione all'idea di riferimento di chiunque percorra il testo in un dato momento. Ne deriva anche una sorta di ridimensionamento del dominio autoriale, dato più come funzione proponente o elargitrice di materiali da ricomporre a proprio piacere piuttosto che come voce dettante un preciso percorso esplorativo. Similmente, è ridefinito anche il ruolo del fruitore, implicato come soggetto attivo nelle stesse dinamiche di produzione del testo, che rinasce con nuove caratteristiche ad ogni nuovo atto di lettura.

L'idea di processualità implicata nella determinazione e definizione del testo ripropone una diversa "questione del realismo", inteso non come mimesi di un paesaggio preesistente ma come costruzione sul campo del nuovo ambiente 2.0. In un articolo apparso in rete nel marzo 2011, a proposito della realizzazione potenzialmente infinita dell'ipertesto, Samuel Zarbock parlava di «costituzione dinamica» (Zarbock 2011), possibile in virtù della separatezza degli elementi che lo costituiscono. In riferimento alla modularità di quegli stessi elementi, Bortolotti sottolinea la

possibilità reale di «calare il testo nella pagina word»², riempiendo titoli, elenchi, capitoli e ogni altra sezione del layout, come pure di selezionarli e riunirli in istanze volta per volta diverse e autonome. La multidimensionalità e la possibilità di accessi molteplici al testo provocano la deflagrazione del concept libro come soluzione lineare e continua a favore di una magmaticità inerte che presiste all'attivazione del singolo percorso tra gli infiniti potenziali.

Una casistica degli interventi e delle interazioni tra fruitore e testo – il fruitore può ben essere l'autore stesso, anche nell'atto di prima realizzazione del testo – ripercorsa da Zarbock nel suo intervento in rete, permette di considerare le possibilità retoriche offerte dall'ipertesto e verificare in che modo possibili azioni sollecitate dagli strumenti utilizzati generino differenti configurazioni ipertestuali. A fronte di cinque modalità di intervento (input) dell'utente sul testo – sono quelle azioni ormai di uso quotidiano e quasi irriflesso come la selezione di una porzione di testo (doppio o triplo click), il puntamento con successivo rollover di un elemento, o l'apparentemente innocuo scrolling dello spazio su cui il testo è distribuito – si avranno altrettante reazioni o risposte (output) del testo stesso, che proietta il fruitore in un successivo setting testuale. La regia autoriale avrà precedentemente predisposto un'architettura multidimensionale con previsione di possibili percorsi e differenti scenari realizzabili, che secondo l'autore sarebbero rappresentati da 7 tipi fondamentali (per una visualizzazione completa, si consiglia di consultare l'articolo in rete).

Considerando la tipologia ivi analizzata, è utile avanzare alcune riflessioni, anche in riferimento alle successive produzioni dell'autore. In particolare, è evidente quanto la combinatoria risultante possa condizionare e orientare non solo l'andamento della macro-narrazione e dell'intreccio ma anche quello interno alla singola frase, al sintagma o particella elementare della narrazione, contribuendo a definire un cronotopo (Bachtin 2001) decisamente peculiare in cui le categorie classiche di spazio e tempo risultano tra loro fortemente ibridate. Ne deriva, per un fenomeno di mimesi *a contrario* e di secondo grado (dal processo in atto alla scrittura, verso la costituzione di un realismo di ritorno o posteriore o meta-realismo) una retorica che punta a rappresentare «una politica della percezione e dell'interpretazione del reale» (Zublena 2011: 76).

È evidente che la potenzialità decostruttiva dell'ipertesto nei confronti della testualità canonica sta nella sua propensione a «mettere in luce vecchie macchinazioni» (Sordi 2018: 87) ovvero esplicitare i meccanismi che presiedono alla creazione dell'opera, rendendo necessarie tutta una serie di specifiche istruzioni per l'uso proposte solitamente dallo stesso autore a corredo della fruizione. Se, come afferma Brian Perkins, la collaborazione tra autore e lettore «is nothing new» (Perkins 1996), la vera innovazione starebbe nella ridefinizione dei confini tra autore e fruitori del testo e nella cooptazione di questi ultimi al dominio stesso dell'autorialità, attraverso un'interattività narrativa crescente che riconfigura l'opera secondo specificità installative.

Con l'avvento dei blog, e non secondariamente con quello dei più specifici blog letterari – un caso come quello di Nazione Indiana, di cui peraltro lo stesso autore ha fatto parte, potrebbe esserne rappresentativo – la testualità di Bortolotti si confronta con la fluidità dell'interfaccia mobile e

² Affermazione dell'autore durante l'incontro tenuto presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Roma Tor Vergata, il 9 maggio 2022.

infinitamente prolungabile che contraddistingue questo tipo di sito internet. Il sistema dell'accumulo che caratterizza la morfologia di questa testualità determina una configurazione progressivamente estensibile, secondo un ordine anti-cronologico dei successivi aggiornamenti che rende rapidamente obsoleti i contributi immediatamente precedenti. Altra peculiarità sostanziale del mezzo è la possibilità di un'interazione diretta con il pubblico dei lettori, ai quali è offerta l'opportunità di intervenire con commenti a corredo dei post pubblicati dall'autore. In questo caso è mantenuta la distinzione funzionale tra produttore e fruitore dei testi, anche se i secondi possono a loro volta assumere parte attiva, partecipando al dibattito e determinandosi quale *community* virtuale.

Considerata dal punto di vista del contesto in cui nasce e circola, e che, come abbiamo visto, la determina, la scrittura in rete è un contenuto generato dall'utente, laddove l'utente è un qualsiasi operatore che nel *medium* operi una connessione tra componenti. L'avvento, nello spazio democratizzato della rete, dell'*user generated content* determina, di riflesso, una sorta di livellamento dei ruoli e delle funzioni comunicative tradizionalmente intese secondo il modello jakobsoniano noto. La particolare allegoria sinaptica che sembrerebbe calzare alla descrizione di una simile realtà relazionale, modello descrittivo del web e, in scala minore, dell'ipertesto, aiuta a comprendere non soltanto il funzionamento e le modalità di percezione dei contenuti ma anche questa ridefinizione delle parti che vanifica e rende obsoleta qualsiasi estetica della differenzialità o poetica dello scarto, come già detto da Zublena (Zublena 2011: 79). Assistiamo a un'ulteriore, simbolica e radicale "caduta del palco"³, come esemplarmente sancito dal titolo dell'intervento critico (Bortolotti 2014) dello stesso Bortolotti su *Le parole e le cose* nel 2014, che indica la direzione successivamente orientata «oltre il pubblico». Se il postmoderno aveva annullato l'opposizione fondamentale tra cultura alta e cultura bassa, diastraticamente intese, generando un *continuum* indistinto tra le due polarità, si assiste qui al superamento del concetto di pubblico inteso come gruppo esterno al sistema di produzione del testo, che quest'ultimo riceve e decifra, in direzione di una più congrua idea di comunità, virtuale o fisica che sia, che azzerava la direzionalità della fruizione e ridetermina le interazioni tra i soggetti che la compongono.

Per comprendere adeguatamente la rilevanza del ruolo assunto dal fruitore è importante non sottovalutare la potenzialità delle *queries* con le quali egli può interrogare l'ipertesto, ovvero le ricerche orientate dall'utente e che generano percorsi individualizzati e diversificabili all'interno del dominio delle possibili letture. Ciò avviene per la natura plasmante dell'interrogazione stessa, la quale proietta la propria sintassi sul materiale che va a manipolare per recuperare le informazioni necessarie. Il potere informante risulta demandato all'atto di proposta interpretativa – riqualificando l'attività selettiva del fruitore –, assunto a principio ordinatore di un materiale variegato ma strutturalmente equivalente o, perlomeno, giacente «in una specie di sfondo/contesto di equivalenza» (Bortolotti 2014), inerte fintanto che non venga consapevolmente attivato.

Conseguenza di tale subordinazione della pratica dell'archiviazione – e la stessa metafora dell'archivio non è più idonea a descrivere l'ambiente che qui viene a configurarsi – alla logica della

³Dopo il precedente più concreto al Festival di Casteporziano nel 1979.

comunicazione è una ridefinizione *ex post* dell'ordine che, come detto, si produce in conseguenza dell'attivazione dei singoli contenuti, in via progressiva volti a disegnare un percorso che non è mai preesistente all'operazione in atto. L'opportunità che Bortolotti riconosce qui è la possibilità di lavorare su testi brevi e sospesi, componibili e accumulabili progressivamente, che costituiscono una sorta di fondo o cava di materiali elementari cui attingere in momenti successivi. Così nasce *Canopo*, il blog che raccoglie i materiali prodotti dall'autore dal 2005 al 2008, e che simbolicamente egli chiama col nome del caratteristico vaso egizio usato per raccogliere e conservare le interiora dei defunti. La similitudine richiama l'idea di un testo come reperto, per definizione inerte e passibile di rinvenimento a opera di un'intenzionalità che lo orienta. Questo flusso, percepito nel suo dinamismo progressivo, è stato poi intercettato in un'istantanea d'autore nel 2008, nella forma data all'e-book *Tracce*. Qui Bortolotti propone un lungo repertorio di brevi frasi numerate in maniera non consequenziale, che potrebbe configurarsi come "deposito" o repertorio di materiali e avantesto del pur precedente e-book *Canopo* (stesso nome del blog, ma si tratta qui dell'edizione digitale pubblicata da Biagio Cepollaro nel 2005 sul sito da lui curato), come suggerito dalla somiglianza intravista da Antonio Loreto (Loreto 2011: 67-75) col possibile modello individuato nelle *Note Azzurre* di Carlo Dossi. La nuova dialettica di pubblico/privato che si genera in questo nuovo ambiente comunitario e virtuale determina un conseguente snaturamento del genere "diario", tradizionalmente vincolato a una dimensione intima e autobiografica perlomeno simulata ma coerente e ancorata a uno spazio e un tempo individuali. Questo primo e-book, a differenza di *Tracce*, propone dei paragrafi più ampi e articolati, analogamente numerati apparentemente senza una consequenzialità numerica, all'interno dei quali è possibile in effetti ritrovare i costituenti frasali usati poi in maniera svincolata nel blog omonimo e in *Tracce*. La numerazione irregolare e apparentemente priva di un senso pare costituirsi come cifra caratteristica della tecnica compositiva bortolottiana e, soprattutto, smentire ulteriormente quell'*intentio* ordinativa connaturata invece all'uso del catalogo e alla classificazione tradizionale.

Proprio comparando la diversità sintattica e formale dei due e-books, Loreto capovolgerà la precedente deduzione in una più sorprendente intuizione euristica. Fedele a un principio di sottrazione e asciugatura dell'ipotassi «proustiana» (Loreto 2011: 70) di *Canopo* – periodi lunghi e gravitanti intorno a una principale spesso continuamente posticipata e addirittura mimetizzata nei gorgi della subordinazione –, l'autore avrebbe ridotto ai minimi termini e svincolato rendendo indipendenti le particelle elementari della sintassi, restituendone una modularità pronta all'uso. Traccia, quindi, come residuo e atomizzazione testuale piuttosto che come modello o materiale ingrediente di una composizione successiva, anche se orientata costitutivamente a tale scopo. Di nuovo la consequenzialità appare stravolta e ciò che arriva dopo, redazionalmente parlando, risulterebbe precedente nei meccanismi tradizionali di composizione, come per un *hysteron proteron* teso a evidenziare una mancanza, un atto di disgregazione del senso. Così quello che rimane, i segmenti superstiti di testo, sono offerti al lettore come tassello o tessera – etimologia che richiama anche il "quattro" di riferimento per quella specifica tipologia ipertestuale individuata dall'autore stesso e di cui abbiamo parlato sopra – suscettibile alla composizione ma in sé compiuta e a cui il senso è conferito dal riferimento a un contesto condiviso, non disgiunto da una più ampia

macrocornice extratestuale. Loreto definisce tale cornice «economica, sociale, politica, tecnologica e culturale» (Loreto 2011: 70) insieme, descrivendo analiticamente i tratti di un processo di significazione interno alla globalità della rete. In questo modo, ci sembra, la fedeltà al *medium* e all'ambiente tecnologico di riferimento struttura e sostanzia la scrittura, rivelandone in trasparenza i condizionamenti.

È una scrittura che implica un cronotopo fortemente caratterizzato. Tenendo presente la categoria bachtiniana secondo l'originaria definizione di «interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente» (Bachtin 2001: 231), quella che emerge dalla scrittura di Bortolotti – soprattutto nelle sue forme più recenti, nelle quali assistiamo a un ritorno di una narratività forte e di una soggettività espressa e riconoscibile – è una rappresentazione in cui le categorie spaziali e temporali non giocano alla pari e non interagiscono secondo i moduli consueti della narratività classica. Il trattamento dello spazio appare predominante e persino fondativo di un'estetica rimodulata sulla percezione primaria delle proprietà di questa categoria. Il che potrebbe non sorprendere, e anzi ricordarci che il tempo costituisce, invece, una proiezione dello spazio stesso e ne rappresenta la sua quarta dimensione; qui esso appare quasi risucchiato e confuso, nella descrizione che se ne dà, col parallelo procedimento dello "scorrimento dello spazio", in una sorta di anticipazione predittiva dello scrolling facebookiano.

Lo «speciale monolinguisma» (Loreto 2011: 71) che ne deriva e il paesaggio tipico dei testi bortolottiani, come molto bene descrive Loreto, suo interprete d'elezione, si esplicitano «accostando un linguaggio [...] da sociologo marxista a un linguaggio che seleziona lessico e sintagmi dall'ambito del quotidiano, fondendoli in modo tanto più efficace in quanto riunisce la descrizione e l'interpretazione della realtà» (*ivi*). Anche questo porre su un medesimo piano gnoseologico atto percettivo e atto descrittivo, istintivamente considerati come sequenziali, rivela una nuova disponibilità alla relazione con l'esterno e alla contaminazione delle istanze coinvolte nella relazione, replicando i fenomeni più tipici della fruizione in era digitale.

La scomparsa o l'occultamento della proposizione reggente nei testi bortolottiani sembra sintomatica di una smaterializzazione del soggetto locutore – più che di una soggettività che invece sopravvive nella coscienza fondatrice della narrazione e che si rivela nell'uso alternato, persino altalenante e volutamente provvisorio della persona verbale e pronominale, quel «noi» che spesso si esplicita nella concretezza virtuale di un'onomastica palesemente debitrice delle mode del *nickname* e dell'*avatar*. C'è da chiedersi come l'ulteriore frontiera della massificazione dei social network, con la capillare diffusione di smartphone e dispositivi mobili per tutti gli usi, abbia agito su e reagito al flusso comunicativo della scrittura, nello specifico di quella del nostro. E proprio lui ne parla, in una recentissima intervista volta a indagare il rapporto tra scrittori e Facebook (Lombardi 2016), in realtà smentendo la presunta apertura di una «nuova fase della storia del web letterario» (*ivi*) decisa dall'avvento dei social network. Infatti Bortolotti afferma di non poter isolare una sua precisa «poetica di Facebook» (*ivi*) e di preferire concentrarsi, piuttosto, «sulla relazione della scrittura con il meccanismo totalizzante che è la produzione di contenuti on line, di cui Facebook è solo un'istanziamento» (*ivi*). Quello che potrebbe essere precipuo del social, invece, sarebbe una sorta di effetto doppler dell'equivalenza funzionale di autore-lettore già reagente al

fenomeno della generazione diffusa di contenuti, per cui si avrebbe «la proliferazione di comunità generate dall'utente e dalla sua connessione alla rete» (*ivi*), che restituisce una conferma lampante del ruolo amplificatore e monopolizzante dell'artiglieria di GAFAM. L'esito indicherebbe, per un paradosso solo apparente e in conformità a un principio che non è errato definire anti-sociale, piuttosto che l'appartenenza di un membro a una comunità, una comunità «appartenente a ciascuno dei membri in quanto singola entità, separata e originale» (Sordi 2022: 229-30). Il complicarsi esponenziale di questo meccanismo, se non trova più adeguata rappresentazione nella metafora oramai logora della rete, pare riferirsi asintoticamente al paradigma deleziano del rizoma, «un sistema accentrato non gerarchico e non significativo» (Deleuze, Guattari 1997: 21) che meglio accoglie la rilevanza di una quarta dimensione sempre eccedente le architetture cui siamo abituati a pensare.

In realtà esiste una specificità narrativa propria di Facebook e dei social network, individuata nei tratti di comunicazione persuasiva e predittiva tipici dello storytelling, che «allude a una precisa situazione storica, quella segnata nella parte occidentale di questo mondo da un'ideologia delle nuove tecnologie applicate alla vendita» (Sordi 2018:8). Lo storytelling è l'avanguardia della narrazione ai tempi di internet e dello *sharing*, reso possibile dalla diffusione capillare ed endemica dello smartphone, il «complemento hardware della narrazione algoritmica» (Sordi 2018: 11) gestita da Facebook. L'approssimatività del *news feed* di Facebook è infatti la risultante delle operazioni di un algoritmo che opera in virtù di un costante aggiornamento di dati che, consapevolmente o meno, indirettamente o meno, noi forniamo al social. Conseguenza dell'*embedded*, ossia dell'incorporamento dei dispositivi digitali (Lovink 2016), sarebbe una pervasività e una fluidità della narrazione nelle esistenze dei singoli, che si configura come iper-narrazione nella quale i confini tra le differenti funzioni comunicative non sono più determinanti né tantomeno vincolati a uno specifico ruolo prestabilito. In tale apparente indeterminatezza dei ruoli, volutamente confusi e dei quali è occultata la consapevolezza, è evidente quanto lo stesso atto di assegnazione di un senso risulti condizionato e indotto, se è vero che «perdiamo anche le connessioni di senso definite che l'ipertesto del *world wide web* esprimeva attraverso i collegamenti ipertestuali» (Sordi 2018: 12). Infatti l'algoritmo di Facebook agisce da aggregatore narrativo modellizzando i dati in ingresso, secondo le stesse modalità cognitive che appartengono al cervello umano, quindi attraverso un confronto con un prototipo cui essi devono conformarsi.

L'operazione di *posting* in cui si esplica l'azione di scrittura determina una sorta di iperrealismo, perfettamente in linea con il realismo nuovo ipotizzato da Bortolotti e Zarbock, costruito a partire dal presente dell'aggregazione degli elementi; e un realismo di ritorno, nella misura in cui è «la nostra vita a ispirarsi a Facebook e alle richieste della sua architettura narrativa» (Sordi 2018: 52).

È possibile ipotizzare, quindi, uno specifico narrativo plasmato e contiguo – ma forse è più il caso di dirlo “omologo” – a un social come Facebook e, allo stesso tempo, distinto dal precedente tipo ipertestuale, vincolato al collegamento e al *link* come connettivi estrinseci. Caratteristiche di esso potrebbero essere, per esempio, la pervasività e l'inglobamento – un'annessione dell'alterità che bypassa l'assimilazione e l'assoggettamento, puntando direttamente a un'appropriazione violenta

che riproduce le transazioni meccaniche del mercato – con esiti aberranti e tuttavia previsti e persino predeterminati. Piuttosto che il collegamento ipertestuale, riflesso residuale di un concorso di parti distinte, il narratore facebookiano fagocita e ripropone le componenti costitutive riducendone qualitativamente la specificità, senza rivelarsi come tale e anzi mantenendosi in trasparenza, nella progressiva affermazione di un discorso assolutizzante di cui esso stesso è parte.

Rispetto alla cronologia esposta e cumulativa dei blog, che liberavano l'autore Bortolotti dall'ossessione di dover assegnare un ordine alla materia, «l'organizzazione del discorso del social network fa a meno di un ordine cronologico [...] per affidarsi a segnali di rilevanza che determinano una collocazione delle parti ben lontana dalle tipiche gerarchie editoriali» (Sordi 2018: 25). La scarsa rilevanza della cronologia – ma non della recenziarietà dei contenuti, che costituisce, a quanto pare, uno dei criteri fondamentali che regolano l'algoritmo (Cosenza 2014) – è evidente dalla disposizione “ad accumulo” dei post e dal disinteresse per qualsiasi forma di catalogazione e di recupero di un contenuto specifico. Ciò rivela l'inconsistenza e l'aleatorietà della materia, che non è importante per un suo contenuto intrinseco ma lo diventa esclusivamente in virtù di parametri esterni continuamente rinegoziati quali l'incidenza sull'utenza (in termini di *feedback* e di capacità di determinare successive interazioni tra gli utenti), la rilevanza, la popolarità.

L'approssimazione e la confusione dei ruoli relativi agli attanti del processo comunicativo, quella convergenza funzionale che già riguardava l'interazione via blog, acquisisce con i social i tratti di una vera e propria compromissione «perché le interfacce digitali dei social network mettono a confronto la narrazione con un ulteriore livello di scrittura/lettura che è quello praticato dall'algoritmo» (Sordi 2018: 40). Tale convergenza contribuisce a creare una sintesi magmatica tra elementi non omogenei che aumentano l'entropia di questo ecosistema mediatico, il cui scopo non è la diffusione di contenuti informativi ma il coinvolgimento solo apparentemente attivo degli utenti a una produzione in verità pre-orientata, allo scopo di impegnarli in un processo di continuo aggiornamento dei dati utili all'espansione delle operazioni di mercato.

La particolare configurazione che il tempo assume in un social come Facebook – sia il tempo interno alla narrazione sia quello dell'enunciazione del racconto – è consustanziale all'agglomerato mediologico integrato nel quale esso esiste: l'ecosistema di GAFAM è un ambiente digitale che permette un superamento della vecchia tecnica di comunicazione multimediale a favore di una molto più pervasiva *transmedialità* (Bertetti 2020). Essa, infatti, pur realizzandosi in virtù di un attraversamento implicante una diacronia, annulla quest'ultima nella simultaneità delle sue possibilità di realizzazione attraverso le tecnologie digitali, tutte potenzialmente compresenti senza soluzione di continuità e, si potrebbe aggiungere, senza più necessità di una distinzione tra di esse. L'ubiquità e la compresenza segnalano la priorità della dimensione spaziale su quella temporale, perlomeno nella misura in cui la prima determini la percezione dell'altra. Nella modalità narrativa di Bortolotti ciò si realizza già nelle sue prime prove, in una costante rideterminazione dello spazio e parallela spazializzazione delle entità rappresentate, siano esse di natura concreta o astratta (valga da esempio questa affermazione in testa a *Tracce*: «10067. di alcune cose ho scordato la collocazione», dove è ribadito il tropismo necessario della determinazione spaziale).

Seppure assisteremo – ma qui ciò non verrà esaminato, andando oltre i termini previsti da questa trattazione – a un ritorno del soggetto e di una sintassi normalizzata nei lavori più recenti dell'autore a partire da *Tecniche di basso livello* (Bortolotti 2020), potrebbe essere comunque interessante immaginare una prossima futura metamorfosi di questa scrittura, se non in aderenza a quelli che sono i più recenti strumenti di interazione social – dal profilo Facebook o Instagram, a loro volta versioni aggiornate e modernissime dell'archetipo ipertestuale, fino alle applicazioni che permettono di manipolare l'immagine in movimento, tramite app come TikTok e Snapchat – perlomeno con essi in competizione, nel tentativo di restituirne il livello di dissipazione, ammesso che rientri nei traguardi di una politica e di un'etica della scrittura.

Bibliografia

- Adorno, T. W., *Long play e altri volteggi della puntina*, a cura di Massimo Carboni, Roma, Castelvecchi, 2012.
- Agamben, G., *Che cos'è un dispositivo*, Milano, Nottetempo, 2006.
- Bachtin, M., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.
- Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi, 2014.
- Bertetti, P., *Che cos'è la transmedialità*, Roma, Carocci, 2020.
- Bortolotti, G., *Canopo*, Biagio Cepollaro 2005, <http://www.cepollaro.it/poesiailiana/BortTest.pdf>.
– “Tracce”, *Nazione indiana*, 3 febbraio 2010, <https://bgmole.wordpress.com/2008/09/21/canopo/>,
(cons. il 16 luglio 2022).
- *Low. Una trilogia*, Roma, Tic Edizioni, 2020.
- “Oltre il pubblico: la letteratura e il passaggio alla rete”, *Le parole e le cose*, 2 gennaio 2016, <https://www.leparoleelecose.it/?p=21602> (cons. il 10 luglio 2022).
- Castellucci, P., *Dall'ipertesto al web. Storia culturale dell'informatica*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- Cosenza, V., “Come funziona il nuovo algoritmo di Facebook”, *Vincosblog*, 21 settembre 2014, <https://vincos.it/2014/09/21/come-funziona-il-nuovo-algoritmo-di-facebook/>, (cons. il 18 luglio 2022).
- Deleuze, G., Guattari, F., *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Firenze, Castelvecchi, 1997.
- Foucault, M., *Che cos'è un autore?*, in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1996.
- *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1994.
- Landow, G. P., *L'ipertesto. Tecnologie digitali e critica letteraria*, a cura di Paolo Ferri, Milano, Bruno Mondadori, 1998.
- Lombardi, A. (a cura di), “Scrittori e Facebook/6. Gherardo Bortolotti”, *Le parole e le cose*, 18 marzo 2016, <https://www.leparoleelecose.it/?p=22368>.
- Loreto, A., “Note livide, tracce tecniche, nearly bgmole”, *il verri*, 46, 2011.
- Lovink, G., *L'abisso dei social media: nuove reti oltre l'economia dei like*, Milano, Università Bocconi, 2016
- Perkins, B., *A Spotlight on the Haze: Notions of Origin in Patchwork Girl*, 1996, <https://www.cyberartsweb.org/cpace/ht/pg/bppatch.html> (cons. il 20 luglio 2022).

- Sordi, P., *La macchina dello storytelling. Facebook e il potere di narrazione nell'era dei social media*, Roma, Bordeaux, 2018.
- “La ‘società piattaforma’ è un Inferno. Una riscrittura dantesca al tempo dei social media”, *Oblio*, 45, XII, 2022.
- Zarbock, S., “Le retoriche dell’ipertesto”, *Si capisce. Notizie e curiosità su lingue e linguaggi*, 7 marzo 2011, <https://sicapisce.wordpress.com/2011/03/07/le-retoriche-dell-ipertesto/> (cons. il 17 luglio 2022).
- Zublena, P., “Politiche del sentirsi in vita. “Tecniche di basso livello” di Gherardo Bortolotti”, *il verri*, 46, 2011.

«Y que la Biblioteca perdurará»: da Jorge Luis Borges ad Amazon

Giovanni Salvagnini Zanazzo

Università degli Studi di Padova
(giovanni.salvagninizanazzo@gmail.com)

Abstract

Una lettura del celebre racconto borgesiano come allegoria dell'offerta libraria del colosso di Bezos. In esso, non solo il potenziale acquirente è portato a smarrirsi tra i libri già scritti nella sezione dedicata del sito, ma una pagina apposita lo invita ad autoprodurne altri, contribuendo in prima persona all'incremento di quella quantità che lo disorienta. Eppure la vertigine di infinito e impossibilità su cui punta lo scrittore argentino si mescola nel contemporaneo all'euforia dei percorsi che ancora riescono, che bucano il marasma per affermarsi. Impossibile e possibile convivono come un'altra capriola magica di Internet.

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/590>

1. L'infinito

Ne *La Biblioteca de Babel*, celebre racconto del 1941 con cui immagina «un mondo integralmente altro», una «sostituzione totale del mondo ordinario» (Orlando 2017: 15,16), Jorge Luis Borges tematizza l'infinito, una delle «su[e] ossession[i]» (Barrenechea 1956: 14) ricorrenti, un concetto che è per lui «il corruttore e l'ammattitore degli altri», più ancora del «Male il cui limitato impero è l'etica» (Borges 1984: 393).

L'infinito della Biblioteca e delle stanze esagonali di libri che vi si susseguono è uno di quei “cattivi infiniti” che Hofstadter definisce nei termini di una ricorsione senza fine in cui non si tocca mai il fondo e ogni richiesta innesca un processo che rimanda a un altro, confondendo le gerarchie: «ci si allontana sempre più dal punto di partenza, e improvvisamente ce lo ritroviamo davanti», dando luogo a «visioni [...] inquietanti dell'infinito» (Hofstadter 1984: 16). Anche a Borges si può sicuramente attribuire una concezione straniante e vertiginosa dell'idea di infinito, dalla quale egli «si sente [...] attratto» (Barrenechea 1956: 14) e che nell'incipit del racconto è già in prima linea, pur se attenuata da un avverbio dubitativo:

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales [...] Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente.¹ (Borges [1941] 2004: 86)

¹ Corsivo nostro.

La minuziosa descrizione planimetrica dell'ambiente dà corpo a un fantasma dell'immaginazione, radica nel concreto la fantasia di un universo artificiale senza limiti di estensione. Non traspare inizialmente né euforia né sconforto da righe che si mantengono sul tono dell'oggettivo, in uno spazio neutro da notazione catastale: l'interpretazione di ciò che si descrive è ancora tutta da decidere.

2. Da Borges ad Amazon: un altro infinito

La quantità e l'esaltazione della quantità sono concetti chiave anche nell'ideologia dei principali e-commerce del web: «Leggi ora centinaia di eBook inclusi con Amazon Prime»² reclamizza la pagina dedicata ai testi già compresi nell'abbonamento base; «Letture illimitate. Accesso illimitato a più di 1 milione di titoli» rilancia quella specificamente dedicata all'attivazione di un account Kindle.

Acquistare un libro su Amazon è un'esperienza di dominio ormai comune³ per una fascia sempre più ampia della popolazione, patrimonio dell'immaginario che tutti si sono trovati a fronteggiare almeno una volta nella vita. Un conto è però completare rapidamente l'acquisto di un certo libro già deciso e desiderato in partenza, azione in cui la rapidità dell'online spicca in tutta la propria comodità; tutto un altro è fermarsi di fronte alla home della pagina web dedicata ai libri⁴ chiedendole un tipo di fruizione paragonabile a quella delle librerie fisiche: ovverosia venir guidati dall'esperienza esterna del venditore verso una meta per sé adatta, lasciarsi consigliare, acquistare un libro di cui fino al momento precedente si ignorava l'esistenza.

Con quale accuratezza, con quale grado di precisione è in grado Amazon di fare questo? O meglio ancora, in che direzione vanno i suoi consigli? Rispetto a una libreria fisica, la gamma dei prodotti disponibili aumenta a dismisura: il sito, come la Biblioteca di Babele, pretende appunto di ospitare in sé tutti i libri del mondo: «Cuando se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fue de extravagante felicidad.» (Borges [1941] 2004: 92).

Basta collegarsi alla pagina *Libri* del celebre e-commerce per poterne analizzare semioticamente le valenze: una fascia superiore con una réclame che sponsorizza la promozione del momento, spesso la scontistica o il catalogo di un dato editore (nel momento in cui si scrive si tratta di Sperling and Kupfer), e scendendo verso il basso un'esposizione sommaria dei loghi delle categorie principali (*Libri universitari*, *Libri per bambini*, *Tempo libero...*) cui fa seguito una vetrina scorrevole divisa in sezioni con nomenclature afferenti tutte al campo semantico della pulsione desiderativa e della preminenza: *Bestseller* (anglismo per: "i più venduti"), *I più desiderati*, *Nuove uscite*, *I più regalati...* Si tratta di formule tipiche dell'annuncio pubblicitario, che mirano alla quantità, ai dati numerici, alla vittoria in una competizione, senza sfiorare lo specifico dell'oggetto letterario che pure veicolano: intendono «convincere il pubblico a desiderare di entrare a far parte del mondo prestigioso, godibile e peccaminoso popolato dai consumatori abituali di quel dato prodotto, sia esso un gelato, una bevanda, un abito» (Rossi 2009) o, per l'appunto e senza difficoltà,

² <https://www.amazon.it/kindle-dbs/hz/bookshelf/prime/all> (cons. il 25/07/2022).

³ Nel 2019, «conferma Bruno Mari di Giunti: "Secondo i miei calcoli il contributo di Amazon pesa per l'80% dell'incremento"» delle vendite. (Linkiesta 2019).

⁴ <https://www.amazon.it/libri> (cons. il 22/07/2022).

un'opera d'arte o un libro. Sono insomma non diverse da quelle comuni e più generali del marketing; solo un poco di trascuratezza nella realizzazione grafica denuncia la sostanziale marginalità della categoria rispetto ad altre con flussi di transazioni maggiori, quali *Abbigliamento*, *Elettronica*, *Moda*; il cui lessico gioca sempre sulle medesime *Categorie in evidenza*, *Offerte in evidenza*, *I più votati*⁵.

Nel menu sulla sinistra una categorizzazione ossessiva si dipana in sezioni dividendo i prodotti in base alle promozioni in corso, alla lingua in cui sono scritti, al genere letterario e altro; ulteriori filtri permettono all'utente di restringere la propria ricerca e ordinarne i risultati in base a criteri quali il prezzo, il nome dell'autore e le modalità di spedizione. Il segno vuole comunicarci, attraverso una classificazione tanto precisa e tanto precisamente dispersiva, la sua stessa inutilità, vuole "stare per" la quantità, il concetto di quantità e tripudio che streghi l'acquirente persuaso di essere capitato nel posto giusto, nell'ultimo dei luoghi di vendita possibili, quello definitivo. È la cosiddetta "vertigine della lista", modulo retorico che Leo Spitzer definisce "enumerazione caotica" e descrive come ciò che «collega le cose più disparate, l'esotico e il familiare, il gigantesco e il minuscolo, la natura e i prodotti della civiltà umana, come un bambino che sfoglia il catalogo di un grande magazzino e annota in disordine gli articoli che *per caso* ha sotto gli occhi» (Spitzer 1991: 102).

Nemmeno questo secondo gruppo di classi si discosta dai canoni della vendita generalista: ed è forse proprio questa in-distinzione il tratto più caratteristico rispetto alla percepita separatezza fisica tra negozio e negozio che caratterizzava il commercio pre-virtuale, la separazione propriamente geografica, tra parete e parete, fra addetto e addetto, che differenziava e differenzia tutt'oggi le esperienze di acquisto nei punti vendita fisici.

Ora che tutto è riunito in un unico luogo, cade la specificità del singolo oggetto venduto e insieme delle tecniche commerciali a esso proprie, che si uniformano tra loro verso un "grado zero" comune. Amazon stesso *non* è assolutamente un negozio di libri, pur essendo la libreria più fornita del mondo; non lo è se si assegna a tale etichetta un valore anche performativo oltre che descrittivo, di ospite consapevole e non soltanto di deposito librario. «Amazon sets low prices for both e-books and p-books to attract consumers to its website, where they can purchase any of the plethora of other items that Amazon sells [...] It is in this respect that Amazon operates a platform market, choosing low e-book prices to maximize total transaction on the Amazon.com platform» (Gilbert 2015: 172) – è la merce che pullula, al di sopra delle proprie specificazioni interne.

Se ci troviamo dunque in un luogo in cui le distinzioni interne sono fittizie e orientarsi risulta complicato, volutamente complicato dalla quantità dell'offerta, allora è qui che rientra in gioco Borges: nel suo racconto «la Biblioteca es total y [...] sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los ventitantos simbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito) o sea todo lo que es dable expresar: en todas las idiomas. Todo» (Borges [1941] 2004: 92): archetipo di ogni Amazon possibile, il testo attraverso la ripetizione anaforica dell'aggettivo "todo" ("tutto") previene ogni obiezione, stronca sul nascere qualsiasi complicata richiesta dell'utente Amazon: a stabilire in anticipo "c'è, quel libro che lei cerca c'è: c'è tutto".

⁵ https://www.amazon.it/elettronica/b/?ie=UTF8&node=412609031&ref=topnav_storetab_ce (cons. il 22/07/2022).

Ma come fa notare Umberto Eco in un'intervista riferendosi ancora a Borges, avere tutto non significa essere nelle condizioni migliori per sfruttarlo: «Internet è l'enciclopedia ma nella forma di Funes⁶: c'è tutto. Un'enciclopedia che registra potenzialmente tutto ma che non offre gli strumenti per filtrare l'informazione [...] Questo pone l'umanità di fronte a una sfida nuova: [...] sbarazzarsi di quanta più enciclopedia è possibile. Questa scienza della decimazione non è ancora stata inventata» (Eco [2006] 2019: min 13:06). Una decimazione arbitraria e crudele che in tutti i casi esige un filtro che manca, necessità di riportare a misura d'uomo la vastità pericolosa dell'offerta.

Un esempio dal testo di Borges pare ben attagliarsi alla sensazione di frustrazione che chiunque ha provato compiendo una volta ricerche su internet e non trovandovi quello che cercava (frustrazione che nasce appunto dal presupposto acquisito che dentro il web ci debba essere tutto, che la funzione stessa della sua esistenza sia quella di contenitore che raccoglie ogni cosa):

En aquel tiempo se habló mucho de las Vindicaciones: libros [...] que para siempre vindicaban los actos de cada hombre del universo y guardaban arcanos prodigiosos para su porvenir. Miles de codiciosos [...] se lanzaron escaleros arriba, urgidos por el vano propósito de encontrar su Vindicación. [...] Otros se enloquecieron... Las Vindicaciones existen [...] pero los buscadores no recordaban que la posibilidad de que un hombre encuentre la suya [...] es computable en cero. (Borges [1941] 2004: 93)

Trasponendo i concetti: le informazioni su Internet esistono, ma le possibilità che un uomo le riesca a trovare sono inversamente proporzionali alla loro quantità. La mole, il sovraccollamento fanno smarrire e perdere anche i più volenterosi, impedendo il raggiungimento di qualsiasi meta. Come non adattare alle posizioni di molti intellettuali di fronte a internet, la sentenza di Borges? «A la desafortada esperanza, sucedió, como es natural, una depresión excesiva» (Borges [1941] 2004: 94). L'individuo postmoderno, polverizzato «al crocevia di molti [...] elementi», non più capace di mapparsi e di formare «delle combinazioni linguistiche necessariamente stabili» (Lyotard 1985: 6) coinvolge nella sua tipica scomposizione anche ciò che produce, correlativo oggettivo del disorientamento.

3. Come Amazon va oltre: la stabilità del caos

Ma non tutto tra le due forme si sovrappone combaciando. La principale differenza tra il sogno di Borges e la realtà ipercontemporanea è che quest'ultima sfugge ancora nonostante tutto senza fatica alla totale confusione e all'indecifrabilità della prima. In Amazon i libri *non* sono tutti uguali, c'è una gerarchia precisa che se non soddisfa l'esigenza cognitiva riesce molto bene in quella funzionale: le vendite si polarizzano ugualmente, determinati libri compaiono nei circuiti delle vetrine mentre la maggioranza ne resta fuori – devono esistere ancora dei criteri funzionanti, a differenza del mondo di Babele in cui anche fra quelli che cercano, non arresi: «Visiblemente, nadie espera descubrir nada.» (Borges [1941] 2004: 94).

⁶ Menzione a *Funes el memorioso* (1942), racconto di Borges coevo alla *Biblioteca* il cui protagonista, Ireneo Funes, acquista in seguito a una caduta da cavallo la tragica abilità di ricordare tutto.

L'uomo sa ancora orientarsi nel caos che non lo ha sopraffatto; o sarebbe più corretto dire l'uomo *viene* orientato all'interno del caos, viene orientato dal caos stesso.

Di più: egli non è solo contemplatore, indagatore più o meno sconosciuto di ciò che gli sta davanti, ma ne è anche fabbro, demiurgo, irresistibilmente attore («Globe, laissez faire ta fourmi» riecheggiava il positivismo romantico di Victor Hugo ne *Les Travailleurs de la Mer* (Hugo [1866] 1985: 38). Se agli uomini di Borges, di fronte a un muro alto e impenetrabile come quello di tutti i libri possibili, «la certidumbre de que todo está escrito [...] anula o [...] afantasma» (Borges [1941] 2004: 98); quelli contemporanei danno segni di disagio ben meno evidenti. In Amazon, per poter contribuire attivamente alla vertigine della quantità, c'è Kindle Direct Publishing (https://kdp.amazon.com/it_IT/), il distributore digitale del colosso americano; non certo l'unico né il primo dei servizi di autopubblicazione letteraria, spesso strumenti generatori di quelle «leguas de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias» che già l'io narrante di Borges contemplava, inframezzate qui e là da poche pagine buone, da «una línea razonable o una recta noticia» (Borges [1941] 2004: 89-90), da qualche sporadico sintagma sintatticamente intellegibile, come l'ermetico: «*Oh tiempo tus pirámides*»⁷ (Borges [1941] 2004: 89).

Anche l'omonimo software algoritmico (<https://libraryofbabel.info/>; ultimo accesso 25 luglio 2022) messo a punto nel 2015 dal programmatore Jonathan Basile sulla scia di Borges ne ospita: «pagine e pagine di parole scritte. Alcune di queste completamente senza senso. Altre invece il senso ce l'hanno», ma sta all'utente, al lettore «saper cercare queste pagine comprensibili tra le miriadi di pagine fitte di parole senza senso» (Porro 2021): ed è la stessa abilità che gli viene teoricamente richiesta dalla sfida del libero mercato librario, in cui il paradigma della quantità è inscindibile da quello della confusione, dell'inutilità, della bruttezza. E che di quantità si tratti ci viene confermato dall'esaltazione che di essa si rinnova anche negli slogan della direzione opposta, cioè verso il produttore e non solo verso il cliente, o verso un cliente che vuole farsi produttore: è così che grazie a Kindle sarà possibile per l'autore «raggiung[ere] milioni di lettori su Amazon»⁸, in un circolo di grandi numeri che si auto-alimentano.

Grazie a Kindle, Amazon si configura dunque come un «two-sided market», uno spazio di mercato che non solamente attrae e soddisfa le esigenze di clienti e produttori, ma anzi li spinge a confondersi, a rincorrersi a vicenda in un moto circolare: «a key characteristic of a two-sided market is that purchases of one component affect consumers who purchase the other component [...] in the e-book example, complementary components are the e-reader and the e-books» (Gilbert 2015: 170)

L'allargamento indiscriminato delle risorse, la messa a disposizione delle strade spianate solletica la creatività, così che inevitabilmente «the number of books published by authors using fee-based publication services, such as Lulu and AuthorHouse, is overtaking the number of books published by mainstream publishers, according to Bowker's 2009 annual data» (Bradley 2012: 107). Più in generale, «authors have embraced these opportunities and self-published books account for an increasingly large share of sales of e-books as well as online sales of printed books» (Gilbert 2015:

⁷ In corsivo nel testo.

⁸ https://kdp.amazon.com/it_IT/ (cons. il 22/07/2022), corsivo nostro.

174); o più provocatoriamente, si potrebbe dire che sono *queste nuove possibilità* ad aver abbracciato gli autori, in una coazione a produrre che è di segno passivo molto più che attivo, riproduzione dello schema tripartito del desiderio mimetico teorizzato da René Girard, la cui «idea di base [...] è che il desiderio è sempre al fondo, desiderio di essere» e pertanto «non esiste oggetto che possa soddisfarlo» (Zatti, 2016: 234). In questo modo «il triangolo del desiderio struttura un universo della concorrenza» (*ibidem*) che è proprio ciò su cui punta Amazon per garantirsi un potere inesauribile: «l'industria pubblicitaria [...] non avrebbe tanto potere di suggestione se non fossimo tutti [...] sensibili allo spettacolo del desiderio altrui» (Zatti, 2016: 235), e se il libro pubblicato da un amico non affrettasse in automatico l'uscita del nostro.

Naturalmente, queste nuove «market forces do not necessarily produce the level of product quality that benefits consumers [...] these market incentives may result in a poor selection of published books to the extent that the publishers focus on the choices made by readers who are on the margin between buying and not buying *their* books and not on the welfare of all readers» (Gilbert 2015: 174-175). Si ritorna di nuovo ai termini della quantità, che non è più un effetto accessorio della ricerca, ma ne diventa il fine da perseguire e da esaltare.

Quale tipo di cultura può nascere con questi presupposti?

4. L'opera letteraria nella Biblioteca di Babele

In epoca pre-digitale e pre-globale, all'interno di un ambiente letterario specifico e dotato di proprie regole interne, autore e pubblico si influenzavano a vicenda, con anzi una preminenza modellizzante del primo, o meglio di quelle tra le figure all'interno della prima categoria che si imponevano agendo sulle mode, teorizzandole con programmi e manifesti e aggregando intorno a sé scuole contrapposte in dibattiti epistemologici. Diatribe e contrapposizioni si giocavano a colpi di prospettive teoriche, come il rinnegamento del Naturalismo da parte della sua ala estetizzante portato avanti da Joris Karl Huysmans: «Nous autres [...] préoccupés d'un art plus subtil et plus vrai, nous devons nous demander si le naturalisme n'aboutissait pas à une impasse et si nous n'allions pas bientôt nous heurter contre le mur du fond» (Huysmans [1903] 1977: 59).

Nel panorama contemporaneo è invece l'autore a subire il pubblico – o, se questa formulazione non appare soddisfacente: è l'autore che non ha in partenza alcuna possibilità di cambiare il gusto del pubblico, perché il pubblico è *troppo*: troppo vasto gigantesco e lontano, irraggiungibile, mediato e schermato dalla virtualità degli avatar e dei doppelgänger. Ed è oltretutto meno libero, più indottrinato dalle luci delle vetrine, forse meno consapevole: un'unica vasta e omogenea “comunità interpretativa” secondo la nozione di Stanley Fish, entro la quale si verificano al massimo «dissensi fondati sulla base di un consenso» iniziale, «di cui i disputanti erano ignari» (Fish 1980: 79).

La sua centralità è sempre più indiscussa: dalla scuola della ricezione di Costanza, il cui modello di letteratura come frutto della «interazione di opera e umanità» (Jauss [1967] 2016: 184) è per Jauss ancora un'autentica “Provokation”⁹; si passa al concetto di “posizionamento” nel formatore letterario Livio Gambarini, da ipotesi quasi scandalosa a verità acquisita in poco più di

⁹ *Literaturgeschichte als Provokation* è il titolo del volume di Jauss: *Storia della letteratura come provocazione*.

cinque decenni: avverte quest'ultimo che, prima ancora di iniziare a scrivere, «i libri dovrebbero avere un target. Dovrebbero essere pensati e realizzati avendo chiaro in mente il tipo di lettore a cui si dovrebbero rivolgere, con tutte le tecniche e le strategie che vanno dietro a questa premessa» (Gambarini 2021: min. 18:36). È l'opera aperta teorizzata da Umberto Eco nel 1962, che da avanguardia sperimentale si fa paradigma commerciale; e che non avverte più la sua necessità di scusarsi, di prevenire scrupoli ormai anacronistici avvertendo che «fissare dunque l'attenzione [...] sul rapporto fruitivo opera-consumatore [...] non significa ridurre il nostro rapporto con l'arte nei termini di un puro gioco tecnicistico [...] È [...] un modo fra i tanti» (Eco [1967] 1980: 27-28).

L'opera naturalmente si adegua al suo contesto, come è sempre stato, configurandosi come un'auto-funzione che per il formalista russo Tynjanov raccoglie gli echi provenienti dal «di fuori di essa, in rapporto agli elementi presenti nelle altre opere letterarie e persino in [...] enunciati della lingua non letteraria» (Colussi 2016: 103), costituendosi come entità ricettiva inscindibile dall'ambiente nel quale viene prodotta e nel quale si trova a inserirsi. Se in campo artistico avviene un mutamento, o una "mutazione" per dirla con Pasolini, è a partire dal suo contesto che ne vanno valutate le cause; ed è dunque il contesto, contrariamente allo sforzo delle apparenze, a non poter essere ritenuto neutro. Internet impone i suoi canoni anche ai libri, pur se forse meno che in altri campi artistici, e li impone negando di imporli, cioè all'insegna della libertà più sfrenata e del liberismo: scrive Umberto Galimberti, sulla scia di Gunther Anders, che «i mezzi di comunicazione che quotidianamente frequent[iamo] non sono un "mezzo" che poss[iamo] impiegare a [nostro] piacimento, ma sono un "mondo" che, nel momento stesso in cui [ci] ospita, condiziona il [nostro] modo di pensare e di sentire.» (Galimberti 2021: 139) E ancora: «i mezzi di comunicazione ci plasmano, qualsiasi sia lo scopo per cui li impieghiamo, e ancor prima che assegniamo loro uno scopo» (Galimberti 2021: 143); la letteratura e l'arte, che si trovano giocoforza a dover passare per Amazon, sono già per questo solo fatto una letteratura e un'arte diverse da quelle che sarebbero state senza. Adorno e Horkheimer nella *Dialettica dell'illuminismo* già denunciavano la forza livellatrice, il «peso specifico, [la] forza d'inerzia dell'apparato tecnico» (Adorno, Horkheimer [1947] 1982: 128), cooperante in modo che «alla fine, i prodotti differenziati meccanicamente fra loro si rivelano come sempre identici.» (*Ivi*: 129-130)

L'unico modo per poter sfondare l'impenetrabile vetrina della Biblioteca rimane allora quello di scegliersi una ben delimitata sezione di pubblico cui puntare, "posizionarsi" in un solo luogo dentro l'ampiezza del mercato: il "brand positioning" è appunto «un concetto di marketing che racchiude in sé il processo di analisi dei mercati, al fine di creare la base della comunicazione aziendale da utilizzare per ogni canale promozionale» e «stabilire una comunicazione in grado di far distinguere un brand ed i suoi prodotti o servizi dalla moltitudine dei competitor.» Di nuovo questa strategia riguarda indifferentemente *tutti* i campi del mercato, dall'abbigliamento alla tecnologia alla letteratura, la quale si regola secondo canoni non più nati da lei, ma derivati da leggi generali. «Il posizionamento crea un *legame* tra il cliente e l'azienda»¹⁰ (Cioccarì 2020): ovvero

¹⁰ Corsivo nostro.

richiama in causa i metodi antichi della relazione interpersonale, del contatto diretto e scelto col lettore, solo un poco parodizzati attraverso la mediazione virtuale.

5. Il mostro biforcuto: minaccia e vicinanza

Roland Barthes scrive a proposito dell'haiku, forma breve della poesia giapponese, che il procedimento di "individuazione" che in essa ha luogo «est à la fois ce qui fortifie le sujet dans son individualité, son "quant à moi" [...] et aussi, à l'extrême opposée, ce qui défait le sujet, le multiplie, le pulvérise et en un sens l'absente» (Barthes 2003: 79). Allo stesso modo – riprendendo cioè questo dualismo nel quale due opposti convivono senza escludersi, come in un equilibrato paradosso – anche i libri diventano percepiti come qualcosa di sempre più separato rispetto alla vita quotidiana, alla comunità globale: una massa inquietante che cammina da sola, distaccata da un individuo umano che non la comprende. Eppure essi sono insieme anche più personalizzati, sempre più identitari, quasi un feticcio che intercetta pulsioni altre, successi eterogenei che si condensano nella brossura rigida di un romanzo. Esso appartiene spesso a un progetto più grande di lui, a una corrente che lo sospinge e che non ha generato, e che porta la letteratura al di fuori di sé stessa come nelle tante opere autobiografiche o narrative di cantanti, sportivi, personaggi dello spettacolo e influencer.

Da una parte dunque l'estremo inquietante, irreali di un'editoria automatica, che produce e autoproduce sé stessa senza alcun bisogno di uomini, come in *Autofac* (1955) di Philip K. Dick: il consumismo ostinato e testardo che continua a sbattere violentemente la testa contro il muro anche dopo averlo già fatto crollare.

Dall'altro, la personalizzazione estrema: è sempre il sé che viene indagato, è sua la strada maestra in cui in quanto esseri umani si rimane, anche rinnegandola, come scrive Ezio Sinigaglia riguardo alla morte del romanzo il quale «per essere veramente negato, deve esserlo dall'interno, attraverso la storia [...] e per narrare questa storia sono ancora una volta necessari uno scrittore, un lettore e un linguaggio» (Sinigaglia 2019: 274). È un "sé" che vale per sé stesso, che non ha bisogno di possedere qualità particolari per giustificare la propria esistenza, e che non vale più nell'accezione di genio romantico, di «talento, inteso nel senso comune come un "dono naturale ascritto" che consente di diventare scrittori di successo» (Amadori, Toniolo 2020: 21). Tale accezione viene smontata in ambito letterario già dalle lezioni delle scuole di scrittura, prima ancora che dagli slogan liberalizzanti dei servizi venditori.¹¹

6. Conclusioni

In tutto questo, per dirla con Borges, un'unica certezza: «Que la Biblioteca perdurará» (Borges [1941] 2004: 98), vale a dire che perdurerà la scrittura, l'auto-rappresentazione, il commercio di storie di cui il sistema necessita anche solo come proprio biglietto da visita.

Resta da capire a quale prezzo; il personaggio di Borges inclinava a una moderata fiducia, una ferma fede nella resistenza del senso, anche sotto le apparenze della più palese incomprendimento:

¹¹ In particolare, il formatore Marco Carrara «sottoline[a] come il talento non sia un dono che si possiede o meno, ma sia qualcosa di addestrabile.» (Amadori, Toniolo 2020: 21).

Esas palabras [di coloro che affermano il nonsense; ...] notoriamente prueban su gusto pésimo y su desesperada ignorancia. En efecto, la Biblioteca incluye todas las estructuras verbales, todas las variaciones que permiten los venticincos símbolos ortográficos, pero no un solo disparate absoluto [...] No puedo combinar unos caracteres dhcmrlchtdj que la divina Biblioteca no haya previsto y que en alguna de sus lenguas secretas no cierren un terrible sentido. (Borges [1941] 2004: 97)

Resta da capire a quale prezzo, in quale forma, secondo quali modi e quali capovolgimenti di sé stessa, per poter comprendere anche se questa eternità sia una minaccia o una promessa.

Bibliografia

- Amadori G., Toniolo F., "Narratologia su YouTube Italia", *Kepos*, 3, 1, 2020, pp. 13-51.
- Barrenechea A. M., "El Infinito En La Obra de Jorge Luis Borges ", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 10, 1, 1956, pp. 13-35.
- Barthes R., *La préparation du roman*, Paris, Seuil, 2003; trad. it. *La preparazione del romanzo*, Milano, Mimesis, 2010.
- Borges J. L., *La Biblioteca de Babel* [1941] in Id., *Ficciones*, Madrid, Alianza, 2004, pp. 86-99; trad. it. *La Biblioteca di Babele* in Id., *Tutte le opere. 1*, Milano, Mondadori, 1984, pp. 680-689.
- *Avatares de la tortuga* [1932]; trad. it. *Metempsicosi della tartaruga*, in Id., *Tutte le opere. 1*, Milano, Mondadori, 1984, pp. 393-399.
- Bradley J., Fulton B., Helm M., "Self-Published Books: An Empirical 'Snapshot.'", *The Library Quarterly*, 82, 2, 2012, pp. 107-140.
- Cioccarelli G., "Posizionamento Marketing: cos'è e come posizionare il tuo brand", *Cultadv*, 2020, <https://cultadv.com/posizionamento-marketing-cose-e-come-posizionare-il-tuo-brand/> (cons. il 25 luglio 2022).
- Colussi D., "Questioni di forma: Croce, i formalisti russi", in Brugnolo, S., Colussi, D., Zatti, S., Zinato, E., *La scrittura e il mondo*, Roma, Carocci, 2016, pp. 79-106.
- Dick P. K., *Autofac*, in Id., *The Variable Man*, New York, Ace Books, 1957; trad. it. *Autofac*, in Id., *L'uomo variabile*, Roma; Fanucci, 1988.
- Eco U., *Opera aperta* [1962], Milano, Bompiani, 1980.
- *Semiotica: origini, definizione, sguardo sul presente*, [2006] 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=VJi6vxYz6cI&t=6s> (cons. il 25 luglio 2022).
- Fish S., *Is there a text in this class?*, Cambridge, Harvard UP, 1980; trad. it. *C'è un testo in questa classe?*, Torino, Einaudi, 1987.
- Galimberti U., *Il libro delle emozioni*, Milano, Feltrinelli, 2021.
- Gambarini L., *Per chi stai scrivendo? [Rotte Narrative]*, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=JOzPo0mmYLI> (cons. il 25 luglio 2022).
- Gilbert R. J., "E-Books: A Tale of Digital Disruption", *The Journal of Economic Perspectives*, 29, 3, 2015, pp. 165-184.
- Hofstadter D., *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*, New York, Basic Books, 1979; trad. it. *Gödel, Escher, Bach: un'eterna ghirlanda brillante*, Milano, Adelphi, 1984.

- Horkheimer M., Adorno, T. W., *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, Querido, 1947; trad. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966.
- Hugo V., *Les Travailleurs de la mer*, in Id., *Ceuvres complètes. Roman III*, Paris, Laffont, 1985, pp. 1-343; trad. it. *I lavoratori del mare*, Firenze, Sansoni, 1967.
- Huysmans J. K., *Au rebours* [1884], Paris, Gallimard, 1977; trad. it. *Controcorrente*, Milano, Garzanti, 1975.
- Jauss H. R., *Literaturgeschichte als Provokation*, Konstanzer Universitätsreden, 1967; trad. it. *Storia della letteratura come provocazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016.
- Linkiesta, "Sorpresa, in Italia si vendono più libri. Ed è (in gran parte) merito di Amazon", *Linkiesta*, 2019, <https://www.linkiesta.it/2019/12/italia-libri-editoria-piccoli-medi-amazon/> (cons. il 25 luglio 2022).
- Lyotard J. F., *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*; trad. it. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1985.
- Orlando F., *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi, 2017.
- Porro G., "In rete c'è un algoritmo che scrive libri all'infinito. Compresa la Divina Commedia", *Wired*, 2021, <https://www.wired.it/internet/web/2021/10/26/libri-biblioteca-babele-algoritmo/> (cons. il 25 luglio 2022).
- Rossi F., "Emozioni e retorica in vendita: il linguaggio pubblicitario", *XXI Secolo*, Treccani, 2009, https://www.treccani.it/enciclopedia/emozioni-e-retorica-in-vendita-il-linguaggio-pubblicitario_%28XXI-Secolo%29/ (cons. il 25 luglio 2022).
- Sinigaglia E., *Il pantarèi* [1985], Bari, TerraRossa, 2019.
- Spitzer L., "L'enumerazione caotica nella poesia moderna", *L'Asino d'oro*, II, 3, 1991, pp. 92-130.
- Zatti S., "Tra desiderio e represso. I casi di Girard e Orlando", in Brugnolo, S., Colussi, D., Zatti, S., Zinato, E., *La scrittura e il mondo*, Roma, Carocci, 2016, pp. 229-258.

Altra critica

Neurogenesi del tifo calcistico: il caso di Osvaldo Soriano

Stefano Calabrese

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
(calabrese@unimore.it)

Abstract

La teoria formulata da Norbert Elias e da Eric Dunning, secondo cui gli sport moderni hanno preso forma nel secolo diciannovesimo come strumento di controllo degli impulsi aggressivi e per consentire agli Stati-Nazione una centralizzazione delle principali funzioni sociali, ha goduto di grande autorevolezza. Negli ultimi anni, tuttavia, neuro-scienziati e cognitivisti hanno condotto molti test ottenendo prove indubitabili circa la funzione empatica e interconnessiva esercitata soprattutto dal football nei tifosi: il calcio costituirebbe non una forma di censura della violenza, ma un prezioso agone in cui apprendere gli stili comportamentali e cognitivi della condivisione. L'opera dello scrittore argentino Osvaldo Soriano mostra, prima dei neuroscienziati, come nella rappresentazione del calcio prevalgano sempre le relazioni sugli agenti che le promuovono.

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/595>

Il plesso teorico ancor oggi più autorevole circa la funzione socio-emotiva degli sport nella modernità e in particolare del gioco del calcio va senza dubbio riconosciuto nell'opera di Norbert Elias e del suo prosecutore Eric Dunning, leader e fondatore della Scuola di Leicester. Come è noto, Elias riteneva che i processi sociali fossero il frutto preterintenzionale di azioni condotte dagli individui nella loro stretta interconnessione, e che sia nel caso della genesi delle 'buone maniere', che dello sport o dell'istituzione delle forze di polizia, il colossale passaggio dal medioevo al Rinascimento e poi alla nascita degli Stati moderni fu dovuto al bisogno di centralizzare la gestione dei conflitti interni, della giustizia e delle tassazioni. Il controllo centralizzato della violenza, in particolare, attraverso la parlamentarizzazione della vita politica a partire dall'Inghilterra comportò una forte riduzione dei livelli di odio interpersonale nel momento stesso in cui le doti intellettuali prendevano il sopravvento sulle capacità guerresche che avevano contraddistinto la nobiltà feudale.

In breve, la mitigazione di ogni eccesso emozionale e l'autocensura rispetto a comportamenti aggressivi – funzionali alla stabilità dei nuovi contesti sociali e a una rete di interdipendenze divenuta del tutto interstiziale nel diciannovesimo secolo – genera il bisogno di tradurre e ricanalizzare simbolicamente quella violenza ormai celata nei retroscena della psiche individuale.

Ecco: gli sport moderni sarebbero il prodotto di quel processo di traduzione simbolica e di ablazione dell'aggressività durato per tutto il Settecento e l'Ottocento. Nessun legame di continuità con gli sport antichi o medievali, per Elias ancora imbevuti di violenza e di fatto pericolosi per l'incolumità fisica degli individui, se non addirittura forme di apprendistato per la gestione di

conflitti bellici. No, gli sport moderni sarebbero attività fondate sulle qualità corporee ma fortemente regolamentate secondo i principi dei nuovi Stati nazionali, tesi a garantire l'incolumità di tutti i cittadini. Non è un caso che gli sport moderni nascano in Inghilterra, la nazione più industrializzata ed evoluta nei meccanismi di centralizzazione, e che all'inizio siano le classi più elevate a praticarli: nasce qui la caccia alla volpe – in cui non per caso l'atto della cattura e dell'uccisione viene demandato dall'uomo ai cani –, così come il rugby, il calcio, la boxe ecc. La 'sportivizzazione' della violenza comporta la messa a punto di regolamenti complessi e di forme di arbitrato in grado di gestire 'dall'alto' le sfide sportive, e sono infatti le *public schools* inglesi ad alfabetizzare le giovani generazioni a questa gestione simbolica della violenza. Il *fair play* – come mostra anche la regolamentazione della boxe – domina sovrano, per cui gli sport divengono insieme uno strumento di socializzazione e un esercizio di autocontrollo.

Il calcio è la forma simbolica destinata a diventare più diffusa e seguita: esso consente di dare libero sfogo nelle arene alla drammatizzazione delle emozioni, ma in forma attenuata e 'catartica', e rimette in gioco quella foga istintuale che la routinizzazione della vita sociale ha di fatto estromesso (Elias, Dunning 1989; Dunning 1999; Elias 2010). Questo processo è peraltro sostenuto dal senso della vista (che nell'indagare l'habitat sostituisce il più arcaico senso dell'olfatto) e spiega la genesi moderna dello 'spettatore', o meglio la nascita di istituzioni ludiche che hanno favorito e plasmato un pubblico 'vedente'.

A partire dalla fine del Settecento, ha scritto Elias, il piacere della lotta e dell'aggressività trovano un'espressione socialmente consentita nelle competizioni sportive. E ciò vale soprattutto allorché si tratta di 'essere spettatori', ad esempio di incontri di boxe, in quel sogno a occhi aperti in cui lo spettatore si identifica con quei pochi individui cui è concesso uno spazio limitato e rigorosamente regolato per scaricare la propria emotività. Questa possibilità di godere appieno (*ausleben*) dei propri affetti facendo da spettatore o perfino da ascoltatore, ad esempio ascoltando un resoconto alla radio, è un tratto assai caratteristico della società 'civile', e "decisivo nel determinare anche il ruolo del cinema nel nostro mondo. La trasformazione di quella che in origine era una manifestazione di gioia attiva e spesso aggressiva nella più passiva e costumata gioia di fare da spettatore, cioè in una mera gioia degli occhi, ha inizio già con l'educazione dei giovani e con i precetti miranti a condizionarli" (Elias 1982: 360).

Una delle contestazioni alla teoria esposta dai due sociologi e di cui è stata interessata la Scuola di Leicester ha riguardato i fenomeni di violenza generati dal gioco del calcio soprattutto in Inghilterra, dove gli *hooligans* hanno a lungo costituito un problema. Se lo sport moderno è una forma di esonero simbolico dalla violenza, non è forse contraddittorio che proprio esso abbia generato fenomeni di marcata aggressività? Non è questa la sede per trattare il tema, ma basti dire che a opinione di Dunning i gruppi di tifosi dediti al teppismo sono costituiti soprattutto da giovani appartenenti agli strati inferiori della classe operaia, se non addirittura a un sottoproletariato estraneo alle logiche di routinizzazione descritte da Elias (Williams et al. 1984 e 1986; Bairner 2006). Ma a questo punto è bene porsi la domanda: la letteratura, con le sue imperiture strategie simboliche, come ha rappresentato le manifestazioni sportive e in particolare il football? Un buon terreno di prova è costituito dallo scrittore argentino Osvaldo Soriano, tra i contemporanei forse colui che più

si è dedicato a comprendere i processi emozionali e cognitivi che si attivano negli spettatori di eventi calcistici.

Nei racconti di Soriano dedicati al calcio, infatti, entriamo in qualcosa che definirei un mondo *live*. Si parte sempre da un fermo-immagine in cui il tempo si fa coloso e lo spazio diviene il terreno su cui si incontrano individui che non valgono in quanto tali, ma solo per i punti di contatto – incontro/scontro – che essi trovano. La Direzione Centrale del racconto risiede in una serie di *stirring images* (la finale del 1950 tra Brasile e Uruguay; un rigore assegnato *ex-post* che verrà battuto una settimana dopo la conclusione della partita; la sconfitta del Rìo Gallegos per le fraudolente simulazioni ideate dall'allenatore Orlando detto *el Sucio*; il Mondiale giocato – in realtà non lo fu – in Patagonia nel 1942, con un arbitro che imbraccia il revolver; il momento in cui il San Lorenzo vinse il campionato ecc.). L'impressione che se ne trae è altamente sgrammaticata e impura, quasi ossimorica: sul terreno del *'fùtbol'* movimenti di liberazione emozionale si alternano a irrigidimenti regolamentari e peripezie del *mind reading* a lassismi libidinali, come accade quando durante una finale del Mondiale viene annullato un goal al Brasile su richiesta dell'uruguayano Obdulio Varela:

“Fu un finimondo. Gli uruguayani attaccavano senza timore un avversario superiore ma sconcertato. Obdulio dirigeva gridando da centrocampo, impartendo ordini ai suoi. Sembrava che il pallone gli appartenesse, e quando non lo dominava, era perché l'aveva passato per un momento ai compagni, in modo da tenerli occupati. Si arrivò al pareggio. I brasiliani sentirono che erano perduti. Le grida dalle tribune non erano sufficienti a rendere agili i loro muscoli, chiare le loro idee. Le maglie azzurre erano ovunque e non si curavano affatto del gigante. Mancavano nove minuti al termine quando l'Uruguay segnò il goal della vittoria. La gente non riusciva a credere che il colosso fosse morto in casa sua, spogliato di gloria” (Soriano 2014: 4).

Per definire in modo cursorio i racconti di Soriano dedicati al calcio la cosa migliore è immaginare un flipper, in cui i contatti valgono più delle traiettorie e le intenzioni collassano nell'improvvisazione. In questo caos di induzioni frammentarie e di emozioni spesso inesplose c'è bisogno di *àncore narrative*, ossia di dispositivi specifici in grado di garantire un collegamento tra sezioni narrative differenti, in grado di fungere da autentici segnaposto (*place-holders*, come le chiama Barbara Dancygier, una ricercatrice che applica il neuro-cognitivism allo studio della letteratura), consolidare la trama semantica e aumentarne la coerenza interna (Dancygier 2007: 150). Sono le àncore, ad esempio, ad agire come 'valvole' di scambio tra uno spazio reale e il ricordo che un narratore onnisciente sembra averne, con effetti non dissimili dal realismo magico ma senza l'intervento del *maravilloso*: è questo ad esempio il ruolo del rigore nel racconto *Il rigore più lungo della storia*, con quel *ralenti* in cui l'ordine imposto dall'arbitraggio si trasfonde nel flusso incontrollabile delle emozioni provate dai giocatori, soprattutto quando un mutamento di ruolo da attaccante a difensore produce un ribaltone del focus cognitivo:

“Quando saltavo per colpire di testa sui corner o sulle punizioni, mi rendevo conto di come la porta risultasse diversa se uno è attaccante o difensore. Anche se si aspetta il pallone nello stesso posto, il punto di vista è diverso. Quando un difensore passa

all'attacco è segretamente intimorito, pensa di aver lasciato la difesa indebolita e chi può dire se le marcature sono certe. Il tiro di testa del difensore è astioso, scaltro, sleale..." (Soriano 2014: 49).

Oppure quando tutto collassa nell'esercizio strenuo del *mind reading*:

"Sul far della sera tornarono in paese, aprirono il circolo e si misero a giocare a carte. Dìaz rimase tutta la sera senza parlare, gettando all'indietro i capelli bianchi e duri finché dopo mangiato s'infilò lo stuzzicadenti in bocca e disse:

'Costante li tira a destra'.

'Sempre', disse il presidente della squadra.

'Ma lui sa che io so'.

'Allora siamo fottuti'.

'Sì, ma io so che lui sa', disse *el Gato*.

'Allora buttati subito a sinistra', disse uno di quelli che erano a tavola.

'No. Lui sa che io so che lui sa', disse *el Gato Díaz*, e si alzò per andare a dormire"

(Soriano 2014:37).

L'impatto cognitivo delle àncore sul lettore produce effetti prettamente metonimici che valorizzano la sola contiguità, per cui il rigore conduce alla considerazione di chi è ai lati del campo, e costoro alle cerimonie festose che in Paese officiano l'esito del rigore, alimentando a propria volta processi inferenziali e di co-attivazione di cui i lettori sono gli amministratori plenipotenziari. In questo modo il destinatario di un racconto di Soriano non è dissimile allo spettatore di una partita di calcio, essendo partecipe egli stesso del gioco e insieme delle fandom che si contendono l'esito della partita. Lo stadio è sì un attrattore cognitivo (Soriano 2017: 24 ss.), ma attiva anche processi di *embodiment* biunivoci – i giocatori si identificano negli spettatori (come in *Obdulio Varela*), e i fans nei giocatori, in quanto la partita si gioca tanto sul campo quanto sugli spalti (Soriano 2014: 5 ss., 34 ss.). La costruzione del significato in un evento calcistico richiede dunque, in modi non dissimili da quelli enunciati da Elias, una complessa interazione di tutti gli attanti coinvolti nel gioco e delinea reti di senso costruite attraverso una cooperazione continua, dove un narratore onnisciente e intrusivo concede spazi illimitati ai *characters*. Nulla richiama solide ontologie. Non c'è niente – *niente* – che possa essere considerato autonomamente, smarginato dal contesto. Ogni cosa è relazionale, vive del contatto con altro, *passa* il pallone nel senso che *trasmette* qualcosa di molto più irrilevante delle ragioni di quella trasmissione.

Soriano lo legge così, il calcio: un compressore di tangenze (*link*, insomma), un inibitore di intenzioni che non siano febbrili e spossanti, uno spazio pugnace di socializzazione – forse la più esuberante forma di socializzazione che ci sia rimasta, sotto l'egida liberatoria di uno scopo meramente ludico. Nelle narrazioni di Soriano le emozioni sono sempre una risposta all'ambiente, e in questo senso rappresentano da un lato una forma intuitiva di comprensione degli eventi che ci accadono, dall'altro la propriocezione di un cambiamento corporeo. Le emozioni comunemente provate dai giocatori di calcio e in modo speculare dagli spettatori sono sempre rapide e 'reattive', manifestandosi quando le nostre convinzioni sul funzionamento del mondo vengono disattese.

Esattamente come il *fùtbol*, mix di caso e necessità, regolismo e improvvisazione, l'emozione *reattiva* è il risultato dell'incontro tra quanto è scontato e quanto invece non lo è: quando meno ce lo aspettiamo, infatti, il mondo agisce in modo tale da sconvolgere le nostre convinzioni (Oatley, 2016: 618 ss.). E quando si verifica un avvenimento che sconvolge il nostro sistema di credenze sul mondo, rispondiamo appunto con delle emozioni reattive che possono avere conseguenze quasi taumaturgiche, come quando la propria squadra vince il campionato ("Che cosa significa essere campioni? È qualcosa come uno champagne ben secco e gelato che scende per la gola. Un solletico live lì dove ti piace. La pelle che ringiovanisce di colpo. In una sola notte ai calvi tornano i capelli..." Soriano 2014: 135). E nondimeno: nei racconti di Soriano lo sport è ancora quel terminale mitigato della violenza evocato da Elias e Denning? In realtà sembra che in essi le identità si siano fatte, come dire, burrose, e siano state sostituite da una socialità tanto più accessibile quanto meglio garantita dal fatto che si tratta pur sempre di un gioco. Le ultime ricerche neuroscientifiche sembrano proprio dare ragione a Soriano...

Essendo lo sport più seguito al mondo, il calcio e i fenomeni più radicali di tifo costituiscono da qualche tempo un terreno privilegiato di ricerca sociale e neuro-scientifica. Il Mondiale del 2018 è stato seguito da 4 miliardi di persone – a distanza, attraverso dirette televisive o in presenza –, e ciò ha prodotto una perfusione di emozioni condivise e spesso espresse attraverso applausi, canti, rituali e naturalmente gesti di violenza fisica o effrazione. Sulla base dell'interesse che Norbert Elias e la Scuola di Leicester rappresentata da Eric Dunning hanno riservato al fenomeno del tifo sportivo, anche psicologi e neuroscienziati ne hanno fatto un terreno di approfondite ricerche, non ultimo per ragioni medico-sanitarie, in quanto il calcio indurrebbe in alcuni individui dal tifo maniacale episodi di infarti miocardici e sbalzi pressori pericolosi per il sistema cardio-vascolare. Ma la scoperta più interessante è stata la crescita esponenziale di cortisolo e testosterone nei giorni che precedono e immediatamente seguono le partite di calcio nazionali o internazionali di particolare valore (van der Meij et al. 2012; Sullivan 2014).

La novità sta nella *condivisione*. La ricerca empirica ha infatti confermato un aumento delle concentrazioni di cortisolo per quanto riguarda gli eventi calcistici sia durante le partite in diretta che fino a una settimana dopo la partita con effetti che gli studiosi chiamano 'fusione identitaria' – e cioè una tendenza ad abbandonare i confini del Self e a trovare dimora in un'identità di gruppo – spiegabile come una risposta determinata dall'attivazione dello *Stress Response System* (SRS) (Swann et al. 2009). Di cosa si tratta? Il ruolo principale del sistema di risposta allo stress è di coordinare i riscontri comportamentali e fisiologici quando un individuo affronta sfide fisiche e/o psico-sociali (Del Giudice et al. 2011), e lo si è testato attraverso biomarcatori non invasivi dello SRS come i test salivari. Studi precedenti avevano ovviamente già dimostrato come lo stress psico-sociale o le situazioni che minacciano il Self promuovano un aumento della secrezione di cortisolo, un glucocorticoide prodotto dalle ghiandole surrenali che aiuta l'individuo a far fronte a scenari impegnativi. Quello che non si sospettava – e che è emerso da ricerche compiute durante la Coppa del Mondo FIFA del 2018 – è che sarebbe proprio la componente sociale del calcio a fungere da elemento scatenante della produzione di cortisolo, poiché gli aumenti ormonali osservati nei tifosi sono stati più marcati tra coloro che avevano assistito in presenza alle partite o che avevano

organizzato specifiche fandom (Newson et al. 2020). Ma questo ci ricondurrebbe alle riflessioni di Elias sulla genesi del calcio moderno come sistema simbolico di aggregazione sociale e controllo della violenza collettiva.

Tuttavia, ancora poco si sapeva dell'impatto del legame di gruppo sul rilascio di cortisolo e ancora meno si conosceva il modo in cui forme rimarchevoli di allineamento sociale come la 'perfusione identitaria' dei singoli nel gruppo influenzino lo stress fisiologico, presumibilmente attenuandolo, se è vero che lo scopo adattivo di tutto questo dovrebbe essere il benessere del gruppo. Ursin e Eriksen (2010) hanno ipotizzato che le alleanze indotte dallo stress si formino a causa di un fattore di tensione che promuove una risposta fisiologica incoraggiando un'alleanza con altri individui (*fans* in funzione di *alleati*). La ricerca condotta da Swann et al. (2009), da parte sua, dimostra che l'aumento dell'eccitazione (rilevato anche attraverso l'accelerazione della frequenza cardiaca) si traduce in attività pro-gruppo per gli individui già indotti a una fusione identitaria (alti livelli di fandom: 'io *sono* il gruppo') ma non per quelli più renitenti ad abbandonare una rigida identificazione personale ('io *sto* con il gruppo'). Sebbene l'identificazione si riferisca a identità sociali che dipendono dal contesto e possono essere effettivamente attivate o disattivate, la fusione riflette un'identità di gruppo sempre presente nell'esistenza degli individui, anche se latente. La fusione con la propria squadra di calcio comporta una lealtà per tutta la vita al club, alla rivalsa nei confronti dei tifosi rivali, alla volontà di combattere per i propri compagni sino al punto di mettere in pericolo la propria vita per gli altri fans (Whitehouse et al. 2017). Se gli attacchi cardiaci sono tra i rischi più frequenti tra gli spettatori delle partite di calcio collettivamente sentite, e se la perfusione identitaria è un forte predittore attivazionale del cortisolo, allora forse l'esame di tale perfusione potrebbe contribuire a una migliore comprensione dei fattori che predicono, ad esempio, malattie coronariche.

Newson et al. (2020) hanno di recente riutilizzato le misurazioni del livello di cortisolo salivare allestite sul campo e condotte da Bowman (2014) in occasione della Coppa del Mondo del 2014 in Brasile, scoprendo che assistere a un importante evento sportivo globale può avere effetti fisiologicamente stressanti, con attivazione accentuata di cortisolo, ma al tempo stesso socialmente aggreganti. La proiezione in diretta sui maxischermi di partite cruciali e soprattutto di una sconfitta storica della squadra brasiliana in casa propria, produsse insomma ciò che nessuna politica governativa aveva neppure immaginato: l'aggregazione spontanea di un pubblico assai eterogeneo per appartenenza sociale, territoriale e etnica, assicurando una coesione di gruppo dagli effetti benefici benché non duraturi. Detto più sinteticamente: Newson et al. (2020) hanno scoperto che – soprattutto durante la cruciale partita persa dal Brasile contro la Germania per 1 a 7, lo storico *Mineirazo* di cui non si aveva più notizia dal 1920 contro l'Uruguay – si è determinata un'alta concentrazione di cortisolo salivare e *insieme* una maggiore perfusione identitaria, rafforzata proprio dall'esito disforico del match.

I ricercatori hanno altresì osservato un'alta concentrazione di testosterone, la cui correlazione con eventi aggregativi e di estrema appartenenza di gruppo era già stata osservata in ambito religioso (Diekhof, Wittmer, Reimers 2014): nei maschi il testosterone promuove la coerenza di gruppo dinanzi a una minaccia esterna, persino superando l'impulso di massimizzare

egoisticamente la ricompensa personale. Questi dati non solo confutano l'idea che il testosterone generalmente promuova comportamenti antisociali e risposte aggressive, ma sottolinea il suo ruolo focale nella messa a punto della cognizione sociale maschile. In buona sostanza il livello di stress registrato nei partecipanti all'analisi, correlato con effetti di maggiore coesione di gruppo e con un aumento del testosterone, supporta la teoria evuzionistica in base alla quale gli alti livelli di stress determinati per tutto il Paleolitico superiore da conflitti intergruppo hanno avuto come effetto un compattamento sociale del gruppo; parimenti, i livelli di testosterone aumenterebbero in contesti impegnativi e rilevanti per lo status sociale e la sopravvivenza stessa di un gruppo (Newson et al. 2020). Le partite più cruciali del Mondiale di calcio possono certamente essere viste come impegnative, poiché l'incertezza dell'esito ha per così dire influenzato lo status sociale del gruppo cui appartenevano i tifosi, aumentando di conseguenza i livelli di testosterone dei fans per prepararli a difendere (in caso di perdita) o migliorare (in caso di vittoria) il loro status sociale. Similmente, l'elevata secrezione di cortisolo durante i match viene oggi spiegata dalla Teoria dell'autoconservazione sociale (Dickerson, Kemeny 2004), secondo cui l'asse ipotalamo-ipofisi-surrene si attiva in reazione a una minaccia alla collettività sociale, per cui il rilascio di cortisolo rappresenta una risposta 'adattiva' che migliora le prestazioni psicofisiche, ad esempio aumentando i livelli di glucosio che supportano un'eventuale elevata attività muscolare, come accade nell'affrontare le reazioni negative dei fans della squadra calcistica avversaria in caso di sconfitta, o come accadeva all'*homo sapiens* nello scontro tra due o più tribù avversarie.

La scoperta del valore socialmente coagulante delle competizioni calcistiche e in particolare del calcio – una scoperta, va ricordato, *evidence based*, con prelievi salivari prima e dopo gli eventi – ha consentito di rivalutare l'ipotesi formulata originariamente dall'etologo inglese Desmond Morris nel libro *The Soccer Tribe* (1981), secondo cui tutti gli sport hanno un'origine tribale, ma il calcio più di tutti gli altri si fonda su rituali dominanti nel Paleolitico superiore, quando l'*homo sapiens* – distaccandosi in ciò dalla stretta parentela con le scimmie – si dedicò ad attività venatorie necessariamente complesse, in cui non solo l'analisi delle tracce lasciate dalle prede doveva generare una strategia di attacco, ma la collaborazione di altri individui era del tutto necessaria per la sopravvivenza. Quando termina l'epoca dei cacciatori-raccoglitori e intorno a 10.000 anni a.C. l'uomo diviene stanziale grazie alla scoperta simultanea dell'agricoltura e dell'allevamento, l'attività venatoria scompare come strumento di sopravvivenza ma permane come attività ludica o, nei modi di una vera e propria traduzione simbolica, nelle arene che già la civiltà romana considera uno spazio ineliminabile di ricreazione. Come ricorda Desmond Morris, nella sola giornata inaugurale del Colosseo – era l'80 d.C. – morirono almeno 5.000 animali. Attività venatoria in pieno cortocircuito, che per molti altri secoli continuerà la sua deriva simbolica e di cui la corrida è un tardivo relitto, fino al momento in cui con la seconda rivoluzione industriale si comincia da un lato ad avere maggiore rispetto per il mondo animale, e dall'altro si creano nei centri metropolitani ingenti masse di popolazione che necessitano di nuove "arene" entro cui gestire il tempo libero e insieme dare sfogo a quel bisogno edonico puntualmente censurato nelle grandi, opprimenti *factories* delle nazioni europee.

È qui che nasce il calcio: non per caso in Inghilterra, dove la rivoluzione industriale ha raggiunto uno sviluppo molto più avanzato. Ebbene, il gioco del calcio – dove due squadre si oppongono l'una all'altra cercando di andare in rete un numero di volte superiore agli avversari – è per Morris una riproduzione simbolica delle strategie venatorie, dove era necessario studiare le mosse delle prede e istituire una coesione di gruppo necessaria e sufficiente ad agire in modo concertato. La domanda non può non essere questa: qual è la preda? Niente affatto l'avversario, sostiene Morris, bensì la *porta*: “Sebbene in apparenza i giocatori sembrino farsi la guerra, in realtà non stanno cercando di distruggersi a vicenda, ma semplicemente di superarsi, allo scopo di perpetrare un'uccisione simbolica tirando in porta” (Morris 1982: 46). La catena causale ci mostra dunque un cacciatore che è il calciatore, uno strumento venatorio che è il pallone e una preda che è la porta, ma dato che quest'ultima, al contrario degli animali, non si muove, si rende necessario un complesso corredo regolamentare (di cui il 'fuorigioco' costituisce senza dubbio un buon esempio per differire la conquista della preda), e soprattutto una tribù avversaria. Insomma, “la soluzione è quella di porre a difesa della preda inanimata un'altra squadra, che renda il più possibile difficili le operazioni di tiro e 'uccisione'” (Morris 1982: 36 ss.). La popolarità incontestabilmente maggiore del calcio rispetto agli altri sport andrebbe per Morris attribuita al fatto che esso riproduce un maggior numero di fasi e di componenti della caccia 'vera' – come il prendere la mira, mettersi in una condizione di pericolo fisico, sperimentare l'impeto dell'inseguimento e organizzare un'attenta cooperazione con gli altri giocatori. Non mancherebbe neppure una sopravvivenza di usanze belliche, in quanto nel calcio non basta *segnare* quante più pseudo-uccisioni possibili, ma bisogna superare l'avversario e attribuire a sé stessi il ruolo di vincitore, agli avversari quello di vinto.

A questo punto è anche doveroso osservare che il modo in cui gli esseri umani cooperano nei contesti sociali contemporanei con individui sconosciuti e geneticamente anche assai distanti è del tutto insolito nel mondo animale: viene dunque da chiedersi perché questo accada e soprattutto per quale ragione la cooperazione si sia coagulata simbolicamente nel gioco del football. La disponibilità ad aiutare gli altri senza vantaggi personali evidenti o immediati costituisce infatti un enigma evolutivo, e stupisce vedere oggi gli appassionati di sport sacrificare tempo, denaro e altre risorse per appoggiare un club con altrettante migliaia di fans non imparentati tra loro; comprendere cosa motivi i fans a una devozione spesso estrema significa altresì trovare la chiave per comprendere gli atti di 'teppismo' e i disordini che spesso accompagnano gli eventi calcistici (Newson et al. 2020). Abbiamo visto come la cooperazione si sia evoluta insieme all'*Homo sapiens* durante gli scontri per coalizioni e/o dominazioni tra conspecifici, si trattasse di attività venatorie o di competizione sessuale: si generò una vocazione a fondere le identità individuali in un'aggregazione superiore di tipo collettivo, per cui soprattutto le minacce al gruppo generarono reazioni corali. Poiché numerosi studi hanno collegato la fusione delle identità individuali alla volontà dei membri del gruppo di combattere e morire in difesa del gruppo stesso, tale fusione viene normalmente collegata ad azioni di ostilità e violenza intergruppo (Hansen 2018). Oggi sappiamo invece – e il calcio ne è una dimostrazione – che i processi di perfusione identitaria hanno un'ampia portata e sono anche alla base di azioni prosociali e pacifiche: in questo senso, la perfusione identitaria potrebbe essersi

evoluita non per dare sfogo all'aggressività in condizioni ostili bensì per proteggere meglio gli interessi collettivi (Doidge et al. 2020: 24 ss.).

Ora, per spiegare la storia evolutiva del meccanismo di fusione delle identità individuali e la relativa volontà di sacrificare se stessi a favore del gruppo sono state avanzate tre differenti ipotesi (Whitehouse 2018a):

(i) La fusione dell'identità nasce dai legami familiari e dai sentimenti di parentela 'psicologica', oltre che dalla parentela genetica, il che suggerisce che tale fusione possa essere un risultato della selezione della specie (Vázquez et al. 2017).

(ii) La fusione si sarebbe evoluta come una forma di estrema reciprocità (cioè 'morirò per te se tu morirai per me, in modo che entrambi avremo meno possibilità di morire').

(iii) La fusione identitaria sarebbe un comportamento condizionato, ereditato dalla cooperazione in precedenti esperienze condivise (Whitehouse 2018b).

Se queste spiegazioni evolutive non si escludono a vicenda, una recente, originale ricerca di Newson, Buhrmester e Whitehouse (2021) ha suggerito invece che siano le esperienze altamente disforiche a fungere da agente attrattore all'interno delle collettività umane. Gli effetti della disforia condivisa sui legami di gruppo erano già stati ampiamente studiati nelle comunità rituali e soprannominati 'modalità immaginativa della religiosità', cioè qualcosa che si riferisce a rituali collettivi rari ed emotivamente assai eccitanti (come i riti di iniziazione), in contrapposizione alla formattazione dottrinale dei rituali collettivi ad alta frequenza e bassa eccitazione (come le messe). Solo negli ultimi anni la ricerca sui legami immaginativi di gruppo è stata estesa a contesti rituali non religiosi, ad esempio ai gruppi militari, alle vittime di attacchi terroristici e ai club di arti marziali. Ha così preso forma la teoria delle pratiche immaginative secondo cui le esperienze disforiche persistono nella memoria episodica degli individui creando immagini vivide o traumatiche, fino a formare una parte stabile ed essenziale del Self individuale: attenzione, sono solo le esperienze disforiche a sedimentarsi come archetipi identitari, non le esperienze positive.

Lo studio di Newson, Buhrmester e Whitehouse (2021) utilizza test in neuroimaging e si concentra appunto sul modo in cui episodi di disforia condivisa portino da un lato alla fusione delle identità individuali nel caso delle fandom calcistiche, dall'altro siano legati alla volontà di impegnarsi in ostilità di gruppo individualmente perniciose. In particolare, durante e immediatamente dopo le partite di calcio più seguite, le indagini attraverso fMRI hanno rivelato nei tifosi un'attivazione della corteccia mediale prefrontale (mPFC), che rappresenta il sistema esecutivo del nostro cervello, implicato nella pianificazione dei comportamenti cognitivi complessi (ad es. in caso di dissonanza cognitiva), nell'espressione della personalità e nella deliberazione circa la condotta sociale. In particolare, molto attiva è apparsa da un lato la sua parte ventrale (vmPFC) (deputata all'elaborazione del rischio e alla regolamentazione della frequenza cardiaca in situazioni di stress attraverso l'interazione con la memoria a lungo termine), secondo i dati fMRI in corrispondenza con l'intensità dell'appartenenza al gruppo e della fusione identitaria; dall'altro, la sua parte dorsale (dmPFC), implicata normalmente nell'integrazione delle impressioni sociali, della teoria della mente, dei giudizi morali e dei processi decisionali. Ora, la sincronica attivazione delle porzioni dorsale e ventrale del mPFC nel corso degli eventi calcistici riflette un'interessante

interazione tra la difesa del Self individuale e l'appartenenza di gruppo – come se il fondersi nella collettività fosse un meccanismo atavico di tipo adattivo in casi di pericolo o disforia (Doidge et al. 2020: 60 ss.).

Ancora. L'innato bisogno di appartenere a un gruppo di conspecifici è stato osservato attraverso test in fMRI anche nel caso di un gruppo di fans brasiliani (Bortolini et al. 2017) rilevando una specifica attivazione della corteccia cingolata subcallosa (SCC) – interconnessa sia con mPFC che con l'amigdala – e una maggiore connettività funzionale con la corteccia orbitofrontale mediale (mOFC), la parte della PFC coinvolta nell'elaborazione cognitiva dei processi decisionali e ponte tra quest'ultima e le strutture limbiche (il centro cerebrale delle emozioni). Questi risultati indicano il ruolo chiave della SCC – una regione implicata nelle decisioni altruistiche e nell'affiliazione di gruppo – nel caso di motivazioni altruistiche e di decisioni relative al comportamento *ingroup* (mPFC) nella vita reale. In linea con queste evidenze neuro-scientifiche, Doidge et al. (2020) hanno osservato come gli stili di vita degli *ultras* si siano diffusi negli ultimi cinquant'anni, contraddistinti da una progressiva globalizzazione e da derive individualistiche postmoderne che hanno reso molto oneroso il mantenimento di legami stabili tra le persone (il concetto baumaniano di “società liquida” esprime pienamente questo status), e come questi stili di ‘tifo’ si siano fondati meno sulla passione per il calcio e più sulle strette relazioni che si instaurano all'interno di ciascuna community di fans. Ma ancora una volta la disforia gioca un ruolo imponente, ad esempio per il fatto che siano i club calcistici di minore successo ad annoverare i tifosi più impegnati e coesi tra loro: tale situazione viene chiamata ‘percorso di disforia condiviso verso la fusione’ (*Shared dysphoria pathway to fusion: SDFP*), quando cioè i tifosi dei club meno vincenti si fondono irrevocabilmente con il loro club e tra loro come risultato della condivisione delle sconfitte personali e del club (Newson, Buhrmester, Whitehouse 2021).

In conclusione, il football ha molto a che vedere con le condizioni di socialità e le abitudini relazionali. Basti pensare che molteplici prove statistiche dimostrano come gli eventi calcistici possano addirittura influenzare i comportamenti di fertilità e modificare gli indici delle nascite: sappiamo ad esempio come ci sia stato un aumento del numero di nascite in Islanda nove mesi dopo che il Paese aveva inaspettatamente battuto l'Inghilterra nel Campionato europeo UEFA del 2016, così come in Inghilterra nel 2003 dopo aver raggiunto i quarti di finale della Coppa del Mondo FIFA nel 2002 (Gibson 2017). E ancora: Montesino et al. (2013) hanno documentato un picco di fertilità nell'area di Barcellona nove mesi dopo un decisivo, ‘eroico’ goal segnato dal giocatore Iniesta contro il Chelsea all'ultimo minuto della semifinale di Champions League nel 2009.

Una spiegazione comune per il legame tra risultati sportivi, umore e fertilità risiede in ciò che Hayward e Rybińska (2017) definiscono ‘rapporto celebrativo’: per spiegare ad esempio la cosiddetta ‘generazione Iniesta’ – ossia il picco di nascite in Catalogna nove mesi dopo il gol del giocatore contro il Chelsea (Montesinos et al. 2013: 6) – essi sostengono che l'accresciuta euforia in seguito a una vittoria genera sensazioni edoniche che si traducono, come dire, in festeggiamenti nell'intimità sessuale, di cui le nascite non pianificate possono essere una conseguenza. Il plausibile meccanismo fisiologico sottostante è che le sensazioni positive dopo la vittoria della propria squadra vadano di pari passo con alcuni cambiamenti ormonali che, a loro volta, aumentano il desiderio

sessuale: si è già visto come i livelli di testosterone si elevino nel caso di contese particolarmente sentite in ambito calcistico. Alcuni ricercatori hanno studiato i livelli di testosterone dei tifosi brasiliani, italiani e tedeschi dopo i Mondiali di calcio del 1994 e hanno scoperto che il livello di testosterone era aumentato nei tifosi la cui squadra aveva vinto, mentre era diminuito nei tifosi che avevano subito una sconfitta (Bernardi, Cozzani 2021: 625-641).

Bibliografia

- Bairner A., "The Leicester School and the Study of Football Hooliganism", *Sport in Society*, 9(4), 2006, pp. 583-598.
- Bernardi F., Cozzani M., "Soccer Scores, Short-Term Mood and Fertility", *European Journal of Population*, 37(3), 2021, pp. 625-641.
- Bernhardt P. C., Dabbs Jr J. M., Fielden J. A., Lutter C. D., "Testosterone changes during vicarious experiences of winning and losing among fans at sporting events", *Physiology & Behavior*, 65(1), 1998, pp. 59-62.
- Bortolini T., Bado P., Hoefle S., Engel A., Zahn R., de Oliveira Souza R., Dreher J., Moll J., "Neural bases of ingroup altruistic motivation in soccer fans", *Scientific Reports*, 7(1), 2017, pp. 1-12.
- Bowman J., *Brazil's newspapers cry 'shame,' 'grief,' 'disgrace' after stunning World Cup loss*, 2014, "CBC news website", <http://www.cbc.ca/newsblogs/yourcommunity/2014/07/brazils-newspaperscry-shame-grief-disgrace-after-stunning-world-cup-loss.html>.
- Dancygier B., "Narrative Anchors and the Processes of Story Construction: The Case of Margaret Atwood's 'The Blind Assassin'", *Style*, 41(2), 2007, pp. 133-152.
- Del Giudice M., Ellis B. J., Shirtcliff E. A., "The adaptive calibration model of stress responsivity", *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 35(7), 2011, pp. 1562-1592.
- Dickerson S. S., Kemeny M. E., "Acute stressors and cortisol responses: a theoretical integration and synthesis of laboratory research", *Psychological bulletin*, 130(3), 2004, pp. 355-391.
- Diekhof E. K., Wittmer S., Reimers L., "Does competition really bring out the worst? Testosterone, social distance and inter-male competition shape parochial altruism in human males", *PLoS one*, 9(7), 2014, pp. 1-11.
- Doidge M., Kossakowski R., Mintert S., *Ultras: The passion and performance of contemporary football fandom*, Manchester, Manchester University Press, 2020.
- Dunning E.G., *Sport Matters. Sociological studies of sport, violence and civilization*, London - New York, Routledge, 1999.
- Elias N., *La civiltà delle buone maniere*, trad. it., Bologna, il Mulino, 1982.
- *Potere e civiltà*, trad. it., Bologna, il Mulino, 2010.
- Elias N., Dunning E., *Sport e aggressività*, trad.it, Bologna, il Mulino, 1989.
- Gibson S., *Baby Boom in Iceland Hospital Nine Months to the Day Since Win over England at Euro 2016*, 2017, "The Telegraph", <http://www.telegraph.co.uk/football/2017/03/28/birth-record-iceland-hospital-nine-months-day-since-win-england/>.
- Hansen I. G., "The analytic utility of distinguishing fighting from dying", *Behavioral and Brain Sciences*, 41, 2018.

- Hayward G. M., Rybińska A., “‘Super bowl babies’: Do counties with super bowl winning teams experience increases in births nine months later?”, *Socius*, 3, 2017, pp. 1–14.
- Montesinos J., Cortes J., Arnau A., Sanchez J. A., Elmore M., Macia N., Bosch J., “Barcelona baby boom: does sporting success affect birth rate?”, *BMJ*, 347, 2013, pp. 1-6.
- Morris D., *La tribù del calcio*, trad. it., Milano, Mondadori, 1982.
- Newson M., Shiramizu V., Buhrmester M., Hattori W., Jong J., Yamamoto E., Whitehouse H., “Devoted fans release more cortisol when watching live soccer matches”, *Stress and Health*, 36(2), 2020, pp. 220-227.
- Newson M., Buhrmester M., Whitehouse H., “United in defeat: shared suffering and group bonding among football fans”, *Managing Sport and Leisure*, 2021, pp. 1-18.
- Oatley K., “Fiction: Simulation of Social Worlds”, *Trends in Cognitive Sciences*, 20 (8), 2016, pp. 618-628.
- Soriano O., *Fùtbol. Storie di calcio*, trad. it., Torino, Einaudi, 2014.
- *Pensare con i piedi*, trad. it., Torino, Einaudi, 2017.
- Sullivan G. B., “Collective emotions and the World Cup 2014: The relevance of theories and research on collective pride and shame”, *Psicologia e Saber Social*, 3 (1), 2014, pp. 112–117.
- Swann W. B., Gómez A., Seyle D. C., Morales J. F., Huici C., “Identity fusion: The interplay of personal and social identities in extreme group behavior”, *Journal of Personality and Social Psychology*, 96 (5), 2009, pp. 995–1011.
- Van der Meij L., Almela M., Hidalgo V., Villada C., Ijzerman H., van Lange P. A., Salvador A., “Testosterone and cortisol release among Spanish soccer fans watching the 2010 World Cup final”, *PloS one*, 2012, 7(4), pp. 1-7.
- Vázquez A., Gómez Á., Ordoñana J. R., Swann W. B., Whitehouse H., “Sharing genes fosters identity fusion and altruism”, *Self and Identity*, 16 (6), 2017, pp. 684–702.
- Ursin H., Eriksen H. R., “Cognitive activation theory of stress (CATS)”, *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 34 (6), 2010, pp. 877-881.
- Whitehouse H., Jong J., Buhrmester M. D., Gómez Á., Bastian B., Kavanagh C. M., Gavrillets S., “The evolution of extreme cooperation via shared dysphoric experiences”, *Scientific Reports*, 7(1), 2017, pp. 1-10.
- Whitehouse H., “Dying for the group: Towards a general theory of extreme self-sacrifice”, *Behavioral and Brain Sciences*, 41, 2018a, pp. 1-62.
- “Four things we need to know about extreme self-sacrifice”, *Behavioral and Brain Sciences*, 41, 2018b, e222.
- “Devoted fans release more cortisol when watching live soccer matches”, *Stress and Health*, 36 (2), 2020, pp. 220-227.
- Williams J.M, Dunning E.G., Murphy P.J., *Hooligans Abroad*, London – New York, Routledge, 1984.
- “The rise of the English soccer hooligan”, *Youth & Society*, 17(4), 1986, pp. 362-380.

Rachel Bepaloff, forza e bellezza, guerra e pace. Una lettura dell'Iliade

Claude Cazalé Bérard

Université Paris Nanterre
(claud.cazale@parisnanterre.fr)

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/571>

Alle donne Curde, Afghane e Ukraine

1. Convergenze e divergenze: Simone Weil e Rachel Bepaloff

Molti dati biografici, e un percorso parallelo verso un esilio senza ritorno, invitano ad accostare le due letture dell'*Iliade* di Rachel Bepaloff e di Simone Weil, due intellettuali, ebreo, quasi coetanee, appassionate lettrici di filosofia e studiose di cultura antica, scrittrici non accademiche, pensatrici fuori norma impegnate nelle problematiche del tempo, lucide osservatrici delle crisi politiche e dei conflitti degli anni Trenta, entrambe amiche di uno studioso come Jean Wahl, che fu il primo lettore dei loro saggi omerici¹... Eppure, profondamente estranee, una all'altra, divergenti nelle loro scelte etiche e ideologiche, in particolare nell'interpretazione del testo omerico scelto a paradigma di un mondo precipitato nella guerra².

Rachel Bepaloff e Simone Weil avrebbero potuto incontrarsi in varie occasioni, come si evince dalle loro troppo brevi e tormentate biografie, magari tramite comuni conoscenze o luoghi simbolici, invece la cosa non si fece: il nome della Bepaloff non compare né nei testi né nella corrispondenza della giovane filosofa. Il nome di Simone Weil e un suo breve ritratto campeggiano invece nella corrispondenza di Rachel Bepaloff con l'amico Jean Grenier, in cui lei esprime il desiderio di leggere il saggio della Weil³. Risalgono al 1938 le sue prime note sul testo, in coincidenza con la lettura

¹ Weil (1940-1941); Bepaloff (1943). Il tema della guerra troiana era già stato rilanciato da vari autori, dal grande intellettuale pacifista Stefan Zweig con il suo problematico *Tersites* (1908), al diplomatico, scrittore e drammaturgo francese Jean Giraudoux (1882-1944), la cui opera teatrale di successo, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, rappresentata nel 1935, esprimeva posizioni chiaramente pacifiste. Da germanista deprecava una politica ostile alla Germania, e condivideva con la destra nazionalista posizioni razziste e antisemite (politica razziale). L'autore, diventato Commissario generale per l'informazione nel 1939, nel governo Daladier, con lo scoppio della guerra si sarebbe progressivamente allontanato dalle posizioni del regime di Vichy. Anche Simone Weil aveva espresso in un pamphlet politico la sua ostilità alla guerra: *Ne recommençons pas la guerre de Troie* (1937).

² Un breve cenno biografico di S. Weil si trova in Allegato (2). Il percorso biografico e di scrittura di R. Bepaloff, che è il nostro argomento principale, si trova invece nel testo qui di seguito.

³ Jean Grenier-Rachel Bepaloff, Corrispondenza inedita: sarà tradotta e pubblicata da Castelvècchi, nel vol. III delle *Opere complete*. Appunto, il vol. I, in corso di pubblicazione, comporta una Bibliografia completa dell'opera edita e inedita della Bepaloff (nonché della critica) a cura di Laura Sanò. La Nota introduttiva segnala dettagliatamente la provenienza dei testi tra i quali si possono distinguere tre gruppi: 1) I testi – libri, saggi e articoli – pubblicati vivente l'autrice; 2) I testi, per lo più corrispondenze con altri pensatori, pubblicati postumi, e 3) I testi tuttora inediti,

intrapresa dalla figlia che lei seguiva attentamente nello studio. Era allora del tutto ignara dell'uscita del saggio che Simone Weil dovette pubblicare presso i *Cahiers du Sud*, «*L'Iliade ou le poème de la force*», sotto lo pseudonimo di Emile Novis (1940-1941), dopo il rifiuto della NRF e le costrizioni imposte dalle leggi antiebraiche del regime di Vichy. Rachel Bepaloff evoca, nella sua lettera a Grenier, la personalità complessa della Weil, che ammira per la sua forza d'animo, inserendola nel delicato dibattito con il suo interlocutore sulla "question juive"⁴:

Cercherò di procurarmi l'articolo di Simone Weil che leggerò con molto interesse e curiosità. I suoi articoli politici, prima della guerra, mi esasperavano (anzi giustificavano in pieno i rimproveri fatti a Bernard), ma la sua viva e solida intelligenza dà il meglio di sé quando non si lascia trascinare dalle passioni [...] Quando si tratta della questione sociale, ecco che lei manifesta quella rigidità, quella incompienza del condizionamento della vita nazionale, quello zelo rivendicatore che danno alla giustizia la smorfia e le insofferenze dell'ingiustizia. Insomma ciò che voi chiamate la nostra mancanza di carità. Tuttavia quelle forme di risentimento non alterano affatto in lei una profonda carità del cuore⁵. Tenga conto che io non la conosco, ma ne ho l'intuizione: è implacabile, ma trabocca di compassione. Come mai un essere di una tale elevatezza etica, intellettuale, risulta un elemento nocivo da un punto di vista politico, che occorre combattere? (Lettera del 15 settembre 1941).

Jean Grenier le invia il saggio di Weil, e Rachel ringraziandolo, non solo ne fa un convinto elogio – non esente di una significativa riserva (che rimanda alla propria divergente interpretazione) – ma osserva anche, con perplessità, sorprendenti somiglianze, tanto da confessare al suo corrispondente il timore di essere accusata di plagio:

Grazie a lei, ho letto l'ammirevole studio di Simone Weil sull'*Iliade* (pregna del più autentico spirito ebraico: il detestare la forza). Il tono, l'accento di quelle pagine mi hanno profondamente commossa. Esprimo una sola riserva: la forza in Omero non appare soltanto sotto un aspetto negativo. Omero la denuncia ma pure la divinizza, non dimentichiamolo. Per Omero, la forza è bella (altrettanto bella)⁶. Ci sono pagine intere dei miei appunti che hanno tutta l'apparenza del plagio. Peggio per me – ma tanto meglio per Omero – ho cercato di mostrare che la forza e la bellezza hanno in Omero un carattere ambiguo, contraddittorio e che la colpevolezza diffusa del divenire sostituisce in lui il

comprendenti saggi, lettere, articoli e note. Fra questi, i manoscritti conservati presso l'Archivio Boris de Schloezer (dal 1997 alla Bibliothèque Louis Notari del Principato di Monaco; e presso l'archivio privato di Monique Jutrin). Lettere di Rachel Bepaloff sono conservate presso l'IMEC (a Lévy-Bruhl, a Paulhan, a Wahl) e presso l'Archivio della Biblioteca di Mount Holyoke College (USA). A partire dal 1998, la rivista francese *Conférence* ha intrapreso la pubblicazione dei principali carteggi di Rachel Bepaloff con D. Halévy, G. Fessard, B. de Schloezer, G. Marcel).

⁴ Cfr. "La question juive": il dibattito era iniziato, nel 1938, con Daniel Halévy, un intellettuale parigino ben noto del tempo, che nonostante le origini familiari tipiche degli Israeliti francesi assimilati, rifiutava di considerarsi un ebreo, suscitando l'indignazione di Rachel Bepaloff. Con Grenier, la discussione riguarda la sua *Lettre à un jeune Israélite* (o à Bernard). Testo inedito dell'archivio Grenier conservato alla BNF.

⁵ [Trad. nostra]. Sottolineatura dell'autrice.

⁶ [Trad. nostra]. Sottolineatura dell'autrice.

peccato originale (Elena, la penitente senza peccato). Sta qui tutta la differenza tra Omero e Nietzsche: per uno, l'innocenza del divenire; per l'altro, la colpevolezza del divenire. (Lettera del 29 ottobre 1941).

Per uno studio comparativo dei due saggi, che non possiamo svolgere in questa sede, rimandiamo allo studio estremamente approfondito di Laura Sanò, nel suo volume, *Le donne e la violenza. Filosofia e guerra nel pensiero del '900*⁷.

2. Rachel Bepaloff «intelligence et âme»⁸

Rachel Bepaloff, nata Pasmanik il 14 maggio 1895, a Nova Zagora in Bulgaria, apparteneva a una famiglia di origine ebraica dell'Ucraina. Il padre era medico e la madre, Debora Perlmutter, aveva un dottorato in filosofia. Nel 1897, la famiglia si stabilì a Ginevra dove Rachel studiò danza e musica al Conservatorio e divenne la brillante allieva del compositore Ernest Bloch⁹. Ventenne lasciò Ginevra per Parigi dove insegnò musica e euritmia al teatro dell'Opera. La città le parve finalmente la meta sognata in cui mettere le radici e sfuggire alla condizione di perenne esule. Scriveva, nel 1941, all'amico Jean Grenier: «Mi ricordo di quella prima mattina di agosto a Parigi, alle Tuileries, molti anni fa: arrivavo direttamente da Ginevra. Ebbi, di colpo, l'impressione che fossi finalmente giunta a casa su questa terra. È un'impressione che mai più avrò, ma che forse non avevo il diritto di avere»¹⁰.

Nel 1922, si sposava a Parigi con Shraga Nissim Bepaloff, un socio del padre, rinunciando alla promettente carriera musicale. Le nacque una bambina, Noémie (Naomi), soprannominata Miette, nel 1927¹¹.

Non si sa con esattezza come e quando iniziò a scrivere, né come si formò una cultura filosofica. Ma si sa che suo padre, nel 1925, le fece conoscere l'amico Lev Issakovitch Šestov (Leone Šestov), un filosofo esistenziale (precedente ed estraneo all'esistenzialismo di Sartre), il cui incontro le lasciò un'impronta indelebile e il cui pensiero filosofico le fece da iniziazione e da guida. Sembra, inoltre, che sia stato suo marito, a sua insaputa, a fare conoscere i suoi scritti a Daniel Halévy molto inserito nell'ambiente intellettuale parigino, che a sua volta li fece leggere al noto filosofo Gabriel Marcel, e ad altri come Benjamin Fondane e Jean Wahl. Nel 1929, Rachel incontrò il filosofo Husserl a casa di Šestov. Nel 1932, Bepaloff pubblicò il suo primo articolo: «*Lettre sur Heidegger à M. Daniel Halévy*» (Lettera su Heidegger a Daniel Halévy), ne *La Revue philosophique de la France et de l'étranger*. Insieme a Benjamin Fondane e a Georges Gurvitch, Rachel fu tra i primi lettori a introdurre

⁷ Sanò 2012. Si veda anche Villela-Petit (2006); Mauro Trentadue (2021).

⁸ Jutrin 2003: 34

⁹ Ernest Bloch (1880-1959) è un compositore svizzero di origine ebraica, diventato cittadino americano nel 1924. Compositore, pianista, violinista, pedagogo, direttore d'orchestra, la sua opera trae ispirazione dai temi tradizionali ebraici: tra altre composizioni, egli compose a Ginevra, tra il 1912 e il 1916, una sinfonia intitolata *Israele* (per due soprani, due contralti, basso e orchestra).

¹⁰ Lettera a Jean Grenier del 29 ottobre 1941 [Trad. nostra].

¹¹ Rachel lasciò un vivido ricordo in chi la conobbe: «Una donna d'una bellezza patetica: impossibile descrivere efficacemente il mistero del suo sguardo profondo e vellutato, carico di malinconia e insieme della passione di vivere di Israele, la grazia e la finezza del suo sorriso che rifletteva la sua natura eminentemente di artista» (Chapiro 1972: 49).

Heidegger in Francia, pur scostandosene molto rapidamente: «Che cosa rimane di Heidegger quando si tiene conto di tutto quello che deve a Kierkegaard e a Husserl?»¹². L'incontro, anch'esso decisivo, con Jean Wahl, docente di filosofia alla Sorbona, avvenne nel 1935 tramite l'amico comune Gabriel Marcel, un incontro sotto il segno di Kierkegaard: la loro ricca corrispondenza (1937-1947) dimostra a che punto condividessero pensiero e sensibilità, approccio filosofico ed esistenziale rafforzatisi nelle prove della persecuzione antisemita¹³.

Tra il 1932 e il 1938, Rachel Bepaloff pubblicò sulla *Revue philosophique* e sulla *Nouvelle Revue Française (NRF)*, diversi articoli su Søren Kierkegaard, Gabriel Marcel, André Malraux, Julien Green, Léon Šestov, che vennero poi riuniti in un primo volume *Cheminements et Carrefours (Cammini e crocevia)*, uscito presso Vrin nel 1938, con dedica a Šestov¹⁴.

Nel frattempo, nel 1930, dopo la morte del padre, la coppia si era dovuta trasferire a Saint-Raphaël, sulla Costa Azzurra, nella proprietà del padre di Nissim Bepaloff: Rachel visse l'allontanamento da Parigi come un nuovo esilio, anche se poté recarsi ogni tanto nella capitale e mantenere un'intensa corrispondenza con gli amici, come Jean Wahl, Daniel Halévy, l'editore Jacques Schiffrin, il musicologo e traduttore Boris de Schloezer. Tuttavia, nel 1938, precipitata in una forte depressione dovette curarsi a Montana, in Svizzera, guarda caso precisamente nella stessa clinica in cui era stata ricoverata, alcuni mesi prima, Simone Weil. Altra coincidenza: anche Rachel vide a Ginevra la mostra di Goya, proveniente dal Prado, rimanendone, come Simone, sconvolta dalla violenza e dalla cruda mostruosità della guerra che il pittore rappresentava nei suoi *Disastri della guerra*, ambientati durante l'epopea napoleonica in Spagna¹⁵.

Un altro "incrocio" a distanza con lo studio quasi simultaneo dell'*Illiade*, come già indicato, ma solo Rachel ebbe conoscenza di tale singolare coincidenza.

Va segnalata, infine, un'altra mancata occasione d'incontro: la partenza per l'America per sfuggire alle leggi razziali, con l'imbarco da Marsiglia, e l'arrivo a New York delle due donne, a pochi mesi di distanza, nell'estate del 1942¹⁶. Al suo arrivo, Rachel frequentò l'ambiente degli intellettuali europei in esilio e iniziò a lavorare alla radio, nella sezione francese della «Voce dell'America» («Voice of America»)¹⁷; in seguito, grazie a Jean Wahl, che vi insegnava come "Visiting Professor" (e nel contempo alla *École Libre des Hautes Études* di New York) fu assunta nel settembre 1943, al Mount Holyoke College, nel Massachusetts, università dove insegnò la letteratura francese

¹² Rachel sospettò molto presto (contrariamente alla maggior parte degli intellettuali europei affascinati dal filosofo) che Heidegger fosse un nazista.

¹³ Bepaloff (2003).

¹⁴ Bepaloff (1938). La traduzione italiana è in corso di pubblicazione per i tipi di Castelvecchi, *Opere complete*, vol. I, 2022.

¹⁵ Nella sua lettera di agosto 1939, suggerisce a Jean Wahl di vedere la mostra di Ginevra: «Pour moi, cela a été une des plus grandes choses de cette année» (Bepaloff 2003: 69).

¹⁶ Rachel Bepaloff con la famiglia arriva a New York il 1° agosto 1942, sulla stessa nave viaggiava anche Jean Wahl che lei era riuscita molto faticosamente a convincere di partire (lettere di aprile 1942).

¹⁷ Notevoli i suoi interventi sul *Piccolo Principe* di Saint-Exupéry, o sulla *Lettera agli inglesi* di Bernanos. La «Voce dell'America» che trasmetteva in tedesco, in italiano, in francese (fino a 27 lingue) era stata concepita dalla politica federale americana come uno strumento per lottare contro la propaganda dei paesi totalitari in guerra. Diversi membri dell'*École Libre des Hautes Études* di New York (ELHE) vi parteciparono (Pierre Lazareff, André Breton, Jacques Maritain, Claude Lévi-Strauss, Julien Green...).

e partecipò agli incontri estivi di *Pontigny-en-Amérique* che riunivano molti intellettuali francesi e non solo, rifugiati negli USA¹⁸. Nel 1943, pubblicò il suo saggio *De l'Iliade* in francese, presso Brentano's con una prefazione di Jean Wahl¹⁹. Lo studioso commentò quella improbabile convergenza: «Dall'Europa oppressa si levano all'unisono le voci di queste due omeridi; entrambe, lasciando il Vecchio Continente hanno deciso di guardare a uno dei suoi due libri più grandi; e ciascuna, al tempo stesso, pensava all'altro Libro, che lo completa»²⁰.

Ciononostante, Rachel rimase profondamente legata alla ormai lontana Francia e nella propria corrispondenza continuò a chiedere insistentemente notizie della vita culturale e politica francese. Grazie a Boris de Schloezer riuscì a pubblicare in Francia i suoi appunti su Van Gogh e un articolo su Montaigne²¹. Invece la sua importante ricerca sul tempo, «la libertà e l'istante», a cui aveva dedicato per anni un impegno costante, non riuscì a compierla. Pur avendo una già ricca produzione intellettuale e godendo del generale apprezzamento di colleghi e studenti per il suo insegnamento, sopraffatta dall'inguaribile senso di solitudine (il ritorno di Jean Wahl in Francia nel 1945, la morte del marito nel 1947, l'allontanamento della figlia a Harvard) e dalle difficoltà materiali (la malattia della madre e dello zio, il timore di perdere il lavoro...), non vide più altra via d'uscita che il suicidio, il 6 aprile del 1949.

Anche se ogni suicidio rimane sempre inspiegabile e va rispettato nel suo mistero, si sa come Rachel Bepaloff, fin dalla giovinezza, soffrì di un profondo male di vivere, che lei risentiva come una incrinatura ("fêlure") dell'anima, come un tormento esistenziale accentuatosi con la morte del padre nel 1930, poi con quella della prediletta nonna materna Ida Perlmutter. Ad aggravare il suo pessimismo (credeva in una sorta di sfortuna, di malocchio, il suo "guignon") c'era la situazione internazionale: lei si sentiva profondamente coinvolta negli eventi politici sempre più tragici che le si svolgevano intorno, dall'Anschluss alla Notte dei cristalli nel 1938, all'entrata in guerra della Germania nel 1939, con l'invasione della Polonia, all'occupazione della Francia dopo la disfatta del 1940, alle persecuzioni e alle voci di sterminio del popolo ebraico di cui sempre si era sentita parte, tanto da trovare sollievo soltanto nella lettura dei profeti, come scrisse a Jean Wahl: «Sono i soli (i profeti) che mi parlano di quello che vissi a settembre, di quello che ho appena vissuto durante queste terribili settimane di novembre»²². Aveva scritto all'amico, fin dal dicembre 1938: «Gli eventi di Germania hanno espresso fino all'ultima goccia quanto c'è in me di indignazione, di furore e di vergogna. Di nuovo, questo infelice popolo si piega sotto la grande legge dell'Esodo, senza la speranza di una patria. Tanta sofferenza perduta... Di nuovo, gettato sulle strade, fino all'estremità

¹⁸ L'organizzazione di questi incontri estivi a Mount Holyoke College (1942-1944), traeva diretta ispirazione dalle famose *Décades de Pontigny* (tre sessioni di dieci giorni), ideate dal mecenate e studioso Paul Desjardins, per riunire presso l'antica abbazia di Pontigny in Borgogna, i massimi intellettuali del tempo, romanzieri, poeti, filosofi, sociologi di origine europea. Ci furono due periodi (1910-1913 e 1922-1939): Jean Wahl vi partecipò, ma anche tra i corrispondenti o autori di R. Bepaloff, Daniel Halévy, Gabriel Marcel, Léon Šestov, André Malraux, Antoine de Saint-Exupéry... (Benfey-Remmler 2006; Chaubet 2009).

¹⁹ Successivamente in inglese, *On the Iliad*, tradotto da Mary McCarthy, con un saggio di Hermann Broch, 1947.

²⁰ Bepaloff (2004: 105).

²¹ Bepaloff (2021).

²² Si tratta della Conferenza di Monaco di Baviera, della Notte dei cristalli: Lettera a Jean Wahl, 8 novembre 1938 (Bepaloff 2003: 54) [Trad. nostra].

della terra, per portarci che cosa? Non accetto questo destino... Essere un popolo che non può arrischiare perché deve subire tutto, è difficile. Perché abbiamo fatto questa scelta?»²³.

Condividendo le idee sioniste del padre, Rachel Bepaloff aveva capito molto presto e con grande lucidità che «l'unica risposta al genocidio» fosse la creazione di uno stato ebraico indipendente (*La doppia appartenenza*, 1943)²⁴. Nel novembre del 1947, si rallegrava dopo il voto dell'ONU: per lei era un «momento grandioso» quello in cui, per la prima volta, il popolo ebraico accettava di combattere invece di subire l'eccidio. Ma lei temeva per il futuro sapendo quella piccola comunità, tra Occidente e Oriente, minacciata dai suoi vicini. Pur felice per la sua creazione, non considerò mai l'eventualità di emigrare nel giovane Stato d'Israele.

Nei suoi ultimi scritti, Rachel giudicava gli autori a partire dalla loro capacità di offrire strumenti o soluzioni per affrontare una tragedia come quella del popolo ebraico, la Shoah. A proposito della saggezza di Montaigne, scriveva severamente: «Come si fa a benedire la vita nei carri diretti verso le fabbriche di morte?»²⁵.

In un manoscritto incompiuto si legge questa riflessione: «Ma lì dove non esiste più l'ultima scelta, dove si tratta di morire nei carri bestiame, nelle camere a gas, o sotto la tortura, l'uomo trova una suprema risorsa che gli permetta di affermare il suo essere al di là della propria distruzione? Non c'è risposta a tale domanda: i soli che potrebbero rispondere sono coloro che non sono sopravvissuti. La dialettica dell'istante rimane sospesa a questa impossibile risposta»²⁶.

A posteriori, si può sospettare che alcune sue affermazioni fossero una sorta di avvertimento: «Non posso venirne fuori se non soltanto tramite il suicidio, la pazzia, la morte – oppure tramite un atto creatore che sopprima nel contempo la ragione d'essere dell'attività filosofica»²⁷. Oppure a proposito di Van Gogh: «Certi individui sembrano marchiati da un segno – elezione o disgrazia – che li vota a un fatale fallimento»²⁸. Nel dicembre del 1947, scriveva a Boris de Schloezer: «Si è sempre responsabili – tradurre: colpevoli. Purtroppo non si può rompere con sé stessi. Si è liberi e non lo si è»²⁹.

Chissà se Rachel ascoltò, in America, la musica struggente e appassionata del suo maestro Ernest Bloch, emigrato anche lui oltreoceano: la voce straziante del violoncello nella Suite n. 1, accompagnata dal pianoforte – come forse lo suonava Rachel accompagnando il suo professore – evoca quella vita troppo breve, stroncata dalla sventura del mondo...³⁰.

²³ Lettera a Jean Wahl, 2 dicembre 1938 (Bepaloff 2003: 61-62) [Trad. nostra]

²⁴ *La doppia appartenenza*, sarà pubblicato in italiano nel vol. II delle *Opere complete*, presso Castelvechi.

²⁵ Bepaloff (2003: 11).

²⁶ *Ibidem*. Citato da M. Jutrin [Trad. nostra].

²⁷ *Ivi*: 10 [Trad. nostra].

²⁸ *Ibidem* [Trad. nostra].

²⁹ *Ibidem* [Trad. nostra].

³⁰Ma anche *Schelomo*, *Rapsodia ebraica per violoncello e orchestra* (1916), ispirata a Salomone nel Qoelet, uno dei capolavori del compositore, avrebbe potuto ispirarla. Creata e diretta dal compositore, a New York nel 1917, insieme alla sinfonia *Israel*, nell'ambito di un concerto dedicato all'arte musicale ebraica; nonché il lamento lirico del *Nigun* dell'opera *Baal Shem* (ispirata al movimento chassidico e al suo fondatore) composta in tre movimenti (*Vidui*, *Nigun*, *Simhat Torah*), per violino e pianoforte, che lei avrebbe potuto suonare.

3. La lettura come coinvolgimento e passione condivisa

Nella Premessa al suo libro *Cheminements et Carrefours (Cammini e crocevia)*, Rachel spiega come ha concepito la lettura degli autori da lei incontrati:

Per il lettore, un'opera è prima di tutto la possibilità di non soffocare un tesoro di incertezze che restituiscono alla vita un senso inesauribile. È anche, nello choc della scoperta, l'assicurazione che la sensibilità non ha smesso di sorprenderci né la coscienza di formarsi. Gli autori scelti, riuniti nel corso delle mie letture, mi offrivano tutto ciò – e più ancora di quanto potessi afferrare. A dire il vero, non si tratta tanto di una scelta quanto di incontri, con tutto quello che di casualità e di predestinazione comporta questa parola. Sono soltanto percorsi lungo le opere, tappe di un'esperienza frammentaria in cerca del reale. Eppure se dovessi dire cosa accomuna quei pensatori e quei poeti, penso alla musica prima di tutto. Ciò che mi hanno insegnato ha a che fare con essa, in modo preciso anche se indefinibile. Una speculazione che si propone di trasformare le virtualità dell'esistenza in oggetti di coscienza senza cristallizzarle in concetti si avvicina alla musica nella sua aspirazione al fondamentale. [...] Non si tratta di una somiglianza superficiale, dovuta all'imitazione dei procedimenti musicali, ma di un'identità strutturale nell'organizzazione dei ritmi del pensiero e delle passioni. In ogni metafisico di un certo tipo – poeta, filosofo o romanziere – c'è un compositore che si sforza di strappare alla musica il potere di trarre dal caos una libertà e una legge. Questo residuo atemporale della combustione delle ore, che la musica ha la proprietà di far apparire dispiegando la sostanza sonora nel tempo, si ritrova in un pensiero che si disgiunge dal *mélòs* di cui si è nutrito soltanto nel momento in cui si incarna [...] Ogni autore qui studiato parte da una rivelazione del reale che porta impresso il sigillo della musica. Affermo qualcosa di cui non saprei fornire prove, è vero. Eppure sono capace di riconoscere quella impronta anche in Green: più ancora che non il suo odio nei confronti della luce del giorno e la sua ossessione del gran paradiso notturno, la qualità delle sue immagini tradisce una certa parentela tra l'immaginazione visionaria e la sensibilità musicale. Nelle ultime opere di Malraux, la musica sorge alla fine di un confronto tra il pensiero e le realtà della lotta e della morte. Si innalza dietro il sipario di silenzio che scende sul mondo esausto. In Malraux, c'è sempre quell'istante in cui l'intelligenza sfinita, senza più parole, si abbandona alla musica e le lascia la parola. In quanto a G. Marcel, la sua filosofia rimarrà inevitabilmente lettera chiusa per colui che è privo di esperienza musicale, perché è nella musica che trova i suoi riferimenti e contrassegni, ed è attraverso la musica che essa si articola in concreto. Con Šestov faremo un passo in più: egli non teme di affermare che «l'essenza di tutte le filosofie, anche quella di Aristotele, è tutta nella musica»³¹.

Rachel Bepaloff, lettrice appassionata, reclamava in modo del tutto originale un impegno e un coinvolgimento totali del lettore, autenticità e libertà nell'incontro diretto con lo scrittore, con il suo essere, con la sua esistenza, fuori da schemi precostituiti, ignorando qualsiasi norma accademica o teoria critica. Indovinare gli esseri attraverso i loro testi. Alla stregua di Šestov e di Benjamin Fondane, poeta e critico, un altro dei suoi famosi corrispondenti, lei s'interessava più agli uomini

³¹ Bepaloff (2022, in corso di stampa): traduzione di Annalisa Comes.

che non agli autori: «La verità non è il risultato di una ricerca metodica, ma risulta da una comprensione profonda che si offre soltanto quando la nostra stessa esistenza viene coinvolta ed è direttamente interessata a trovare la soluzione»³².

Scrivendo infatti a Jean Wahl, nella lettera dell'8 novembre 1938: «È per vederci più chiaro in se stessi, oppure per liberarsi da sé che ci si lascia tentare da quel non so che che è il segreto di un essere – la verità che è non quella che egli si dà e che non si può decifrare senza farla propria?»³³.

Fin dal primo incontro, Jean Wahl era rimasto impressionato dalla sua bellezza, dalla sua rettitudine morale, dalla tensione spirituale che da lei si sprigionava. Le loro relazioni, in gran parte affidate alle lettere, conservarono sempre l'impronta di una reciproca ed esigente ricerca interiore, al di là delle differenze, come rispetto all'ebraismo dal quale Wahl si manteneva più distante, nonostante quelle affinità che Rachel pensava di aver individuato nella sua poesia.

Nel suo commento alle *Études kierkegaardienne*s di Wahl, Rachel aveva esplicitato il suo approccio critico a contatto con l'esperienza ermeneutica dell'autore: «La soggettività del critico compare soltanto nel gusto appassionato per la penetrazione, per la decifrazione esatta»³⁴.

Forse più rivelatrice di tutte, la sua interpretazione della poesia di Jean Wahl che lei leggeva non come una poesia filosofica ma come l'opera di un poeta che vi unisce l'esperienza del filosofo e in cui, arditamente partecipe, lei dimostrava la sua profonda intima comprensione del percorso poetico-esistenziale del filosofo:

Le poesie di Jean Wahl si incidono sul le fondale più lacerato della storia. Nascono in quegli anni di ansia, in cui la premonizione del disastro andava di pari passo con una non ben definita dolcezza che la faceva assomigliare a una promessa. Crescono sull'orlo della catastrofe, nel centro del suo scatenamento. Seguono la migrazione di una civiltà ferita da una riva all'altra di un oceano solcato dalla guerra³⁵.

Nel suo saggio, Rachel evidenzia la dialettica tra filosofia e poesia, tra esistenza e trascendenza, tra l'io e un Dio, desiderato e negato. «Non fare forza, non tradire», è la regola assoluta della sua poetica. Questa regola:

Gli è servita nelle poesie della prigione e del campo che formarono una sorta di diario di resistenza interiore: affiorare delle risorse profonde nell'asfissia del possibile, tenacia di quella «briciola di vita, che si aggrappa, si dimena, si protegge», fragile sfida all'enorme stupidità della crudeltà, e sotto tutte le alternative di speranza e di disperazione, questa «invincibile fede nel futuro» che è il tratto più profondamente ebraico di Jean Wahl. Il poeta che «si ribella contro tutte le norme» ritrova il ritmo di una pazienza millenaria che trascina sempre il peso della sofferenza perduta – eppure non perduta³⁶.

³² Bepaloff (2003: 22 [Trad. nostra]).

³³ Lettera a Jean Wahl del 9 novembre 1938 (Bepaloff 2003: 51). Sottolineatura dell'autrice [Trad. nostra].

³⁴ Bepaloff (2003: 56, nota 2 [Trad. nostra]).

³⁵ *Ivi*: 129 [Trad. nostra].

³⁶ *Ibidem*: 135 [Trad. nostra].

4. Sull'Iliade una lettura poetica e filosofica

Nella primavera del 1938, Rachel rileggeva quindi l'*Iliade* con sua figlia che si appassionava al testo omerico. Alcune pagine del futuro saggio furono scritte due o tre mesi prima della catastrofe del 1940, come indicato nella lettera del dicembre 1941, a Jean Grenier. Nel marzo del 1942, Rachel chiese a Jean Wahl di consigliarla in vista di una pubblicazione³⁷. Aveva nel contempo inviato il manoscritto a Boris de Schloezer e all'amica musicista Fernande Peyrot. Mentre Schloezer le suggeriva di inviarlo al direttore dei *Cahiers du Sud*, F. Peyrot consigliava piuttosto i *Cahiers du Rhône*. Siccome Jean Balard aveva già pubblicato il testo della Weil, Rachel avrebbe preferito la rivista di Albert Béguin, chiedendo a Wahl di raccomandarla, ma la cosa non poté farsi. Sempre nel '42 aveva inviato il suo saggio a Gabriel Marcel, precisando che si trattava di note ultimate durante l'inverno, «per sfuggire all'insonnia e alle idee ossessive», aggiungendo «Mi sono aggrappata a Omero – era il vero, il suono, l'accento, il linguaggio stesso della verità (d'altronde sotto questo aspetto considero la Bibbia e l'Iliade come dei libri veramente ispirati – da prendere alla lettera). Era anche una purificazione, e, nell'oscurità, una luce che non vacilla»³⁸. Come si è detto, il saggio venne pubblicato in francese presso Brentano's, nel 1943 a New York, con una prefazione di Jean Wahl³⁹.

Nel suo commento, Jean Wahl ripercorre la genesi dello studio collocandolo nel particolare contesto storico. Wahl segnala subito l'accostamento tra Atene e Gerusalemme (tema caro a Šestov: *Athènes et Jérusalem, essai de philosophie religieuse*, 1938): «È naturale, in questi tempi calamitosi, che il pensiero dell'Occidente si volga verso le proprie origini, la Grecia e la Giudea, e si sviluppi una riflessione su ciò che le oppone e ciò che le accomuna»⁴⁰. Ma analizzando il tema della forza a partire dall'approccio di Besseloff («La questione non è condannare o assolvere la forza. Al di là di qualsiasi epiteto, la forza è. La vita è»), egli si sofferma in quella lunga nota a contrapporvi l'interpretazione della Weil che invece condannava definitivamente la forza. Mentre per Besseloff l'amarezza si risolve in dolcezza, in compassione, per Weil, l'amarezza è definitiva, la sventura assoluta: «Ma se in Simone Weil c'è una condanna assoluta della forza, in Rachel Besseloff la forza medesima è un assoluto, un assoluto mobile il quale, più che essere condannato, condanna se stesso»⁴¹.

Seguendo con profonda condivisione il percorso di Rachel, Wahl ne sottolinea la dimensione etica, la comprensione della portata poetica e filosofica del poema omerico, della sua profonda umanità che travalica i secoli, tanto da accostarlo al capolavoro di Tostoj:

Kierkegaard contrappone l'estetica all'etica; Nietzsche, nell'estetica – che per lui è la sola vera etica – contrappone il dionisiaco all'apollineo; Šestov contrappone all'ellenico –

³⁷ Lettera a Jean Wahl, 16 mars 1942 (Besseloff 2003: 89)

³⁸ Besseloff (2004b: 601-602 [Trad. nostra]).

³⁹ Fu successivamente pubblicato in inglese, *On the Iliad*, tradotto da Mary McCarthy, con un saggio di Hermann Broch, Princeton University Press, 1947.

⁴⁰ Jean Wahl, Nota (Besseloff 2018: 103).

⁴¹ *Ivi*: 105. Si veda anche il commento di Christopher Benfay: «After the “strange defeat” of the French in 1940, and the subsequent occupation of Paris, aspects of Weil's essay, especially its dogmatic pacifism regarding the baneful consequences of any use of force, were bound to trouble readers like Wahl and Besseloff, who were eager to support resistance against Hitler. [...] *On the Iliad* became an eloquent answer to Simone Weil's “poem of force”» (Benfay 2003: XIX-XX).

dionisiaco o apollineo che sia – un'altra cosa, che chiama Gerusalemme. Ma la Sion più profonda Rachel Bepaloff la vede in accordo con lo spirito greco, così come vede in Omero l'accordo tra il dionisiaco e l'apollineo, e tra l'estetica e l'etica. Là dove i suoi maestri dividevano, Rachel Bepaloff ha imparato – da loro, e da Tolstoj – a riconciliare e a unire⁴².

La profonda comprensione di Wahl è dovuta anche al fatto che entrambi condividevano un pensiero straziato dal tormento del silenzio di Dio, durante la Shoah...

5. Sull'*Iliade*

Il saggio è costruito intorno alle figure e alle tematiche che l'autrice considera fondamentali per la comprensione dell'opera omerica:

- I. Ettore (e Andromaca)
- II. Teti e Achille
- III. Elena
- IV. La commedia degli dèi
- V. Da Troia a Mosca
- VI. Il pasto di Priamo e Achille

Fonte antica e fonte biblica.

6. Ettore ovvero "della Resistenza"

A colpire, è prima di tutto la scelta sconcertante di Rachel di aprire la sua lettura del poema omerico con Ettore come eroe e protagonista al posto di Achille – mentre a tutti i lettori il figlio di Peleo è presente, nei primi versi dell'*Iliade* «Cantami, o Diva, del Pelide Achille l'ira funesta...» (nella famosa splendida traduzione di Vincenzo Monti):

Ettore ha sofferto tutto, e ha perduto tutto tranne se stesso. Nella schiera alquanto mediocre dei figli di Priamo, lui solo è principe fatto per regnare. Né superuomo, né semidio, né simile agli dèi, ma uomo, e principe tra gli uomini. Dotato di una nobiltà priva di affettazione che non ammette superbia nel rispetto di sé, né umiltà nel rispetto degli dèi. Ettore ha molto da perdere perché appagato e sempre al di sopra di ciò che lo appaga per il suo impeto a sfidare la sorte. Protetto da Apollo, protettore di Ilio, difensore di una città, di una sposa, di un figlio, Ettore è il custode delle felicità periture. [...] Morire per Ettore, è abbandonare allo scempio tutto ciò che ama; tirarsi indietro è rinnegare ciò che lo oltrepassa: quella «gloria», oggetto di un canto futuro che resusciterà Ilio nei secoli a venire⁴³.

Per Omero:

l'emulazione guerriera, generatrice dell'energia individuale e delle virtù virili della collettività, rimane ai suoi occhi il principio e la molla dell'azione creatrice. È grazie a essa

⁴² Jean Wahl, Nota (Bepaloff 2018: 108-109).

⁴³ Bepaloff (2018: 11-13).

che l'appetito di gloria si impadronisce degli individui e dei popoli, e si trasforma in desiderio di immortalità⁴⁴.

La virtù di Ettore è la sua umanità, il suo compito è salvare con il dono di sé: egli non combatte per soddisfare il proprio orgoglio, né per vendicare l'offesa ricevuta (fino all'empietà), egli combatte per Ilio, per la collettività, per difendere valori comuni, e la gloria ottenuta – ne è pienamente e tragicamente consapevole – sarà postuma, quella che ricorderanno e canteranno i posteri!

Per Rachel Bespaloff, non è quindi «l'ira di Achille a costituire il motivo centrale dell'*Iliade* e a governarne l'unità e lo svolgimento, ma il duello tra Ettore e Achille, il confronto tragico tra l'eroe della vendetta e l'eroe della resistenza»⁴⁵.

La forza è l'illusione dell'onnipotenza, mentre la gloria è «l'equivalente della redenzione per il cristiano: una certezza d'immortalità, oltre la storia, nel supremo distacco della poesia»⁴⁶.

Con profonda intuizione Rachel coglie, infatti, la dimensione poetica e insieme filosofica dell'opera omerica:

Là dove la storia si limita a mostrare bastioni e frontiere, la poesia scopre, al di là dei conflitti, la misteriosa predestinazione che rende degni l'uno dell'altro gli avversari chiamati a un duello inesorabile. Omero non chiede riparazione se non alla poesia, la quale strappa alla bellezza riconquistata il segreto della giustizia negato alla storia. Essa sola restituisce al mondo ottenebrato la fierezza oltraggiata dalla superbia dei vincitori, il silenzio dei vinti. [...] Condannare o assolvere la forza equivarrebbe a condannare o assolvere la vita stessa. E nell'*Iliade* (come nella Bibbia e in *Guerra e pace*) la vita è essenzialmente ciò che non si lascia valutare, misurare, condannare o giustificare dal vivente. Essa giudica se stessa solo prendendo coscienza della propria ineffabilità. [...] Figlia dell'amarezza, la filosofia dell'*Iliade* bandisce il risentimento. Precede il divorzio tra natura e esistenza. Qui il Tutto non è un insieme di frammenti rotti e ricolliati alla bell'e meglio dalla ragione, ma il principio attivo della compenetrazione reciproca di tutti gli elementi che la compongono. Teatro dell'ineluttabile è simultaneamente il cuore dell'uomo e il Cosmo. All'eterna cecità della storia si contrappone la lucidità creatrice del poeta che indica alle generazioni future eroi più divini degli dèi, più umani degli uomini⁴⁷.

Se pensiamo a quando Rachel scrisse queste pagine luminose, non possiamo escludere che abbia ricercato in Omero proprio quelle scintille che possono illuminare la strada dell'umanità perfino nelle ore più tette e minacciose.

All'opposto la lettura di Simone Weil che fa della forza la chiave della "sventura umana", la forza che "muta l'uomo in pietra", indistintamente vittima e carnefice: «Il vero eroe, il vero argomento, il centro dell'*Iliade* è la forza. La forza adoperata dagli uomini, la forza che piega gli uomini, la forza dinanzi alla quale si ritrae la carne degli uomini.

⁴⁴ *Ivi*: 16.

⁴⁵ *Ivi*: 19.

⁴⁶ *Ivi*: 18-19.

⁴⁷ *Ivi*: 22.

L'anima umana vi appare continuamente modificata dai suoi rapporti con la forza: travolta, accecata dalla forza di cui crede disporre, si curva sotto l'imperio della forza che subisce. [...] La forza è ciò che rende chiunque le sia sottomesso una cosa»⁴⁸.

Si veda anche il passo seguente:

«Così la violenza stritola quelli che tocca. Essa finisce per apparire esteriore a colui che la esercita come a colui che la soffre; nasce allora l'idea di un destino sotto il quale i carnefici e le vittime sono del pari innocenti, i vincitori e i vinti fratelli nella stessa miseria. Il vinto è causa di sventura per il vincitore come il vincitore per il vinto»⁴⁹.

7. Le donne di Omero: Andromaca, Teti, Elena

Fondamentale e originale la lettura che Rachel Bepaloff fa delle figure femminili: Andromaca, Teti e Elena, la sposa, la madre, l'amante. Tornerà in seguito sulla figura di Andromaca in un testo inedito del fondo Schiffrin, *Les deux Andromaches (Le due Andromache)*, in cui accosta la figura omerica a quella di Racine, il più complesso e tormentato autore di tragedie classiche francese, studioso della cultura umanistica e giansenista come il filosofo Pascal⁵⁰.

Ad accomunare quelle donne, scopriamo l'amore compassionevole di Andromaca che supplica invano un Ettore angosciato di doverla abbandonare indifesa, la tenerezza giovanile di Teti, umana e divina, la compassione di Elena per il popolo troiano...

Rachel osserva giustamente: «Omero svela la natura profonda degli esseri non nelle loro azioni; ma nel modo che hanno di amare, nella scelta d'amore»⁵¹.

È Teti, infatti, a rendere ad Achille la sua umanità, ottenendo da lui che restituisca al vecchio Priamo il corpo di Ettore da lui martoriato sotto le mura di Troia:

E Teti non è mai la madre orgogliosa dell'eroe trionfante, ma sempre la madre straziata del figlio agonizzante. La sua presenza restituisce ad Achille proporzioni più umane, impedendogli di sfumare nel mito. Scompare ogni ampollosità, ogni enfasi: dell'eroe della forza udiamo solo il grido di frustrazione⁵².

Rachel coglie con la stessa finezza interpretativa la complessità della figura di Elena nel poema di Omero:

Sempre avvolta in veli bianchi, Elena attraversa l'*Iliade* come una penitente, con la maestà che le conferisce la perfezione della sua sventura, della sua bellezza. Questa regale reclusa è la creatura meno libera, ancora meno libera della schiava [...] Sembra quasi che viva nell'orrore di se stessa: "Fossi morta prima" è il lamento che le sale più spesso alle labbra. Omero è stato implacabile verso Elena, quanto Tolstoj verso Anna [Karenina].

⁴⁸ Weil (1999: 9).

⁴⁹ *Ivi*, 21.

⁵⁰ Cfr. Allegato 1, brano dell'articolo inedito, in corso di stampa presso Castelvecchi.

⁵¹ Bepaloff (2018: 26).

⁵² *Ibidem*.

Entrambe sono fuggite nella speranza di cancellare il passato per costruire un amore che fosse solo amore. Entrambe si ridestano in esilio, e provano solo una viva ripugnanza per quello che sembrava il sogno, l'estasi, il massimo raggiungimento dell'esistenza. [...] La loro generosità gli si ritorce contro, tutto ciò che viene in contatto con la loro bellezza finisce incenerito o impietrito⁵³.

Ma Omero sa anche creare quei momenti di sospensione in cui la pura contemplazione del divenire elimina ogni nozione di responsabilità, di colpevolezza e di castigo:

Elena sui bastioni di Troia, come Giobbe sul suo giaciglio, blocca sulle soglie dell'etica le giustificazioni e i rimproveri che alleviano la nostra impotenza. Innocenza e colpevolezza si confondono in Elena come nell'immenso cuore della massa guerriera sparsa nella pianura ai suoi piedi. A Ilio, Elena trascina la sua sciagura con un'umiltà sommessa che non indebolisce la sua ribellione contro gli dèi⁵⁴.

Ettore è il solo a cui lei si affeziona e per il quale si angosce, l'unico che difenda la straniera a cui non si perdona la sorte funesta di Troia, l'unico che le dimostri compassione, con il quale poter scambiare una complicità fraterna.

Rachel Bepaloff afferra in questo rapporto tutta la potente originalità di Omero:

Con quell'infalibile intuito nel cogliere i rapporti autentici tra gli esseri e quella nota intima di cui nessuno mai ha scoperto il segreto, Omero svela, senza tradirla, l'amicizia che, per lo meno in Elena, è l'involucro protettivo di un sentimento più profondo⁵⁵.

Priamo dall'alto delle mura chiede a Elena di dirgli i nomi dei più famosi guerrieri achei. Sul campo di battaglia silenzioso i due eserciti si fronteggiano in attesa del duello che dovrebbe porre fine alla guerra. È un momento di serenità irreali, di sospensione fuori tempo: «Siamo al vertice dell'Iliade – scrive Rachel – in una di quelle pause contemplative nelle quali l'incantesimo del divenire è sospeso, e il mondo dell'azione sprofonda nella calma con tutto il suo furore»⁵⁶.

Come vedremo, nella lettura della Bepaloff, quelle pause del divenire si rivelano come luoghi di verità: Omero e Tolstoj, «soltanto loro (e a volte Shakespeare) hanno queste pause planetarie al di sopra dell'evento, in cui la storia appare nella sua eterna fuga oltre le aspirazioni degli uomini, nella

⁵³ *Ivi*: 30. L'accostamento tra Elena e Anna Karenina anticipa il più ampio confronto del capitoletto *Da Troia a Mosca*, nel quale Rachel Bepaloff accosta le due opere in modo originale e suggestivo: «Omero e Tolstoj hanno in comune l'amore virile, l'orrore virile della guerra. Né pacifisti né guerrafondai, entrambi conoscono, raccontano la guerra quale essa è. Il suo perenne oscillare tra l'ardore umano che divampa nella gioia dell'aggressività e il distacco del sacrificio in cui si compie il ritorno all'Uno» (51). E ancora: «La guerra la si fa, la si subisce, la si maledice o la si celebra; come il destino, non la si giudica. Solo il silenzio le corrisponde – o meglio, l'impossibilità delle parole – e lo sguardo ormai disincantato che Ettore morente rivolge ad Achille, o quello che il principe Andrej sembra affondare oltre la propria morte» (51). Oppure: «L'universo di Tolstoj, come quello di Omero, è a ogni istante il nostro» (53).

⁵⁴ *Ivi*: 32

⁵⁵ *Ivi*: 34.

⁵⁶ *Ivi*: 38.

sua incompiutezza creatrice. [...] Al pagano resta l'immortalità della gloria, al cristiano l'immortalità della fede»⁵⁷.

8. La contemplazione della bellezza e dell'eternità: i silenzi dell'Iliade

Rachel dedica tra le più belle pagine del suo saggio all'ultima scena dell'*Iliade*, l'incontro di Priamo e Achille, sotto la tenda dell'Acheo, nella quale il re di Troia prosternato ai piedi del vincitore reclama il corpo del figlio.

Ormai inviolabile, nella calma che avvolge la catastrofe compiuta, la sua maestà si erge al di sopra dell'offesa, accede alla santità. [...] Nessuna veemenza: il rispetto di sé conferisce a queste parole il peso esatto della verità. Rivendicando il diritto alla pietà, il vinto non adora il destino nella persona di colui che egli implora. La prova inaudita che si infligge, pari all'amore che lo sostiene, non è insozzata da alcuna bassezza⁵⁸.

La supplica di Priamo apre gli occhi di Achille che vede in lui il vecchio padre:

L'Uccisore ridiventa un uomo carico di infanzia e di morte. "Prese la mano del vecchio e la scostò dolcemente: entrambi ricordavano..." È questo, credo – scrive Rachel – il più bello dei silenzi dell'*Iliade* – quei silenzi assoluti in cui sprofondano il clamore della guerra di Troia, gli strepiti degli uomini e degli dèi, il fragore del cosmo. Il divenire dell'universo è sospeso all'impalpabile che dura solo un istante, e permane⁵⁹.

Rachel osserva che «In quella pausa l'odio si smonta, gli avversari possono guardarsi senza più essere l'uno per l'altro un bersaglio, una cosa da distruggere. Grazie a tale distacco, tutto ciò che il furore aveva calpestato [...] rinasce e respira. [...] È l'istante in cui la compassione, benché priva di rimorso, sgorga dal profondo del suo essere e lo sommerge. Achille fa rialzare il vecchio prostrato, lo conforta, loda il suo coraggio, ma non si pente minimamente del male che gli ha fatto e continuerà a fargli»⁶⁰.

In questo punto preciso, per piegare il testo di Omero alla propria interpretazione parziale Simone Weil traduce il gesto di Achille al contrario, come una spinta per allontanare il vecchio re: «Afferrandolo al braccio, spinse un poco il vegliardo». Commenta la Weil:

«Non è certo per insensibilità che Achille, con un gesto ha spinto a terra il vegliardo avvinto alle sue ginocchia; le parole di Priamo, facendogli ricordare il suo vecchio padre, l'hanno commosso fino alle lacrime. Semplicemente, egli si sente libero di muoversi e di spostarsi, come se invece di un supplicante fosse un oggetto a toccargli le ginocchia.»⁶¹.

⁵⁷ *Ivi*: 54 Cfr. *Da Troia a Mosca*. L'amor di patria fa da comune fondamento all'azione di guerra: «L'amor di patria, le cui radici affondano in questo desiderio di eternità, si manifesta pienamente solo nella prova della guerra».

⁵⁸ *Ivi*: 66

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ivi*: 68-69.

⁶¹ Weil (1999: 12).

Come commenterà Jean Wahl, «la compassione è conoscenza»⁶².

Priamo, quando Achille lo invita a rassegnarsi, tace. Achille lo inviterà a condividere il pasto quando il corpo di Ettore sarà stato onorato e reso alla sua bellezza preservata dagli dèi⁶³.

Rachel Bepaloff scrive:

Ancora una volta, la bellezza fa splendere sulla sofferenza la possibilità di salvezza. Di nuovo i suoi raggi trapassano la nube e scavano nella tormenta il sentiero della pace. Queste pause del divenire, in cui la bellezza offre all'eternità la sua trasparenza non sono "begli istanti" disancorati, slegati dalla realtà che li ignora. Non possono essere separati dalla durata che scandisce il ritmo indiolato dell'azione. Le mura di Troia quando appare Elena, la tenda di Achille quando entra Priamo sono luoghi di verità in cui diventa possibile non il perdono dell'offesa, ignoto all'antichità, ma *l'oblio dell'offesa* nella contemplazione dell'eternità⁶⁴.

Per Rachel, si esprime lì, nel canto di Omero, «quell'intuizione dell'identità di bellezza e verità che impregna il pensiero greco»⁶⁵.

9. Epopea antica e vocazione biblica

Rachel Bepaloff chiude il suo saggio con una riflessione sulle fonti antica e biblica, cioè sulla funzione poetica e filosofica del "testo sacro":

Prima di essere una conquista, il senso del vero è un dono. Esistono altri testi sacri oltre alla Bibbia e all'*Iliade*, ma nessuno in cui sia più evidente la vocazione all'esattezza. [...] Entrambi i testi ci offrono il conforto di cui abbiamo bisogno: il contatto con il vero al culmine della lotta, su un piano di concretezza. [...] È spingersi forse troppo oltre rilevare una sorta di profonda affinità tra il pensiero biblico e il pensiero omerico, al di là delle differenze che vedono opporsi il coraggio dell'azione giusta all'eroismo dell'azione guerriera, la salvezza attraverso la fede alla redenzione attraverso la poesia, l'eternità annunciata come futura all'eternità atemporale attualizzata in una forma perfetta? Ovviamente non vi è nulla in comune tra gli eroi che eclissano gli dèi protettori, attirando su di sé tutta la luce del destino, e la nazione peccatrice che arricchisce della sua sostanza il Dio unico. Nondimeno la religione del *fatum* e l'adorazione del Dio vivente comportano il medesimo rifiuto di innalzare a tecnica o a mistica il rapporto con il divino. Le preghiere

⁶² Jean Wahl, Nota, Bepaloff 2018: 108. Già Leopardi nello *Zibaldone dei pensieri* aveva osservato: «Omero diversamente dagli altri epici, fece della compassione un motivo dominante, così che l'*Iliade* può dirsi il poema più "sentimentale" e più "cristiano"» (3154-3162); «È il poema epico maggiore, perché umanamente più vero e più vicino degli altri alla natura della poesia» (3162-3167, 3290), Leopardi 1991.

⁶³ Nel suo confronto tra Tolstoj e Omero, Rachel riconosce la superiore equanimità di Omero: «Il russo non può fare a meno di sminuire e svilire l'avversario del suo popolo, di denudarlo davanti ai nostri occhi. Il greco non umilia né vincitori né vinti. Ha voluto che Achille e Priamo si rendessero reciprocamente omaggio» (60); «Al culmine della battaglia gli avversari possono rendersi reciprocamente giustizia: la magnanimità non è loro interdotta» (61).

⁶⁴ *Ivi*: 72

⁶⁵ *Ibidem*.

commuovono ma non corrompono il Dio della Bibbia; i riti propiziatori possono placare gli dèi dell'Olimpo, ma non piegare il *fatum*⁶⁶.

Per Rachel la lucidità assoluta nei confronti del destino, la rinuncia a qualsiasi speranza e ricompensa non sopprimono il desiderio di eternità presente nei pensieri degli eroi e nella meditazione dei profeti: lei vede una straordinaria coincidenza nella “predicazione lirica dei profeti” e nella “raffigurazione epica di Omero”. Così: «In Omero come nei profeti, il pensiero si spinge sempre oltre le finalità sociali fino all'Essere, o all'affermazione religiosa della vita nella sua totalità. [...] È una forma di pensiero essenzialmente etico»⁶⁷.

L'intuizione più potente della Nostra sta nel riconoscere alla funzione poetica il compito di consacrare le verità raggiunte nel processo creativo:

Che cosa resterebbe di questa esperienza se la poesia non testimoniassse della sua realtà? Come potrebbe perdurare senza il soccorso dell'immaginazione creatrice e del genio retorico che compiono sul piano della poesia il miracolo di una ripetizione impossibile? Il nesso che collega etica e poesia è infinitamente più profondo e più solido di quello tra etica e morale. Se per raggiungere i rispettivi fedeli la religione della Bibbia e la religione del *fatum* fanno ricorso alla poesia è perché la poesia restituisce la verità dell'esperienza etica sulla quale entrambe si fondano⁶⁸.

Dopo aver esaminato l'importanza del mito nel pensiero platonico, quello più vicino alla poetica omerica e alla rivelazione biblica, Rachel affronta il tema della resurrezione:

L'etica stessa è innanzitutto un istante di resurrezione, un'insurrezione della forza finita contro la propria decadenza e corrottibilità. [...] Come i profeti d'Israele, Omero guarda al futuro: per collocarvi non la pace messianica, nutrita di sangue e di orrore, ma l'estasi tranquilla del canto futuro che con la sua bellezza consola e insieme fa disperare gli uomini, e rende testimonianza della sofferenza vana narrandola secondo la sua verità.

Se la fede nella resurrezione afferma il principio della comunione, riunendo in Dio tutti i membri del popolo eletto, poi tutte le nazioni e infine il genere umano per edificazione della salvezza, la credenza nell'immortalità consacra il principio dell'unicità, esalta l'evento incomparabile – si chiami Ettore, Achille o Elena – che emerge dal divenire per un istante e per sempre. Rendere immortale appartiene all'uomo, è la ragione più alta del suo agire. Resuscitare nel senso transitivo del verbo appartiene al Dio creatore, il Dio di Ezechiele che fa uscire il suo popolo dal sepolcro e soffia sulle ossa dei morti per riportarli in vita⁶⁹.

⁶⁶ *Ivi*: 77-78.

⁶⁷ *Ivi*: 82.

⁶⁸ *Ivi*: 83-84.

⁶⁹ *Ivi*: 90-91

Proseguendo la sua lettura, Rachel Bepaloff introduce un concetto nuovo, particolarmente interessante: quello della “benevolenza” che contraddistinguerebbe l’attesa dei Greci nei confronti del divino, rispetto al popolo ebraico e alla sua attesa messianica:

Per i greci, invece la storia – teatro delle tragedie della forza, dei drammi della passione collettiva – non conosce la giustizia divina, né vi fa appello. [...] Cionondimeno, fondare e costruire, osare e rischiare restano appannaggio dell’uomo. Ciò che il greco chiede devotamente agli dèi non è l’amore ma la benevolenza – la consacrazione dello sforzo che raggiunge l’equilibrio attraverso le pene dell’eccesso e le negazioni dell’estremo. La legge – quel ponte fragile, e tuttavia durevole, che si inarca sul ribollire della storia, sferzato ma non sommerso dalla piena delle passioni – è opera in tutto e per tutto umana. Se crolla, il grande legislatore è pronto a ripararla e perfezionarla. Egli lavora per consolidare le fondamenta della città giusta. [...] Gli dèi concedono felicità, ricchezza, gloria; ma solo l’uomo ha il potere di coniugarle con la giustizia⁷⁰.

Queste riflessioni di Rachel che associano “esigenza estetica e impulso etico” evidenziano un forte sforzo di convincimento, rivolto a coloro che leggeranno, fondato su un credo umanistico che si eleva strenuamente, coraggiosamente, generosamente sulle rovine della guerra antica e presente. La speranza nella salvezza è sempre possibile:

Per quanto estranei e opposti tra loro possano apparirci il pathos del profeta ebreo e l’ethos del legislatore greco, l’esigenza stessa che condividono ci rivela che le loro concezioni si toccano alla radice. Per entrambi, sia che l’uomo la riceva da Dio o la coltivi di propria iniziativa, la giustizia è un frutto della terra fecondata: all’inizio può crescere soltanto sul suo suolo natale. In seguito, innestata su altri tronchi, germoglierà in climi diversi. Ma pur universalizzandosi non diventerà mai una costruzione della ragione astratta, applicabile in maniera uniforme in ogni luogo e in ogni tempo. Una volta trapiantata dovrà ripercorrere le fasi della crescita e della maturazione. Quando Osea esorta gli uomini a dissodare il campo nuovo della santità, il suo appello è da intendersi in senso proprio e figurato. Per seminare secondo giustizia e mietere secondo misericordia occorre innanzitutto seminare e mietere, “ciascuno sotto la sua vite e sotto il suo fico”. Dio solo è il vero proprietario del suolo natale di cui il popolo non ha che l’usufrutto⁷¹.

Rachel riconosce la prossimità di Atene e Gerusalemme nel concepire la legge giusta fondata sulla “rettitudine, sulla fede o sulla ragione” in conformità con la giustizia della vita, “dipendente soltanto dalle necessità fisiche e fisiologiche”. Poiché: «Ciò che favorisce e feconda la vita non può fare torto a Dio; ciò che favorisce e feconda la fede non può fare torto alla vita»⁷². Insomma: «giustizia trascendente e giustizia immanente alla vita finiscono per ricongiungersi»⁷³.

⁷⁰ *Ivi*: 92-94

⁷¹ *Ivi*: 95-96.

⁷² *Ivi*: 97.

⁷³ *Ivi*: 98.

Per Rachel, nel concludere questa sua meditazione in margine all'*Iliade*, il pensiero greco e il pensiero biblico convergono nell'«amor di patria in cui il senso del vero e l'interesse per il giusto si fondono»⁷⁴ e questo prima del Cristianesimo (che invece fece la sintesi tra messianismo e filosofie mistiche greche):

Ma vi è, e sempre vi sarà, un certo modo di dire la verità, di proclamare la giustizia, di cercare Dio, di onorare l'uomo, che ci è stato insegnato al principio e che Omero e la Bibbia continuano di nuovo a insegnarci⁷⁵.

Allegato 1

Nota

*Da Le due Andromache (inedito)*⁷⁶

Da Andromaca ad Andromaca⁷⁷, da Elena a Fedra, la più pura poesia francese raggiunge la più autentica poesia greca per vie diverse da quelle della cultura umanistica e della tradizione ereditata. Non si tratta forse di una stessa esigenza iniziale che mette l'arte sovrana a un passo dal caos interiore ed esteriore, e ottiene che il canto si moduli sulla verità conquistata⁷⁸ nel corpo a corpo delle passioni? Di una stessa visione che limita il tragico alla deflagrazione dell'energia accumulata che la vita, nel suo ultimo periodo, consuma in un colpo solo all'approssimarsi della morte? La febbrile stanchezza di Fedra prelude a uno scatenamento inaudito. Forse l'amore del tragico proviene dalla nausea che provoca nell'uomo lo scivolamento consenziente e distratto dell'esistenza verso la propria fine. Anche in Omero la fatalità non è altro, apparentemente, che la protagonista monumentale che domina il dramma dell'eroe e degli dei. Di fatto, essa si iscrive completamente nell'ingovernabile carattere degli esseri. In Racine, questa fatalità si è fatta ancora più acuta per trovare posto in un'unica passione. E, parallelamente, la durata si è raccolta in un presente di sfogo e di crisi: il fuoco interiore ha consumato la statua. Qui e là, il mito della fatalità appare come la proiezione di una soggettività irriducibile che prende coscienza di sé stessa opponendosi al proprio flusso, dandosi dei contorni. Quando Fedra implora Venere, non ci sembra forse di sentire Elena invocare Afrodite?

⁷⁴ *Ibidem*. La fiducia di Rachel nell'insegnamento biblico si contrappone recisamente al giudizio di Simone Weil, la cui visione gravemente deformante rende responsabile la Bibbia (e l'Impero romano) degli orrori e delle violenze che hanno insanguinato la storia occidentale: «Tanto i Romani come gli Ebrei si credettero sottratti alla comune miseria umana, i primi quale nazione prescelta dal destino a essere padrona del mondo, i secondi grazie al favore del loro Dio e nella misura esatta in cui gli obbedirono. I Romani disprezzavano gli stranieri, i nemici, i vinti, i loro sudditi, i loro schiavi; per questo non ebbero né epopea né tragedie. Sostituivano le tragedie con i giochi del circo. Gli Ebrei vedevano nella sventura il segno del peccato; dunque un motivo legittimo di disprezzo; guardavano i nemici vinti come se Dio stesso li avesse in orrore e li condannasse a espiare delitti, ciò che rendeva lecita e addirittura indispensabile la crudeltà. Per questo nessun testo dell'Antico Testamento rende un suono paragonabile a quello dell'epopea greca, se non forse talune pagine del poema di Giobbe. Romani e Ebrei sono stati ammirati, letti, imitati negli atti e nelle parole, citati tutte le volte che c'era da giustificare un crimine durante venti secoli di cristianesimo» (Weil 1999: 33).

⁷⁵ *Ivi*: 99.

⁷⁶ [Trad. nostra].

⁷⁷ «A Andromaca» è aggiunto a penna sopra il rigo [N.d.T.].

⁷⁸ «Conquistata» è aggiunto a penna sopra cancellatura [N.d.T.].

O tu, che la vergogna vedi in cui sono scesa
 Implacabile Venere, non sono in sufficiente confusione?
 La crudeltà più lungi non la sapresti spingere.
 Il tuo trionfo è perfetto: tutti gli strali tuoi hanno colto nel segno⁷⁹.

Elena, è vero, si sente colpevole soltanto di aver attirato su di sé l'ostilità degli dèi mentre, Fedra si vede al contempo vittima e causa della propria sventura. Fatalità e responsabilità, anziché contraddirsi, si intrecciano nella passione che la devasta. Elena subisce Paride, ma Fedra, senza la lucidità penetrante del rimorso, non sarebbe Fedra «interamente attaccata alla propria preda».

Nell'*Iliade* che, prima di tutto, è un libro di guerra, si trovano cinque o sei figure di donna la cui verità non è mai stata superata né eguagliata se non da Racine e da Tolstoj. La comprensione, il giudizio, la finezza psicologica non spiegano questa divinazione che testimonia un potere demiurgico⁸⁰ dell'immaginazione creatrice. Molti autori hanno detto delle verità *sulle* donne, soli questi tre poeti hanno detto tutto della donna captandone l'inafferrabile: un ritmo, una palpitazione, lo scivolamento di un riflesso. Quando Omero fa parlare Andromaca o Teti, ci si chiede chi gli abbia confidato il segreto dell'essenza stessa della femminilità. Quando Tolstoj ritrae Nataša, si vede che diventa egli stesso quella giovane fanciulla, agile e danzante, sollevata dall'esuberanza della propria vitalità. Quando Berenice e Fedra si lamentano, crediamo al dono della reincarnazione in Racine. Con ogni evidenza si tratta di un potenziamento del proprio essere che ha consentito a questi artisti completi di oltrepassare i limiti della loro condizione. Rispetto alle eroine di Omero, quelle di Sofocle sembrano troppo scultoree, quelle di Euripide troppo ciarliere; rispetto alle principesse raciniane, le principesse di Shakespeare sembrano irreali e non esenti da insulsaggine (con l'eccezione di Cleopatra). Tutta la nostra letteratura moderna non ha nulla che possa essere paragonato, neppure lontanamente, con le giovani donne e le ragazze di Tolstoj. Si cercherebbe invano, in questi tre poeti, la minima traccia di quel culto, di quella adorazione della donna in cui altri scrittori hanno attinto i tesori della loro ispirazione. Ma non si troverà neppure, nelle loro opere, quella misoginia lirica in cui si compiacciono certi romantici, da Byron a Montherlant, o alcuni grandi solitari, da Kierkegaard a Schopenhauer. Nessuna denigrazione o sublimazione in cui si riveli un'impotenza e si tradisca un risentimento. Artisti eminentemente virili – e il poeta francese, apparentemente così femminile, non è meno virile dei tre –, Omero, Racine e Tolstoj hanno dato alle donne ciò che esse potevano desiderare, al di là di cui non hanno nulla da desiderare⁸¹: la giustizia – ma una giustizia nutrita dalla «beatitudine di amare», da quell'amore universale e particolare, cosmico, anti-cosmico, per il Tutto, e per tale creatura fra tutte.

⁷⁹ Racine (1963: 131).

⁸⁰ «Demiurgico» è scritto a penna [N.d.T.].

⁸¹ «Al di là del fatto che non abbiano nulla da desiderare» è stato aggiunto a penna sopra il rigo [N.d.T.].

Allegato 2

Cenno biografico di Simone Weil

Simone Weil nacque a Parigi il 3 febbraio 1909, in una famiglia della buona borghesia di origine ebraica ma non religiosa – come disse più tardi di “liberi pensatori”. Il padre era medico, la madre si dedicò interamente ai figli, e quindi a lei e al fratello André, di tre anni maggiore. Durante la sua infanzia e adolescenza Simone fu molto stimolata intellettualmente dal fratello che sarebbe diventato un matematico di fama internazionale. Al liceo scoprì la filosofia, in particolare Platone e negli anni di preparazione al concorso d’entrata alla École Normale Supérieure (1925-1928), ebbe come docente di filosofia il filosofo Alain (Émile Chartier) il cui insegnamento improntato al radicalismo la segnò in modo indelebile. In quegli anni di formazione filosofica scopriva la politica, interessandosi al mondo operaio e al lavoro manuale, al sindacalismo, all’educazione popolare. Prese a partecipare a movimenti pacifisti che militavano per il disarmo (*Ligue des droits de l’homme*). Ammessa all’ENS, continuò la sua militanza contro la preparazione militare, a sostegno della pace e contro il colonialismo; nel 1931, venne nominata come insegnante di filosofia al liceo di Le Puy. Nello stesso anno, si avvicinò al sindacalismo rivoluzionario, tanto da partecipare attivamente alle rivendicazioni sociali a Le Puy, e da pubblicare articoli fortemente polemici destinati a favorire l’unità sindacale rifiutata dai comunisti (CGT). Impegnata nella lotta contro la disoccupazione, si mise a leggere Trotsky (in particolare il suo *Et maintenant?* sulla Germania) e a scrivere ne *La Révolution prolétarienne, L’école émancipée, i Libres propos*. Rimase scossa dalla situazione politica che poté osservare in Germania nel 1932: ne *L’Allemagne en attente*, con molta lucidità, denuncia la pericolosità di Hitler. Nominata a Auxerre, poté continuare a stringere contatti con attivisti politici, come Boris Souvarine. Con la presa di potere di Hitler, e l’arrivo dei primi dissidenti dalla Germania, Simone Weil si impegnò nei comitati di soccorso. Assegnata nel 1933 al liceo di Roanne, riprese la sua attività di educazione operaia e sindacale con dei cicli di conferenze presso la Borsa del lavoro. Interessandosi al problema della guerra che minacciava tutta l’Europa, scrisse nello stesso anno, un articolo che fece un certo scalpore, *Réflexions sur le guerre*, in cui faceva una critica della guerra in generale e della guerra rivoluzionaria. Chiese allora di essere sospesa dall’insegnamento, voleva affrontare l’esperienza del lavoro in fabbrica: fece vari tentativi per alcuni mesi, dovendoli tuttavia interrompere per seri motivi di salute. Nel frattempo, scriveva il suo fondamentale saggio politico: *Réflexions sur les causes de la liberté et de l’oppression sociale*. Con la vittoria del Front Populaire riprese parte a lotte sindacali, rivendicazioni e scioperi (“Una gioia pura, una gioia completa”). Tra l’agosto e il settembre 1936, raggiunse il fronte spagnolo durante la Guerra Civile, e le formazioni anarchiche, ma dovette tornare in Francia in seguito a un incidente. Rimase tuttavia profondamente sconvolta dalla violenza osservata da ambo le parti, tanto da scrivere per promuovere una politica di non-intervento (*Ne recommençons pas la guerre de Troie*). Nel 1937, soggiornò a Montana, in Svizzera, per motivi di salute, incontrandovi Jean Posternak che la incitò a scoprire l’Italia. Ottenuto un nuovo congedo dall’insegnamento, vi si recò in viaggio: Stresa, Milano, Bologna, Firenze, Roma, Perugia, Assisi... Fu, proprio ad Assisi, che raccontò di avere ricevuto la rivelazione cristiana: «Per la prima volta nella mia vita qualcosa più forte di me mi ha obbligata a mettermi in ginocchio».

Costretta a chiedere di nuovo un congedo, nel 1938, per le incessanti violente emicranie (non sarebbe più tornata all'insegnamento), si dedicò alla lettura di filosofi e storici antichi, di mistici, di libri di storia delle religioni, dell'Antico Testamento e del Vangelo, partecipando a conferenze e gruppi di lavoro⁸². Simone raccontò all'amico e poeta Joë Bousquet di avere avuto un'esperienza mistica mentre recitava la poesia *Love* del poeta metafisico inglese Georges Herbert. Con il precipitare degli eventi, nel 1939, cominciò a rivedere le proprie posizioni pacifiste. Durante un soggiorno a Ginevra, rimase sconvolta da una mostra dei disegni di Goya sulla guerra napoleonica in Spagna (salvati dal Prado) e prese coscienza più fortemente degli orrori della guerra e del potere disumanizzante della violenza. Tornata a Parigi, nel periodo della cosiddetta "drôle de guerre" (tra dichiarazione di guerra nel settembre 1939 e invasione della Francia nel maggio 1940), scrisse *Quelques réflexions sur l'origine de l'hitlérisme* (1940), *Venezia salva* (1940) e soprattutto *L'Iliade ou le poème de la force* (1940-1941), che è il suo contributo più originale sulla questione della guerra ormai scatenatasi in Europa, tramite la mediazione della filosofia e della poesia⁸³. Mentre il fratello era stato arrestato per diserzione, Simone scambiò con lui una ricca corrispondenza intorno a problemi matematici e questioni filosofiche. Costretta a lasciare Parigi, in giugno, con i genitori, si ritrovò dopo diverse peripezie a Marsiglia, dove molti profughi erano in cerca di un visto per l'America⁸⁴. In quei due anni, a Marsiglia, ebbe contatti decisivi con Jean Ballard e i suoi famosi *Cahiers du Sud*, e sul piano spirituale con Gustave Thibon e il padre Perrin, svolgendo nel contempo una intensa attività di scrittura (*Cahiers*), e avvicinandosi sempre più al Cristianesimo. Dopo un vano tentativo di farsi esentare dallo "statut de juif", presso le autorità di Vichy, si rassegnò a dovere lasciare la Francia. Dopo il fratello (che intanto era stato liberato e dimesso dall'esercito) e la cognata, Simone e i suoi riuscirono finalmente a imbarcarsi nell'estate del 1942. All'arrivo a New York, il 6 luglio, si ricongiunsero con André. Simone rimase con la famiglia alcuni mesi, fino alla nascita della nipote Sylvie, nel settembre 1942. Mentre continuava ad approfondire le sue conoscenze nell'ambito della teologia, era tuttavia impaziente di partecipare alla lotta di liberazione in Francia: volle unirsi alle forze della France Libre, a Londra, ma non fu autorizzata a raggiungere il fronte, costretta invece a svolgere mansioni amministrative che le pesavano. Profondamente delusa e frustrata, angosciata dalla guerra a cui non poteva partecipare e che non accennava a finire, si lasciò morire di stenti volontari e di sfinimento, il 24 agosto 1943.

Bibliografia

Bespaloff R., *Cheminements et Carrefours*, Paris, Vrin, 1938; rééd., M. Jutrin (éd), Paris, Vrin, 2004; trad. it. A. Comes, Roma, Castelvecchi, 2022 (in corso di stampa).

⁸² Il paradossale antigioudaismo di Simone le farà scrivere nel saggio sull'Iliade: «Il Vangelo è l'ultima e meravigliosa espressione del genio greco, come l'Iliade è la prima.» (cit., p.32). La sua idea era di svuotare il Cristianesimo di ogni traccia di giudaismo...

⁸³ Bespaloff (2007). Il tema della città "perfetta" minacciata di distruzione (e che viene salvata in extremis dallo sguardo di "attenzione" rivolto alla bellezza della città da parte del congiurato, Jaffier, che preferisce arrendersi invece di sacrificare vite innocenti), è presente nel saggio sull'Iliade: «L'intera *Iliade* sta sotto l'ombra della sventura più grande che possa scendere fra gli uomini, la distruzione di una città» (30).

⁸⁴ Presenze a Marsiglia di Walter Benjamin, Hannah Arendt, Simone Weil e... Rachel Bespaloff!

- *De l'Iliade*, Jean Wahl (préf.), New York, Brentano's, 1943; *On the Iliad*, M. McCarthy (transl.), Hermann Broch (pref.), Princeton University Press, 1947.
- *Lettres à Jean Wahl 1937-1947* « Sur le fond le plus déchiqueté de l'histoire », M. Jutrin (éd), Paris, Éditions Claire Paulhan, 2003.
- *De l'Iliade*, M. Jutrin (éd), Paris, Éditions Alia, 2004.
- *Sull'Iliade*, S. Mambrini (trad.), Nota di Jean Wahl, Milano, Adelphi, 2018.
- *L'istante e la libertà*, L. Sanò (trad. e cura di), Torino, Einaudi, 2021.
- *Opere complete*, vol. I, Roma, Castelvechi, 2022 (in corso di stampa).
- Benfey C., *War and the Iliad. Simone Weil, Rachel Bepaloff*, C. Benfey (ed.), New York Review Books, 2003.
- Benfey C., Remmler K. (eds), *Artists, Intellectuals, and Word War II. The Pontigny Encounters at Mount Holyoke College, 1942-1944*, University of Massachusetts Press, 2006.
- Chapiro M., *La Voie obscure*, Neuchâtel, Éditions de La Baconnière, 1972.
- Chaubet F., *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny*, Lille, Presses du Septentrion, 2009.
- Leopardi G., *Zibaldone dei pensieri*, Milano, Garzanti, 1991, Vol. II (3154-3162) e (3162-3167, 3290).
- Sanò L., *Un pensiero in esilio. La filosofia di Rachel Bepaloff*, Remo Bodei (pref.), Napoli, Sede dell'Istituto, 2007.
- *Donne e violenza. Filosofia e guerra nel pensiero del '900*, Milano, Mimesis Edizioni, 2012.
- Šestov L., *Athènes et Jérusalem, essai de philosophie religieuse*, trad. Boris de Shloezer, préface Yves Bonnefoy, Paris, Le Bruit du Temps, 2011.
- Trentadue M., *Femminile, plurale*, Volume 2, Simone de Beauvoir, Azar Nafisi, Simone Weil, Rachel Bepaloff, Rosa Luxemburg, Fano, Farina Editore, 2021.
- Villela-Petit, M., « Rachel Bepaloff, contemporaine de Simone Weil et admiratrice de Camus », *Cahiers Simone Weil*, T. XXIX – N°2, juin 2066, pp. 91-112.
- Weil S., « L'Iliade ou le poème de la force », *Cahiers du Sud*, n° 230-231, décembre 1940 et janvier 1941; in *Écrits historiques et politiques*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1989, vol. 3, pp. 227-253.
- *L'«Iliade» poema della forza*, C. Campo (trad.), in *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Roma, Borla, 1999, pp. 7-34.
- *Venezia salva*, C. Campo (a cura di), Milano, Adelphi, 2007.

Ungaretti non era un formalista

Noemi Paolini Giachery
(noemerico@libero.it)

Abstract

Sempre con intento di sottolineare il “peccato” più che, come si suol dire, il “peccatore”, la studiosa si sofferma, attraverso significative esemplificazioni, su alcuni “abusi” perpetrati da certa critica formalistica – molto in voga negli scorsi decenni e, talora nei suoi eccessi, tuttora dura a morire – nei confronti dell’opera ungarettiana.

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/619>

Speravo che i testi letterari fossero ormai al riparo dagli abusi di quella critica formalistica che ha dettato legge negli scorsi decenni dichiarando guerra al significato in nome dell'autonomia del significante intesa come tendenza della parola poetica ad assolutizzarsi, ad imporsi in sé riducendo a puro pretesto irrilevante l'ineliminabile residuo semantico. Era il trionfo del nichilismo esteso al territorio della critica letteraria, trionfo cui collaborò, sul versante opposto, certa ermeneutica più o meno decostruzionista. L'interprete di testi si sentiva autorizzato a sostituire all'indagine in profondità un vagabondaggio in superficie alla ricerca spericolata di topoi e sintagmi e lessemi e fonemi (in sostanza di stilemi non di rado più presunti che reali) ricorrenti nel poeta preso in esame e anche in altri poeti; e ciò con l'intento non di distinguere contesto da contesto, ma di associare e omologare. Uscire dal testo era non solo consentito ma imposto, soltanto, però, a condizione di cercare altri testi da eleggere al rango di 'fonti' sulla base di riscontri frettolosi e spesso arbitrari. Tornava sotto altra veste la critica cosiddetta 'fontaniera' (cui per obiettività non si può negare il merito di avere offerto e di offrire, se praticata con discrezione e rigore filologico, utili contributi soprattutto alla storia della cultura e del gusto). Tra i poeti italiani del '900 era stato preso particolarmente di mira proprio l'autore di *Vita d'un uomo* che, ancor prima di assegnare questo titolo significativo e pregnante a tutta la sua opera, aveva ripetutamente avvertito che la sua parola emergeva dal «porto sepolto» della sua interiorità e che era «scavata nella sua vita come un abisso». C'era in queste testimonianze metalinguistiche dell'*Allegria*, e nelle successive che costellano il ricco repertorio di dense prose (da tempo raccolte nel volume *Saggi e interventi*), un implicito invito a sondare l'abisso, a non limitarsi a un'esplorazione orizzontale. Sappiamo bene che la poetica di un autore non è sempre del tutto coerente con i risultati poetici, ma nel caso di Ungaretti la riflessione critica è condotta con raffinata e moderna coscienza culturale e in presa diretta con le più profonde e autentiche 'ragioni' della poesia. E difatti il lettore che ha accolto quel suo invito a scavare in profondità è stato per lo più remunerato con la rivelazione – sia pur sempre ambigua e inquietante

– di un affascinante universo. È vero che anche l'indagine intertestuale per un poeta come Ungaretti si è rivelata quanto mai suggestiva e proficua, solo però al fine di intendere meglio la complessità e la specificità dei singoli momenti poetici. È anche vero che l'interpretazione formalistica di Ungaretti trova un appiglio in certe tentazioni ludiche ed estetizzanti cui il poeta non sempre sfuggì specialmente dal tempo della sua seconda raccolta che, se da una parte segnava un recupero della tradizione col cosiddetto *rappel à l'ordre*, dall'altra portava la sperimentazione linguistica a esiti audaci. Ma nella poesia maggiore di Ungaretti, quella per la quale egli merita il posto che ha occupato nel Parnaso del nostro Novecento, l'autore mette alla prova con tormentosa tensione le possibilità del linguaggio «rincorrendo il pensiero». È «per l'opera della conoscenza» che l'uomo dispone delle parole. E anche a Valéry, la cui importanza, assieme a quella di Mallarmé, nella formazione poetica di Ungaretti gli idolatri della parola assoluta amano non senza ragione sottolineare, il poeta attribuì in più d'una occasione un fine conoscitivo, e nella sua opera riconosceva «il prodigio» della «perfetta aderenza della lettera allo spirito». Prodigio che non bastava tuttavia a rendere del tutto accettabile la lezione di Valéry poiché non si poteva al tempo stesso allontanare del tutto il sospetto che in lui, come in Mallarmé, l'attenzione fosse «quasi interamente spostata dall'intuizione all'espressione». (Si può in margine notare che in questo contesto Ungaretti, fervente anticrociano, di Croce prende in prestito consapevolmente non solo il lessico ma addirittura tura la formula secondo cui «c'è stile poesia [Croce direbbe che c'è poesia] quando in un'opera sia perfettamente raggiunta l'identità fra *espressione* e *intuizione*»). E sì che proprio a proposito del grande poeta francese aveva enunciato suggestive sentenze in cui appariva condensata la sua stessa poetica: «Scrivere versi per Valéry non è un fine, è un mezzo di suprema disciplina spirituale». «Si serve della poesia come del faro più splendente, nelle procelle della conoscenza. La logica ha l'immenso campo di ciò che è dimostrabile, e dove più non arriva, illumina la poesia». Forse proprio a questa concezione della poesia come conoscenza autonoma e alogica si riferiva Gianfranco Contini quando dichiarava che «il rapporto ch'egli [Ungaretti] ha posto tra il fatto e la parola, tra il giudizio e la parola, resta fuori d'ambito di un'espressa giustificazione». Dal momento che nello stesso testo aveva già chiarito che «la "consolazione" specifica di Ungaretti sta nel puntare tutti i significati, tutte le possibilità critiche sopra una parola; la quale resta *ricca* e *carica* abbastanza perché in essa s'esaurisca il "motivo" o "situazione" poetica e si annulli qualsiasi necessità di ricorso a un'enunciazione *logica* o *storica*» (sulla *ricchezza* della parola poetica il discorso di Contini tornava più volte).

Ma il giudizio di Contini (quante assurdità critiche sono nate da zelanti fraintendimenti del pensiero, certo assai sottile e spesso enigmatico, del Maestro!), in una fondamentale e celebrata monografia su Ungaretti che ho scelto come caso limite della critica formalistica ungarettiana, veniva interpretato come riconoscimento della «discontinuità», dell'«irriducibilità di vita e parola». Nella poesia di Ungaretti, come in tutta l'autentica poesia, le cose non sarebbero altro «che nomi, possibili, dell'*oratio* agglomerati fonici e semantici che la strategia del verso ordina riducendo a significanti, a pretesti di metafora anche le notazioni più biograficamente precise: il «numero 5 della *rue des Carmes*» diventa immediatamente un «appassito vicolo in discesa», e il «camposanto d'Ivry» ha rilievo solo perché stagiato metaforicamente in «una giornata di una decomposta fiera». Quanto

alla «discontinuità» tra parole e cose, non è difficile darla per scontata. E non c'è bisogno di aspettare le moderne gnoseologie perché il problema nacque appena a un elementare realismo si sostituì, nella disputa sul linguaggio, il più maturo nominalismo. La «discontinuità» tra parola e vita è meno probabile soprattutto se per vita si intende la vita interiore con tutta la sua complessa fenomenologia. E per ogni poeta lirico (e forse Croce aveva qualche motivo per considerare lirica in senso lato tutta la poesia) la verità che conta non è quella, esteriore e insignificante, della cronaca e dei dati anagrafici, ma quella della vita interiore, e la metafora è appunto la chiave per approssimarsi a quel vero: la *rue des Carmes* diventa più vera e significativa appena, all'interiorità del poeta, si manifesta come un «appassito vicolo in discesa». La «fiducia (o presunzione) ungarettiana che il significante corrisponda al significato, il linguaggio all'anima», quella «*petitio principii* che, seppur sottilmente» separerebbe «la poetica dell'autore da una piena concezione manieristica dell'arte», quella fiducia, o piuttosto quella speranza, mi pare ben diversa, e ben più plausibile, dell'«idea rinascimentale che il linguaggio nomina le cose come l'uomo ordina il mondo». Mentre si guardava con sospetto al contenuto della poesia al punto che qualcuno rilevava, implicitamente presentandolo come segno di incompiuta maturazione poetica, il fatto che nell'Ungaretti degli anni Venti restasse «qualche preoccupazione d'ordine contenutistico», nella mente del lettore così schizzinoso era attivo e operante un 'contenuto' ideologico che occupava di prepotenza gli spazi vuoti lasciati dalla rimozione dei veri, profondi significati ungarettiani. In primo luogo si intendeva rimuovere e censurare quello spiritualismo da Ungaretti sempre tenacemente professato, quell'ansia religiosa che percorre tutta l'opera del poeta. All'impegno antimetafisico, che era l'impegno ideologico primario di certa critica, al tempo stesso devota cultrice della metafisica della «parola pura forma», si asserviva, come si è potuto vedere dagli esempi precedenti, un elementare realismo materialistico (che può ricordare quella «cieca fiducia nella materia grezza» che Ungaretti attribuiva ai Futuristi), stranamente conciliato, per combattere la stessa battaglia, con un soddisfatto e compiaciuto nichilismo: due criteri compresenti, si è visto, nello stesso saggio monografico citato. Nel quale per altro mi pare significativa la censura del platonismo ungarettiano. Dei due riconosciuti «maestri nel campo dello spirito», Platone (con i Platonici) e Bergson, Platone compare nella monografia solo quattro volte contro le trentasette pagine nelle quali si parla di Bergson, forse perché del filosofo francese sembrava più facile lasciare in ombra l'impostazione spiritualistica mettendo invece in risalto la sua attenzione all'effimero e al temporale (nel citato volume che raccoglie le prose ungarettiane le citazioni dei due filosofi appaiono invece perfettamente equilibrate). Con questi criteri si è cercato di vanificare la religiosità ungarettiana interpretandone forzatamente da una parte come «sublimazione della retorica» le manifestazioni ascetiche (quelle sì prossime al nichilismo), corrispondenti in particolare alla poesia degli *Inni* e dintorni così pervasa dal sentimento della vanità della parola, e, dall'altra, come testimonianza di un sopravvento del sentimento del nulla i momenti di più convinta adesione a un umanesimo cristiano, espressi in molte poesie del *Dolore*. Ero partita però dal problema delle interpretazioni testuali arbitrariamente omologanti che mi parevano conseguenza dell'impostazione da cui sto qui prendendo le distanze. Citerò a questo punto qualche esempio spigolato nel saggio in questione sorvolando sul frequente esame acritico delle unità minime linguistiche, i fonemi: altra volta ebbi occasione di segnalare la discutibile estrapolazione

dal testo di fonemi, singoli o in gruppo, per raccogliarli in repertori dove risultano spogliati della loro valenza contestuale. Ricorderò solo il caso della sibilante ritenuta arbitrariamente, sulle orme di Mallarmé, sempre suscitatrice di «effetti di consunzione, di spossatezza, di desolante solitudine». Non posso evitare però, passando alle figure retoriche, di richiamare all'attenzione il caso clamoroso della riduzione di figure come l'ossimoro, l'antitesi, l'iterazione, l'anafora a indizi di uno stato di impotenza espressiva e di vuoto semantico. Nell'elenco delle iterazioni considerate tutte, indiscriminatamente, tautologiche e vanificanti compaiono sia formule correnti del parlar comune prive di specifica valenza connotativa e stilistica, come «*a poco a poco*», «*di minuto in minuto*», sia espressioni cariche, se mai, di un traboccante pathos (gli esempi sono tratti per lo più dal *Dolore*), come «*E t'amo, t'amo*», «*di te, di te*», «*quanto feroci e quanto, quanto attese*». Per non dire delle intense e solenni iterazioni di *Mio fiume anche tu*, dall'anafora «*Ora che ... Ora che ...*» al liturgico e umilmente sublime «*Santol Santo, Santo*» e, infine, dell'aereo ed epifanico «*Di ramo in ramo fiorrancino lieve*».

In questa prospettiva preconcepta e totalizzante l'interprete attribuisce anche a tutti i dimostrativi e i deittici presenti nel linguaggio poetico di Ungaretti, e di Leopardi, una «funzione indeterminante» «di cancellazione dell'oggetto». Quando invece, specialmente nell'*Allegria*, il deittico, e in particolare *questo* così frequente e intenso, appunta l'attenzione su un inconfondibile *hic et nunc* esistenziale, su una precisa occasione vissuta dal soggetto anche se assunta, come ogni occasione poetica, al ruolo di *exemplum* universale. Spesso anzi, come nell'*Infinito* leopardiano, l'esistente isolato, circoscritto *hic et nunc*, appare in contrapposizione con un ipotetico Ente più o meno inconcepibile e inafferrabile.

Se passiamo ai dati linguistici che più direttamente impegnano a cimentarsi con i significati, notiamo che allo studioso basta trovare lo stesso lessema in più contesti per segnalare una importante corrispondenza anche tra autori diversi. Così vediamo apparentati versi come l'ungarettiano «*scalza varcando da sabbie lunari*» e il leopardiano «*e che varcare un giorno io mi pensava...*» e altre volte basta che in Ungaretti e in altri poeti compaia una stessa parola neppure poi tanto obsoleta, come *ombra* o *palese* o *meriggio*, perché si dia per certa una derivazione.

Ma a questo punto possiamo continuare l'esame passando a una pubblicazione molto recente in cui lo stesso studioso, incaricato di curare l'edizione di articoli ungarettiani usciti tra il 1926 e il 1929 e non compresi in *Saggi e interventi*, nell'introduzione e nelle note riprende senza alcun ripensamento gli stessi criteri e le stesse interpretazioni puntuali della vecchia monografia, come ad esempio certe associazioni indebite. Si capirà ora il senso di quello *Speravo* con cui ho iniziato il discorso: speravo infatti che certi metodi fossero ormai di fatto superati anche se erano mancati un'esplicita ritrattazione e perfino un vero e proprio dibattito. La delusione mi ha spinto a riprendere un discorso che, a quanto pare, non è ancora ovvio e scontato. Il saggista in questione, che, come sempre, si fa giustamente apprezzare per gli ampi orizzonti della sua cultura ricostruendo proficuamente intorno a Ungaretti il mondo culturale col quale il poeta ebbe significativi rapporti, continua a censurare quello spiritualismo che fin dal primo articolo è professato con vigore o comunque risulta sotteso a giudizi e scelte. Si preferisce attribuire se mai ad Ungaretti, come antidoto alla metafisica, la rivendicazione del valore della storia. Anche Caino, lo spettro inquietante che, nella poesia cui dà il titolo, incarna la vanità delle imprese mentali, la demenza della memoria,

diventa un simbolo positivo. Si parla paradossalmente di un «elogio di Caino» come «l'estrema protesta, l'ultima "riserva di responsabilità" che una civiltà può reclamare di fronte ai nuovi profeti di "un uomo senza passato e senza destino"».

Ma ci sorprende anche la fedeltà a certi strani accostamenti (di cui molti trasferiti di peso dalla monografia). Tra i più singolari il richiamo del finale dell'*Isola* («Le mani del pastore erano un *vetro*/ levigato da fioca febbre») a proposito del passo, abissalmente lontano, in cui Ungaretti contesta i cosiddetti «metapsichisti» i quali «vorrebbero l'uomo all'uomo ridurlo trasparente come un vetro».

Concluderò la rassegna con quello che mi pare un travisamento semantico piuttosto vistoso. Commentando un articolo di intonazione tra l'apocalittico e il grottesco in cui Ungaretti immagina una società di individui costretti a vivere le loro giornate con la maschera antigas, il curatore vede in questo spunto «il primo nucleo figurale da cui prenderanno origine [...] i *Canti* de *La morte meditata* [...]: "Scava le intime vite/ Della nostra infelice maschera/ (Clausura d'infinito)/ Con blandizia fanatica/ La buia veglia dei padri", e [...] "Incide le rughe segrete/ Della nostra infelice maschera/ La beffa infinita dei padri"». Il preciso contesto di questi *Canti* autorizza a pensare che la maschera, che nell'articolo si sovrappone nascondendoli ai connotati individuali, sia invece qui proprio la fisionomia personale, anche se condizionata per via di cromosomi dal processo di procreazione (a Lucca il poeta si era scoperto «con terrore nei connotati di *quelle* persone»). L'inciso «Clausura d'infinito» è la spia del vero dramma che, in questo caso, è il dramma dell'esistente chiuso nella sua dimensione finita e assetato d'infinito. Ma questo dramma così presente e operante nella poesia di Ungaretti, come si è visto, non interessa agli studiosi di cui abbiamo osservato fin qui l'approccio critico al nostro poeta.

Confini, soglie e limiti. Leggere Virginia Woolf e Ingeborg Bachmann attraverso Michail Bachtin

Cecilia Regni

cecilia.regni@posta.istruzione.it

Abstract

La categoria del confine, rielaborata da Bachtin a partire dalle scienze naturali, se da un lato è funzionale per fare luce sulle esperienze biografiche così come sul pensiero del teorico russo, è strumento privilegiato per analizzare le opere di Virginia Woolf e Ingeborg Bachmann, due autrici che, anche se in modi e tempi diversi, hanno contribuito a trasformare il volto della letteratura novecentesca, sviluppando una poetica delle zone liminali e tracciando sentieri letterari unici. Il confine, potente luogo cronotopico, si esprime così in un complesso insieme di immagini letterarie. Se nel capolavoro modernista di Woolf *To the Lighthouse* confini e soglie, porte e finestre dialogano e l'esperienza della morte si sviluppa in un rito liminale tra il passato e il futuro della famiglia Ramsey, nelle opere di Bachmann, autrice che proviene dal confine, si rintraccia un fecondo universo di elementi liminali tra cui il ponte, il fiume, la partenza, il viaggio nelle prime raccolte di poesie, ma soprattutto la figura di Undine, creatura acquatica che tra terra e mare pronuncia il suo accorato addio.

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/574>

1. Confini biografici e metodologici

Dal punto di vista biografico Michail Bachtin elabora le sue teorie trovandosi ai margini geografici e culturali dell'Unione Sovietica, nelle condizioni apparentemente meno adatte allo scambio dialogico. Il confine, letterale e metaforico, è per lui una delle categorie cardine, valida per la vita della cultura, quella dei testi, ma anche per la definizione stessa del suo metodo di analisi; le sue tesi si sviluppano in sfere limitrofe del sapere, lungo i punti di intersezione tra linguistica, filologia, critica letteraria (Corona 1986: 17). Con tale *modus operandi* Bachtin comunica al suo lettore che una posizione liminale può liberare dai condizionamenti pesanti dettati dal centro, nel suo caso Mosca, rovesciando così lo svantaggio di una marginalità che diventa punto di forza. Tanto accade sui confini, per i confini, ai confini, o intorno ad essi, segnalandone l'importanza, l'arbitrarietà, l'anomalia e la persistenza. Un dialogo di confini interseca tutto il campo del pensiero umano, l'essere umano stesso, sprovvisto di un suo territorio interno, si trova sempre tutto al confine; anche la parola sembra esistere solo al confine tra il suo contesto e quello delle parole degli altri e con essa il testo letterario, come produzione umana, si sviluppa lungo il confine di coscienze plurime.

2. Confini e spazi liminali in *To the Lighthouse*

La carica dinamica e la profonda dimensione gnoseologica del confine è di singolare importanza nello studio degli spazi liminali, biografici e simbolici, di *To the Lighthouse*, opera pubblicata nel 1927 e da molti considerata il capolavoro di Virginia Woolf. Margini, interstizi, soglie *et similia*, luoghi preferenziali per l'osservazione e la comprensione del mondo e dell'identità, fanno la loro comparsa in un'essenza multiforme. I più importanti confini, quello tra autore e lettore, tra biografia e dimensione letteraria, tra scrittore e personaggi, si fanno più labili, ma allo stesso tempo più significativi e percepibili. Tra tutti i dualismi quello tra autore e romanzo è per Bachtin oggetto di continuo approfondimento, è sul confine tra scrittore e opera che si compie quel reciproco atto di delimitazione in cui il trovarsi-fuori dell'autore, che non è da intendere come un trovarsi indifferente, permette che l'attività artistica si organizzi in un senso finale di compiuta bellezza. Esempio, in tal senso, è la bellezza che pervade l'immagine conclusiva di *To the Lighthouse*, quella del quadro dipinto dalla pittrice Lily Briscoe, incarnazione letteraria dell'autrice, del paesaggio marino tra la spiaggia e il faro, sfondo indimenticabile delle vicende narrate, della signora Ramsey, matrice del romanzo e memoria poetica della madre di Woolf, per sempre alla finestra della casa delle Ebridi. Il rapporto tra l'autore e i suoi personaggi, descritto da Bachtin nell'opera *L'autore e l'eroe*, è caratterizzato da zone liminali la cui demarcazione assume valore etico, "quando l'uomo è nell'arte, egli è fuori della vita, e viceversa" (Bachtin 1988: 3). Come autrice pertanto Woolf, con la scrittura di *To the Lighthouse*, delimita letterariamente anche i ricordi: Talland House, la casa delle vacanze in cui ha trascorso tanti momenti felici, la madre prematuramente scomparsa, la sua infanzia. Attraverso tale delimitazione, compiuta dall'autrice, i personaggi dell'opera, Lily Briscoe, Mr. Ramsey, così come le altre figure che ruotano intorno alla famiglia Ramsey, si spingono, superandoli, oltre i confini del delicato passato ingenuo e Woolf, attraverso la compiutezza dell'opera, permette a sé stessa di continuare a vivere e scrivere, avendo forse elaborato la sua perdita. L'opera letteraria si realizza così attraverso un atto etico e artistico che accentua l'extralocalità¹, elemento imprescindibile del rapporto esteticamente produttivo tra autore e personaggio, attraverso cui l'arte si può esprimere (Bachtin 1988: 13). L'autore, come soggetto dialogico, costruisce una relazione con i suoi eroi, frammenti dispersi nella narrazione, situandosi contemporaneamente dentro e fuori dal proprio lavoro, con quello che per Bachtin è un atto di amorosa rimozione di sé dal campo della vita dell'eroe, "Come solo l'altro può vedere la mia nuca, così solo io posso vedere la sua. Solo l'altro può vedere i confini dell'io, solo all'io è possibile vedere i confini dell'altro" (Bachtin 1988: 11).

La delimitazione per contrapposizione non caratterizza solo il rapporto tra autrice e personaggi di *To the Lighthouse*, ma è via preferenziale di creazione delle più multiformi manifestazioni – luce e buio, terra e mare, uomo e donna, possibile e impossibile, rappresentazione e realtà – che si realizzano nell'opera e il confine, per il suo essere "tra" o il suo essere "non ancora", si traduce in immagini e simboli dai profondi significati; così come la cornice per l'opera d'arte della

¹ Questo termine, tradotto dal russo in altre lingue anche con il neologismo exotopia o esotopia, esprime il 'trovarsi fuori' dell'osservatore rispetto al fenomeno osservato ovvero dell'io' rispetto all'altro'.

pittrice Lily, quel *frame* così importante che delimita dall'esterno garantendo coerenza e unità a ciò che vi si trova inserito rendendolo riconoscibile, così il confine delimita il gruppo sociale (Cella 2006: 29). Fare esperienza del mondo significa delimitare e mettere a fuoco, come l'autore, che costruisce l'opera focalizzando e selezionando fino a restituire un'immagine unitaria, come per Woolf le cui opere abbondano di riferimenti a zone liminali, porte, finestre, soglie, e di oggetti dal potere delimitante binocoli, occhiali, specchi (Stevananto 2012: 119). L'antropologo Van Gennep, ne *I riti di passaggio*, utilizza per primo il termine "liminale" per indicare proprio i rituali che, nella società umana, riguardano il margine. Confini visibili e invisibili dividono così su base sessuale (maschile/femminile), su base religiosa (sacro/profano), su base esistenziale (mondo dei vivi/mondo dei morti) e diventano costanti strutturali (Van Gennep 1981: 15). I riti di passaggio sono un lubrificante degli ingranaggi sociali e svolgono la funzione fondamentale di facilitare i mutamenti in cui si incontra sempre una terra di nessuno che sta tra la separazione (pre-liminare) e l'aggregazione (post-liminare). Il *limen*, luogo pericoloso su cui ci si gioca la riuscita del passaggio e si mette in discussione la propria identità, è ciò che favorisce il transito, sul confine avviene la trasformazione, l'inaccettabile diventa accettabile, l'impossibile diviene possibile, l'estraneo diventa familiare e viceversa, la vita diventa morte e poi rinascita (Van Gennep 1981: 54).

Numerosi i momenti del romanzo in cui i personaggi compiono azioni di delimitazione, come James, il piccolo dei Ramsey, ritratto in apertura seduto sul pavimento intento a ritagliare figurine da un album illustrato. Ritagliare, azione di grande abilità su cui Mrs. Ramsey pone continuamente l'accento, significa delimitare i confini in un percorso volto all'individuazione della propria identità, attraverso processi di riconoscimento necessari alla formazione dell'io (Woolf 2002: 3). Piccoli quotidiani atti umani dedicati al delimitare, all'ordinare, come il mettere via i pennelli della pittrice nella scatola uno accanto all'altro, il lavorare a maglia, punto dopo punto, di Mrs. Ramsey, lo spingersi fino all'estremità del prato o della scogliera di molti personaggi (Woolf 2002: 10). Su questa terra di confine, erosa dal mare, è solito sostare il signor Ramsey che riflette su "the dark of human ignorance" (Woolf 2002: 25). Mr Ramsey è uno dei personaggi "sharp-edged", da subito descritto come "lean as a knife, narrow as the blade of one" quando, nonostante le rassicurazioni della madre, disillude il figlio sulla gita al faro (Woolf 2002: 2). Si sposta rapidamente tra luoghi periferici, aperti, contrapposti agli ambienti chiusi in cui si muove Mrs. Ramsey, centro del romanzo.

Tra lenti, occhiali, binocoli, cornici e specchi, tutti oggetti dall'evocativo potere delimitante, la finestra è un *limes* privilegiato. I numerosi riferimenti alle finestre che fanno passare l'aria salmastra che consuma, muovendole, stoffe e sposta i personaggi che entrano e escono, contribuiscono a rendere l'atmosfera volatile e fugace. Segnare i confini e delimitare da un lato, eliminare le separazioni e formare un tutto unitario dall'altro, questo il desiderio di Mrs. Ramsey che si realizza nella sua mente con l'immagine della compagnia raccolta in casa a cena, sotto la luce delle candele, insieme attorno al tavolo, separata dall'evanescenza del fuori in cui tutto si dissolve: "Now all the candles were lit up, and the faces on both sides of the table were brought nearer by the candle light, and composed [...] here, inside the room, seemed to be order and dry land; there, outside, a reflection in which things waved and vanished, waterly" (Woolf 2002: 80).

Prima del limite, segnato nel testo dall'apertura della parentesi, l'attimo tende all'eterno. Mrs. Ramsey, che non sarà immune al cambiamento dato che la sua morte sopraggiungerà di lì a poche pagine, si ferma sulla soglia dopo la gioiosa serata conviviale, sospesa per un attimo, come si legge nelle sue parole, in quel presente che è già subito passato, "[w]ith her foot on the threshold she waited a moment longer in a scene which was vanishing even as she looked [...] it changed, it shaped itself differently; it had become, she knew, living one last look at it over her shoulder, already the past" (Woolf 2002: 87). Bachtin descrive la soglia come uno spazio-tempo liminale particolarmente significativo, "cronotopo della crisi e della svolta di una vita" (Bachtin 1975: 293). Sulla soglia il limite è adiacente all'illimitato, nella possibilità di uno scambio continuo tra chiusura e apertura, tra mio e altrui, tra dentro e fuori, come la stessa Mrs. Ramsey esprime alla fine della prima sezione del romanzo, "there is a coherence in things, a stability; something, she meant, is immune from change [...] she had the feeling she had had once today, already, of peace, of rest. Of such moments, she thought, the thing is made that endures" (Woolf, 2002: 80).

Varcare la soglia, uno di quei riti liminali eseguiti in uno stadio marginale, significa aggregarsi ad un mondo nuovo (Van Gennep 1981: 18). Nella casa dei Ramsey tutte le soglie hanno un valore sacro e in ogni stanza può comparire un'icona, come la spaventosa testa suina appesa in camera di cui si parla a lungo (Woolf 2002: 80). In quel frangente il teschio, che poi perderà la sua carica simbolica nella casa disabitata, anche se coperto per un attimo, evoca la morte, ombra inevitabile che investirà la famiglia. La soglia, *limen* in latino, è una parte fondamentale della porta, costruzione umana *par excellence* che segna il luogo liminale. Mentre il ponte accentua la separazione che esso stesso permette di superare, la porta è simbolo di come separazione e congiunzione non siano altro che due facce di un tutto (Simmel 2011: 7). Le porte che Mrs. Ramsey chiude continuamente, volendo fermare il logorio delle stanze e lo svanire della vita, in una topica soggettiva delle "finestre aperte e della stanza per sé" (Pontalis 2000: 12), creano uno snodo tra l'uomo e tutto quello che vi è al di fuori, riducendo la separazione tra interno e esterno. La porta offre un sentimento più dinamico della muta parete, la porta parla. "Si direbbe tutta la propria vita, se si dovesse raccontare di tutte le porte che si sono chiuse, aperte, di tutte le porte che si vorrebbero riaprire" è stato detto della porta come elemento costitutivo della casa (Bachelard 1993: 245). La porta pone dunque un limite che la libertà umana può superare ed apre all'infinito, diventando l'emblema dell'essere umano e della sua paradossale condizione che è quella di un essere "che deve sempre separare e che non può collegare senza prima aver separato [...] l'uomo è l'essere limite che non ha limiti, l'essere-confinario che non ha confini" (Simmel 2011: 17). La porta come luogo liminare ha una direzione, che ne caratterizza l'attraversamento: dalla porta si esce, come Mrs. Ramsey, sulla soglia prima di abbandonare la vita, o si entra, superando i confini, aprendosi alla vita, come i figli della famiglia in tante scene quotidiane. La porta è allora l'immagine del punto-limite, il confine dove ogni essere umano può cominciare, il margine dove qualcosa finisce o dove inizia la possibilità, "il meraviglioso sentimento di essere sospesi per un istante tra cielo e terra [...] dalla porta si riversa la vita al di fuori della limitatezza di un esser-per-sé isolato verso l'illimitato in tutte le sue direzioni" (Simmel 2011: 20).

Se da un lato la morte sopraggiunge inesorabile e sulla soglia della sala da pranzo, da cui Mrs. Ramsey parte, si realizza l'avvicinamento della famiglia alla perdita, al rito funebre, dall'altro lato è

un rito liminale di unione ad avere luogo nella stessa sera, il fidanzamento, intuito dalla Signora Ramsey non senza un po' di gelosia, tra Paul Rayley e Minta Doyle (Woolf 2002: 84). Anche questo passaggio o rito di aggregazione (Van Gennep 1981: 103), avvolto dallo squisito profumo celebrativo d'olio dei piatti a tavola, ha la sua icona, perduta sulla scogliera e forse poi ritrovata.

3. Da "Time Passes" a "The Lighthouse", il significato della delimitazione

Il passaggio tra mondo dei vivi e mondo dei morti e la trasformazione che ne consegue, presuppone una zona neutra tra i due spazi, in cui per la durata del lutto, i parenti del defunto costituiscono una speciale società, l'individuo si trova in uno stato di sospensione "è in effetti il margine ciò che elimina dal passaggio quell'immediatezza che provocherebbe turbamenti [...] è il margine che rallenta il passaggio e vi introduce la gradualità tipica del rituale." (Van Gennep 1981: 19). La morte di Mrs. Ramsey, come tutti i riti funebri, si espande in un rito di margine. La vita familiare si situa dunque altrove e con essa anche "Time Passes", la sezione che affronta la morte di tre dei membri della famiglia, si situa in una sospensione spazio-temporale, rappresentando così la liminalità, un attimo dentro e fuori dal tempo (Briggs 2006: 106). Qui la casa vacilla sotto i colpi di incontrollabili forze naturali; spenti i lumi, sussurrate le ultime umane parole, tocca l'apice quella poetica della negazione di cui parla la letteratura critica (Rubenstein 2008: 3). L'oscuro cuore metafisico della letteratura moderna (Banfield 2003: 16) freme nella casa dei Ramsey e la pienezza di vita si perde in immagini di vuoto, pallidi ricordi dell'umana esistenza; in quel mondo rumoroso, in cui porte e finestre restavano sempre aperte, anche lo specchio è svuotato (Woolf 2002: 93). Nel grembo materno di questa casa natale, la pioggia, il vento, la grandine, il buio dell'inverno portano disordine e distruzione e la tempesta prende la casa tra le braccia e la abita. Una tale dimora educa l'essere umano e altrettanto educatrice è l'esperienza di un momento sul margine; l'individuo è chiamato ad un eroismo cosmico e la casa, nel capitalizzare le sue vittorie contro la fierezza delle intemperie, diviene strumento per affrontare il cosmo (Bachelard 1993: 69-72). Nel resistere alla tempesta, scarse e fredde geometrie lasciano spazio ad elementi simbolici, materni e umani, anche se amorfi, in uno spazio che vuole ancora essere abitato, che racchiude un calore originario e difende l'intimità (Woolf 2002: 90). Smarrite progressivamente le tracce della vita umana, sconosciuti aliti di vento, "certain airs" (Woolf 2002: 97), le anime soffio o anime ombra, gli esseri liminali che abitano il lutto, passando i confini della casa, aprono quelle porte e dominano lo spazio. Non entrano però nelle camere da letto e si fermano sulla soglia di quegli angoli sicuri; tali stanze custodiscono per l'eternità il segreto della vita umana che, lì impedita, continua oltre i confini della casa delle Ebridi. Nel testo sono i "limiti" ortografici delle parentesi quadre a segnalare lo spostamento, come quelle usate per annunciare, per inciso, la morte di Mrs. Ramsey (Woolf 2002: 90).

Porte e finestre continuano il loro dialogo, ricordando la vita di un tempo. Quando tutto è immobile nelle stanze il movimento di cardini arrugginiti, dei battenti delle finestre rovinati diviene colonna sonora spettrale all'assenza di vita. In questa sezione il tempo si accumula senza ordine, in un susseguirsi perpetuo di notte e giorno, mesi e anni, in una quiete quasi eterna (Briggs 2006: 133). Una onirica solitudine in cui le forze più grandi e potenti come la vita e la morte sono sopite e l'esistenza può apparire nitida e dai chiari contorni solo per brevi attimi, come su di un palcoscenico

ben visibile perché il sipario è stato sollevato, ma subito fatto ricadere pesantemente, rendendo impossibile la comprensione della verità (Woolf 2002: 107). La guerra, fatta intuire con la citazione dei versi di Tennyson *The Charge of the Light Brigade*, irrompe, evocata sottoforma di colpi ritmati e spaventosi, è un momento di frattura tra i due ritratti di vita familiare. In questo interludio quasi musicale (Briggs 2003: 133), Woolf si concede un assolo di creazione fantastica, dove gli elementi naturali, avamposti bellici, erodono i confini tra la casa e il fuori e tra le stanze, conquistando lo spazio lasciato vuoto (Woolf 2002: 120).

Solo attraverso la sperimentazione del nulla, della morte e della disgregazione si può tornare alla vita e all'unità (Van Genneep 1981: 114). Lily Briscoe, sempre da una posizione liminale, oltre la soglia della casa, al confine tra terra e mare, sull'orlo del prato, raggiungerà quella visione d'insieme in "The Lighthouse". Il faro, "hoary", "distant", "austere", quasi personificato e indicato sempre dalla lettera maiuscola, presenza meravigliosa e perturbante, eterna ma anche intermittente, come la luce che esso emette, è un'immensa metafora liminale. Sta sulla punta estrema della terra, è luce protesa verso il buio dove poi si estingue, tra la costa, la nebbia e il mare, lì dove gli opposti trapassano l'uno nell'altro, luogo di naufragi e di salvezza, di apertura avventurosa e di chiusura tragica, tra il lampo e la notte, terra ostile e remota dove la vita umana è resa difficile dalle condizioni di marginalità. L'unione, grazie all'atto di delimitazione che l'ha preceduta, si realizza in un paesaggio che appare diverso, in cui persone, case e spiaggia sembrano confondersi fino a fondersi, "swallowed up in it", entrando a far parte della natura delle cose e facendo perdere di vista i rispettivi confini (Woolf 2002: 131). La dimensione visiva prevale sul linguaggio in quella strana e straordinaria mattina, in cui svaniscono i margini di parole e frasi e si aprono le porte della mente. La distanza, e la successiva messa a fuoco, hanno eccezionali poteri per rendere la visione nitidamente unitaria; solo allontanandosi, facendo un passo indietro dal soggetto in termini temporali, e dalla tela in termini fisici, la pittrice avrà la sua opera, percorrendo fino alla fine i corridoi degli anni (Woolf 2002: 143). Nella fase finale di riaggregazione (Van Genneep 1981: 170), il soggetto collettivo, con il superamento degli sconvolgimenti dovuti alla guerra e attraverso l'elaborazione del lutto, si trova in uno stato di nuovo stabile. "I have had my vision" (Woolf 2002: 145), con il present perfect, l'autrice rende l'effetto di un'azione che è terminata ma che riverbera nel presente, a cui viene conferito un senso di permanenza: l'opera, pittorica o letteraria, è stata portata a compimento, da qui si può proseguire e la visione così come la vita continuerà, oltre i confini del romanzo.

4. Confini e limiti nell'opera di Ingeborg Bachmann

Se in Woolf la categoria del confine si delineava come contrapposizione di estremi e come luogo di passaggio tra ciò che non è più e ciò che deve ancora essere, nell'opera di Ingeborg Bachmann il confine si fa limite, non nel senso di misura, ma piuttosto come soglia che l'essere umano, in uno sforzo che tende al sovraumano, oltrepassa. Si è detto che l'uomo è "l'essere-confinario che non ha confini" (Simmel 2011: 17) e in tutta l'opera bachmanniana l'essere umano, nel trovare i confini, tende a superarli, in una consapevole e sistematica violazione dei termini prefissati, in una coraggiosa navigazione verso l'ignoto (Bodei 2016: 38). La consapevolezza del limite, attraverso

l'esperienza della sofferenza che ogni percorso di progresso porta con sé, si contrappone al delirio di onnipotenza dell'essere umano moderno occidentale che desidera varcare ogni genere di confine, e ritorna insistente esprimendosi, come in *Große Landschaft bei Wien*, nei termini di una inevitabile ebbrezza: "und es will mich noch anfallen trunkenes Limesgefühl"² (Bachmann 2018: 51). In Bachmann il confine assume la connotazione di qualcosa di immancabilmente provvisorio, apparendo all'orizzonte, esistendo per essere superato e poi richiudersi. Se il concetto di infinito, come amorfo, indistinto e eternamente incompleto è qualcosa di negativo, è nel limite che si esprime la perfezione. Il limite, luogo stesso della contraddizione, è un confine che, pur non essendo superabile, viene continuamente attraversato, come teorizzato da Wittgenstein (Albrecht, Göttische 2013: 166); il confine è quello delle domande esistenziali, dato che la riflessione estetica stessa si muove sul confine del mondo, compiendo un perpetuo sconfinamento, *Entgrenzung* (Svandrlík 2001: 110).

Quella del confine, istanza multidimensionale e non linea geograficamente appiattita, è una categoria privilegiata per esplorare elementi biografici e stilistici di Bachmann che, descrivendo alcune delle sue esperienze di ragazza in *Biographisches*, segna i confini geografici della sua infanzia "Ich habe meine Jugend in Kärnten verbracht, im Süden, an der Grenze [...] So ist nahe der Grenze noch einmal die Grenze: die Grenze der Sprache [...] Ich glaube, dass die Enge dieses Tals und das Bewusstsein der Grenze mir das Fernweh eingetragen haben"³ (Höllner 1999: 24). Un'autrice che danza sul confine fino ad oltrepassarlo, che è capace di pensare e raccontare il caso limite nascosto in ogni atto umano. In lei il confine è un luogo geografico preciso, quella terra nativa dove l'autrice è nata, che influenzerà così profondamente la sua esistenza, così come la sua opera letteraria, dominata sempre dall'immaginario mitico di quella parte di Austria "non realizzata", terra di tante lingue e confini (Albrecht, Göttische 2013: 60). Sono tante le poesie da cui emerge tale sentimento di appartenenza ad un antico paese sul *limes*, consacrato nei secoli come baluardo di civiltà. Tale la condizione di un'intera generazione di scrittori e scrittrici mitteleuropei, abitanti di un confine storico-geografico che responsabilizza personalmente e porta a reazioni ambigue: da un lato calcando e sprofondando nelle proprie radici, accentuando e idealizzando l'appartenenza a luoghi immanenti, dall'altro scoprendo la desiderabilità degli esili senza ritorno, degli spazi immensi privi di un fisso orientamento e dei percorsi molteplici, non battuti.

5. Simbologia e topografia del confine

Confine è in Bachmann un delicato equilibrio di forze centripete e centrifughe (Bachtin 1988: 15) che si realizza in un multiforme universo simbolico. Risale agli anni della permanenza a Graz il breve racconto *Die Fähre* in cui la separazione, data dal fiume, e l'unione resa possibile dai ponti che ne permettono l'attraversamento, sono elementi chiave della narrazione. Come in Woolf, per cui la porta era carica di significati simbolici, così in Bachmann il ponte è un'immagine privilegiata e rappresenta la possibilità di superare le distanze, prestazione peculiare dell'essere umano (Simmel

² "E ancora mi assale un ebbro senso del *limes*".

³ "Ho trascorso la mia infanzia a Kärnten, al sud, sul confine [...] e poi vicino al confine, ancora una volta il confine: il confine della lingua [...] credo siano stati proprio la ristrettezza di questa valle e la consapevolezza del confine a far crescere in me il desiderio di andare lontano".

2011: 2). Il ponte, apparizione letteraria unica che non necessita di alcuna mediazione, in cui unione e separazione coesistono, è la rappresentazione della volontà umana nel plasmare lo spazio (Simmel 2011: 2).

I confini, i limiti, le zone d'ombra devono essere resi visibili tramite una scrittura che "dice le cose oscure" (Svandrlik 2001: 32) e il ruolo critico di Bachmann, con la sua lucida visione di testimone degli orrori del processo storico, deriva forse proprio da quel suo venire dal confine. Il *Riss*, la frattura, come immagine ricorrente, ha una sfumatura di necessità biografica e ideologica; in una crepa nella parete, dapprima quasi invisibile poi ampliata tanto da poter essere abitata, scomparirà la protagonista femminile di *Malina*, lasciando la scena all'altra metà maschile della sua identità e alle sue parole pronunciate in un silenzio terrificante (Bachmann 2015: 338). Un succedersi di fratture tra le parole, tra territori occupati dai flussi continui della comunicazione, tra dicibile e indicibile.

Il confine, sia esso come si è visto limite da superare, opposizione tra forze centripete e centrifughe, di strappo, crepa che necessariamente separa o di ponte che unisce e di fiume che fluisce, si esprime anche nel complesso metaforico del viaggio, la cui essenza più profonda si situa tra il luogo lasciato e quello a cui fare approdo, permeando tutta la prima raccolta poetica *Die gestundete Zeit*. L'io lirico, tra il dolore della perdita della propria identità e dell'allontanamento dalle proprie radici, si mette in viaggio per mare, esortando se stesso a proseguire nel cammino. Quella che era una dinamica legata alla partenza come inizio del viaggio esistenziale, per esempio in *Der Aufbruch* o *Die Ausfahrt*, con le immagini di navi, approdi, e partenze, assume sempre più l'aspetto di una vera e propria fuga interiore, in un moto che tende all'accelerazione. Bachmann costruisce una topografia simbolica, in uno spazio sospeso tra uno sbarco appena accennato e la negazione dello sbarco stesso (Svandrlik 2001: 51) e il momento dell'addio ha, soprattutto nella seconda raccolta di poesie *Anrufung des großen Bären*, un'importanza fondamentale. I mari così come le isole e le spiagge sono confini topografici, luoghi in cui Bachmann chiede *Erlösung*, liberazione da quella sensazione di strettoia, di prigionia, di limiti invalicabili che l'angustiano (Mandalari 1984: 8). Sarà poi nelle ultime liriche, prima tra tutte *Böhmen liegt am Meer* (Höller 2016: 22), in cui l'autrice darà vita all'immagine del mare come apertura infinita verso l'amata Boemia, terra promessa in cui non esistono più confini geografici o ideologico-culturali.

Se nelle raccolte poetiche, così come in altre opere di quel periodo, il tema del confine è fondante, è sicuramente nel racconto *Undine geht*, ultimo della raccolta *Das dreißigste Jahr* (Bachmann 2020), che la situazione liminale è allo stesso tempo motivo ispiratore e rivelatore. Il tema del congedo e del movimento della creatura anfibia tra terra e acqua ha molteplici precedenti nella letteratura (Svandrlik 2001: 58) e qui, in questo intenso monologo, viene magistralmente sviluppato da Bachmann che fa parlare Ondina, creatura degli abissi, nata dalla fantasia di Friedrich de La Motte Fouqué. La ninfa alterna la sua vita tra acqua e terra e fa ritorno all'acqua, elemento portatore di utopia, in cui non si possono mettere radici, ogni volta che viene tradita dagli esseri umani (Svandrlik 2001: 169-179). Se prima il ponte univa, qui la distinzione tra riva e acqua è fluida, reversibile e si esprime nell'immagine della marea, che è gioco continuo, reciproco e ciclico di avanzamento e arretramento. L'incontro, già avvenuto, e il non-incontro, che lascia inespresse le sue potenzialità, come

atti marginali, si svolgono sull'acqua, interstizio interattivo (Svandrlík 2001: 113) per cui Ondina pronuncia dolci parole "Ich liebe das Wasser, seine dichte Durchsichtigkeit, das Grün im Wasser und die sprachlosen Geschöpfe [...] mein Haar unter ihnen, in ihm, dem gerechten Wasser, dem gleichgültigen Spiegel [...] Die nasse Grenze zwischen mir und mir"⁴ (Bachmann 2006, 183). Tale *limes*, come "soglia mobile" (Gasparini 2005: 66), cresce e cala in una sincronizzazione che oscilla tra l'apertura, il possibile, e la chiusura, l'impossibile. Nell'*Undine geht* di Bachmann, in cui la ninfa non è più la protagonista passiva della leggenda fiabesca, definita solo in termini di specchio per l'altro, viene meno il mito unificatore finale e si lascia spazio all'*Entfremdung*, all'alienazione esistenzialista tra il sé e l'altro. Ondina rivendica la sua indipendenza e lo straniamento dell'identità, non attenuandosi in senso dialogico, si radicalizza in un monologo ricco di parole composte, immagini mitiche, remote metafore che diano voce alla dialettica tra silenzio e parola, in un linguaggio interrotto che fa della non-linearità la sua forza (Svandrlík 2001: 205). I limiti su cui Undine oscilla sono quelli centrali per tutta la prima raccolta di racconti, ci si trova tra lirica e prosa, tra lingua e azione, tra la verità esistenziale dell'essere umano e l'adattamento alle norme sociali, nella ribellione per la libertà (Svandrlík 2001: 205). Dalla consapevolezza del limite, dall'esperienza dei luoghi instabili e in divenire, insicuri, ma ispiratori, risuonano così alcune tra le più belle parole di Bachmann per l'essere umano di tutti i tempi: "Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe" (Bachmann 2011: 2).⁵

Bibliografia

- A.A.V.V., *Bachtin teorico del dialogo*, Franco Corona (a cura di), Milano, Franco Angeli, 1986.
- Albrecht M., Götsche D., *Bachmann Handbuch*, Stuttgart, Metzler Verlag, 2013.
- Bachelard G., *La Poetica dello Spazio*, trad. di Ettore Catalano, Roma, Dedalo, 1993.
- Bachmann I., *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, München, Piper, 2011.
- *Malina*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2015.
 - *Die gestundete Zeit*, München, Piper, 2018.
 - *Das dreißigste Jahr*, München, Piper, 2006.
- Bachtin M., *Estetica e romanzo*, trad. it. di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1975.
- *L'autore e l'eroe*, trad. it. di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1988.
- Banfield A., "Time Passes: Virginia Woolf, Post-Impressionism", *Poetics Today*, 24, 3, Duke University Press, Tel Aviv University, 2003, pp. 471-516.
- Bodei R., *Limite*, Bologna, Il Mulino, 2016.
- Briggs J., *Reading Virginia Woolf*, Edimburgh, Edimburgh University Press, 2006.
- Cella G.P., *Tracciare confini. Realtà e metafore della distinzione*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- Gasparini G., *Plint. Il piccolo libro degli interstizi*, Roma, Editori riuniti, 2005.
- Holquist M., *Dialogism*, London, Routledge, 1990.

⁴ "Amo l'acqua, la sua consistenza, il verde dell'acqua e le mute creature [...] i miei capelli tra di esse, in essa, la giusta acqua, specchio indifferente [...] Il bagnato confine tra me e me".

⁵ "È dunque sul confine che volgiamo lo sguardo alla perfezione, all'impossibile, all'irraggiungibile, che si tratti di amore, libertà o qualsiasi altra forma di pura grandezza".

- Höller H., *Ingeborg Bachmann*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999.
- Höller H., Larcati A., *Ingeborg Bachmanns Winterreise nach Prag*, München, Piper, 2016.
- Mandalari M.T., "Confini, tempo esistenza in Ingeborg Bachmann", *Belfagor*, 39, 2, 1984, pp. 204-212.
- Pontalis J.B., *Finestre*, trad. it. di Linda Ferri, Roma, Edizioni e/o, 2000.
- Ponzio A. (a cura di), *Michail Bachtin. Per una filosofia dell'atto responsabile*, trad. di Margherita De Michiel, Lecce, Manni, 1998.
- Rubenstein R., "'I meant nothing by The Lighthouse'. Virginia Woolf's Poetics of Negation", *Journal of Modern Literature*, 31, 4, 2008, pp. 36-53.
- Simmel G., „Logik. Eine Kollegschrift von G. Salomon-Delattour“, *Soziale Welt*, XX, 1969-1970, pp. 222-223.
- *Ponte e porta. Saggi di estetica*, trad. it. di Andrea Borsari, Bologna, Archetipo libri, 2011.
- Sini S., "Soglie e confini nel pensiero di Michail Bachtin", *Between*, 1, 2011, p. 1-19.
- Svandrlik R., *Ingeborg Bachmann. I sentieri della scrittura*, Roma, Carocci Editore, 2001.
- Turner V., *Il processo rituale*, trad. di Nicoletta Greppi Collu, Brescia, Editrice Morcelliana, 1972.
- Van Gennep A., *I riti di passaggio*, trad. it. di Maria Luisa Remotti, Bollati Boringhieri, Torino, 1981.
- Woolf V., *To the Lighthouse*, Londra, Penguin, 2002.

Paragone delle arti e intermedialità

Il sogno intermediale (in ricordo di Marco Maria Gazzano)

Giulio Latini

Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"
(giulio.latini@uniroma2.it)

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/615>

Marco e Locarno. Marco e Urbino. Marco e Roma e Parigi e il «mosaico Europa». Marco e il «mondo grande, terribile e complicato». In un perenne viaggiare, immaginare, progettare, scrivere, agire, entro i quali l'esercizio della ragione e del sentimento e la creatività artistica sono stati intimamente assunti in permanente dialogo con i destini individuali e generali dell'umano, come del vivente tutto. Con e attraverso le immagini, i suoni, le tecniche, i dispositivi, il giusto tempo e il giusto spazio per le riverberazioni interiori.

Sono queste le prime localizzazioni materiali, mentali ed emozionali che affiorano pensando a Marco Maria Gazzano scomparso, a 68 anni, all'alba del 7 giugno scorso.

Marco – che ci ha onorato della sua collaborazione fin dai primi numeri di questa rivista – è stato uno dei massimi quanto originali e pionieristici studiosi di arti elettroniche audiovisive e di teorie dell'intermedialità dello scenario europeo, trasmettendo il suo rigoroso e appassionato sapere critico prima all'Università di Torino, "Sapienza" Università di Roma, Urbino "Carlo Bo", quindi dai primi anni Duemila all'Università degli Studi Roma Tre. Insegnamento che ha costantemente intessuto rapporti di fertile produttività con le altre sue sapienti vesti di direzione di prestigiosi festival internazionali di videoarte (come Locarno, appunto, dal 1984 al 1996), di curatore di importanti convegni scientifici, di interlocutore critico privilegiato dei più autorevoli esponenti della ricerca videoartistica e della cinematografia digitale creativa, da Nam June Paik a Steina e Woody Vasulka, da Gianni Toti a Robert Cahen, per limitarsi alle presenze fondatrici. Come, per altri versi, di vivace interlocutore di figure che spaziavano dall'arte letteraria e teatrale all'esperienza storico-artistica ed estetico-filosofica, tra le altre, quali Paolo Volponi, Carlo Quartucci, Carla Tatò, René Berger, Carlo Pedretti, Giorgio Baratta, testimoniando oltremisura la sua sempre perseguita prospettiva transdisciplinare intorno al lemma plurivoco, ai sensi, alle tecniche, alle poetiche che ineriscono lo statuto di quel *kinēma* mai smesso di interrogare. Rammentandoci persuasivamente che l'arte cinematografica non è il «risultato di una ma di molte "storie", non di una sola tecnica o di un solo medium ma di intere genealogie di tecniche, media, relazioni con lo spettatore».

Una multiforme quanto organica e instancabile attività riflessiva ed operativa che lo ha visto lungo l'ultimo trentennio anche autore di programmi per RaiSat dal 1990 al 1993, quindi, dal 1999 al 2002, ideatore e direttore del canale tv satellitare europeo ArsTv Network per conto della Commissione europea e di Eutelsat, così come curatore, dal 2002 al 2012, con il patrocinio della Fao,

del progetto espositivo internazionale *Torre della Pace. Le strategie dell'arte contro le strategie della violenza*. Non facendo mancare negli ultimi anni il suo generoso apporto, in qualità di membro del comitato scientifico del gruppo di studio e di lavoro "il progetto e le forme di un cinema politico" promosso dall'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, a significative giornate di studio di salutare rilettura e analisi di passaggi assai rilevanti della nostra storia politico-culturale cinematografica.

Una sfaccettata avventura umana ed intellettuale di intenso tenore estetico-culturale e etico-politico tradottasi anche nella moltitudine di pagine dei suoi ragguardevoli volumi editi da Exòrma *Kinéma. Il cinema sulle tracce del cinema: dal film alle arti elettroniche, andata e ritorno* (2012), *Ultraimmagini. Verso la producibilità elettronica del cinema, attraverso la metamorfosi delle arti* (2020), *Comporre audiovisioni. Suono e musica nell'esperienza della videoarte* (2020). Pagine illuminanti di una ricerca e di una sinuosa scrittura dove Marco, sulla scorta di una amplissima cultura e di una raffinata capacità interpretativa, ha interrogato alla radice, come detto, il concetto di cinema in tutte le sue articolate costellazioni rispetto alla complessità del reale, così come la possibilità di inedite relazioni espressive tra linguaggi ed esiti artistici entro una tensione mai dismessa verso sogni e memorie capaci di parlare (nelle risonanze di una triade a lui particolarmente cara: Marx-Gramsci-Benjamin) la lingua collettiva di pressioni, desideri, saperi, affetti, relazioni, nel segno radicalmente esposto di una politica del vivente tutta ancora concretamente da realizzare.

Pagine illuminanti (come del resto era illuminante il suo eloquio nelle occasioni di scambio e confronto scientifico-culturale o semplicemente conviviale) dove almeno potremo ritrovare le tessiture della sua sensibilissima intelligenza che, in un orizzonte buio come quello dove si consumano i nostri giorni, continuerà a farci preziosamente salda e resistente compagnia.

“Cavalleria rusticana” tribolazioni d’autore: vicende di riscritture della novella verghiana tra letteratura e altre arti

Pamela Parenti

Università degli Studi Niccolò Cusano
(pamela.parenti@unicusano.it)

Abstract

Ormai in tarda età, sembra che Verga abbia confidato la sua insofferenza rispetto al mancato riconoscimento della sua veste autoriale: «Per chi dovrei scrivere?» avrebbe detto «Di ciò che ho scritto sopravvive soltanto *Cavalleria rusticana* e non per virtù mia, ma di Pietro Mascagni. Le porto, quelle paginette, come un cappio al collo!». È abbastanza noto che lo scrittore siciliano uscì provato dalle disavventure giudiziarie che lo avevano visto protagonista, insieme a Mascagni, di una lunga disputa, fatta di numerose querele, denunce e processi sui ricavi conseguiti ai successi di *Cavalleria* e sulle proprie competenze autoriali. Si tratta di vicende che potrebbero tranquillamente rappresentare il soggetto di un film giudiziario dai toni talvolta drammatici e talvolta grotteschi. Nel corso di questo intervento, saranno sinteticamente ricostruiti i vari passaggi della lunga storia, che parte dalla scrittura dei testi (la novella, il dramma, il libretto per il melodramma) per giungere fino alle numerose riprese cinematografiche, con alcuni cenni su altri melodrammi derivati dalla novella in oggetto, ma meno conosciuti: *Malapasqua* di Stanislao Gastaldon e *Cavalleria rusticana* di Giovanni e Domenico Monleone.

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/587>

Richiamando l’attenzione sul celebre titolo verghiano di *Cavalleria rusticana* mi accingo innanzitutto a rammentare due importanti ricorrenze: la prima riguarda il centenario della morte di Giovanni Verga, che si celebra quest’anno e viene contemporaneamente ricordato in diverse sedi accademiche e istituzionali¹; la seconda riguarda i dieci anni dalla scomparsa di Ermanno Comuzio, critico musicale e giornalista di grande esperienza, particolarmente esperto di film-opera, attivo su importanti riviste di spettacolo come "Sipario", "Cineforum", "Cinematografo", "Carte di Cinema". Personalmente ebbi il piacere, e l’onore, di invitare Comuzio presso l’Ateneo di Tor Vergata quando,

¹ Di seguito do indicazione delle due più rappresentative, ma sottolineo che le iniziative verghiane sono molteplici in tutto il mondo. Ricordo quindi la Fondazione Verga con l’Università di Catania che ha stilato un programma annuale delle celebrazioni verghiane: <http://www.fondazioneverga.it/2021/12/20/fondazione-verga-universita-di-catania-programma-annuale-celebrazioni-del-centenario-verghiano/> e, sul versante cinematografico, il festival verghiano che ha dato vita all’iniziativa “Verga 100”: <https://www.festivalverghiano.it/>.

ancora studentessa, organizzai un ciclo di conferenze su un tema che riguardava l'interazione della musica con la settima arte e con la letteratura. La manifestazione (Roma 1993), che preludeva ai futuri interessi legati alla transcodificazione e ai rapporti tra la letteratura e le altre arti, si intitolava "Il suono e l'immagine" e vide, oltre agli interventi di alcuni Docenti interni, la partecipazione di Enrico Fubini, che parlò agli studenti di estetica musicale; di Gianni Rondolino, che tenne una lezione magistrale sul ruolo della colonna sonora portando esempi indimenticabili sulla cinematografia di Kubrick e, infine, Comuzio che raccontò la storia del melodramma nel cinema con grande ricchezza di particolari e con molti aneddoti divertenti.

In questa sede, perciò, nel cercare di ricostruire il complesso quadro di riscritture di *Cavalleria rusticana*, partirò da un lavoro di Comuzio del 1996 per poi integrarlo con le più recenti voci di approfondimento di Zappulla Muscarà del 2014, di Giorgio Longo del 2019 e con mie personali considerazioni.

Il saggio del critico, che si intitola *Cavalleria rusticana tra novella, film, teatro e musica*, è contenuto in un volume di grande interesse dal titolo *Verga e il cinema* (uscito per l'editore Maimone e curato da Sebastiano Gesù, altro importante critico catanese recentemente scomparso, esperto di letteratura, cinema e musica)². Il lavoro di Zappulla Muscarà riguarda soprattutto la vicenda della trasposizione dalla novella al dramma e le controversie giudiziarie sui diritti d'autore tra Verga e Mascagni, nonché le varie trasposizioni melodrammatiche; il saggio di Longo verte sulla fortuna del dramma in Francia e la prima trasposizione filmica del 1910.

Per chiarezza è bene partire dal principio della lunga storia di riscritture, che ha inizio dalla prima stesura della novella verghiana *Cavalleria rusticana*, comparsa per la prima volta nel 1880 sul settimanale «Fanfulla della domenica» e poi nella raccolta *Vita dei campi* insieme ad altre celebri novelle di impianto verista come *Rosso Malpelo*, *Jeli il pastore*, *La Lupa* e altre.

Quasi immediatamente dopo Verga si mette all'opera per ricavare dalla novella una versione drammatica. La vocazione drammaturgica dell'autore siciliano, e la sua parallela ritrosia nei confronti della concezione teatrale, sono argomenti già indagati e discussi dalla critica in varie sedi³, quindi non mi soffermerò troppo sulle modalità della transcodifica operata dallo scrittore siciliano.

In vista dello sviluppo degli eventi, è però importante ricordare che, durante il lavoro di riduzione intrapreso per portare la novella sulle scene, Verga è in continuo contatto con Capuana, al quale sottopone il testo per un giudizio, e soprattutto con Giuseppe Giacosa, al quale dedica la successiva edizione a stampa del dramma. Giacosa, il drammaturgo che di lì a poco firmerà con Luigi Illica i tre celebri libretti pucciniani di *Bohème*, di *Tosca* e di *Madama Butterfly*, recita un ruolo fondamentale nella messinscena del dramma, perché, come sottolinea Zappulla Muscarà, il giorno precedente la prima pubblica un giudizio sulla "Gazzetta piemontese" che certamente contribuisce a favorire la ricezione positiva del dramma da parte della critica: «"La novità del Verga non consiste nel fare di più ma, forse, nel fare di meno, certo nel fare diversamente"» (Zappulla Muscarà 2014: 134).

² Cfr. il titolo nella bibliografia in calce al presente articolo.

³ Cfr. bibliografia in calce.

L'importanza del rapporto con Giacosa emerge da numerosi elementi, non ultimo persino il fatto che il teatro destinato alla prima rappresentazione del dramma sia il Carignano di Torino, che Giacosa conosce bene; poi ci sono le numerose lettere che attestano la presenza continua del drammaturgo torinese alle singole fasi della stesura del dramma, i suoi suggerimenti, tra cui forse il più celebre in favore della Duse come interprete protagonista «"con un'attrice come la Duse si possono fare meraviglie. [...] A Torino il pubblico è poco propenso alle novità. Ma la novità tua piacerà anche là. Purché ben inteso ci sia gran parte per la Duse"» (Ferrone 1972: 138-139). Infine, la sua assiduità alle prove; i suoi interventi per metter pace nel burrascoso rapporto tra Verga e gli attori; fino al succitato articolo uscito il giorno precedente la "prima" «con lo scopo di preparare il pubblico al salto di intelligenza e di gusto che l'opera verghiana imponeva» (Ferrone 1972: 122).

La riduzione teatrale viene così completata e il dramma in un atto unico viene allestito per andare in scena il 14 gennaio del 1884. Eleonora Duse è dunque Santuzza e l'opera riscuote un grandioso successo.

Pur non entrando nelle dinamiche di adattamento della novella per le scene teatrali, mi pare tuttavia opportuno sottolineare che l'influenza di Giacosa contribuì alla sterzata melodrammatica, impressa dall'autore al dramma. Una manovra che ritengo comunque del tutto consapevole, poiché volutamente Verga sposta il cardine dell'azione dal tema centrale della "roba" (la ricchezza di Alfio, la povertà di Turiddu e la preoccupazione che lui nutre per sua madre destinata a soccombere) al tema passionale. Così nella *pièce* Santa diventa Santuzza e viene prima sedotta, poi abbandonata da Turiddu (cosa che non avviene affatto nella novella) ed è quindi per disperazione che lei rivela ad Alfio del tradimento di Lola. L'opera di Verga si configura così come una nuova proposta, una possibile mediazione tra la convenzione borghese del teatro melodrammatico e la novità verista: vi si conferma la tradizione nel ruolo imprescindibile della 'Primadonna', che il personaggio di Santuzza viene a ricoprire nella trasposizione teatrale; contemporaneamente si mantengono alcuni elementi della novella (che tuttavia sulle scene risultano svuotati di quella poetica verista, propria del discorso narrativo).

Tutto sembra convergere verso la resa melodrammatica dell'opera, che è anticipata anche dalla sua struttura, composta con andamento corale e centrifugo, cioè con un'alternanza continua di scene corali e duetti, in cui i personaggi, cristallizzati in caratteri come il teatro musicale fortemente richiede (Santuzza=la passione, Turiddu=il maschio superbo, Alfio=il difensore dell'onore, Lola=la perdizione), sono volutamente messi in contrasto perché la conflittualità delle loro passioni crei movimento e *Spannung* grazie a un'orchestra di chiaroscuri.

Insomma, Verga opera nella direzione ravvisata da Asor Rosa e definita "bozzetto folkloriko" dando vita a molti stereotipi melodrammatici:

In "Cavalleria rusticana" questa disposizione è evidente nell'uso dei particolari folkloristici, che animano il racconto intorno a scene e figure fortemente caratterizzate e saporite: basti ricordare l'inizio della novella, tutto imperniato su quel Turiddu, che sembra un personaggio da carretto siciliano [...] che, quando sa del tradimento di Lola, "santo diavolone! Voleva trargli fuor le budella dalla pancia, voleva trargli, a quel di Licodia!", ma poi non ne fa nulla, e si sfoga "coll'andare a cantare tutte le canzoni di sdegno

che sapeva sotto le finestre della bella". Dopo siffatta apertura il dramma si svolge tra personaggi e vicende ad essa perfettamente intonati: il fiero risentimento di Santuzza, l'odio di Alfio, uno di "quei carrettieri che portano il berretto sull'orecchio", la singolare cerimonia della sfida (Turiddu morde l'orecchio del carrettiere), il sanguinoso duello d'onore. Siamo in un'area di sollecitazioni epidermiche, anche molto forti, intendiamo dire, ma destinate a restare in superficie, ovvero – ciò che è la stessa cosa – circoscritte in un ambito estremamente limitato di interessi. L'esito melodrammatico si direbbe persino necessario (Asor Rosa 1987: 28-30).

Che queste modifiche sostanziali fossero già pensate in vista di possibili rifacimenti melodrammatici sembra confermarlo il fatto che Verga, dopo il successo ottenuto, chiede al compositore catanese Giuseppe Pirrotta una specie di sinfonia per dotare il dramma di un'introduzione musicale. Come sottolineato da Ferrone e ricordato da Comuzio (Comuzio 1996: 101) Verga vorrebbe valorizzare le componenti passionali e sentimentali del dramma:

"il caldo anelito di Turiddu", "il lamento di Santuzza che attende invano", "la nota di gelosia e di amore", "e infine lo scoppio furibondo dell'ira della gelosia". È esattamente lo schema di una ideale 'sinfonia' che apre l'opera italiana, diciamo più specificatamente verdiana, in cui sono esposti a mo' di ouverture i temi stessi dell'opera. [...] Il preludio richiesto da Verga fu composto in dieci giorni e strumentato per piccola orchestra, venne spedito a Milano, ma qui – essendo stato giudicato "troppo moderno" e di difficile esecuzione – non ebbe mai la destinazione per cui era stato composto (*Ivi*: 101-102).

Così la vocazione melodrammatica del testo non tarda ad essere riconosciuta e Stanislao Gastaldon, autorizzato da Verga, nel 1888 musica un libretto dal titolo *Mala Pasqua*, un'opera tratta da *Cavalleria* che viene rappresentata nel 1890 al Teatro Costanzi di Roma. L'opera riscuote molto successo, ma ha la sfortuna di incontrare sul suo cammino, e nello stesso anno della sua prima, un'altra opera tratta dalla stessa fonte, cioè quella di Mascagni.

Un anno prima, infatti, nel 1889, il giovane e allora sconosciuto compositore livornese, insieme ai librettisti Guido Menasci e Giovanni Targioni Tozzetti, decide di iscriversi⁴ al concorso indetto dall'editore Sonzogno per un melodramma in un atto, presentando un'opera interamente tratta dal dramma di Verga e con il medesimo titolo. Tra l'altro l'opera riprende diverse soluzioni della versione di Gastaldon: l'inizio con la serenata di Turiddu fuori scena, il grido finale "un grido puro, senza note, seguito da quattro battute musicali che precipitano fino all'accordo finale". "[...] la preghiera, il coro pasquale, la processione, il brindisi, l'addio alla madre [...]" (*Ivi*: 102-103).

Questa nuova versione musicale di *Cavalleria rusticana* vince il concorso e viene rappresentata nel 1890 anch'essa al Teatro Costanzi di Roma, dopo che l'editore ha ottenuto l'autorizzazione e la cessione dei diritti da parte di Verga (i tre giovani autori, infatti, non avevano neppure chiesto le dovute autorizzazioni, trattandosi di un concorso che non pensavano di vincere).

⁴ In realtà si dice che fu la moglie a iscriverlo al concorso!

Ciò che avviene dopo questo debutto ha davvero dell'incredibile, poiché il successo del melodramma è tale da oscurare quasi completamente il nome di Verga, e la memoria tanto della novella quanto del dramma teatrale, agli occhi del mondo e del pubblico (non ovviamente degli specialisti).

Pietro Mascagni inizia una carriera strepitosa (anche se non eguaglierà mai più la grandezza musicale raggiunta in *Cavalleria*) e l'opera viene rappresentata nei più importanti teatri lirici di tutto il mondo (in particolare negli Stati Uniti dove il compositore diviene una vera e propria star italiana).

Sebbene inizialmente lo scrittore catanese cavalchi il successo del melodramma, tanto da cambiare il titolo della riedizione delle novelle nel 1892 da *Vita dei campi* a *Cavalleria rusticana ed altre novelle*, successivamente le cose cambiano. Il grande interesse sollevato dal melodramma, che nessuno si sarebbe mai aspettato al momento in cui Verga aveva firmato l'autorizzazione per i diritti sulla novella, muta le aspettative dell'autore. Lo scrittore siciliano inizia così un lungo 'calvario' giudiziario, che, come dimostrato da Zappulla Muscarà grazie agli atti e alle sentenze, non riuscirà a fargli ottenere ricavi equamente commisurati ai proventi incassati dall'editore e da Mascagni per le 'infinite' repliche del melodramma⁵. Tuttavia, nonostante le vicissitudini appena dette, nel 1895 Verga cerca di riallacciare i rapporti con Mascagni, sottoponendogli il libretto della *Lupa*, ridotta da Federico De Roberto e già rifiutata da Puccini ma niente da fare, al livornese non piace:

Ho pensato alla *Lupa*; e l'ho studiata e ristiudiata, tanto che me ne sono fatto un concetto preciso ed immutabile. S'intende sempre secondo il mio criterio. E certo Le recherò un grande dolore dicendole francamente e recisamente ciò che io pensi della *Lupa*. Io la trovo impossibile sotto tutti i rapporti: un soggetto che rivolta lo stomaco, una forma monotona e per nulla adatta alla musicalità, un intercalare per metà siciliano e per metà toscano [...]; tutto in un carattere soverchiamente peso al lavoro (Zappulla Muscarà 2014: 140).

Per Verga le amarezze non sono ancora giunte al termine, perché nel 1906 lo scrittore, dopo ripetute richieste giunte anche negli anni precedenti, cede e si fa convincere da un altro compositore ad accordargli i diritti per un'ulteriore versione melodrammatica della sua opera: viene così rappresentata ad Amsterdam una *Cavalleria rusticana* su musica di Domenico Monleone e libretto del fratello Giovanni. Questa volta dopo le rappresentazioni di Torino e di Milano, è Mascagni, insieme all'editore Sonzogno, a citare in giudizio Verga che perde la causa in quanto il Tribunale di Milano ritiene che egli «non avesse il diritto di cedere per la terza volta la riduzione lirica del suo dramma e che il libretto di Monleone era una contraffazione del libretto di Mascagni» (Ivi: 142), pertanto interdice ogni ulteriore rappresentazione del nuovo melodramma e condanna Verga al risarcimento del danno.

⁵ Come riportato da Zappulla Muscarà l'editore Sonzogno presentò dei bilanci non rispondenti alla realtà degli incassi effettivi e Verga arrivò ad accettare una sorta di somma forfettaria offerta dall'editore pari a 143.000 lire (equivalente a un quarto degli incassi già ottenuti e a quelli previsti) che venne pagata a rate (Zappulla Muscarà 2014: 139).

Tornando ora al dramma e alla sua fortuna internazionale, come racconta Giorgio Longo, i dispiaceri legati a *Cavalleria* arrivano per Verga anche dalla Francia. Qualche tempo prima, infatti, nel 1888, dopo il grande successo italiano del dramma rappresentato al Carignano, egli aveva tentato l'impresa a Parigi, ma lì le cose non erano andate come avrebbe sperato: il dramma era caduto clamorosamente in un fiasco "annunciato", anche perché si era trovato senza il sostegno di Zola e della sua cerchia (Zola aveva in qualche modo già profetizzato in una celebre lettera l'incomprensibilità del testo per il pubblico francese):

Si tratta di una lettera di notevole interesse [...]: in essa si avanza in sostanza la primordiale impermeabilità del pubblico francese nei confronti della profonda 'sicilitudine' della pièce, smorzando gli entusiasmi e le speranze del neo-autore drammatico. Innanzitutto, a causa del titolo: di difficile comprensione, e quindi da cambiare; poi gli appellativi "*de dame, d'oncle, de tante*", troppo tipici. Poi, cosa ancor più grave, lo spirito generale e gli usi locali come il morso all'orecchio risultavano del tutto estranei a una platea ignara dei costumi isolani. Ma le riserve più ampie venivano fatte nei confronti della traduzione di Solanges, da rivedere assolutamente e giudicata troppo letterale per essere apprezzata (Longo 2019: 92).

Quando però arriva a Parigi l'opera di Mascagni, nonostante i detrattori francesi dell'opera italiana, il 19 gennaio del 1892 *Cavalleria rusticana* trionfa ed è solo dopo questo successo che il dramma di Verga viene riproposto a Parigi, con la Duse nella sua fase più matura, per essere finalmente applaudito nel 1897 al Théâtre de la Renaissance. Anche negli anni successivi la Duse continua a portare sulle scene parigine il testo, contemporaneamente alla *troupe* siciliana di Giovanni Grasso, con cui però Verga non si trova in accordo per le libertà che l'attore siciliano si concede sui suoi testi e arriva a ritirargli l'autorizzazione a rappresentare *Cavalleria*.

L'attore era solito modificare anche il finale di *Cavalleria rusticana* nella quale, tornato in scena fra due carabinieri, dopo aver ucciso compare Turiddu, esclamava: "Cca sugnu! ...Non scappu!". Da teatrante smalzato Grasso concludeva così con una, per dirla in gergo teatrale, *padovanella*, una battuta cioè che, raggiunto il *climax* drammatico, strappa l'applauso proprio mentre cala il sipario (Zappulla Muscarà 2014: 145).

Nel frattempo la collaborazione a Parigi con Giulia Dembowska, con la quale rivede la traduzione del testo, coinvolge Verga in una nuova impresa: egli «firma il primo contratto cinematografico con la casa di produzione A.C.A.D.» (Longo 2019: 98) e nel 1910 ne esce un lungometraggio che purtroppo non è giunto sino a oggi, ma che non piacque a Verga, giacché in una lettera a Dina di Sordevolo commentava: «"Figuratevi che di *Cavalleria rusticana* ne fecero una rappresentazione che io non arrivavo a capire quando andai per curiosità a vederla. Ma tant'è così serviva loro"» (Ivi: 99).

Verga è restio a concedere ancora i diritti dell'opera per il cinema, ma è costretto a farlo per le pressanti richieste che vengono appunto da Dina. Emblematico il suo atteggiamento in una lettera, riportata da Zappulla Muscarà, in cui teme per la sobrietà del suo stile pittorico destinato a cedere sotto l'«ingrossamento» fotografico del cinema: «"Figuratevi le mie viscere paterne, ed anche il mio

amor proprio d'autore, se volete. Per me è questione di probità letteraria quasi" (6 aprile 1912)» (Zappulla Muscarà 2014: 147)).

Nel frattempo, le varie cause con Mascagni e Sonzogno vanno avanti tra alterne vicende e sfociano in ulteriori diffide, quando nel 1916 sia Verga sia il compositore livornese concedono i diritti per la realizzazione del film rispettivamente dal dramma e dal melodramma. Mascagni, dal canto suo, vieta categoricamente che il film autorizzato da Verga per la regia di Ugo Falena (produzione "Film d'Arte" poi "Tespì Film") utilizzi la sua musica per l'accompagnamento musicale e la concede invece per il film basato sul melodramma e diretto da Ubaldo Maria Del Colle per la "Flegrea Film".

Pio Fasanelli così commenta i due film, in un articolo su "La Cine-Fono" del 25 Luglio 1916:

[...] La *Cavalleria rusticana* della Tespi è commentata da scelti brani di musica ottimamente collegati è vero, ma che non è la suggestiva musica mascagnana. E poiché l'azione scenica di *Cavalleria rusticana* non si sa concepire se non accompagnata dalle carezzevoli e profonde armonie mascagnane, ne risulta che il film non soddisfa completamente il pubblico che esce dalla sala di proiezione con l'animo in pena, come se avesse assistito ad un'opera mozza, priva di ogni arte, povera sotto ogni aspetto. [...] La *Cavalleria* della Flegrea ha dei quadri indovinatissimi. [...] A coprire i difetti di questa edizione, provvede la musica del Maestro Mascagni, che accompagna il film dall'inizio col preludio del primo atto, per seguirlo passo passo, con tutto lo spartito, fino alla fine⁶.

Effettivamente il commento di Fasanelli chiarisce inequivocabilmente le ragioni del malumore di Verga, al quale la grande fortuna del suo dramma non è valsa a ripagarlo di quella che sentiva quasi come un'appropriazione indebita che lo delegittimava della sua autentica paternità poetica. L'amarrezza dello scrittore nasce forse dalla consapevolezza, velata di un certo invidioso risentimento, della bellezza e della carica innovativa della partitura di Mascagni, che, seppure profondamente legata alla sua pièce teatrale, finisce per oscurarne completamente il valore e la fama.

A ciò si aggiunga il cinema che non fa che contribuire a diffondere la versione melodrammatica, per cui agli occhi del mondo *Cavalleria rusticana* è sempre più quella di Mascagni e sempre meno quella di Verga.

Nel 1940 per celebrare i cinquant'anni di *Cavalleria* la "Voce del Padrone" chiede a Mascagni di dirigere l'opera incisa su vinile e il compositore fa precedere l'esecuzione da un discorso in cui riprende la metafora della paternità, già usata da Verga nella lettera soprariportata, definendo il melodramma sua "Creatura". È qui esplicito l'atteggiamento del musicista verso l'opera, poiché ne sottolinea la 'proprietà' con un inequivocabile aggettivo possessivo anteposto al titolo; possessivo che può, tuttavia, esser letto anche come la volontà di creare un necessario distinguo proprio tra la 'sua' creatura e le altre che portano lo stesso titolo:

Ascoltatrici ed ascoltatori gentili, sono Pietro Mascagni e vi rivolgo la parola per dirvi che la mia *Cavalleria rusticana* compie i cinquanta anni ed è legata nella mia memoria

⁶ Pio Fasanelli, in "La Cine-Fono", n. 11 del 25 luglio 1916; poi in *Verga e il cinema*, a cura di Nino Genovese e Sebastiano Gesù, Catania, Maimone, 1996, p. 255.

a tante dimostrazioni di simpatia, che non ho potuto resistere all'invito della nobile Voce del Padrone e mi sono deciso a presentarla in dischi per intero e per la prima volta sotto la mia personale direzione.

La mia 'creatura', che prende vita dagli artisti più celebrati e da masse corali e orchestrali che non hanno rivali nel mondo, rimarrà pertanto quale immagine mia, meglio e più di qualsiasi ritratto con firma autografa. Ed io, che di autografi ne ho fatti tanti, non ne ho mai rilasciato alcuno con maggior piacere, perché è il più vivo che si possa dare ed è quello che meglio mi rappresenta nella doppia veste di autore e di direttore della musica mia. Vi saluto cordialmente, prima di alzare la bacchetta⁷.

Giovanni Celati riferisce un aneddoto raccontato da Giuseppe Mulè, un musicista che avrebbe incontrato Verga in tarda età, nel periodo del suo ritiro a Catania, che, all'esortazione rivolta allo scrittore perché riprendesse a scrivere, avrebbe ricevuto la seguente risposta: «Per chi dovrei scrivere? Di ciò che ho scritto sopravvive soltanto *Cavalleria rusticana* e non per virtù mia, ma di Pietro Mascagni. Le porto, quelle paginette, come un cappio al collo!» (Celati 1990: 120)

Non vi è conferma che questa conversazione sia realmente avvenuta, ma certo tutta la vicenda di *Cavalleria* spinge a riflettere sul concetto di autorialità e di paternità dell'idea, sul concetto di creazione 'originale', tanto più oggi che si vedono circolare e 'ricircolare' con così grande facilità su web testi verbali e musicali, al punto da perdere spesso di vista il punto di partenza, il 'principio' della catena.

Ma, in fondo, il problema nasce quando il punto di vista estetico lascia il posto a quello giuridico, perché è lì che si richiede chiarezza.

Continuando a utilizzare la metafora familiare come i due protagonisti di questa romanzesca vicenda (Verga parla di "viscere paterne" e Mascagni di "creatura" e di "immagine mia"), l'autore potrebbe essere paragonato a un padre che a un certo momento deve rassegnarsi a lasciare andare la propria creatura. Quest'ultima, dal canto suo, deve rimanere esteticamente libera di esprimersi in tutte le lingue e i modi che più le si confanno. E questo mi pare assodato dopo le esperienze registiche di teatro e cinema già a partire dalle avanguardie del Novecento. Tuttavia, se è necessario applicare le ragioni inflessibili di un diritto giuridico, e quindi economico, a questa 'fluidità' di forme estetiche diverse che l'opera può assumere, la paternità necessariamente torna di nuovo in primo piano assumendo il ruolo dell'autorialità, che non ha più nulla a che vedere con la retorica familiare dell'affettività e dell'emotività.

Arte ed economia, estetica e intrattenimento, poetica e commercializzazione, autorialità e diritto sono ambiti che si incontrano e si scontrano, oggi ancor più difficilmente 'slegabili', nel mare del web in cui qualsiasi fenomenologia estetica può navigare a velocità e in modalità sempre più difficili da controllare.

Oggi, come allora, contano i numeri, perciò *Cavalleria rusticana* compare in prima posizione nei motori di ricerca come "Opera di Pietro Mascagni".

⁷ Il testo trascritto risponde alla dichiarazione di apertura incisa nel primo disco di *Cavalleria rustica* per La Voce del Padrone (1940).

Bibliografia

- Asor Rosa A., *Il caso Verga*, Palermo, Palombo, 1987.
- Baldacci L., "I libretti di Mascagni", in *Atti del 1° Convegno internazionale di studi su Pietro Mascagni, Livorno 1985*, Milano, Sonzogno, 1987, pp. 71-82.
- Celati G., "Cavalleria in tribunale", in Ostali P e N., (a cura di), *Cavalleria Rusticana 1890-1990: cento anni di un capolavoro*, Livorno 4-21 settembre 1990, «Atti del Convegno di studi per la celebrazione del centenario di Cavalleria rusticana di Pietro Mascagni», Milano, Sonzogno, 1990, pp. 115-121.
- Ferrone S., *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972.
- Gallone C., "Il valore della musica nel film e l'evoluzione dello spettacolo lirico sullo schermo", in Biamonte S. G. (a cura di), *Musica e film*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1959, pp. 101-113.
- Genovese G., Gesù S. (a cura di), *Verga e il cinema*, Catania, Maimone editore, 1996.
- Longo G., "Cavalleria rusticana in Francia fra teatro, musica e cinema (1884-1910)", *Transalpina. Études italiennes*, 22, 2019 pp. 89-104.
- Morini M., "Mascagni e Verga nella dimensione di un capolavoro", in *Atti del 1° Convegno internazionale di studi su Pietro Mascagni, Livorno 1985*, Milano, Sonzogno, 1987, pp. 11-17.
- Opéra Cinéma*, "L'avant-scène", 98, 1987.
- Zappula Muscarà S., *Letteratura, teatro e cinema*, Catania, Tringale, 1984.
- Zappulla Muscarà S., Zappulla E., *Guida ai luoghi di Cavalleria rusticana a Vizzini*, edito dall'APT di Catania, s.d.
- Zappula Muscarà S., "Cavalleria rusticana di Giovanni Verga fra teatro, melodrammi e cinema", in *Studi polacco-italiani di Torun. X*, 2014, pp. 133-150.

«Con occhi ben aperti» Il doppio sogno di Schnitzler e Kubrick

Vanessa Pietrantonio

Università di Bologna
(vanessa.pietrantonio@unibo.it)

Abstract

Il saggio si propone di analizzare la trasposizione cinematografica del racconto di Schnitzler *Doppio sogno* (*Traumnovelle*) operata da Kubrick attraverso il suo ultimo film, *Eyes Wide Shut*. Più che attenersi fedelmente al testo di Schnitzler, Kubrick lo considera uno spunto da quale muovere per incunearsi – fuori da ogni ortodossia psicoanalitica – nei labirinti della coscienza, incrinando, di conseguenza, le sue presunte certezze, rivolte a escludere il groviglio di contraddizioni che, soprattutto nella vita erotica, rendono ogni ipotetica trasparenza il rovescio speculare di un'indecifrabile – per quanto naturale – pulsione. Proprio come sono costretti a sperimentare Bill e Alice, la coppia di coniugi protagonisti di *Eyes Wide Shut*.

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/597>

A lungo, decisamente troppo a lungo, si è indicato nella «fedeltà» il criterio privilegiato per valutare la consistenza, o meno, della trasposizione cinematografica di un testo letterario, con la conseguenza di ridurre lo schermo a una sorta di filtro trasparente attraverso cui passa la pagina di un libro.

In realtà non c'è stato finora alcun film entrato di diritto nella storia del cinema che si sia attenuto a una simile mediazione passiva. Meno che mai l'avrebbe potuta avallare un regista come Kubrick, che sull'azzardo ha costruito il suo metodo di lavoro, ma prima ancora di riflessione. «Stanley Kubrick – osserva Thomas Elsaesser, attualmente tra i più accreditati studiosi del medium cinematografico – era un regista di estremi» (2007: 179). Solo un regista di «estremi» avrebbe potuto, infatti, manipolare radicalmente *Lolita* di Nabokov, uno degli «architesti» – secondo la definizione di Genette (1981: 52 – 72) – della letteratura del secondo Novecento: alterato al punto da invertire, nel film, l'inizio e la fine del romanzo. Ma si tratta di una storia ben nota, grazie a Kubrick e allo stesso Nabokov (2001: 9-27). Decisamente meno noti rimangono i transiti e gli incroci, ancora aggrovigliati, che dalla *Traumnovelle* di Schnitzler, tradotta in italiano con *Doppio sogno*, conducono ad *Eyes Wide Shut*, l'ultimo film di Kubrick, apparso nel 1999 a pochi mesi dalla scomparsa del regista.

Già il titolo, un esplicito ossimoro, «occhi spalancati chiusi» – reso da vari esegeti del film con la dicitura di «occhi ben chiusi», oppure «occhi ampiamente chiusi», come propone Michel Chion, il più autorevole interprete di Kubrick (2006: 487), sciogliendo, così, la stridente contraddizione –, si

presenta nel segno di un'esplicita provocazione da parte del regista. Possono mai gli occhi essere nello stesso tempo spalancati e chiusi?

La più elementare fisiologia della percezione visiva non potrebbe mai ammetterlo, certo, ma – ci ricorda Benjamin in alcune pagine della *Breve storia della fotografia e, poi, dell'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* –, esiste anche un «inconscio ottico» in grado di riconfigurare le modalità tradizionali della visione, estendendone l'assetto normativo e il campo di esplicazione fuori dai tracciati prestabiliti. Proprio a questo territorio incerto e confuso, regolato da una «logica simmetrica» in cui per Matte Blanco (1981; 2000) viene a cadere la sovranità del principio di non-contraddizione, si rivolge Kubrick con il suo ultimo film. Per raggiungere un obiettivo del genere deve, però, accantonare premeditatamente Freud, capostipite indiscutibile di ogni ottica inconscia e avviare un serrato confronto con Arthur Schnitzler: un autore particolarmente caro al padre della psicoanalisi, molto più di quanto egli stesso non lo fosse all'affermato scrittore viennese, impegnato, secondo Freud, già dalle opere a cui deve la sua notorietà in una prefigurazione letteraria di quello che sarebbe diventato l'ambito di esplorazione del discorso psicoanalitico¹.

Non sono certo interessi casuali per chi, come Schnitzler, laureatosi in medicina, era stato per quasi due anni assistente al Policlinico di Vienna del professore Theodor Meynert, uno dei maestri di Freud. Il suo apprendistato letterario nasce, dunque, con un orientamento definito, da non confondersi con il generico *Nervenleben* di cui è impregnata l'atmosfera della Vienna *fin de siècle*. Lo dimostrano già le pièce teatrali *Anatol* e *Girotondo* come alcuni tra i primi racconti quali *I morti tacciono* o *Il sottotenente Gustl*, rivolti a incunearsi tra i sussulti e le incongruenze della vita psichica, indagata poi, con allarme crescente – per citare solo alcune tra i racconti più noti –, da *Beate e suo figlio*, *Fuga nelle tenebre* (concluso nel 1917 e pubblicato nel 1931) *Il ritorno di Casanova*, *La signorina Else*, ma, soprattutto, da *Doppio sogno* il racconto (*Traumnovelle*, secondo il titolo originario attribuitogli da Schnitzler) al quale si rivolge appunto Kubrick.

È un incontro tormentato, che ha bisogno di tempi lunghi per elaborarne l'impatto, costellato, per Kubrick, da perplessità e ripensamenti profondi: ancora più radicali di quelli che avevano accompagnato la genesi e la realizzazione dei suoi film precedenti.

Nel 1968, appena uscito *2001: Odissea nello spazio*, Kubrick è attirato dall'ipotesi di una trasposizione cinematografica di *Doppio sogno*, la cui recente lettura in traduzione inglese deve aver lasciato delle tracce profonde in lui se, intorno al 1970, chiede un'opzione sui diritti del racconto, per poi acquistarli alla loro scadenza. Ma non va oltre². Probabilmente avverte che una piena valorizzazione cinematografica del testo di Schnitzler richiede di sottrarlo alla rarefatta atmosfera viennese degli anni '20 (*Doppio sogno* è pubblicato nel 1926, anche se prevalentemente scritto tra il 1921 e il 1925, dopo un abbozzo che risale addirittura al 1907)³ per riportarlo nel cuore del presente:

¹ La più dettagliata ricostruzione dell'itinerario letterario di Schnitzler, a partire dai suoi esordi, è offerta da Farese (1997, ma tra i contributi di carattere generale più significativi cfr. anche Lindken (1984).

² Cfr. Chion (2006: 493-494); Phillips (2007: 15-16).

³ Cfr. Farese (1977: 117). Sulla messa in scena da parte di Kubrick del racconto di Schnitzler cfr. i contributi specifici presenti in *Dossier Eyes Wide Shut* (2001-2002) e in Cimmino-Dottorini-Pangaro (2007).

dove le ambivalenze e le oscillazioni messe in luce da Schnitzler possono trovare la propria «sopravvivenza» più pregnante, se vogliamo richiamare Warburg⁴. Ma è un'operazione che, per Kubrick, per il suo straordinario sensorio visivo, non possiede ancora i caratteri di una precisa messa in scena. Perciò, proseguendo lungo la sua esplorazione del visibile, anzi della «visione come strutturazione conoscitiva dell'esperienza»⁵, accantona il progetto e va oltre, passando ad *Arancia meccanica*. Terminato nel 1987 *Full Metal Jacket*, Kubrick oscilla tra vari progetti prima di ritornare definitivamente a *Doppio sogno*, con un travaglio progressivamente cresciuto nel tempo: come testimoniano le quattro stesure della sceneggiatura redatte con Frederic Raphael tra l'ottobre del 1994 e l'inizio del 1996⁶.

Il problema esiste, infatti, ed è tutt'altro che irrilevante. Come aderire fedelmente al racconto di Schnitzler senza ricalcare un intreccio regolato da modelli narrativi eccessivamente lineari rispetto al tema stesso scelto dallo scrittore austriaco? Schnitzler – a differenza di Hofmannsthal e in misura ancora più rilevante di Musil – non predilige la reticenza, come non ama interrompere il flusso della narrazione con delle ellissi che, l'una dopo l'altra, formano una concentrazione di lacune volutamente enigmatiche⁷. Sono proprio le soluzioni intorno a cui ruota, invece, la filmografia più matura di Kubrick: da *Lolita* e *Il Dottor Stranamore* fino a *Full Metal Jacket*, passando ovviamente per *2001: Odissea nello spazio*, *Arancia meccanica*, *Barry Lyndon* e *Shining*. Nel caso di *Eyes Wide Shut* tali risorse non costituiscono più una particolare opzione stilistica, ma un'esigenza imprescindibile, dal momento che si tratta di mettere in scena la vitalità pulsante di quello che Schnitzler, in alternativa critica a Freud, definisce il «medioconscio», individuato nel suo fascio di irradiazione di sicuro maggiormente tortuoso e sfuggente: là dove, cioè, si genera e si dispiega il desiderio erotico⁸.

Schnitzler insiste a lungo, e con partecipata convinzione, sulla funzione decisiva occupata nell'economia psichica da questo territorio indeterminato, fino ad allora escluso dalla topica freudiana. In uno dei numerosi appunti e osservazioni sulla psicoanalisi, spesso frammentari, stesi tra il 1904 e il 1927 senza destinarli alla pubblicazione, Schnitzler annota nel 1926 (proprio l'anno in cui dà alle stampe *Doppio sogno*):

L'inconscio è infatti un territorio molto esteso, e in questo territorio ci sono più interruzioni e intrichi di strade di quanto gli psicoanalisti sospettino. [...] La psicoanalisi

⁴ Questo *Nachleben*, secondo la definizione di Warburg, costituisce decisamente il nucleo privilegiato del suo esercizio critico, come emerge, per esempio, dalla *Rinascita del paganesimo antico* (1966), la più nota raccolta antologica, in Italia, dei suoi scritti.

⁵ Così la definisce Bernardi (200: 115) in quello che rimane tra le più intelligenti e articolate ricostruzioni complessive dell'opera di Kubrick, ovviamente insieme allo scintillante – per quanto cronologicamente incompleto – profilo di Ghezzi (1977). Ma nella più che ampia bibliografia esistente su Kubrick, cfr. almeno Ciment (1980; 1988); Eugeni (1995); Brunetta (1999); De Bernardinis (2003); Reichmann (2007); Naremore (2009); Bruno (2017).

⁶ Cfr. Phillips (2007: 20). La sofferta gestazione e realizzazione del film è ricostruita minuziosamente proprio da Raphael (1999) in un prezioso «diario di bordo» che riporta numerosi dialoghi tra lo stesso Raphael e Kubrick.

⁷ Sulla nozione di lacuna, adoperata come principio strutturale della narrazione, si è soffermato analiticamente Gardini (2014) prendendo in esame un'ampia campionatura di testi.

⁸ Riguardo all'incrocio che si viene a realizzare tra Schnitzler e Kubrick intorno alla nozione di «medioconscio» cfr. le acute osservazioni di De Gaetano (2001-2002: 63-69).

parla di coscienza e di subconscio, ma troppo spesso trascura di considerare il medioconscio. [...] Da esso, che forma il campo più ampio della vita psichica e spirituale, gli elementi emergono incessantemente al conscio o precipitano nell'inconscio. Il medioconscio è una fonte ininterrottamente a disposizione. È in primo luogo importante considerare la sua ricchezza e la sua capacità di reazione. E bisogna poi vedere se il movimento tra il medioconscio e la coscienza da un lato, e tra il medioconscio e il subconscio dall'altro, avvenga con o senza interruzioni, in modo rapido o lento, e altre cose oltre a queste. [...] La psicoanalisi, contrariamente a quanto essa crede, agisce con maggiore frequenza sul medioconscio che sul subconscio. Molto, forse la maggior parte di ciò che essa situa nel subconscio, è da ricercare nel medioconscio. [...] Gli elementi del medioconscio sono in movimento perpetuo e il più piccolo stimolo può fare emergere uno di essi alla coscienza (Schnitzler 1990: 16-18) ⁹.

Sono indicazioni che denotano un'allarmante incomprendimento dell'intero corpus psicoanalitico. Nel 1926 Freud, infatti, ha scritto quasi tutti i propri testi fondamentali e le varie diramazioni della sua scuola hanno già raggiunto una fisionomia riconoscibile. Le accuse di Schnitzler nei confronti di un'ipotetica noncuranza, da parte della psicoanalisi, di quella regione da lui denominata con il termine di «medioconscio» sono smentite proprio dalla costante preoccupazione dimostrata da Freud nell'individuare il fascio di giunture che, già a partire dall'*Interpretazione dei sogni*, legano l'inconscio alla coscienza. Accantonata la vis polemica che anima Schnitzler, i richiami al carattere decisivo rivestito dal «medioconscio» assumono ben altra incidenza una volta trasposti nella sua opera letteraria, il cui rilievo risulta di gran lunga superiore alle ambizioni teoriche nutrite in campo psicoanalitico.

Annodandosi in una rete di sequenze metaforiche e di intrecci narrativi maneggiati da Schnitzler con piena padronanza, la revisione della topica freudiana da lui operata perde, nella sua pratica narrativa, la rigidità dell'asserzione teorica eccessivamente unilaterale per acquistare una fluidità che la rende, paradossalmente, un efficace complemento figurale proprio di alcuni nodi cruciali della riflessione e del lavoro analitico freudiano da cui Schnitzler vorrebbe invece affrancarsi.

È precisamente quello che accade in *Doppio sogno*: una labirintica stratificazione onirica continuamente rimodellata dall'esercizio di una coscienza sempre pronta a ridestarsi con accresciuta vigilanza. *Eyes wide shut*, appunto: letteralmente «occhi ben chiusi», «occhi ampiamente chiusi». In questa sigla volutamente straniante Kubrick riepiloga l'epicentro intorno al quale ruota la *Traumnovelle* di Schnitzler. Potremmo dire, anzi, che si tratta di una dicitura consapevolmente ambigua, forgiata per depistare sin dall'inizio lo spettatore.

Gli occhi di Bill e Alice (corrispettivi della coppia di coniugi che in *Doppio sogno* portano i nomi di Fridolin e Albertine) non risultano, infatti, chiusi nell'abbandono onirico al quale sembrano consegnati già dal titolo del racconto di Schnitzler (tradotto infedelmente con *Doppio sogno*).

⁹ Questi materiali di Schnitzler sono stati ritrovati solo nel 1976 da R. Urbach tra le carte dello scrittore conservate nella biblioteca universitaria di Cambridge (cfr. Schnitzler 1976) e poi tradotti e puntualmente introdotti da Reitani (1990).

Tutt'altro. È l'intorpidita assuefazione al proprio benessere quotidiano ad averli progressivamente segregati nel perimetro angusto di un mondo dal quale è stato escluso l'intero ordine pulsionale, con le sue impennate e i suoi arretramenti.

La sequenza di apertura del film, girata da Kubrick in assoluta autonomia rispetto al racconto di Schnitzler lo ribadisce perentoriamente. Ci sono tutti gli elementi perché una rassicurante e agiata routine familiare risalti come la più solida cintura protettiva di una felicità conquistata nel tempo: l'irresistibile – ma per nulla conturbante – fascino dei due coniugi (Tom Cruise e Nicole Kidman), il *décor* di un interno newyorkese tipico dell'alta borghesia, la loro bambina dai tratti e modi perfettamente intonati alla serenità domestica e, sullo sfondo, un albero di Natale che sembra intensificare le irradiazioni del calore in cui sono avvolti Bill e Alice.

È un preambolo del tutto assente nel testo di Schnitzler, decisivo, però, nella messa in scena di Kubrick, poiché gli consente di sottolineare con particolare pregnanza, nelle sequenze immediatamente successive, l'assoluta precarietà, se non l'inconsistenza, di questo pacificato *intérieur* borghese. Il tepore che lo avvolge è pronto, infatti, a diradersi appena Bill e Alice entrano negli scintillanti saloni dove si svolge la sgargiante festa organizzata da un caro amico di Bill. Senza che sia avvenuto nulla i due coniugi diventano di colpo estranei. Inizia il ribaltamento ottico al centro del film, in forma molto più marcata di quanto lo sia nel racconto di Schnitzler.



Gli occhi di Bill e Alice cominciano rapidamente, e imprevedibilmente, a schiudersi, animati da una spinta pulsionale fino a quel momento sconosciuta a loro stessi, tanto da portarli a incrinare i ruoli con i quali le loro rispettive esistenze sembravano identificarsi senza smentite. Appena entrati nelle sale affollate dall'elettrizzata mondanità newyorkese, i due coniugi si separano per riunirsi solo al termine della festa, che, per entrambi, coincide con un ammiccante esercizio seduttivo fine a sé

stesso. Alice, infatti, non si sente certo attratta dal galante gentiluomo ungherese al quale, divertendosi, concede le sue attenzioni, come Bill, d'altro canto, non sembra realmente interessato alle provocanti lusinghe con cui lo accerchiano due spumeggianti ragazze.



Sta seguendo solo, in sintonia con la moglie e con la sua medesima curiosità, i movimenti casuali e disordinati di quella inedita controfigura di sé stesso che vede per la prima volta sfilare in filigrana sotto i propri occhi. Oramai leggermente più aperti rispetto a poco prima. Bisogna solo attendere la sera dopo perché si attivino ulteriormente, scoprendo, insieme ad Alice, che l'orizzonte del visibile possiede un'estensione incommensurabile rispetto alle sequenze di immagini captate di volta in volta dai singoli sguardi.



Per Bill e Alice si tratta di una consapevolezza traumatica di fronte alla quale le loro presunte certezze cominciano a franare: una dopo l'altra, con rapidità incredibile. La sera successiva, commentando quanto era accaduto alla festa, con una pungente ironia sovrapposta all'evidente tensione erotica che sostiene il loro dialogo, gli occhi di Bill e Alice sono costretti a spalancarsi una volta per tutte.



Divagando sulla propria fedeltà reciproca (da entrambi, fino a quel momento, mai messa in discussione), Alice, con perfidia calibrata, confessa a Bill l'attrazione provata, durante le vacanze estive dell'anno precedente, per un ufficiale di marina incontrato casualmente al quale non avrebbe certo resistito – dichiara con perentorietà – se egli non fosse partito all'improvviso. Eppure, senza scambiare una parola, i loro sguardi si erano solo incrociati.

Siamo di fronte a un'ammissione che assume il valore di un trauma, dando l'avvio – mentre Alice esce temporaneamente di scena per rientrarvi solo nel finale del film – all'avventuroso vagabondaggio notturno di Bill, profondamente turbato di fronte alle pulsioni erotiche della moglie indirizzate a qualcuno che non sia lui. Da ora in poi l'immagine di un amplesso tra lei e lo sconosciuto ufficiale si imprime nei suoi occhi con il vigore ossessivo proprio di ogni scena fantasmatica, in cui il reticolo di figure si snoda, e si impone, in assenza di qualsiasi referente reale: con un arbitrio sovrano al quale non ci si può che arrendere con desolata impotenza.



Tanto più che, a differenza di quanto accade in *Doppio sogno*, Bill non ha da opporre alcuna analoga tentazione ai desideri provati silenziosamente da Alice solo nell'arco di qualche giorno. Ma Kubrick vuole sfuggire proprio agli scontati risvolti di quella commedia sociale sui quali indulge Schnitzler quasi in ogni opera. Il suo interesse prevalente si esercita, in ogni film, nei confronti delle modalità di raffigurazione della realtà da parte dei vari protagonisti. È necessario, infatti, che agli occhi di Bill – adesso tanto aperti da rimanere quasi sbarrati– si incrinino inaspettatamente l'immagine della divina Kore, dell'incorruttibile fanciulla dai tratti simili a una divinità, alla quale nel corso degli anni ha inconsapevolmente assimilato Alice, per rimanere stordito da un contraccolpo la cui potenza figurale lo assedia con ricorrenza martellante. E a Kubrick interessano – lo dimostra, appunto, tutta la sua filmografia – soprattutto, anzi esclusivamente, le figure, le immagini, che, in questo caso,

preleva in piena libertà dal racconto di Schnitzler, interessato invece a un intreccio rivolto a smascherare gli asfittici rituali della borghesia viennese del suo tempo.

Da immagini, niente altro che da immagini, è accerchiato Bill durante il suo vagabondaggio notturno attraverso una New York pronta a offrire le più incongrue *silhouettes*.



Ma sono immagini che cominciano a disporsi lungo una duplice sequenza, ordinata con precisione nell'antagonismo che le regola¹⁰.

Al rancoroso smarrimento provato da Bill di fronte ai frammenti oramai disintegrati del suo edenico passato, che il fantasmatico amplesso tra Alice e l'ufficiale continua a rinnovargli nella sua puntuale riproposizione, si associa il progressivo riconoscimento che «il mondo è tutto ciò che accade», direbbe Wittgenstein nella prima proposizione del *Tractatus*, per poi affermare subito dopo che «il mondo è la totalità dei fatti, non delle cose» (1995: 25). Anche la seducente femminilità di Alice, i suoi investimenti erotici, appartengono a «ciò che accade», rientrano nella «totalità dei fatti». Ricade nello stesso ordine di eventi anche la dinamica pulsionale di Bill, che (ancora una volta in contrasto con il più statico ordine desiderante proprio di Fridolin in *Doppio sogno*) viene allo scoperto nel corso della straniante notte passata alla ricerca di una trasgressione sempre imminente, ma poi

¹⁰ È un procedimento tipico della cinematografia di Kubrick. Osserva a questo proposito Bernardi (2000: 87): «Per Kubrick [...] ogni immagine deve suscitare altre nella mente dello spettatore, procedere sempre per vie oblique, [...] in modo da evitare le idee troppo definite e le conclusioni facili. Questo perché, sempre secondo Kubrick, "le idee vere e valide sono talmente complesse e sfaccettate, che non si lasciano prendere da un lato solo"». Si era dimostrato dello stesso avviso già Eugeni (1995: 125): «Il testo [filmico] è contraddistinto per Kubrick dalla compresenza di una molteplicità di riferimenti, di storie, di indicazioni che si sovrappongono e determinano a vicenda la propria interpretazione. Esso si presenta dunque come un gioco di specchi e di rimandi potenzialmente infinito, un labirinto del senso che può essere percorso e ripercorso ma non dominato e posseduto».

lasciata sempre cadere, anche con paralizzante disorientamento: come accade durante l'orgia nella misteriosa villa fuori città alla quale, pur non invitato, Bill riesce a partecipare. Poco importa. L'essenziale è che Bill oramai si sia pienamente risvegliato. Sia uscito dal sonno attraverso cui, con «occhi ben chiusi», aveva sigillato qualsiasi pulsione erotica, sua e di Alice: irriducibile ai protocolli imposti dalla vita matrimoniale.

Ogni risveglio, però, è sempre traumatico. Il suo avvento coincide, infatti, con la dissoluzione di una cerchia di immagini che, per quanto labili e confuse, appartengono, tuttavia, alla «totalità dei fatti», come la denomina Wittgenstein. Lo sappiamo bene, non solo grazie alla psicoanalisi, ma anche per via di alcune illuminanti riflessioni di Benjamin presenti nel suo monumentale, e purtroppo incompiuto, *Passagenwerk*, nel quale una sezione degli *Appunti e materiali* è dedicata proprio al sogno con il titolo di *Città di sogno e casa di sogno, sogni a occhi aperti, nichilismo antropologico, Jung*.

L'obiettivo di Benjamin è semplice. Così lo definisce nelle righe finali della presentazione di questi appunti: «Ciò che s'intende operare nelle pagine che seguono è un esperimento di tecnica del risveglio: il tentativo di prendere atto della svolta copernicana della rammemorazione» (2000: 432). Il risveglio, dunque, è associato da Benjamin alla svolta copernicana costituita dalla rammemorazione. Solo in apparenza nel momento del risveglio il materiale onirico si disgrega in una miriade di frammenti evanescenti e inattendibili. Questa polarità che sembra opposta al sogno ne forma, viceversa, il complemento inscindibile, l'inizio del processo – sul quale Freud non ha mai smesso di insistere – che, attraverso la rammemorazione, consente di attribuire alle immagini oniriche una loro consistenza semantica.

Poco più avanti, entrando nel merito dei suoi *Appunti*, Benjamin spiega compiutamente il senso della «rivoluzione copernicana» alla quale allude:

La svolta copernicana nella visione storica è la seguente: si considerava "ciò che è stato" come un punto fisso e si assegnava al presente lo sforzo di avvicinare a tentoni la conoscenza a questo punto fermo. Ora questo rapporto deve capovolgersi e il passato deve diventare il rovesciamento dialettico, l'irruzione improvvisa della coscienza risvegliata. [...] I fatti diventano qualcosa che ci è accaduto giusto in quest'istante, fissarli né compito del ricordo. E in effetti il risveglio rappresenta il caso esemplare del ricorda [...] più banale, più a portata di mano. [...] C'è un sapere non ancora cosciente di ciò che è stato, la cui estrazione alla superficie ha la struttura del risveglio (2000: 432-433).

Siamo nel cuore di quella dimensione definita da Schnitzler con il termine di «medioconscio». Benjamin non potrebbe chiarirne meglio la funzione e le modalità di articolazione, corrispondenti alle varie sequenze – tutt'altro che ordinate e lineari – attraverso cui si dispiega il risveglio. C'è una tensione, un agonismo che contribuisce a esaltare il valore conoscitivo di questo intermittente, e contraddittorio, stato della coscienza. Mentre, nel momento del risveglio, le immagini oniriche stanno per dissiparsi rapidamente, si mette in azione, in chi si è appena congedato dalla loro presenza vivida o sbiadita, il tentativo di trattenerle attraverso l'unica modalità a disposizione

dell'attività cosciente: attraverso la «rammemorazione», secondo il lessico di Benjamin, che prosegue così la sua riflessione riguardo ai rapporti tra sogno e veglia:

È uno degli impliciti presupposti della psicoanalisi che la netta opposizione tra sonno e veglia non abbia alcuna validità per la forma di coscienza empirica dell'uomo, e si risolva piuttosto in un'infinita varietà di concreti stati di coscienza, condizionati dai più diversi gradi intermedi dell'essere sveglio di ogni possibile centro psichico (2000: 434).

Tutte le osservazioni di Benjamin risultano perfettamente aderenti a quanto accade a Bill, arrivato agli ultimi esiti dell'estenuante vagabondaggio notturno. Le immagini del suo passato (cronologicamente ancora vicinissimo, ma, di fatto, sempre più remoto una volta sottoposto al filtro di una rielaborazione radicale) esercitano su di lui un richiamo prepotente. Alice, uscita da tempo di scena, continua a rimbalzare tra pensieri e desideri discordi. Il ricordo della sua immagine non può essere associato solo al fantasmatico amplesso – mai avvenuto, è opportuno ricordare – con lo sconosciuto ufficiale da lei intravisto per qualche giorno durante la loro vacanza. Rimane sempre la donna che, ci ricorda Schnitzler (1977: 14-15), ha scoperto con lui l'eros.

Consumato nell'arco della nottata il distacco da Alice mediante la consapevolezza della propria potenziale trasgressività, Bill non può rimuovere il legame che l'unisce a lei: affidato, da ora in poi, al riconoscimento di un'alterità che, escludendo ogni possesso, ogni volontà acquisitiva, si ravviverà attraverso un'autonomia desiderante irriducibile alla rassicurante simbiosi di un tempo. Non a caso, interrotte le sue peregrinazioni, la trova in preda a un incubo. Una volta sveglia, il racconto del sogno – nel quale, perso ogni pudore, Alice si univa non solo all'ufficiale di marina ma anche ad altri uomini, provando un irridente piacere nel tradire il marito – è accolto da Bill con smarrimento, privo, però, di quel doloroso rancore avvertito in precedenza di fronte alla rivelazione del tradimento fantasmatico compiuto dalla moglie.

Nella frazione di poche ore Bill è cambiato, perché pienamente sveglio, quanto Alice, d'altronde: coraggiosa nell'esplicitare la parte più oscura e torbida della propria vita pulsionale. Anche per Bill è venuto il momento di assemblare nella propria coscienza la molteplicità di immagini misteriose – probabilmente anche di provenienza onirica – incrociate nel corso della notte, quasi seguendo le indispensabili integrazioni tra sogno e veglia suggerite da Wilfried Bion nelle sue innovative glosse alle considerazioni freudiane sull'attività onirica (1972; 1973; 1996).

Con gli «occhi ben aperti» Bill non vaga più per la città animato dall'esigenza di una rivale che, sola, potrebbe risarcirlo dalle traumatiche confessioni di Alice. Adesso si sta facendo strada in lui la necessità di iniziare a decifrare le avventure che si sono susseguite nel corso della notte e, con esse, la pretesa del riscatto da lui cercato nei confronti di Alice. Tanto più che ha portato alla luce il nodo aggrovigliato di desideri e smentite – anch'essi del tutto naturali – di cui si alimenta la sua dinamica pulsionale, fino ad allora assopita in un lungo sonno.

Il racconto piuttosto lineare di Schnitzler, disposto lungo una concatenazione orizzontale che non prevede fratture o ribaltamenti particolarmente evidenti, si è trasformato tra le mani di Kubrick in una sorta di *Bildungsroman* cinematografico scandito da interruzioni, riprese e improvvise

sterzate: l'ultima delle quali riporta definitivamente Bill da Alice. In un desolato pianto catartico le racconterà tutti gli eventi – in gran parte destinati a rimanere avvinti agli enigmi incomprensibili che li hanno generati – nei quali si è trovato coinvolto nel corso della lunga nottata.



Il lettore di *Doppio sogno*, come lo spettatore di *Eyes Wide Shut*, anche se non li ascolterà direttamente dalla voce di Bill (che, singhiozzando, lo vediamo solo dire ad Alice: «Ti racconterò tutto»), sa che egli non potrà tacere né sul richiamo esercitato dalla prostituta incontrata casualmente, né, tantomeno, riguardo all'affollato carnevale erotico al quale aveva partecipato da puro *voyeur* nella villa fuori città.

La catarsi di Bill non segna, però, il preludio a un'elegiaca sospensione finale del logorante «straniamento»¹¹ a cui sono rispettivamente sottoposte, nel corso del film, le identità dei due protagonisti. L'epilogo sancisce anzi, come richiede ogni *Bildungsroman*, il loro mutamento. Le sequenze finali ribaltano, infatti, perentoriamente le prime scene del film: «la seduzione come sovversione» – per riprendere il titolo di un convincente capitolo dato da Massimo Fusillo a un suo libro recente – ha incrinato la corrispondenza affettiva nella quale confidavano Bill e Alice.

L'atmosfera natalizia torna a esercitare il proprio dominio simbolico, ma, questa volta, non imprime alcuna rassicurante tonalità, segna, viceversa, solo un'ipotesi di possibile armonia. Ma sempre a patto di tener ben presente che, per raggiungerla, bisogna essere disposti a infrangerla di continuo. Ad accettare i fantasmi di Alice e le tentazioni di Bill. Ovviamente sempre «con occhi ben aperti», pronti a scivolare nei sogni – ma anche negli incubi, quando capita – per poi convivere con le immagini riportate in superficie. A richiederlo basta solo «la realtà di una notte», come afferma

¹¹ Adoperiamo il termine di «straniamento» nella precisa accezione in cui lo intende Šklovskij (1976: 5-25)

Alice, riportando alla lettera le parole pronunciate da Albertine nelle ultime battute di *Doppio sogno* (Schnitzler 1988: 778). Il tono malizioso con il quale Alice accompagna queste battute ratifica una volta per tutte la necessità del risveglio, suo e di Bill. Doloroso, certo, ma anche rigenerante nella perenne rinascita che produce.



Bibliografia

- Benjamin W., *Breve storia della fotografia* (1931), in *Opere complete, vol. IV, Scritti 1930-1931*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni con la collaborazione di H. Riediger, Torino, Einaudi, 2002.
- *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), in *Opere complete, cit., vol. VI, Scritti 1934-1937*, Torino, Einaudi, 2004.
- *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. italiana a cura di E. Ganni, in *Opere complete, cit., vol. IX*, Torino, Einaudi, 2000.
- Bernardi S., *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Milano, Il Castoro, 2000.
- Bion W. R., *Apprendere dall'esperienza* (1962), trad. it. di A. Armando, P. Bion-Talamo, S. Bordi, Roma, Armando, 1972.
- *Gli elementi della psicoanalisi*, (1963), trad. it. di G. Hautmann, Roma, Armando, 1973.
- *Cogitations. Pensieri* (1992), ed. it. a cura di P. Bion-Talamo, Roma, Armando 1996.
- Brunetta G. P. (a cura di), *Stanley Kubrick*, Venezia, Marsilio, 1999.
- Bruno M. W., *Il cinema di Stanley Kubrick*, prefazione di R. Lasagna, Roma, Gremese, 2017.
- Chion M., *Eyes Wide Shut*, London, British Film Institute, Bloomsbury Publishing, 2002.
- *Stanley Kubrick. L'umano, né più né meno* (2005), trad. it. di S. Angrisani, Torino, Lindau, 2006.

- Ciment M., *Kubrick* (1999), trad. it. di L. Codelli e M. Panatero, nuova ed. Milano, Rizzoli, 2007.
- Cimmino L., Dottorini D., Pangaro G. (a cura di), *Il doppio sogno di Stanley Kubrick. «Traumnovelle» / «Eyes Wide Shut»: contributi per una lettura comparata*, Milano, Il Castoro, 2007.
- Curi U., *Fedeli al sogno. La sostanza onirica da Omero a Derrida*, Torino, Bollati Boringhieri, 2021.
- De Bernardinis F., *L'immagine secondo Kubrick*, Torino, Lindau, 2003.
- De Gaetano R., "Le fluttuazioni del «semiconscio»", in "Dossier Eyes Wide Shut", *La valle dell'Eden*, 8-9, 2002.
- Elsaesser Th., "Il visionario dell'evoluzione. Stanley Kubrick autore", in *Stanley Kubrick*, a cura di H.P. Reichmann, Firenze, Giunti, 2007.
- Eugeni R., *Invito al cinema di Kubrick*, Milano, Mursia, 1995.
- Farese G., "Nota su «Doppio sogno»", in A. Schnitzler, *Doppio sogno*, a cura di G. Farese, Milano, Adelphi, 1977.
- Arthur Schnitzler. *Una vita a Vienna (1862-1931)*, Milano, Mondadori, 1997.
- Fusillo M., *Eroi dell'amore. Storie di coppie, seduzioni e follie*, Bologna, il Mulino 2021.
- Gardini N., *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014.
- Genette G., *Introduzione all'architetto* (1979), trad. it. di A. Marchi, Parma, Pratiche, 1981.
- Ghezzi E., *Stanley Kubrick*, Milano, Il Castoro, 1977; nuova ed. 2007.
- Kubrick S., *Non ho risposte semplici. Il genio del cinema si racconta* (2001), a cura di G. D. Phillips, trad. it. di A. Mioni, prefazione di E. Morreale, Roma, minimum fax, 2007.
- Lindken H.– U., *Arthur Schnitzler. Aspekte und Akzente. Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt am Main – Bern – New York, Peter Lang, 1984.
- Matte Blanco I., *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica* (1975), nuova ed. a cura di P. Bria, prefazione di R. Bodei, Torino, Einaudi, 2000.
- Nabokov V., *Lolita* (sceneggiatura) (1971), introduzione di E. Ghezzi, prefazione di D. e V. Nabokov, con una nota di S. Kubrick, trad. it. di U. Tessitore, Milano, Bompiani, 2001.
- Naremore J., *Su Kubrick* (2007), trad. it di C. Capetta, Torino, kaplan, 2009.
- Phillips G. D., "Schnitzler, Freud e Kubrick: «Eyes Wide Shut»", in L. Cimmino, D. Dottorini, G. Pangaro (a cura di), *Il doppio sogno di Stanley Kubrick*, cit.
- Raphael F., *Eyes Wide Open* (1999), trad. it. di Norman Gobetti, introduzione di M. Giusti, Torino, Einaudi, 1999.
- Reichmann H. P. (a cura di), *Stanley Kubrick*, cit.
- Reitani L., *Postfazione a A. Schnitzler, Sulla psicoanalisi*, con in appendice il carteggio Schnitzler–Reik e le lettere di Freud a Schnitzler, a cura di L. Reitani, Milano, Mondadori, 1990.
- Schnitzler A., *Traumnovelle*, in *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*, vol. II, Frankfurt am Main, Fischer, 1961.
- *Über Psychoanalyse*, a cura di R. Urbach, in «Protokolle», 2, 1976.
- *Doppio sogno*, a cura di G. Farese, Adelphi, Milano, 1977.
- *Opere*, introduzione, traduzioni, note e bibliografia di G. Farese, Milano, Mondadori, 1988.

- Šklovskij V., *Teoria della prosa* (1925), trad. it. di C. G. de Michelis e R. Oliva, Torino, Einaudi, 1976.
- Warburg A., *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, raccolti da G. Bing, Firenze, La Nuova Italia, 1966.
- Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916* (1961), nuova ed. italiana a cura di Amedeo G. Conte, Torino, Einaudi, 1995.

L'elevazione e il vuoto: i dialoghi di *Andrej Rublëv* e *Stalker*

Filippo Schillaci

(filippeschillaci@yahoo.it)

Abstract

I dialoghi di due film di Andrej Tarkovskij, *Andrej Rublëv* e *Stalker*, vengono analizzati utilizzando un modello a rete in cui i nodi sono i personaggi e i rami le interazioni dialogiche fra essi. Lo spessore dei rami, inteso come quantità di dialogo che corre lungo essi, viene considerato come parametro caratterizzante la rilevanza dei personaggi che collegano e delle loro relazioni. L'analisi mostra, in *Andrej Rublëv*, la centralità del personaggio di Kirill mentre il protagonista, spesso relegato in zone periferiche delle reti dialogiche, appare come un testimone silente di eventi a lui esterni. In *Stalker* emerge la centralità della figura dello Scrittore, personaggio il quale, più di ogni altro membro della triade di protagonisti, compie un percorso di crescita interiore.

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/561>

1. Il metodo

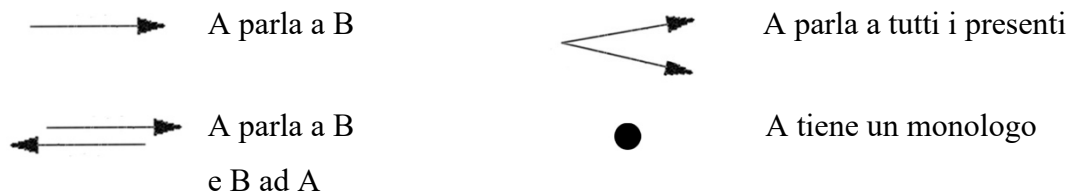
Se nell'analizzare l'opera di Andrej Tarkovskij ci si concentra sulla forma cinematografica, dunque sulle componenti più strettamente filmiche, si osserva la presenza di due fasi stilistiche nettamente separate, la cui linea di demarcazione è situata fra *Lo specchio* e *Stalker* (Schillaci 2017). Questa evoluzione coinvolge, anche se meno marcatamente, la componente narrativa e dunque, naturalmente, la concezione dei dialoghi. In questo articolo analizzerò quest'ultimo aspetto concentrando l'attenzione su due film particolarmente rappresentativi di ciascuna fase: *Andrej Rublëv*, certamente l'opera più impegnativa e vasta del primo periodo, e *Stalker*, opera iniziatrice del secondo stile, intensamente raccolta e interiorizzata.

L'approccio che seguirò si inserisce all'interno di quel settore delle scienze umane chiamato *digital humanities* il quale, benché esista ormai da decenni, raramente ha coinvolto nelle sue analisi i testi cinematografici. Il mio punto di partenza sarà uno studio di Franco Moretti (Moretti 2011) dove, centrando l'analisi soprattutto sull'*Amleto*, viene utilizzato un modello a rete in cui i nodi sono i personaggi e i rami le interazioni dialogiche fra essi. Il tempo dell'azione drammatica viene così interamente convertito nello spazio topologico delle relazioni dialogiche. L'assunto di partenza è che un plot drammaturgico non è altro che una rete di relazioni fra i personaggi e che l'analisi strutturale della rete può dirci molto sulla natura dell'opera.

Nell'applicare questo modello a Tarkovskij ho introdotto due varianti. Moretti, allo scopo di poter meglio concentrarsi sulle caratteristiche strutturali della rete, prescinde nella sua analisi dallo spessore dei rami e dalla direzionalità dei dialoghi. La mia prima variante consiste nel tener conto

di entrambi questi elementi; mi domanderò dunque non soltanto fra chi intercorre il dialogo ma anche quanto dialogo intercorre e in che direzione. Ogni ramo sarà tanto più spesso quanto maggiore è il flusso di dialogo che lo attraversa e sarà inoltre una strada a doppio senso, poiché nel considerare il dialogo che intercorre fra A e B è cosa diversa se è soprattutto A a parlare a B o viceversa. La seconda variante è una parziale reintroduzione della dimensione tempo. Moretti traccia la rete dell'*Amleto* con riferimento all'intero svolgimento dell'azione, io considererò una successione di reti relative ciascuna a una singola sequenza (*Stalker*) o episodio (*Rublëv*) del film. Queste scelte ci saranno già utili in *Andrej Rublëv*, ma saranno obbligate in *Stalker* dove per gran parte del film abbiamo in campo solo tre personaggi, la rete è un semplice, topologicamente immutabile, triangolo e ciò che le dà senso è il mutare dello spessore dei rami con l'evolversi della diegesi.

Nel tracciare i grafici adoterò la seguente notazione:



Nei grafici di *Andrej Rublëv* inoltre ogni ramo sarà accompagnato da un numero che indica la percentuale di dialogo pertinente a quel ramo, riferita al totale dei dialoghi dell'episodio.

Dobbiamo però, a monte di tutto, interrogarci proprio sul metodo in sé. Ovvero: che senso ha domandarsi «quanto» con riferimento a un testo dialogico letterario, drammaturgico o cinematografico che sia? Un tale approccio rischia di rivelarsi arido, di condurre a esiti banali o perfino fuorvianti perché la quantità di relazioni non ci dice nulla sulla loro qualità (dire «m'illumino d'immenso» ha ben altra rilevanza *qualitativa* del dire «mi piace l'insalata», ma non altrettanta rilevanza *quantitativa*). Uno studio quantitativo dei dialoghi presuppone infatti l'uniformità della significanza qualitativa delle battute di dialogo, ma in Tarkovskij questa condizione di fatto sussiste perché i suoi personaggi sono poco inclini alla banalità, il che rende le rilevanze quantitative e qualitative significativamente sovrapponibili e la dominanza di ciascun personaggio nei dialoghi diventa allora indice del suo spessore, della sua complessità.

Un'ulteriore domanda è: quanto un simile approccio è compatibile con la visione che Tarkovskij aveva della creatività artistica? Torniamo per un momento all'*Amleto*. Nel leggere lo studio di Moretti avevo in mente l'approccio che all'opera shakespeariana aveva avuto proprio Tarkovskij quando, dopo averne curato la regia teatrale, pensò di trarne una sceneggiatura cinematografica. La struttura apparentemente non lo interessava; egli era concentrato su una sola cosa: la condizione esistenziale del protagonista, la propria individualissima interiorità («il segreto del carattere del principe danese») (Tarkovskij 1997) colta nel suo stridente conflitto con il mondo esterno; apparentemente un approccio remoto e assolutamente inconciliabile con quello di Moretti, ma cos'è il *mondo esterno* se non la rete di relazioni che lega Amleto agli altri personaggi? D'altra parte, nella sua analisi della struttura topologica Moretti è guidato palesemente da una preventiva

close reading dell'opera senza la quale tale struttura sarebbe un puro, asettico gioco di geometrie. Dunque due visioni non contrapposte ma utilmente complementari, forse entrambe parziali ma, bisogna dirlo: inevitabilmente parziali, perché ogni modello lo è. L'unica analisi dell'*Amleto* che non sia parziale in fondo è l'*Amleto* stesso. A un metodo di analisi, a un modello, si deve chiedere infine una sola cosa: che sia tenacemente ancorato all'opera di cui vuol essere strumento di comprensione, che non vada fuori orbita (a volte accade) divenendo sterilmente autoreferenziale. Assunto l'impegno a non venir meno a questo principio, rivolghiamo ora lo sguardo a Tarkovskij.

2. Andrej Rublëv: i percorsi paralleli di Andrej e Kirill

La struttura narrativa di *Andrej Rublëv*, ricostruzione immaginaria della vita del massimo pittore di icone russo, è organizzata in otto episodi centrati attorno a quattro personaggi chiave: Andrej, Teofane il Greco, Kirill e il Principe, cui si aggiunge, nell'ultimo episodio, Boriska. Tutti gli altri, compreso Daniil, sono personaggi collaterali.

Prenderò come punto di avvio una domanda che la visione del film mi ha sempre suscitato: nell'unica visione interiore dell'episodio *La campana* – la breve sequenza che segue l'assopirsi di Boriska sotto lo sguardo di Andrej – vediamo, inizialmente in campo lungo, Andrej insieme ad altri due monaci, Daniil e Kirill, in cammino sotto la pioggia, ma, subito dopo, dei due è il solo Kirill che appare in primo piano mentre accarezza delicatamente un corvo. Perché Andrej rievoca nella propria mente proprio Kirill quando sappiamo che il suo compagno prediletto è Daniil? Cosa lega Andrej al monaco apparentemente degenerare? Questa sequenza è ben prima del monologo in cui Kirill esorta Andrej a tornare a dipingere, ed anche di quella in cui Kirill difende Andrej dal Buffone. Non possono essere dunque questi fatti la causa che ha riportato alla mente di Andrej la sua figura.

Kirill si profila fin dall'inizio come personaggio negativo, basti pensare ai seguenti (anti) parallelismi:

- Andrej ha talento, Kirill no.
- Andrej è umile (quando riceve l'invito di Teofane prega Daniil di andare con lui benché l'amico non sia stato invitato), Kirill mira all'affermazione personale (invidia Andrej e chiede a Teofane di pregarlo pubblicamente di fargli da assistente).
- Andrej è mite (rifiuta di dipingere un Giudizio universale che miri a incutere timore attraverso l'immagine di un Dio vendicatore), Kirill non esita a lasciarsi prendere dalla furia, fino agli esiti più violenti (nell'abbandonare il convento uccide a bastonate il suo cane che gli è corso devotamente dietro).

Non sembra dunque esserci nulla di buono in Kirill, che anzi appare perfino ispirato alla figura di Giuda (pensiamo alla delazione che provoca la cattura del Buffone), tanto che potremmo vedere in lui l'antitesi più veemente del virtuoso, "puro di cuore" Andrej. Cosa giustifica allora questa sua visione quasi nostalgica?

Tenendo presente questa domanda, cominciamo a tracciare le nostre reti dialogiche. Kirill ha un ruolo dialogicamente rilevante in tre episodi: *Teofane il greco*, *Il silenzio* e *La campana*¹. Nel primo

¹ Anche nell'episodio *Il Buffone* il ruolo di Kirill è rilevante, ma non da un punto di vista dialogico.

(fig. 1) egli è il centro della struttura topologica, più esattamente è il centro di una struttura a stella fortemente centripeta, che costituisce la regione principale della rete. Una seconda regione, ben più periferica, è quella di Daniil e Andrej con la figura del Messo che funge da principale collegamento fra le due regioni. Il Messo, ovvero il latore del messaggio di Teofane che convoca Andrej a Mosca per affrescare il tempio dell'Annunciazione, ed esclude Kirill, scelta che sarà uno dei motori trainanti della vicenda. Su Kirill convergono ben 8 rami, mentre su tutti gli altri nodi, compresi Andrej e Daniil, non ne convergono più di 4, e la media delle sue distanze² dagli altri personaggi è molto vicina a 1 contro 1,57 di Andrej, 1,86 di Daniil e di Teofane.

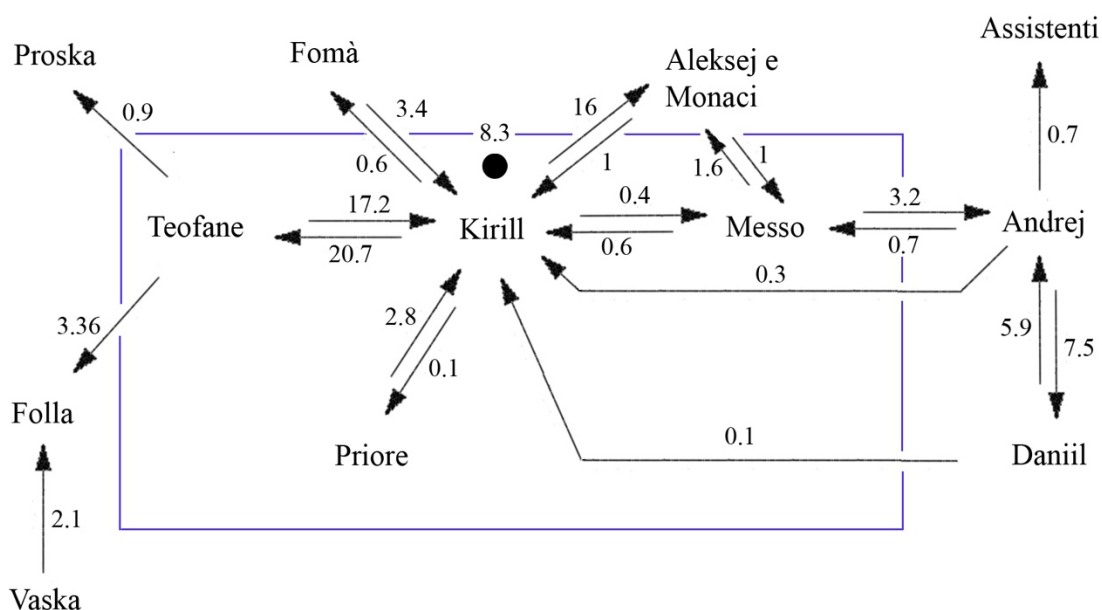


Fig. 2

Questi dati però non ci dicono tutto. Essi ci mostrano Teofane come un personaggio del tutto periferico, quasi trascurabile, mentre sappiamo che non è così. Ciò accade perché le relazioni dialogiche di Teofane si riducono a una sola: quella iniziale con Kirill, ma essa non è secondaria. Il fatto che Teofane scelga Andrej ed escluda Kirill, come già detto, è cruciale nello svolgimento dell'intero episodio e dell'intera vicenda di Kirill. La rilevanza di Teofane e il suo collegamento con la regione centrale della rete si realizzano dunque attraverso l'espressione, per il tramite del Messo, di una volontà maturata "fuori campo", esternamente alla struttura dialogica. Ma prima di ciò lo spessore di Teofane si era già manifestato attraverso la rilevanza che la sua figura ha nel dialogo esclusivo con Kirill, rilevanza che la semplice esistenza di un ramo bidirezionale che li collega non ci consente di percepire. Consideriamo allora la consistenza dei rami nelle varie zone della rete.

² La distanza fra i personaggi A e B è il numero di rami che bisogna percorrere per giungere da A a B.

Vediamo che essi sono per la maggior parte di spessore inferiore al 5% della totalità dei dialoghi dell'episodio, dunque molto esili. Fanno eccezione il monologo interiore di Kirill (8,3%), il dialogo Andrej-Daniil (13,4%), le invettive di Kirill contro i monaci (17%) e soprattutto l'ampio dialogo Kirill-Teofane che con il suo 37,9% rappresenta la componente dialogica dominante dell'intero episodio. La vicenda è tutta concentrata in queste relazioni, ed esse riportano la nostra attenzione su Kirill poiché tre su quattro riguardano lui.

Kirill inoltre è dominante non solo come quantità totale di dialogo a lui pertinente (71,6% dei dialoghi totali dell'episodio) ma anche nella dominanza del dialogo attivo (proferito da lui) sul passivo (rivolto a lui), rispettivamente 46,3% e 25,3%, mentre negli altri personaggi (Teofane, Andrej, Daniil) queste due componenti si bilanciano.

Poi Kirill esce di scena e inizia la sua desolata odissea nel mondo.

Lo ritroviamo, al compimento di essa, nell'episodio *Il silenzio*, e nuovamente lo vediamo occupare nella struttura topologica una posizione nettamente centrale, cosa qui ancor più rimarchevole per la condizione di sconfitto che Kirill ricopre nell'episodio. Tutta la sua prima metà, fino all'arrivo dei tartari (fig. 2), è centrata su di lui. Domina anche qui la componente dei dialoghi che lo riguarda (63,6%), e l'attiva sulla passiva: 45% e 18,6% rispettivamente. Kirill risulta dominante perfino nel dialogo col priore (17% di dialogo attivo contro 9,4% di passivo) nonostante la sua posizione di totale sottomissione ed è infine l'unico cui alcuni fra gli altri personaggi si rivolgono individualmente.

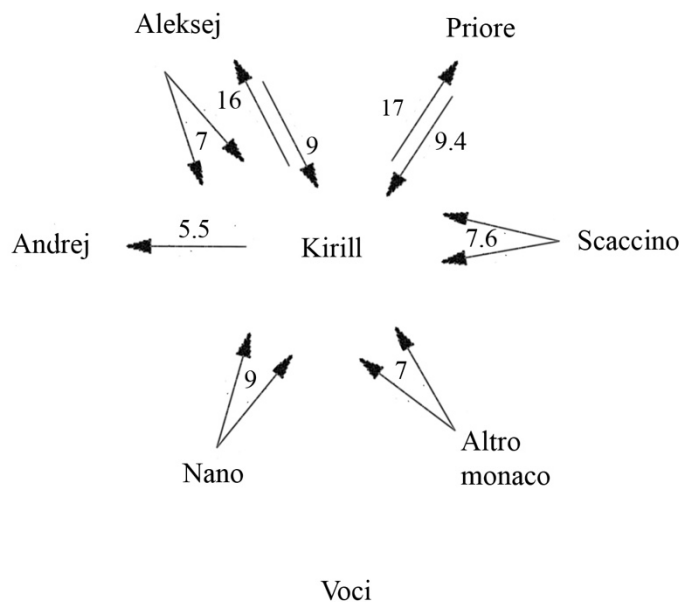


Fig. 3

Kirill riappare nell'episodio finale in due momenti: quando difende Andrej dal Buffone che lo accusa di esser stato lui a denunciarlo, e soprattutto con il monologo in cui spinge Andrej a tornare a dipingere. Sappiamo che a convincere Andrej sarà poi la vicenda di Boriska, ma come non pensare

che le parole di Kirill abbiano anch'esse lavorato dentro di lui? Certamente esse sono state in sé inefficaci, e tali sarebbero rimaste senza l'esempio della fonditura della campana, ma sono le parole di Kirill a fornire ad Andrej la giusta chiave per trarre le conseguenze da quanto vede accadere intorno a sé.

Consideriamo ora *Il giudizio universale* (fig. 3), certamente uno degli episodi più complessi del film. Il suo fulcro ideologico è il rifiuto di Andrej di usare la propria arte per comunicare l'immagine di una divinità dispotica, che persegue i suoi fini attraverso il terrore. In esso si incastona un lungo e articolato flashback (la zona nel riquadro rosso esterno³) in cui Andrej rievoca una atrocità avvenuta presumibilmente poco tempo prima: l'accecamento di un gruppo di scultori perpetrato dal Principe per impedire che essi prestino la loro opera al suo fratello e rivale.

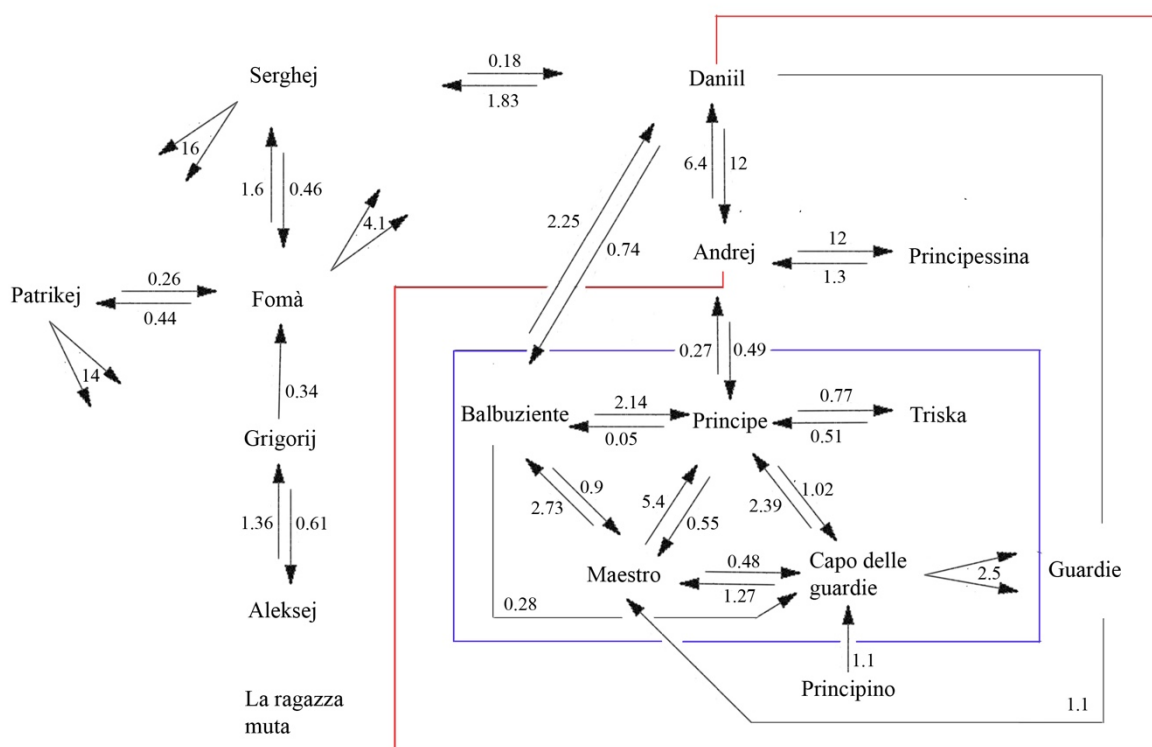


Fig. 4

Notiamo subito che anche qui il principale centro topologico è un personaggio negativo, il Principe appunto⁴ (la zona nel riquadro blu interno), ma questa volta la quantità di dialogo attivo che lo riguarda (2,7%) è irrisoria e in particolare è nettamente inferiore a quella passiva (11%). Questa differenza rispecchia la differente natura dei due uomini: Kirill è portatore di un pensiero, è una figura avente un, sia pur contraddittorio, spessore etico. Il Principe, in quanto puro uomo di potere,

³ I personaggi di Andrej e Daniil sono sul confine del riquadro in quanto presenti sia nel flashback che al di fuori di esso. Nel flashback è in realtà presente anche il giovane assistente Serghej, ma lì il suo contributo dialogico è pressoché nullo; per tale motivo egli è situato all'esterno.

⁴ Convergono su di lui 5 rami e la sua distanza media (riferita alla sola zona del flashback) è la più bassa: 1,37 contro 1,62 di Andrej e del Balbuziente, 1,75 del Maestro e 2,25 di Daniil.

non ha alcuna posizione etica da enunciare. L'esercizio del potere, non importa quanto cruento, è il suo solo scopo, il suo solo pensiero. Egli pertanto non dice, agisce. Tuttavia, ha un ruolo determinante nella vicenda esistenziale di Andrej: egli è l'artefice dei cruenti episodi che ne determinano l'evoluzione, il costruttore del tunnel di tenebre che Andrej dovrà attraversare.

Altrove ho notato che in molti film di Tarkovskij «il protagonista compie una sorta di viaggio, innanzitutto interiore, lungo le più remote profondità dell'Ade, ma un viaggio che immancabilmente si conclude con un peccato disfarsi delle tenebre.» (Schillaci 2017: 276) In particolare in *Rublëv* «il protagonista doveva scendere fino al fondo dell'orrore affinché le sue scelte assumessero uno spessore, una profondità assoluti; parlo sia della scelta del silenzio sia di quella, su cui il film si chiude, di uscirne tornando a dipingere. Se la prima non avesse avuto motivazioni così tragiche, la seconda non avrebbe l'intensità di significato che ha» (Schillaci 2017: 275). Andrej deve risolvere il conflitto stridente fra la sua anima, tesa all'elevazione, e la brutalità del mondo esterno. E lo risolve infine nella creatività artistica. Egli deve con ciò fare i conti con l'inferno, ma con un inferno che è al di fuori di lui. Anche Kirill attraversa lo stesso tunnel di Andrej; la sua vicenda avviene per intero fuori scena, ma apprendiamo nel momento del suo ritorno che è stata parallela a quella di Andrej. E con una difficoltà in più: Kirill l'inferno lo ha anche dentro di sé e deve fare i conti con esso prima ancora che col mondo esterno. Il suo cammino è con ciò ancor più irto di difficoltà ed egli lo compie nel momento in cui, uomo privo di talento, indica, con ritrovata umiltà, ad Andrej la via.

Kirill insomma deve compiere un cammino più arduo di quello di Andrej: deve accettare la propria impotenza creativa e giungere a un'umiltà, una mitezza che gli erano sconosciute. La sua avventura si svolge in gran parte, dicevo, fuori scena, come si addice a un uomo oscuro, ma la sua posizione centrale e dominante nelle strutture dialogiche ne fa un centro attrattore della vicenda. Personaggio negativo dunque solo in apparenza, Kirill, a una lettura più profonda, può ben apparire come un alter ego di Andrej.

E Andrej? Anche nel suo caso se ci limitassimo a considerare la struttura topologica dei dialoghi giungeremmo, come per Teofane, alla conclusione erronea e paradossale che si tratta di un personaggio periferico⁵. Andrej è in realtà molto spesso testimone pressoché muto di eventi che si dipanano attorno a lui nel mondo esterno. Possiamo dire che egli è una coscienza che osserva. Tuttavia, il suo essere «nel mondo ma non del mondo», il suo essere osservatore silente non lo conduce all'indifferenza né all'inerzia. Ecco, dunque, i dialoghi con Teofane nella *Passione secondo Andrej*, con Daniil nel *Giudizio universale* e di nuovo con Teofane nel finale della *Scorreria*. Ecco però anche l'azione, nel salvare la ragazza muta durante la presa di Vladimir (*La scorreria*) e nel tentare poi vanamente di impedire che sia rapita dai Tartari (*Il silenzio*). La sua centralità è dunque solo parzialmente affidata ai dialoghi. Ma riassumiamone il percorso.

Nell'episodio iniziale, *Il Buffone*, Andrej è soggetto eminentemente passivo, soltanto un testimone della delazione di Kirill che provocherà l'arresto del Buffone. Personaggio ancora

⁵ Non dimentichiamo che questo modello è stato ideato per l'applicazione a opere drammaturgiche, dove il dialogo è la relazione dominante, quando non esclusiva nel plot. Nel cinema invece gli elementi extradialogici dell'azione hanno spesso una rilevanza ben maggiore.

periferico in *Teofane il greco*, dove l'attenzione si concentra su di lui soltanto nel dialogo appartato con Daniil (fig. 1) dopo l'arrivo del Messo (in tutto l'episodio Andrej ha solo l'8,4% di dialogo attivo e il 6% di dialogo passivo⁶), egli comincia ad assumere spessore solo dopo l'uscita di scena di Kirill, ovvero nella *Passione secondo Andrej*, dove risulta dominante sia nel breve dialogo introduttivo con Fomà, sia, soprattutto, nel lungo dialogo-disputa con Teofane⁷, che costituisce il cuore dell'episodio, in cui i due pittori confrontano le rispettive visioni dell'umanità, del bene e del male. Dialogo che culmina nell'accorato monologo in cui Andrej rievoca e interpreta la passione di Cristo.

Nella tappa successiva del suo cammino, *La festa*, Andrej torna a essere testimone silenzioso, questa volta della celebrazione di una panica festa pagana. Qui entra in contatto con un mondo che gli era sconosciuto, quello dell'armonia con la natura e il corpo, che è parte di essa. È poi ancora una volta muto testimone della repressione violenta di quel mondo. E possiamo interpretare questa esperienza come un primo passo nel cammino di crescita spirituale di Andrej, quello in cui egli impara che la verità non è unica, che non sta tutta da una sola parte⁸. E forse non casualmente l'episodio del *Giudizio universale* è situato subito dopo.

Qui Andrej esplicita ancor più la propria posizione etica nei confronti dell'uomo, già esposta nella *Passione*, rifiutando un atteggiamento repressivo di fronte al peccato e allo stesso tempo una visione della devozione ridotta all'espletamento di obblighi formali (la sua reazione di fronte alla lettura di un passo biblico). Né il ricordo dell'atrocità commessa dal Principe nei confronti degli scultori è sufficiente a mutare le sue posizioni, benché certamente contribuisca a incrinarle.

Il crollo avviene quando Andrej si trova coinvolto nel massacro di Vladimir (*La scorreria*), e lo esprime in un nuovo, questa volta immaginario, dialogo con Teofane in cui le parti si sono invertite. Adesso è il vecchio pittore a esprimere fiducia nella redimibilità dell'uomo mentre Andrej la nega facendo voto di silenzio e negandosi all'arte. Interessante il fatto che in entrambi i casi Andrej sia in posizione dominante rispetto a Teofane: nella *Passione* egli ha il 42% di dialogo attivo (compreso il monologo) verso Teofane, contro il 34% di quest'ultimo verso di lui. Nella *Scorreria* questo divario si amplifica fino al 61,5% di Andrej contro il 34% di Teofane. In entrambi i casi dunque è Andrej la figura baricentrica mentre il ruolo del vecchio pittore bizantino è quello di un contraltare, necessario solo in quanto funzionale all'espressione del pensiero di Andrej⁹.

E da questo momento Andrej tace. Durante l'intero episodio *Il silenzio* egli è uno sconfitto che trascina sé stesso e la sua vita senza più alcuna fiducia negli uomini. E continua a tacere per quasi tutta la durata dell'episodio conclusivo (*La campana*) in cui più che mai torna a essere osservatore esterno del mondo. Ci sono dunque solo due momenti in cui Andrej assume una forte rilevanza nei dialoghi: nell'episodio *La passione* e nel finale della *Scorreria*. Da ciò la sua posizione periferica nella struttura dialogica e l'esiguità dei rami che lo collegano al resto della rete.

⁶ Quantità non molto lontane da quelle di Daniil, rispettivamente 6% e 7,5%.

⁷ Andrej ha qui un rapporto di dominanza (rapporto fra le quantità di dialogo attivo che intercorre fra due personaggi) di 2,96 verso Fomà e di 1,24 verso Teofane.

⁸ Nel dialogo tra Mārfa e Andrej la donna pagana risulta dominante con un rapporto di 1,39.

⁹ In una intervista successiva all'uscita del film, Tarkovskij traccia un interessante confronto fra i due pittori nel quale attribuisce a Rublëv una statura superiore a quella di Teofane (Tarkovskij 1970: 55-64).

Anche il suo determinante rapporto con Boriska non appartiene, se non nelle poche battute finali, al mondo delle parole: Boriska fa, Andrej osserva il suo fare. I due ampi dialoghi con Teofane, il monologo che gli rivolge Kirill, sono in realtà solo momenti preparatori, possono predisporre l'animo all'illuminazione, ma non sono l'illuminazione; non dimentichiamo che per Tarkovskij il linguaggio verbale è inadeguato a esprimere la verità. Teofane e Kirill, dunque, non bastano a condurre Andrej all'apice del suo cammino esistenziale. Teofane è un intellettuale che cerca la verità attraverso la ragione, già più vicino ad Andrej può considerarsi Kirill, che vi giunge attraverso la sofferenza subita nel contatto con il mondo, ma entrambi hanno un limite: quello di appartenere appunto all'impotente mondo delle parole.

Andrej riacquista la fiducia solo grazie all'esperienza di Boriska, il ragazzo che è riuscito a realizzare una gigantesca campana senza nulla sapere delle tecniche di fonderia (rappresentazione della natura puramente intuitiva della creazione artistica, atto di illuminazione piuttosto che di elaborazione razionale di conoscenze acquisite). È il contatto con l'evidenza dell'illuminazione pura che conduce Andrej all'uscita del suo tunnel, verso la luce che da quel momento egli tornerà a spandere sulle sue icone. Andrej tornerà a dipingere, e l'epilogo, in cui finalmente vediamo le sue opere, ma non più lui, ci dice che la sua vita da quel momento si esprime in un nuovo, più alto silenzio, non più negazione ma stato sublime, connaturato a quella dimensione ineffabile dello spirito che è la creazione artistica. Andrej, dunque, torna a *dire* non nella ridondanza opaca del linguaggio verbale, bensì nell'alto silenzio dell'icona. È questa la meta ultima del suo cammino di crescita spirituale, così come la raggiunta umiltà lo è per Kirill.

3. *Stalker*: un viaggio verso il vuoto dell'anima

Il film che inaugura il secondo stile di Tarkovskij presenta una struttura narrativa che non potrebbe essere più monolitica: è il primo plot in cui egli adotta le tre unità narrative di tempo, spazio e azione ed è il primo basato in gran parte sull'interazione di tre soli personaggi isolati dal resto del mondo. Il nucleo dello schema topologico (il riquadro blu in fig. 4) come già detto si riduce a un triangolo e come tale non ci dice molto. Diventa dunque inevitabile concentrare l'attenzione sull'evoluzione nel tempo dello spessore dei rami.

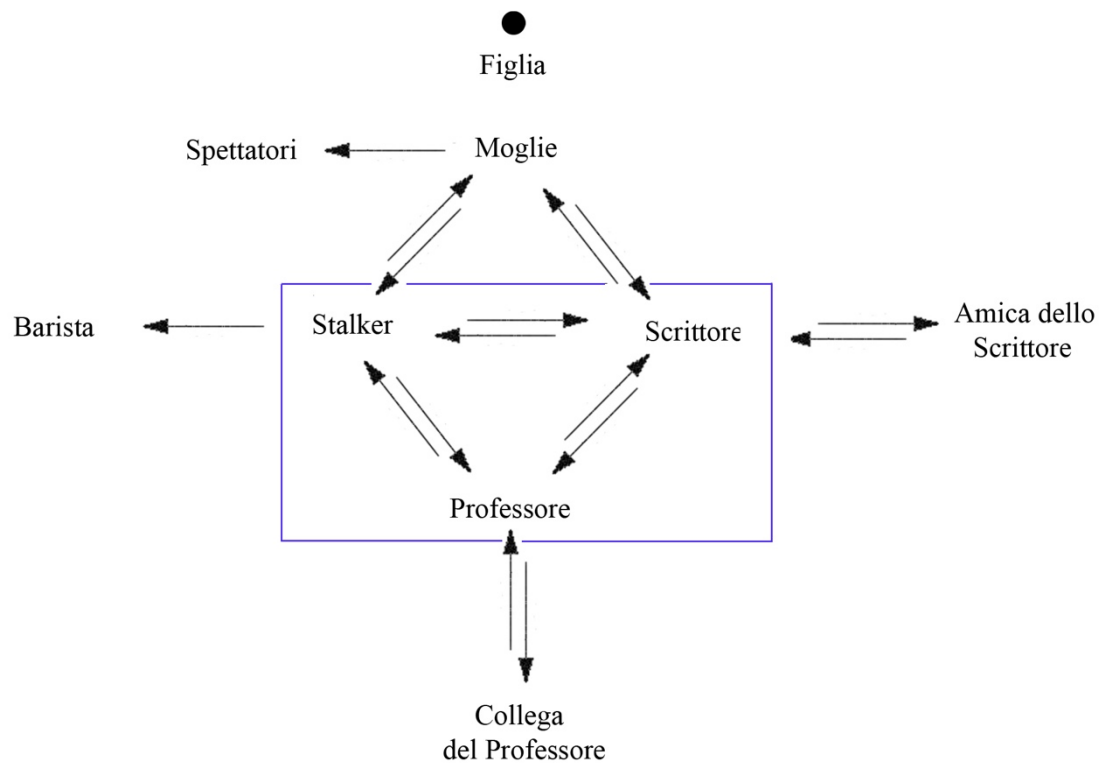


Fig. 5

Poniamo dunque attenzione ai tre principali personaggi: il Professore, lo Scrittore e lo Stalker, e alle sei sequenze più rilevanti dal punto di vista dialogico, ovvero:

1. Il primo dialogo nel bar;
2. l'arrivo nella Zona;
3. il tentativo dello Scrittore di raggiungere la Stanza lungo la via diretta;
4. la sosta;
5. la telefonata del Professore;
6. il dialogo sulla soglia della Stanza.

Nei tre grafici di fig. 5 abbiamo in ascissa la progressione delle sequenze e in ordinata, per ciascuna sequenza, la percentuale di dialogo attivo appartenente a ciascun personaggio riferita al totale dei dialoghi della sequenza stessa. Vediamo subito che la dominanza del Professore (fig. 5c) è quasi ovunque nettamente inferiore alle altre; il suo valor medio calcolato sulle sei sequenze è del 21% contro un valor medio del 35% per lo Stalker e del 39% per lo Scrittore. Nelle prime tre sequenze, inoltre, dove prevale la dominanza dello Stalker decade quella dello Scrittore e viceversa; esse sono cioè complementari.

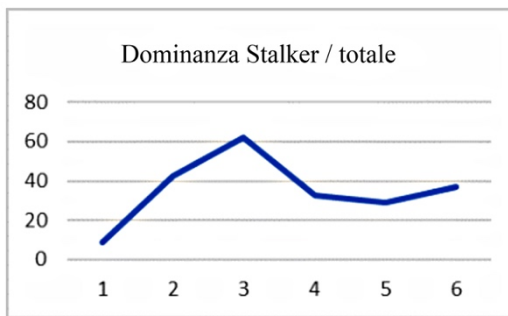


Fig. 6a

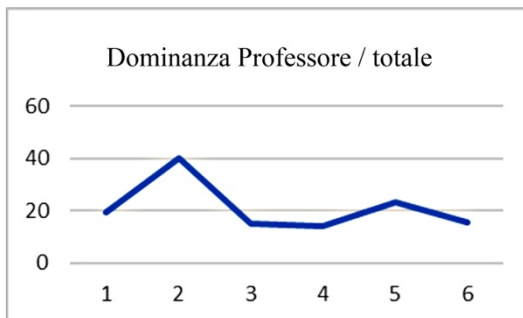


Fig. 5b

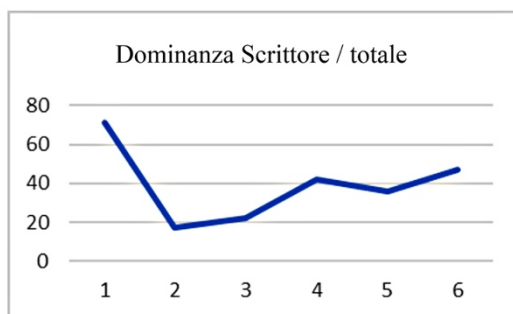


Fig. 5c

Consideriamo ora i dialoghi fra ciascuna coppia di personaggi (fig. 6). I dialoghi fra lo Stalker e il Professore (fig. 6a) partono da valori fra l’8 e il 12%, dunque già piuttosto bassi, e tendono a decadere ulteriormente. Di fatto, l’interazione più intensa che lo Stalker avrà con lo scienziato sarà una lotta fisica quando, sulla soglia della Stanza, cercherà di strappargli di mano la bomba con cui egli vorrebbe farla saltare. Allo stesso modo tendono a decadere i dialoghi fra il Professore e lo Scrittore (fig. 6b), che partono da livelli molto più alti ma, con la sola eccezione della disputa durante la sosta, tendono progressivamente a rarefarsi. I dialoghi fra lo Stalker e lo Scrittore (fig. 6c) al contrario partono da valori estremamente bassi ma tendono a intensificarsi giungendo a un picco del 47% nella sequenza cruciale sulla soglia della Stanza.

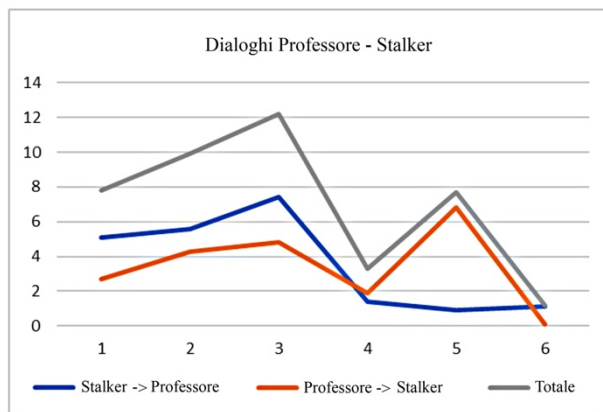


Fig. 6a

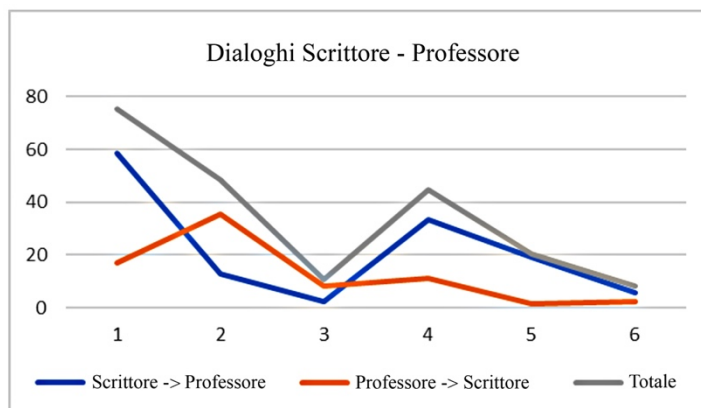


Fig. 6b

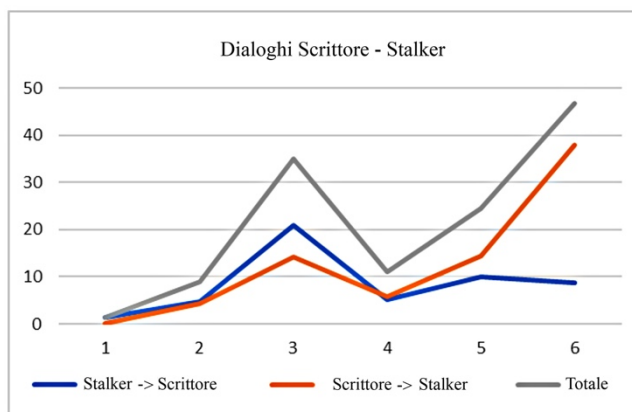


Fig. 6c

Il Professore assume una dominanza significativa nella sola sequenza 2, ovvero durante il dialogo con lo Scrittore¹⁰ dopo l'arrivo nella Zona (fig. 6b: 36% di dialogo attivo contro il 13% dello Scrittore). Lo Stalker si è allontanato e il Professore ne narra la storia allo Scrittore, che invece non sa nulla di lui. È dunque il Professore che in questa fase iniziale appare come *colui che sa*, ma allo stesso tempo la sua è una conoscenza legata ai soli fatti esteriori, gli unici cui la ragione, la scienza che qui egli rappresenta, può dare accesso secondo la visione che ne aveva Tarkovskij. Lo Scrittore, che di tale

¹⁰ Non considero quella della sequenza 5 nei confronti dello Stalker (fig. 6a) perché relativa a una percentuale molto bassa (7%).

conoscenza è privo, appare invece come portatore di un atteggiamento nichilista, esplicitato durante il dialogo iniziale nel bar e ancor prima in quello con l'amica, atteggiamento che non riuscirà a superare ma che lo aiuterà alla fine a guardare in profondità. La conoscenza del Professore inoltre è una conoscenza *a priori*, preesistente all'immersione nella Zona, e dunque superficiale in quanto estranea all'esperienza diretta della vita (ricordiamo che per Tarkovskij «la Zona è la vita») (Tarkovskij 2016: 183). E ad essa egli non aggiungerà nulla durante il viaggio. Già durante la disputa che lo contrapporrà allo Scrittore nella sequenza 4 (la sosta) sarà quest'ultimo a stabilire la sua dominanza con il 33,5% di dialogo attivo contro 11,3% del Professore.

Lo Scrittore da parte sua è inizialmente inerme; agisce nella Zona come agirebbe nella stazione di una metropolitana, con leggerezza e incompienza, che culminano (sequenza 3) nel suo velleitario tentativo di raggiungere la Stanza lungo una via diretta. Le sequenze 2 e 3 sono i due momenti di picco negativo della sua dominanza dialogica rispetto al totale (fig. 5b): nel primo perché ascolta, nel secondo perché soprattutto agisce (maldestramente), mentre è lo Stalker che tiene ancora fermamente in mano il suo ruolo di guida.

Nella fig. 6c vediamo però come in quest'ultima sequenza vi sia comunque una certa componente di dialogo fra Scrittore e Stalker in cui la dominanza dello Stalker non è molto accentuata. L'azione dello Scrittore è infatti preceduta da una contrapposizione dialogica fra i due in cui egli tiene testa allo Stalker, tanto che quest'ultimo infine cede, ma è anche seguita, dopo il suo fallimento, da un monologo dello Stalker che, riprendendo in mano il proprio ruolo di guida, commenta quanto è accaduto con una lunga dissertazione sulla natura della Zona.

Questo monologo, cui si deve la scarsa dominanza dello Scrittore rispetto al totale dei dialoghi della sequenza (fig. 5b), lo Stalker non lo rivolge al solo Scrittore ma a entrambi i compagni di viaggio e dunque non è contemplato nei grafici di fig. 6 che sono relativi solo ai dialoghi in cui ciascun personaggio si rivolge a uno solo degli altri. È però importante considerare anche i momenti in cui ciascun personaggio si rivolge collettivamente agli altri (fig. 7). C'è a questo proposito una differenza molto netta fra lo Stalker e gli altri due personaggi: quando lo Stalker parla si rivolge prevalentemente agli altri due insieme; questi momenti hanno spesso un rilievo notevole nel dialogo oscillando fra il 20 e il 30% del totale (fig. 7c), e ciò è in sintonia con la sua natura di guida, di maestro¹¹, mentre il Professore e lo Scrittore si rivolgono quasi sempre all'uno o all'altro dei due interlocutori.

Questa regola nel caso dello Scrittore è pressoché priva di eccezioni significative¹²; ci sono invece due momenti rilevanti in cui il Professore si rivolge a entrambi i compagni di viaggio: nelle ultime due sequenze, quando rivela progressivamente le sue intenzioni, la sua pretesa di ergersi a giudice. Questo ha un senso: lo Stalker e il Professore sono accomunati infatti dalla pretesa di esser portatori di verità assolute, centrate sulla Fede per l'uno, sulla Ragione per l'altro, ma che essi

¹¹ Da notare il fatto che in fig. 7c il massimo è situato in corrispondenza delle sequenze 2 e 3, dove ancora solido è il ruolo di guida dello Stalker, il minimo nelle due sequenze successive mentre sulla soglia della Stanza si ha una parziale ripresa per il suo accurato tentativo di far comprendere ai compagni il senso profondo che egli vede nella Stanza e nella sua missione di guida.

¹² Il suo monologo nella sala delle dune possiamo pensarlo come rivolto soprattutto a sé stesso, quasi un interludio staccato dal contesto narrativo della sequenza.

vedono come valide per chiunque, e pertanto meritevoli di essere enunciate davanti alla totalità dei presenti, per esigua che sia. Non così lo Scrittore: egli è una individualità che si contrappone ad altre individualità; perfino sulla soglia della Stanza, quando ne comprende la natura e la svela, le sue frasi hanno la forma di un contrasto individuale fra lui e lo *Stalker*, non di una lezione rivolta a entrambi i presenti.

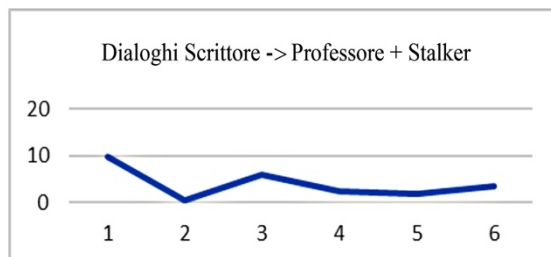


Fig. 7a

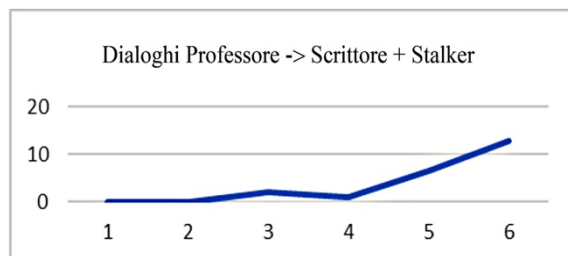


Fig. 7b

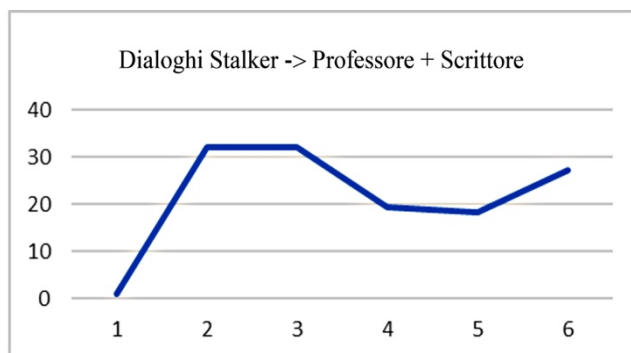


Fig. 7c

In ultimo, sarà utile tornare sui grafici di fig. 6 riproponendoli in termini di rapporti di dominanza individuali come mostrato in fig. 8. Questi grafici sono ricavati da quelli di fig. 6 facendo il rapporto fra la percentuale di dialogo attivo del personaggio A e quella del personaggio B. Un rapporto $A/B > 1$ indica dominanza dialogica di A su B; B è invece dominante su A se $A/B < 1$.

Nel rapporto dialogico fra lo *Stalker* e lo Scrittore (fig. 8a) la dominanza del primo inizialmente cresce fino a raggiungere il valore di picco nella sequenza 3 in cui, come già detto, lo Scrittore è ancora lontano dalla comprensione della realtà che lo circonda. Ma le parti si invertono sempre più nettamente nelle ultime tre sequenze quando i tre sono in prossimità della Stanza ed è lo Scrittore colui che decifra gli eventi trovandone la giusta chiave di lettura. La dominanza dello Scrittore sullo *Stalker* raggiunge il massimo nella sequenza cruciale sulla soglia della Stanza, dove è sì lo *Stalker* a

dire ciò che la Stanza è *per lui* e per coloro che vi conduce, ma è lo Scrittore a dire ciò che la Stanza è. Ed è lui, il disincantato, e pertanto disperato, osservatore oggettivo del mondo, ad essere più vicino alla verità della sua mistica guida¹³.

Poco significativo è l'andamento del rapporto dialogico Stalker - Professore (fig. 8b) poiché basato interamente su percentuali di dialogo molto basse (fig. 6a). Lo è molto invece l'andamento del rapporto Professore-Scrittore (fig. 8c) che ripropone, in forma ancora più accentuata, quello del rapporto Stalker-Scrittore. Lo Scrittore è dominante nella sequenza 1, in cui fa un ritratto di se stesso (completamento del dialogo precedente con l'amica), prima dell'ingresso nella Zona, ma la sua dominanza scompare nelle due sequenze successive dove, come già sappiamo, è il Professore a tenere le redini del loro rapporto, e di ciò fa parte anche il suo apparire il più assennato fra i due: segue diligentemente le indicazioni dello Stalker, ma non perché gli sia più vicino; egli, semplicemente, ha metodo. Riconosce razionalmente allo Stalker la conoscenza della Zona, sa che lui e solo lui può condurlo a realizzare il suo scopo. Il suo apparente buon senso, che ne determina la dominanza sullo Scrittore, appartiene anch'esso in realtà a una visione utilitaristica del fare, al mondo delle azioni esteriori.

Il rapporto di dominanza Professore / Scrittore si abbatte vistosamente, e dunque lo Scrittore recupera la sua dominanza sul Professore, a partire dalla sequenza della sosta. Tale dominanza, solo nella sequenza 6 si stempera, ma soltanto perché l'attenzione dello Scrittore si rivolge sempre più verso lo Stalker. Anche dal punto di vista dei rapporti di dominanza individuali dunque il Professore appare, con l'inoltrarsi dei tre nella Zona, sempre più un personaggio ombra.

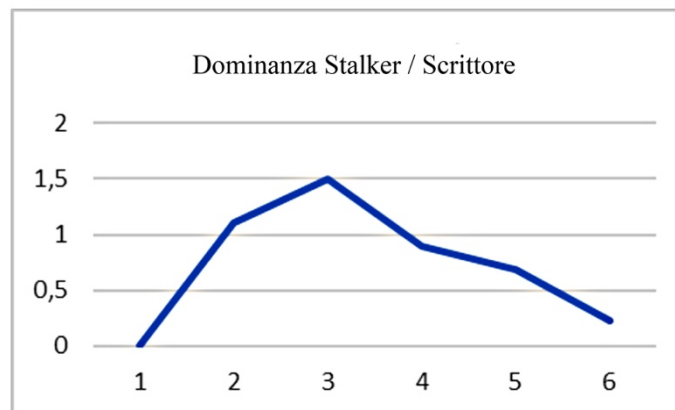


Fig. 8a

¹³ Gli eventi precedenti suggeriscono che egli sia in un certo senso il "prediletto" dalla Zona. «La Zona fa passare gli infelici» dice lo Stalker. E infatti lo Scrittore non è punito dalla Zona per il suo arrogante tentativo di raggiungere la Stanza in violazione delle Sue leggi (sequenza 3), episodio che poi indurrà lo Stalker a mandare avanti lui nel "tritacarne".

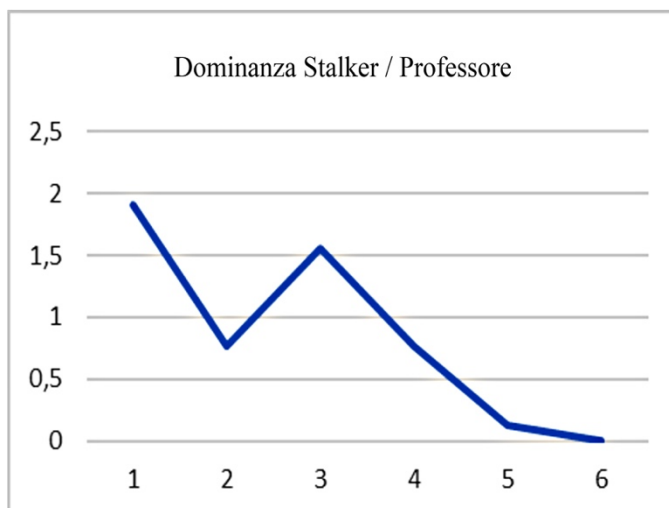


Fig. 8b

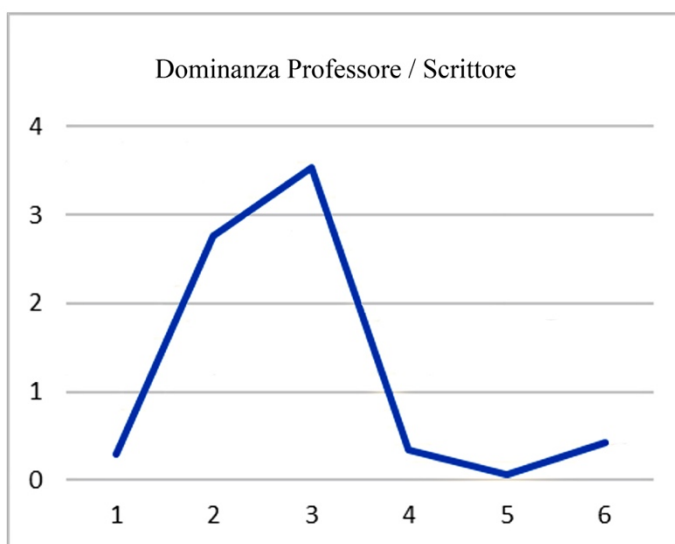


Fig. 8c

L'insieme di queste considerazioni, da cui risulta il ruolo di primo piano assunto, in crescendo, dalla figura dello Scrittore, può ben collegarsi con quanto detto da Tarkovskij:

Tutto ciò che fa un regista, un autore alla fin fine egli lo estrae da se stesso. Se gli interessano le persone che lo circondano, lo interesseranno soprattutto quegli elementi che sono a lui più vicini, ma di pormi coscientemente nella posizione della guida come il personaggio di *Stalker* non mi è mai venuto in mente, non ho pretese del genere. In un certo senso, senz'altro mi è più vicino il personaggio dello Scrittore anche se non potrei dire neppure in questo caso di rispecchiarmi in pieno. (Baglivo 1984)

In effetti, se pensiamo al forte autobiografismo che impregna molta opera di Tarkovskij, soprattutto da *Lo specchio* in poi, vediamo che i personaggi più riconducibili a lui stesso non sono mai coloro che incarnano il ruolo di guide, piuttosto i personaggi che a contatto con esse compiono un cammino di crescita spirituale (in *Rublëv* e *Nostalghia* sono coloro che hanno nome Andrej, in *Sacrificio* è Aleksandr, nome del nonno paterno). In *Stalker*, opera priva di espliciti elementi autobiografici, è

significativo che infine fallisca colui il quale chiede il compimento di un puro atto di fede a coloro che lo seguono inoltrandosi nel luogo in cui si perdono le certezze della ragione, e che il cammino verso la consapevolezza dello Scrittore non sia verso l'alto ma verso il basso. Egli non credeva nell'uomo e nel mondo prima di entrare nella Zona, vi crede ancor meno quando giunge sulla soglia della Stanza. Il suo cinismo gli consente di vedere in essa ciò di fronte a cui lo *Stalker*, impregnato di fede, è cieco: non un tabernacolo, ma una lente che mette a fuoco la parte più nascosta e inconfessabile della psiche umana. La Stanza non è altro che l'Oceano di *Solaris*, i suoi desideri realizzati non sono altro che gli Ospiti, i miracoli crudeli che avvengono nella stazione spaziale. E lo Scrittore, compreso ciò, torna alla sua realtà senza speranza. In questo senso l'idea originale dell'autore di fare del film l'esaltazione di un puro atto di fede assoluta, irrazionale, sembra essersi, nella realizzazione della sceneggiatura, stemperata con lo spessore assunto dalla figura dello Scrittore.

Ma *Stalker* non finisce sulla soglia della Stanza. Dopo che lo Stalker, tornato a casa, ha gridato il suo «Signore, perché mi hai abbandonato?», c'è ancora qualcuno che ha qualcosa da dire: la Moglie che, rivolgendosi per la prima e unica volta nell'opera di Tarkovskij, direttamente alla macchina da presa, cioè allo spettatore, ci obbliga a domandarci se non sia lei, ancora una volta simultaneamente moglie e madre, in mezzo al vuoto che la vicenda dei tre uomini ha spalancato, a esser per Tarkovskij la vera guida, colei che, sola, conosce la Via e in cui egli può infine riconoscersi.

Videografia

Baglivo D., *Il cinema è un mosaico fatto di tempo*, Roma, Ciak Studio, 1984.

Bibliografia

Moretti F., *Network theory, plot analysis*, 2011, <https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet2.pdf>.

Tarkovskij A., "Progetto di sceneggiatura e messa in scena di una nuova versione del film

«Amleto»", *Close Up*, 1, 1997, p. 21.

– "Il mio *Rublëv* è la speranza di tutto il popolo russo", *Il Dramma*, 1, 1970, pp. 55-64.

– *Scolpire il tempo*, Firenze, Istituto Internazionale Tarkovskij, 2016, p. 183.

Schillaci F., *Il tempo interiore. L'arte della visione di Andrej Tarkovskij*, Torino, Lindau, 2017.

Studi e saggi

Forestierismi e linguaggio giuridico contemporaneo: gli atti degli avvocati

Francesca Fusco

Università degli Studi di Padova
(francy.fusco@gmail.com)

Abstract

Dopo un *excursus* sulla componente esogena nel linguaggio giuridico, il lavoro si concentra sull'analisi dei prestiti presenti in una tipologia di testo giuridico fino a ora poco esplorata, gli scritti processuali degli avvocati. Per tale scopo si è spogliato e esaminato un campione rappresentativo di atti di parte tratto dal *corpus* del PRIN 2017 *AttiChiari*.

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/585>

1. La componente esogena nel linguaggio giuridico

Il linguaggio giuridico è, tra i linguaggi specialistici, quello che ha un legame più stretto con la società di cui è espressione, visto che ne rappresenta i valori e le contraddizioni, e ne segue da vicino i mutamenti. La lingua del diritto non ha quindi confini precisi, né un'unitarietà di fondo: i suoi testi «assumono [...] da tutti i linguaggi specifici, tecnici, da tutti i gerghi, da tutti gli usi, anche locali, termini, parole, espressioni e le portano nell'alveo della normazione» (De Mauro 1986: 18)¹.

Anche la componente esogena presente al suo interno è da un lato (per i forestierismi) diretta conseguenza del continuo adeguamento della lingua del diritto al mutare dei valori e fenomeni sociali, delle ideologie politiche e delle innovazioni tecnologiche; dall'altro (per i latinismi) deriva invece proprio dal carattere profondamente conservativo del linguaggio giuridico, che mantiene ben saldo il legame con la lingua di quel diritto romano in cui l'ordinamento italiano fonda le proprie radici². Vista la lunga e intensa coabitazione con il latino³, non stupisce difatti che, tra tutti i linguaggi

¹ Vedi anche Cortelazzo (1997: 36-38); Berti (1999: 75-77); Ondelli (2007: 71); Garzone-Santulli (2008: 2); Caterina-Rossi (2008: 185); Serianni (2011: 122); Gualdo (2011: 411); Lubello (2021b: 59). Adottando una classificazione basata su criteri semantici (per cui v. Gualdo 2011: 419), possiamo immaginare il lessico giuridico articolato in tre cerchi concentrici: nel più interno i termini che rappresentano «nozioni e concetti di tipo giuridico»; nel cerchio intermedio i termini che, «a prescindere da una definita semantica giuridica, ricorrono in testi giuridici poiché appartengono a vario titolo al repertorio di usi e abitudini lessicali degli operatori del diritto [...] nella concreta produzione di diversi tipi di testo giuridico» (Dell'Anna 2008: 99); infine, nel cerchio più ampio – che sfuma nella lingua comune – tutti gli altri termini in vario modo usati negli scritti giuridici (definiti dai giuristi *termini fattuali*, poiché riguardano la realtà extra-giuridica che viene in rilievo nei testi: v. Belvedere 1994: 24). Per una classificazione tassonomica delle componenti del lessico giuridico si rinvia a Dell'Anna 2008 (e si veda anche Serianni 2011: 126-132, Gualdo (2011: 420-428), e già Mortara Garavelli (2001: 10-17).

² V. Ondelli (2007: 76); Garzone-Santulli (2008: 2); Serianni (2011: 132); Gualdo (2011: 434).

³ Per la quale si rimanda a Fiorelli 2008 (cfr. pure Bambi 2012).

specialistico-settoriali, sia proprio la lingua del diritto ad avere l'incidenza maggiore di latinismi⁴, che allignano negli scritti dei giuristi non solo come orpelli stilistici o segnali di autorità interpretativa, ma anche (e soprattutto) come richiamo sintetico e pregnante a principi fondamentali o a teorie ermeneutiche, fungendo da «rimando alla coerenza e alla coesione di un sistema di pensiero il quale fonda la propria autorità su una lunga tradizione nazionale che ne giustifica la validità convenzionale» (Ondelli 2007: 76)⁵.

Molto diverso è il rapporto che l'italiano giuridico intrattiene con le lingue straniere: il forte ancoraggio alla tradizione e l'inevitabile connotazione nazionale dell'ordinamento giuridico comportano che quello del diritto sia, tra i linguaggi specialistici, il meno toccato dall'ingresso dei forestierismi⁶. Ciò non significa, tuttavia, che esso sia del tutto scevro di influenze esogene, come dimostra la larga immissione di idee (e termini) francesi nella lingua delle legislazioni degli Stati italiani a cavaliere tra Settecento e Ottocento, quando si è guardato a Oltralpe per un rinnovamento dei sistemi legislativi; o la forte influenza che, nel corso del XIX secolo, ha esercitato la pandettistica tedesca sulla dottrina nostrana, costringendo la lingua giuridica italiana a corredarsi – questa volta quasi esclusivamente per il tramite del calco – di tutti i termini necessari per esprimere le idee provenienti dalla Germania⁷.

Oggi il principale scambio – che si manifesta, diversamente da quanto si è visto per il tedesco, principalmente attraverso il fenomeno del prestito – è con l'inglese, «lingua veicolare del mondo globalizzato» (Serianni 2011: 133)⁸. Agli anglicismi già acclimati nell'italiano comune (o in quello di altri linguaggi specialistici) che entrano negli scritti dei giuristi *ratione materiae*⁹, si aggiungono quelli

⁴ V. Gualdo (2011: 433); Dell'Anna (2017: 161).

⁵ Sul rapporto tra latino e lingua del diritto si vedano Nencioni (1940), Schipani-Scivoletto (1994), in particolare Poccetti (1994), Mortara Garavelli (2001: 183-187; 2002), Fiorelli (2008), Serianni (2011: 132-133), Gualdo (2011: 433-435), Cavallone (2012: 88-89), Dell'Anna (2017: 161-164), Lubello (2021a), Lubello (2021b: 65-66), Fusco (2022).

⁶ Scrive Cortelazzo (1997: 37): «La lingua giuridica pare essere una delle lingue speciali più “nazionali” che esistano. L'omogeneizzazione internazionale della lingua giuridica, e soprattutto delle sue tipologie testuali, anche in nazioni simili dal punto di vista del sistema giuridico, è molto più scarsa che in gran parte delle altre lingue speciali, dove, forse anche per il riconoscimento di un'unica lingua di prestigio e di comunicazione inter-nazionale, le differenze tra le diverse realizzazioni nazionali si sono molto attenuate» (cfr. pure Cortelazzo 2012: 180). V. anche Dell'Anna (2008: 109; 2017: 165).

⁷ V. Fiorelli (2008: 329-335); Caterina-Rossi (2008: 192-196); Gualdo (2011: 416; 2012: 197); Bambi (2012: 25-28); Pozzo (2012: 7-9); Visconti (2012: 185-186; 2017: 72). Paradigmatico l'esempio fornito da Cavallone 2012: 85 a proposito dei nomi che designano la disciplina del processo civile: «*Procedura civile* è una denominazione francese, *procédure civile*, acquistata all'italiano giuridico solo all'epoca delle codificazioni preunitarie (qualche volta nella forma ibrida di *processura*, come nel codice parmense di Maria Luigia). Prima si parlava di *practica*, o *praxis*, o si utilizzavano in vario modo il sostantivo *iudicium* o l'aggettivo *iudiciarius*, come attributo di *processus*, o più anticamente di *ordo*. Quanto a *diritto processuale civile*, si tratta, come è noto, della traduzione letterale di *Zivilprozessrecht*, ed è un prodotto emblematico del fascino esercitato dalla dottrina processualistica di lingua tedesca del diciannovesimo secolo su quella italiana, da Chiovenda in poi. Le due denominazioni sono comunque sopravvissute fino ad oggi, connotando approcci diversi alla disciplina del processo: esegetico e orientato alla pratica quello della *procedura civile*, sistematico e dogmatico quello del *diritto processuale civile*». Per alcuni francesismi di ambito giuridico entrati nell'italiano tra Sette e Ottocento v. Lubello (2017: 57-58; 2021c); cfr. anche Fusco (2018).

⁸ V. anche Caterina-Rossi (2008: 196); Gualdo (2011); Dell'Anna (2017: 164).

⁹ V. Ondelli (2007: 76); Gualdo (2011: 436). Cfr. anche Serianni (2011: 133-134), il quale mostra l'abbondanza di anglicismi di ambito informatico che ricorrono in una pronuncia della Cassazione in merito a un caso di diffamazione attraverso Internet (per i numerosi anglicismi di ambito informatico attestati nella lingua del diritto cfr. pure Destito-Dezzani-Santoriello [2007: 73-79]).

che veicolano concetti specificamente giuridici, i quali permeano l'italiano del diritto spesso a seguito di contatti tra gli ordinamenti¹⁰. In alcuni casi (come per *privacy* e *antitrust*), i giuristi italiani hanno guardato ai sistemi di *common law* per affrontare problemi da questi già risolti, anche se poi non necessariamente hanno recepito, insieme al termine straniero, la disciplina messa a punto dai giuristi anglosassoni; in altri casi è stata l'internazionalizzazione delle prassi contrattuali (soprattutto in ambito bancario e finanziario) a comportare l'abbassamento delle barriere linguistiche e a favorire l'ingresso di alcuni anglicismi relativi a contratti nati in sistemi di *common law* (come *factoring*, *leasing*, *franchising*, *engineering*, *swap*, *catering*)¹¹.

Accanto all'apertura verso l'inglese derivante da una circolazione spontanea di modelli stranieri in contesti in cui non vi è competizione con altri sistemi linguistici (e giuridici), vi è quella scaturente dagli interventi eurounitari di armonizzazione del diritto¹², di fatto alla base della diffusione del cosiddetto *inglese comunitario*: una lingua ibridata che non «traspone più i concetti di *common law*, e nemmeno quelli di un altro ordinamento specifico», bensì veicola gli istituti e le nozioni – principalmente di *civil law* – propri di «un ordinamento *in fieri*, quello europeo, che risente moltissimo di diversi retroterra culturali e giuridici» (Pozzo 2012: 12)¹³. Sicché, «quando si traduce dall'inglese, si deve comprendere quale sia l'istituto celato dietro il termine, che non troverà molto spesso corrispondenza nel contesto di *common law*» (Pozzo 2012: 13)¹⁴.

Non tutti i settori sono tuttavia toccati in egual misura dall'influsso esogeno: mentre nel lessico del diritto commerciale-finanziario e internazionale-comunitario la presenza di anglicismi può dirsi in qualche modo significativa¹⁵, altre branche meno esposte alle interferenze straniere, come ad

¹⁰ Cfr. Cortelazzo 2012: 179-180.

¹¹ V. Caterina-Rossi (2008: 196). Cfr. anche Gualdo (2011: 435-436); Visconti (2012: 186; 2017: 73-74); Pozzo (2012: 9), la quale ultima, oltre a riportare alcuni altri esempi (*insider trading*, *stock options*, *dumping*), specifica che talvolta per questioni di prestigio si utilizzano termini inglesi anche quando l'italiano già possiede un equivalente endogeno, come nei casi di *board* e *bond*, impiegati rispettivamente in luogo di *consiglio* e *obbligazione* (*ivi*: 10-11). Per quanto i prestiti siano preponderanti, non mancano i calchi, come *informazioni privilegiate* su *privileged information*, *controesame* su *cross examination* (su cui v. Ruggieri [2012: 173]), *mandatorio* su *mandatory* (su cui cfr. Fusco [2021^o]): sul tema si veda più diffusamente Visconti (2012; 2022: 41-47) (e v. anche Pozzo [2012: 10-11]). Per i problemi traduttivi che ne derivano cfr. Ferreri (2010; 2019).

¹² Come ricorda Bambi (2012: 28-29), oggi non ci confrontiamo più «con un mero bilinguismo, ma con un più pericoloso e stimolante plurilinguismo, da leggere su piani diversi: quello comunitario e quello della globalizzazione; e per di più relativo – diversamente dal passato – a distinti ordinamenti, ognuno con una specifica individualità e una ricca tradizione».

¹³ V. anche Caterina-Rossi (2008: 197-201); Gualdo (2011: 437-438); Visconti (2012: 186-187; 2017: 74-75); Ferreri (2016: 170-176). Si vedano pure i saggi raccolti in Jacometti-Pozzo 2006, Chiti-Gualdo 2008 e nel volume *Il linguaggio giuridico nell'Europa delle pluralità* 2017.

¹⁴ D'altronde la lingua inglese, nel panorama del multilinguismo europeo, «seppur goda dello *status* di lingua più parlata, è [...] la lingua meno adatta ad esprimere concetti giuridici della maggior parte degli ordinamenti a base romanistica» (Pozzo 2012: 12).

¹⁵ Per la presenza di prestiti dall'inglese nei testi del diritto bancario e finanziario v. Gambaro (2012: 40), il quale mostra, ad esempio, come nel TUB (*Testo unico delle leggi in materia bancaria e creditizia*) si trovino attestati *factoring*, *leasing*, *forfeiting*, *travellers cheques*, *money broking*, *raiting*; e ancora nel TUF (*Testo unico delle disposizioni in materia di intermediazione finanziaria*) *futures*, *swaps* e *market maker*. V. anche Cavallone (2012: 86) per alcuni anglicismi diffusi nel diritto privato sostanziale. Talvolta gli anglicismi entrano nel linguaggio giuridico da altri linguaggi specialistici: v. Caterina-Rossi (2008: 197) per *mobbing*, che proviene dal linguaggio della psicologia del lavoro (dove è a sua volta giunto da quello dell'etologia: cfr. Giovanardi-Gualdo-Coco [2008: 291-292]). Riguardo al rapporto tra l'inglese e il lessico del diritto pubblico comparato Pegoraro (2012: 64) scrive che «le interferenze sono [...] notevoli,

esempio il diritto processuale, sono piuttosto riluttanti ad accogliere nel proprio lessico termini allogeni¹⁶. Distinzioni sussistono anche tra i diversi formanti: la normativa sembra difatti resistere meglio all'ingresso dei forestierismi non adattati¹⁷, mentre un po' più permeabili sono i testi della giurisprudenza e, soprattutto, della dottrina, «più propensa a cedere [...] alle sirene dell'uso politico e propagandistico dei vocaboli usati nel linguaggio comune» (Pegoraro 2012: 65)¹⁸.

2. I forestierismi negli atti di parte: *corpus*

In questa sede si intende esaminare la presenza di prestiti stranieri nella prosa processuale forense, genere testuale a oggi poco esplorato da un punto di vista linguistico, dato che gli atti di parte, non essendo pubblici, sono di difficile reperimento¹⁹. L'analisi è stata condotta su un campione di atti tratti dal *corpus* del PRIN 2017 *La chiarezza degli atti del processo (AttiChiari): una base di dati inedita per lo studioso e il cittadino*, progetto che vede coinvolti linguisti e giuristi degli atenei di Genova, Firenze, Lecce e Viterbo, e che mira allo studio della lingua degli avvocati, tramite l'allestimento di un *corpus* sincronico di atti di parte che andranno a confluire in una banca dati interrogabile, in cui è prevista una specifica sezione dedicata a esempi di scrittura chiara ed efficace²⁰.

Il *corpus* scelto per questo primo studio è composto da 50 atti (per un totale di 157.137 parole) in materia civile, di argomento e tipologia vari, e inerenti a tutti e tre i gradi di giudizio. Si tratta, nello specifico, di 33 atti introduttivi (21 tra ricorsi e citazioni, e 12 comparse di costituzione), otto

a causa delle reciproche biunivoche influenze tra legislazione, giurisprudenza e dottrina (oltre che tra linguaggio comune e linguaggio politico)», sicché oggi «accade che nuovi vocaboli, utilizzati nei linguaggi originari per designare riforme valutate positivamente nell'ordinamento di arrivo, vengano recepiti nella dizione originaria (come *devolution*) o in traduzione assonante (come *azioni positive* rispetto ad *affirmative actions*), alla sola condizione che presentino una ancorché generica somiglianza di contenuti rispetto all'oggetto che intendono qualificare». Per l'influsso esogeno nel lessico del diritto penale si veda invece Mannozi (2012), in particolare le appendici relative al lessico del "rischio" e al lessico del diritto penale dell'economia e dei mercati.

¹⁶ Per la lingua del diritto processuale civile v. Cavallone (2012), per il quale «alla tendenziale chiusura del nostro linguaggio forense e giudiziario agli influssi stranieri contribuisce forse anche un altro fattore più banale, o meno nobile, che è la insufficiente conoscenza delle lingue da parte degli "operatori del processo", per lo più privi [...] delle esperienze transnazionali tipiche dei *business lawyers*» (p. 89). Più aperto ai forestierismi è invece il lessico del diritto processuale penale per Ruggieri (2012: 169-175).

¹⁷ Anche se Seriani (2011: 133) segnala che «alcuni istituti giuridici sono indicati, anche nella legislazione che li regola, col nome inglese: è il caso di contratti frequentemente praticati dalle imprese come il *leasing*, il *factoring*, il *franchising*». Il formante legislativo è poi sempre più di frequente interessato da fenomeni di calco, come rileva Visconti (2012: 187-188) (cfr. anche Ferreri [2010; 2019]).

¹⁸ D'altronde, come scrive Dell'Anna (2010: 274), sono proprio «i testi giurisprudenziali e dottrinali [...] il luogo dove prende forma la creazione concettuale e lessicale giuridica». Cfr. anche Caterina-Rossi (2008: 197); Cavallone (2012: *passim*); Gualdo (2011: 436; 2012: 201). Per quanto riguarda specificamente le pronunce giudiziali v. Dell'Anna (2017: 165).

¹⁹ Per alcuni primi studi sulla scrittura giudiziale degli avvocati v. Sabatini (2003), Mortara Garavelli (2003a; 2003b), Cavallone (2012); Conte (2013); Caponi (2016); Dell'Anna (2016); Gualdo-Dell'Anna (2016); Fusco (2022).

²⁰ Per una descrizione analitica degli obiettivi e della struttura del progetto si rimanda a <https://attichiari.unige.it> (e cfr. pure Gualdo [2021] e Visconti [2021]). Al fine di tutelare la riservatezza dei soggetti coinvolti nei procedimenti, gli atti raccolti sono stati trattati tramite pseudonimizzazione, tecnica che consiste nel sostituire, previa marcatura manuale, antroponomi, toponimi, indirizzi, date, ecc. contenuti nei testi con dati fittizi della stessa categoria, mantenendo sostituzioni coerenti all'interno del documento (o dei documenti, nel caso di più atti afferenti a uno stesso giudizio: cfr. Fusco [2021b]); per la procedura semiautomatica di pseudonimizzazione adottata per i testi del PRIN *AttiChiari* si rinvia a Clemenzi-Fusco-Fusi-Lombardi (2022 e 2023) e ai contributi contenuti in Gualdo-Clemenzi (2021).

atti conclusivi (tra comparse conclusionali e repliche), e nove memorie di altro tipo depositate nel corso del giudizio. Per quanto riguarda gli organi giurisdizionali, tre atti afferiscono a procedimenti incardinati dinnanzi al Giudice di pace, due alla (oggi abolita) Pretura, 35 al Tribunale (sezioni ordinaria e specializzate), sette alla Corte d'Appello e tre alla Corte di Cassazione.

Nella scelta del campione si è cercato di fornire una rappresentatività per quanto possibile adeguata anche da un punto di vista diacronico, diastratico e diatopico: gli atti selezionati coprono un arco temporale di 30 anni (dal 1992 al 2021)²¹ e sono scritti da avvocati di ambo i sessi nati tra il 1932 e il 1990²², iscritti ai fori di Bari, Brindisi, Genova, La Spezia, Lecce, Milano, Massa Carrara, Modena, Napoli, Padova, Parma, Pisa, Pistoia, Savona, Torino, Viterbo²³.

3. I forestierismi negli atti di parte: analisi

Partendo da una stima strettamente numerica, su 157.137 parole (anche in polirematiche) che compongono il *corpus* qui preso in esame, solo 132 (ossia lo 0,084%) sono prestiti stranieri, mentre le parole latine sono ben 1.382 (lo 0,88%), dieci volte di più. Questi primi dati avvalorano, anche per gli scritti degli avvocati, quanto già si è detto a proposito della lingua del diritto in generale, e di quella del processo in particolare: un forte ancoraggio alla tradizione (e in particolare al latino) e una generale refrattarietà all'accoglimento di materiale lessicale allogeno²⁴.

Per quanto riguarda la provenienza dei forestierismi, si conferma il ruolo preponderante dell'inglese. I prestiti rinvenuti nel campione sono difatti nella quasi totalità anglicismi (accanto alle forme si riportano le relative frequenze): *asset* (1), *asset manager* (1); *assets* (4), *baby sitter* (1), *badges* (1), *box* (8, di cui un *box garage*), *budget* (1), *business plan* (1), *claims made* (3), *extension* (2), *fitness* (1), *going concern* (2), *governance* (2), *in house providing* (7), *key manager* (1), *know how* (4, di cui uno univerto), *liner* (1), *no-food* (1), *outsider* (1), *partner* (1), *partners* (1), *report* (6), *residence* (2), *sales manager* (1), *skimmer* (14), *standard* (1), *stock* (10), *stop* (1), *voucher* (2), *with my compliments* (1), per un totale di 83 occorrenze. Pochissimi i gallicismi (*affaire* [1], *tout court* [1], *tranches* [3]), mentre non vi sono apporti da altre lingue. Delle 33 forme elencate, 11 sono polirematiche: *asset manager* (1), *baby sitter* (1), *business plan* (1), *claims made* (3), *going concern* (2), *in house providing* (7), *key manager* (1), *know how* (3, e anche un caso univerto), *no-food* (1), *sales manager* (1), e il francesismo *tout court* (1)²⁵.

²¹ A essere maggiormente rappresentato è prevedibilmente il decennio 2012-2021 con 41 atti, contro i 5 del decennio 2002-2011 e i 4 del decennio 1992-2001.

²² Si tratta di 20 uomini e 14 donne. Riguardo all'età, un avvocato è nato nel 1932, tre negli anni Quaranta, quattro negli anni Cinquanta, 13 negli anni Sessanta, sei negli anni Settanta, quattro negli anni Ottanta e tre nel 1990. Si segnala qui che in uno stesso atto sono talvolta costituiti più avvocati: se risulta che di fatto l'atto è stato scritto solo da uno solo di essi si tiene conto esclusivamente dei dati relativi all'effettivo scrivente, altrimenti si considerano i dati relativi a tutti gli avvocati firmatari.

²³ 25 atti sono riconducibili ad avvocati iscritti a fori del Nord, 20 a fori del Sud e 5 a fori del Centro Italia, cui si aggiunge un atto firmato congiuntamente da avvocati del Nord e del Centro Italia.

²⁴ Vedi *supra*.

²⁵ In alcuni casi il forestierismo si presenta in sintagmi nominali "ibridi" italiano-inglese (come *istruttrice fitness* [1], *stop didattico* [1]), o inglese-francese come nel caso di *box garage* (1). Dubbio infine il caso di *With my compliments*, con tutta probabilità la denominazione di un natante.

Come può vedersi, si tratta sempre di prestiti integrali, senz'alcun tentativo di adattamento di tipo grafico²⁶; e anche la pressoché generale assenza di glosse esplicative o traduttive conferma la piena integrazione dei forestierismi²⁷.

La presenza dell'elemento allogeno è segnalata dall'uso del corsivo in poco meno della metà dei casi (per un totale di 17 forme e 36 occorrenze)²⁸, o anche alcune rare volte dall'impiego di virgolette metalinguistiche (che possono anche aggiungersi al corsivo)²⁹: da segnalare il caso di *claims made* (3, tutte nello stesso documento) che viene scritto sempre in tondo, ma una volta tra apici, una volta tra virgolette alte e una volta senza alcuna marca paragrafematica («clausola c.d. *claims made*», in una citazione tratta da una pronuncia della Cassazione)³⁰; si veda ancora *in house providing* (7 occorrenze, tutte nello stesso documento), di cui sei in corsivo (e di queste tre tra virgolette alte); infine, un caso ciascuno di “*no-food*” (1) e “*tout court*” (1) in corsivo tra virgolette alte³¹.

La scelta di evidenziare o meno le espressioni straniere tramite marche paragrafematiche non presenta una *ratio* unitaria nel *corpus* (non di rado non vi è coerenza nemmeno all'interno di uno stesso documento) e non pare collegata al grado di integrazione delle forme nell'italiano, bensì sembra dipendere dalla maggiore o minore attenzione dell'avvocato scrivente alla veste formale dell'atto (tanto più che in vari casi il forestierismo in questione è attestato in un solo documento), nonché probabilmente dalla sua confidenza con i programmi di videoscrittura.

Anche le modalità di costruzione del plurale sembrano dettate da scelte idiosincratiche dell'autore e dalla sua competenza nella lingua di provenienza del prestito: una conferma al riguardo può venire dal caso di *asset*, plurale invariato nell'unica occorrenza in una memoria *ex art.* 183 c.p.c. («gli *asset*»)³², mentre nelle quattro occorrenze in una comparsa conclusionale si presenta

²⁶ Cfr. quanto osserva a proposito dei prestiti integrali Della Valle (2015: 110).

²⁷ L'unica glossa si riscontra in merito a *claims made*: si veda il primo dei passi riportati *infra* § 3.1.

²⁸ *Assets* (4), *badges* (1), *extension* (2), *going concern* (2), *governance* (1), *in house providing* (6), *key manager* (1), *knowhow* (1, l'unico caso di univerbazione), *no-food* (1), *outsider* (1), *sales manager* (1), *standard* (1), *stock* (10), *With my compliments* (1), *affaire* (1), *tout-court* (1), *tranches* (1).

²⁹ In un caso si tratta di apici: v. *infra*.

³⁰ Cass. 28.04.2017, n. 10509 (si segnala che nel testo della sentenza la polirematica è sempre erroneamente «claim's made» e che l'avvocato che ha riportato il passo è intervenuto a correggere, v. *infra* nota 49). Si noti la presenza del «c.d.» in qualche modo glossatorio; del resto anche il primo passo in cui è citato riporta un'ampia spiegazione tecnica della polirematica: v. *supra* nota 27 e *infra* § 3.1).

³¹ Da considerare a parte la denominazione di un complesso condominiale in tondo tra virgolette (“Residence Vivaldo”).

³² A parte l'occorrenza di *Asset Manager* (1, per di più in tondo).

assets (tra cui «gli *assets* materiali»)³³; invariato ancora il plurale di *extension*³⁴, mentre ricorrono al morfema finale -s sul modello della lingua d'origine l'anglicismo *partners*³⁵ e il francesismo *tranches*³⁶.

Dal punto di vista semantico, la stragrande maggioranza dei forestierismi attestati non riguarda propriamente la lingua del diritto, ma rientra in quello che Gualdo nella sua classificazione tassonomica definisce il «cerchio maggiore» (o, se si preferisce, «cerchio esterno») del lessico giuridico, in cui ricadono tutte le parole che «descrivono realtà di fatto extra-giuridiche» (i cosiddetti *termini fattuali*) e che ricorrono negli scritti dei giuristi in virtù dell'argomento da questi di volta in volta trattato³⁷. Non stupisce che nel *corpus* si riscontrino soprattutto termini del lessico quotidiano largamente attestati nei vocabolari dell'uso (*affaire*, *extension*³⁸, *fitness*, *partner*, *report*, *residence*, *tout court*, *tranche*, *voucher*), per buona parte riconducibili, secondo il sistema di marche proposto dal GRADIT³⁹, al lessico «comune» dell'italiano (*baby-sitter*⁴⁰, *badge*⁴¹, *outsider*, *standard*, *stock*), o addirittura al «vocabolario di base» (come *stop* e *box*, marcati come «di alta disponibilità» e «di alto uso»). Accanto a questi, si presenta un manipolo di termini che il GRADIT segnala come appartenenti al lessico tecnico-specialistico dell'«economia» (es. *asset*)⁴², della «finanza» (es. *budget*)⁴³ o dell'«amministrazione aziendale» (es. *business plan*)⁴⁴.

Tra i forestierismi del *corpus* non si riscontrano invece espressioni appartenenti a quello che Gualdo chiama il «cerchio intermedio» del lessico giuridico, in cui ricadono i lemmi e i sintagmi che sono impiegati nei testi giuridici non tanto per una definita semantica giuridica, ma in virtù della

³³ E ancora un altro caso di «gli *assets*».

³⁴ Due volte in un brano di parlato riportato: «“eccoti le TUE *extension*, non sono H.: due parrucchieri hanno detto che non sono H. e così me le sono fatte togliere subito. Tutte le *extension* che tu mi hai messo non sono mai state della qualità H.. E con questo io con te ho chiuso”» (le virgolette alte sono nel testo).

³⁵ Come appare, la marca è impiegata per disambiguare nettamente il plurale dal singolare (non sembra del tutto casuale a livello diafasico la compresenza della marca “colta” del plurale straniero con una forma plurale aulica ormai desueta quale *proprii*: «I Separandi si impegnano reciprocamente ad inserire nell'equilibrio familiare minorile i proprii eventuali futuri *partners*, con modalità estremamente gradualità e crescenti. In particolare ed al fine di evitare od elidere al massimo insidiose confusioni di ruoli genitoriali, ciascun *partner* sarà chiamato davanti ai bambini con il proprio nome di battesimo»).

³⁶ Nei contesti: «pagamento delle *tranches*», «in sei *tranches*» e «le ultime 3 *tranches*» (si noti che nello stesso documento il termine è una volta in corsivo e due in tondo).

³⁷ V. *supra* nota 1 e Gualdo (2011: 419). Cfr. pure Belvedere (1994: 24); Dell'Anna (2017: 145).

³⁸ Su cui cfr. Giovanardi-Gualdo-Coco 2008: 239-241.

³⁹ V. GRADIT 2000: xx-xxi.

⁴⁰ Su questo e altri prestiti integrali che hanno da tempo travalicato l'ambito in cui erano originariamente attestati per entrare nel lessico quotidiano si veda Stefinlongo (2005: 232).

⁴¹ Su cui v. pure Giovanardi-Gualdo-Coco (2008: 147-148).

⁴² Invece il plurale *assets* è marcato come *rag.* («ragioneria»).

⁴³ Su cui v. Cortelazzo-Pellegrino 2003: 129-130, e Bombi 2019: 97.

⁴⁴ Attestato nel GRADIT dall'edizione del 2003. Tra i forestierismi del *corpus* afferiscono al linguaggio amministrativo o economico-finanziario, seppur non marcati o attestati nel GRADIT, anche *going concern*, *governance* (su cui v. in particolare Ratti (2015); ma cfr. pure Giovanardi-Gualdo-Coco (2008: 258-259) e Bombi (2019: 56), *know-how* (su cui cfr. Caterina-Rossi [2008: 197]), *sales manager* (su cui v. Bombi 2019: 51), *key manager* e *asset manager* (nel GRADIT è registrato solo *asset management*, oltre che, ovviamente, *manager*, entrambi marcati come *amm. az.*, «amministrazione aziendale»). Appartengono invece ad altri ambiti specialistici, non prossimi a quello giuridico, *liner* e *skimmer*, marcati nel GRADIT come propri rispettivamente del lessico della «marina» e della «tecnica».

loro appartenenza (a vario titolo) «al repertorio di usi e abitudini lessicali degli operatori del diritto»⁴⁵.

Sono infine solo due le forme che rientrano nel cosiddetto «cerchio interno», che raccoglie i termini che rappresentano specificamente «nozioni e concetti di tipo giuridico»⁴⁶: si tratta di *claims made* e *in house providing*.

3.1 *Claims made*

La polirematica nel *corpus* è attestata in un unico atto (una memoria *ex art.* 183 c.p.c.)⁴⁷:

Nè, a contrariis, torna utile affermare che “l'assicurazione è prestata nella forma 'claims made'⁴⁸, ossia è resa attiva solo quando la richiesta di risarcimento ... sia portata a conoscenza dell'assicurato per la prima volta nel corso del periodo di assicurazione ...” [...].

“[...] Nella specie, la Suprema Corte ha ritenuto nulla la clausola "claims made" che consentiva all'assicurato di fare denuncia dell'evento nei dodici mesi dalla cessazione del contratto di assicurazione, purché avesse ricevuto la richiesta di risarcimento del danno entro la scadenza del contratto stesso” (Cass. 13.5.2020, n. 8894; *ex multis*).

Devesi, invero, convenire con il principio di diritto che “la clausola c.d. claims made, inserita in un contratto di assicurazione della responsabilità civile stipulato da un'azienda ospedaliera [...] è un patto atipico immeritevole di tutela ai sensi dell'art. 1322, comma 2, cc. in quanto si realizza un ingiusto e sproporzionato vantaggio dell'assicuratore, e pone l'assicurato in una condizione di indeterminata e non controllabile soggezione” (cass. 28.4.2017, n. 10509), che merita tutela con la declaratoria di “nullità” della clausola⁴⁹.

Come può notarsi, tutte e tre le occorrenze si presentano all'interno di citazioni: nel primo caso dalla memoria di controparte, negli altri due da pronunce della Corte di Cassazione (più precisamente dalla massima della sentenza n. 8894 del 13.05.2020⁵⁰, e dal testo della sentenza n. 10509 del 28.04.2017⁵¹).

La polirematica non è registrata nei vocabolari, né è presente negli studi sui neologismi, tuttavia è ampiamente attestata nei testi giuridici. Essa indica una particolare clausola che può trovarsi all'interno dei contratti di assicurazione della responsabilità civile e che «consiste nel

⁴⁵ Gualdo (2011: 419) (che rinvia a Dell'Anna [2008: 99]).

⁴⁶ Cfr. nota precedente.

⁴⁷ Si tratta di *civ-le-tro-mem183-202102_01*. Il riferimento, qui e oltre, è quello della banca dati *AttiChiari*, in cui sono riportati in ordine le indicazioni relative alla materia (*civ*), all'unità di raccolta (*le*), alla tipologia di atto (*mem183*) e all'ordine progressivo all'interno dell'anno e del mese (*202102_01*).

⁴⁸ Mie le sottolineature qui e *infra*.

⁴⁹ Si noti l'intervento dell'avvocato scrivente che corregge il testo originale, dove, come già si è detto, si riscontra sempre «claim's made» (v. *supra* nota 30).

⁵⁰ Citata da «Responsabilità Civile e Previdenza», LXXXV, 2020, fasc. 6, p. 1836. Il passo è riportato fedelmente: rispetto all'originale l'avvocato si limita solo a sciogliere l'abbreviatura «S.C.» in «Suprema Corte».

⁵¹ Cfr. nota 49.

prevedere che l'assicuratore terrà indenne l'assicurato dalle pretese risarcitorie di terzi (*claims*) pervenute durante il tempo di vigenza del contratto di assicurazione»⁵².

Tale modello contrattuale, nato nei primi decenni del XIX secolo nel mercato assicurativo inglese per la copertura della responsabilità professionale degli avvocati⁵³, si è poi diffuso negli Stati Uniti e da lì nella pratica assicurativa internazionale soprattutto per i danni lungolatenti, come quelli da prodotto difettoso e da inquinamento ambientale⁵⁴.

Non è dunque casuale che la prima attestazione della polirematica nei testi raccolti nelle banche dati giuridiche *De Jure* e *One legale*⁵⁵ sia in un articolo (del 1997) in materia di polizze contro l'inquinamento ambientale, scritto proprio da una studiosa di diritto privato comparato, la già citata Barbara Pozzo⁵⁶; e si riferiscono a regimi assicurativi contro la responsabilità da inquinamento anche le due attestazioni dell'anno successivo (sempre in testi di dottrina)⁵⁷.

La prima occorrenza in pronunce giurisprudenziali – questa volta in relazione a coperture assicurative contro la responsabilità medica – è invece del 2000 (nella sentenza del T.A.R. Genova [Liguria] n. 1131 del 30.10.2000)⁵⁸, mentre bisognerà attendere il 2006 per vedere il sintagma attestato

⁵² Torrente-Schlesinger (2021: 837), i quali chiariscono che «quindi, da un lato, l'assicurazione opera anche se il fatto dannoso sia stato commesso prima della conclusione del contratto; dall'altro lato non copre i danni conseguenti a fatti commessi durante la vigenza del contratto, ma rispetto ai quali la pretesa del danneggiato sia stata avanzata successivamente» (*ivi*: 837-838).

⁵³ Difatti, «come riportato dalla cronaca del tempo, all'epoca, presso i *Lloyd's* era già possibile ottenere [...] per gli esercenti la professione legale, una specifica polizza professionale, la *Lloyd's Solicitors Indemnity Policy*, a copertura di ogni *claim* originato "by reason of any neglect, omission or error whenever or wherever the same was or may have been committed"»: Mazzola (2015/2016: 66) (cfr. pure la bibliografia riportata).

⁵⁴ Vedi *ivi*: 66-87, e la bibliografia citata. Per una definizione della *claims-made policy* nordamericana cfr. pure Silver-Stevens-Clow 2010: 34-35. Si segnala che la polirematica non è registrata dall'OED.

⁵⁵ Rispettivamente Giuffrè Francis Lefebvre, <https://dejure.it/#/home>; Wolters Kluwer Italia, <https://onelegale.wolterskluwer.it>. La prima risorsa è stata usata (qui e *infra*) per le ricerche nei testi di normativa, dottrina e giurisprudenza, mentre la seconda limitatamente a quelli di dottrina. La data di ultima consultazione delle risorse in rete citate nel presente lavoro è il 30 giugno 2022.

⁵⁶ «Successive modificazioni della polizza standard hanno recepito la clausola *claims-made* al posto del principio dell'evento» (Pozzo 1997: 291). Su *Google Books* si trovano anche alcune (sporadiche) attestazioni in testi, sempre di ambito assicurativo, degli anni Ottanta e primi anni Novanta (cfr. ad es. Candian 1993: *passim*).

⁵⁷ Manuelli (1998a: 336): «Tale meccanismo, comunemente detto di "claims made", è stato adottato nell'ambito della polizza di R.C. Inquinamento allo scopo di risolvere in partenza il problema»; Manuelli 1998b: 678: «La clausola esaminata risolve le problematiche considerate con la formula "claims made": per "sinistro" a termini di polizza si intende la richiesta di risarcimento presentata dal danneggiato indipendentemente dal momento in cui il fatto generatore del danno ha avuto inizio». Si noti che, mentre nella prima delle due attestazioni (come d'altronde in Pozzo 1997: 291), la provenienza alloglotta della polirematica è segnalata solo tramite marche paragrafematiche (cui si aggiunge il «comunemente detto» in qualche modo glossatorio), nell'ultimo caso è presente una nota esplicativa introdotta dai due punti.

⁵⁸ In cui il sintagma inglese, pur non segnalato tramite marche paragrafematiche, è illustrato da un'ampia glossa esplicativa: «Nella fattispecie [...] sono stati introdotti criteri ulteriori [...] costituiti da: [...] premio finito alle condizioni del capitolato, con la trasformazione della copertura da tradizionale in *claims made*, intendendosi per tale termine che la garanzia assicurativa opera unicamente per i sinistri denunciati durante il periodo di validità della polizza». La prima attestazione in una pronuncia della Cassazione è invece del 2005, in Cass. Civ., 15.03.2005, n. 5624, in cui la polirematica compare la prima volta in tondo tra virgolette alte ("claims made"), e poi preceduta da «c.d.» e seguita dall'equivalente italiano: «c.d. *claims made* (in italiano, "a richiesta fatta")».

in un testo legislativo regionale⁵⁹, e addirittura il 2020 per la sua comparsa nella normativa nazionale, notoriamente la più restia all'accoglimento di materiale lessicale straniero⁶⁰.

La frequenza delle attestazioni è andata via via crescendo negli anni⁶¹ e parallelamente sono andate diradandosi le glosse esplicative (o traduttive) che inizialmente erano solite accompagnare la polirematica⁶² (glosse per l'appunto assenti anche nel nostro atto del 2021).

Interessante notare come nei testi giurisprudenziali e dottrinali, oltre alla forma *claims made* (talvolta anche con l'elemento nominale al singolare: *claim made*)⁶³, si trovi (più di rado) attestata la locuzione completa *on claims made basis* (spesso in antitesi a *on loss occurrence [basis]*)⁶⁴ talora resa anche con il calco-prestito *su base claims made*⁶⁵. Non mancano poi attestazioni del calco strutturale *a richiesta fatta*, a volte da solo⁶⁶, a volte a mo' di glossa del corrispettivo inglese⁶⁷.

3.2 *In house providing*

Anche le sette attestazioni di *in house providing* provengono da un unico atto (una citazione *ex art.* 163 c.p.c.)⁶⁸:

⁵⁹ Si tratta delle *Linee guida per la gestione del consenso informato ai fini dell'accreditamento istituzionale delle attività sanitarie* (Decreto dell'Assessore alla Sanità della Regione Sicilia n. 11163 del 13.09.2006). Nel testo è presente un glossario, in cui *claims made* riceve una definizione dettagliata.

⁶⁰ La polirematica compare per la prima volta (senza marche paragrafematiche) nell'art. 119 del d.l. n. 34 del 19.05.2020: «L'obbligo di sottoscrizione della polizza si considera rispettato qualora i soggetti [...] abbiano già sottoscritto una polizza assicurativa per danni derivanti da attività professionale [...], purché questa [...] garantisca, se in operatività di *claims made*, un'ultrattività pari ad almeno cinque anni». In realtà il nostro ordinamento prevedeva già clausole di tipo *claims made*, tuttavia per richiamarle il legislatore evitava di usare la denominazione inglese, ricorrendo piuttosto a perifrasi (cfr. ad esempio l'art. 11 della l. n. 24/2017; l'art. art. 2, co. 1, del d.m. n. 1398/2016; l'art. 3, co. 5, del d.l. n. 138/2011). Dall'esame della banca dati Eurlex (<https://eur-lex.europa.eu/homepage.html?locale=it>) non emergono invece attestazioni della polirematica nelle fonti eurounitarie (si segnala tuttavia che *claims made basis* è registrata nella banca dati europea IATE [*European Union Terminology*, <https://iate.europa.eu/home>], in cui viene definita come «the fundamental principle of a policy which determines the liability of an insurer in respect of claims made during the currency of a policy», in opposizione «to a policy on an occurrence basis»).

⁶¹ Per un confronto, i saggi di dottrina contenuti nella banca dati *De Jure* in cui occorre la polirematica sono uno nel 2000 e 27 nel 2021.

⁶² Vedi *supra* note 57, 58, 59.

⁶³ Vedi ad esempio Cass. Civ., 17.09.2007, n. 19329: «"assicurazione claim made" (o "a richiesta fatta")». Sulla forma erronea «claim's made», pure attestata nelle sentenze della Suprema Corte, v. *supra* note 30 e 49.

⁶⁴ V. tra gli altri Ceserani (2010: 60, 76). V. pure Cass. Civ., 24.09.2018, n. 22437.

⁶⁵ V. Ceserani (2010: 17): «l'industria assicurativa ha innovato [...] la struttura della garanzia di responsabilità civile, introducendo il meccanismo di attivazione su base *claims made*».

⁶⁶ Si vedano ad esempio le sentenze Cass. Civ., 19.08.2003, n. 12138 («la ricorrente stessa ammette i dubbi circa la validità della clausola "a richiesta fatta"»), e Cass. Civ., 22.04.2022, n. 12878 («i due motivi di gravame censuravano la sentenza del Tribunale per la ritenuta validità della condizione "a richiesta fatta"»); cfr. pure Gorgoni 2012: 372 («la Corte [...] ha ritenuto atipico il contratto di assicurazione della responsabilità civile con clausola a richiesta fatta»; altre attestazioni alle pp. 372 e 374).

⁶⁷ Come nelle già citate pronunce Cass. Civ., 15.03.2005, n. 5624, e Cass. Civ., 17.09.2007, n. 19329: cfr. *supra* note 58 e 63.

⁶⁸ Si tratta di *civ-fi-tsi-cit163-201909_01*.

In data 10/10/2015 si svolgeva l'Assemblea straordinaria avente all'ordine del giorno "Adeguamento dello Statuto di Luisa Spa alle previsioni di cui al D.Lgs. n. 175/2016 ed alle linee guida ANAC n. 7 per l'acquisizione dello status di società in house providing".

In particolare, a titolo esemplificativo, venivano proposte [...]: modifica dell'art. 1 [...], che adotta il modello organizzativo in house providing per gli Enti Locali Soci diretti e indiretti.

In coerenza con quanto stabilito al precedente articolo 13 bis del presente statuto, la Società assicura agli enti soci l'esercizio del controllo analogo anche nelle relative società partecipate se a loro volta qualificabili come "società in house providing".

Il controllo analogo nelle società partecipate "in house providing" è esercitato direttamente dagli enti locali ai quali è fornito il servizio [...].

Quando gli organi sociali della Società devono assumere deliberazioni circa le società partecipate qualificabili come "in house providing", ciò deve essere inequivocabilmente indicato nell'ordine del giorno [...].

Quando nella stessa seduta gli organi sociali devono deliberare in ordine a più argomenti, le votazioni relative alle partecipazioni ed attività nelle società in house providing devono essere tenute distinte da quelle aventi differente oggetto.

Pregia, peraltro, evidenziare che nelle società c.d. in house providing, [...] la distinzione tra socio pubblico e società è meramente formale, in quanto nonostante la distinta soggettività giuridica, l'attività risulta svolta dall'ente pubblico, con conseguente assimilazione della società alle articolazioni organiche dell'ente [...] (Cfr. Cass. SU n. 22409/2018; Cass. civ. Sez. Unite Ord., 21/02/2019, n. 5199).

In sei occorrenze la polirematica si trova in citazioni (nel primo passo dall'ordine del giorno di un'assemblea, negli altri da uno statuto societario), e anche nella settima si fa riferimento, seppur non citando direttamente il testo, a due pronunce della Corte di Cassazione.

Nei suoi termini più generali, il sintagma, negli ordinamenti di *common law* in cui è nato, indica un

concetto riconducibile alle nostre tradizionali gestioni in economia in contrapposizione al c.d. *contracting out* (o *outsourcing*), quale mezzo per gli enti pubblici di reperire beni, servizi o lavori per l'esercizio delle loro funzioni attraverso strumenti negoziali (Novaro 2017: 115)⁶⁹.

⁶⁹ In inglese non designa quindi «un istituto giuridico particolare, bensì rappresenta una precisa declinazione dell'autonomia amministrativa attraverso la quale un ente pubblico decide di soddisfare il proprio fabbisogno di beni, servizi o lavori senza ricorrere a soggetti estranei alla propria organizzazione amministrativa» (Novaro 2017: 116). La polirematica ha assunto nell'inglese una certa diffusione a seguito del «Local Government Act 1988 di epoca thatcheriana, il quale alla *sect. 17* imponeva agli enti locali il c.d. *compulsory competitive tendering*, ovvero

Come attestano i dizionari dell'uso, con tale significato la forma abbreviata *in house* è entrata anche in italiano, in particolare nel linguaggio dell'amministrazione aziendale, in cui ricorre, in funzione aggettivale e talvolta avverbiale, per designare «attività o servizi affidati a strutture interne a un ente o a un'azienda, rispetto a quelli affidati a soggetti esterni» (Zingarelli 2022, s.v.)⁷⁰.

Nei passi *supra* riportati, tuttavia – come d'altronde in generale nei testi giuridici italiani – la polirematica assume un significato parzialmente diverso rispetto a quello registrato dai vocabolari, essendo impiegata per designare un modello organizzativo di affidamento diretto di servizi a società che, seppur formalmente distinte da un ente pubblico, di fatto ne costituiscono un'articolazione, in quanto da un lato «l'ente [...] esercit[a su di esse] un controllo analogo a quello che esso esercita sui propri servizi», dall'altro queste «realizz[ano] la parte più importante della propria attività con l'ente o con gli enti [...] che l[e] controllano»⁷¹.

L'uso di *in house* (*providing*) in tale specifica accezione si sviluppa in ambito comunitario proprio per identificare in modo univoco i soggetti esclusi dall'applicazione della disciplina europea sugli appalti pubblici. La prima attestazione (in tal senso) di *in house* – più precisamente di «appalti “in house”» – si trova nel *Libro Bianco sugli appalti pubblici* dell'Unione Europea del 1998 per designare gli appalti «aggiudicati all'interno della pubblica amministrazione, ad esempio tra amministrazione centrale e locale o, ancora, tra un'amministrazione e una società da questa interamente controllata»⁷². L'impiego in tale accezione della (meno diffusa) forma *in house providing* prende invece avvio dalla sentenza della Corte di Giustizia europea del 7 dicembre 2000 relativa alla causa C-94/99⁷³, in cui la polirematica è impiegata per designare proprio la deroga («eccezione detta “In House Providing”») all'applicazione delle direttive in materia di aggiudicazione degli appalti pubblici nei casi in cui i contratti siano «conclusi da un'amministrazione aggiudicatrice con taluni organismi pubblici aventi legami con essa»⁷⁴.

l'obbligo di rivolgersi al mercato (*contracting out*) per gli acquisti, salva la facoltà di sottoporre al Governo un *performance plan* con il quale si dimostrava la convenienza economica dell'*in house providing*» (ivi: 115 nota 2). Si segnala che *in house providing* non compare nell'OED, in cui è però lemmatizzata la forma ridotta *in-house* (con trattino), attestata dal 1956 con il significato di «Of or pertaining to the internal affairs of a business or institution, etc., as distinguished from its relations with groups or persons external to itself» (dal 1966 è attestata anche con funzione avverbiale).

⁷⁰ Cfr. pure Nuovo Devoto-Oli 2023, s.v., che riporta a fianco del lemma la marca «ammin. az.». In tal senso il termine ricorre nell'italiano comunitario già dagli anni Ottanta: si vedano, ad esempio, il *Parere del Comitato economico e Sociale in merito ad un programma di Ricerca 1983-1987*, in cui si parla di «attività “in house”», o l'*Inventario sui servizi comuni di collaudo, ispezione, certificazione e controllo della qualità nella Comunità* del 1991, in cui si trova «servizi in economia (in house services)». V. anche IATE, s.v.

⁷¹ Corte di Giustizia delle Comunità Europee, causa C-107/98, *Teckal Srl contro Comune di Viano*. È in tale sentenza che per la prima volta vengono delineate le caratteristiche dei soggetti *in house providing* (senza però mai ricorrere alla polirematica per riferirvisi). Per una definizione analitica di società «*in house*» si rinvia al *Testo unico in materia di società a partecipazione pubblica* (d.l. 175/2016, in particolare gli artt. 2 e 16); cfr. pure Casetta 2019: 127.

⁷² Nella versione inglese si parla di «“in house” contracts», in quella tedesca di «„in house“ Aufträge», e in quella spagnola di «contratos “in house”».

⁷³ *ARGE Gewässerschutz contro Bundesministerium für Land- und Forstwirtschaft*.

⁷⁴ Le attestazioni nella giurisprudenza comunitaria di *in house* e *in house providing* si susseguono a ritmo crescente: si vedano, tra gli altri: «non si potrebbe neppure parlare di un cosiddetto servizio “in-house” ovvero di una prestazione di servizi in economia» (conclusioni dell'Avvocato generale del 16.03.1999, causa C-108/98, *RI.SA s.r.l. contro Comune di Ischia*; nel testo la polirematica occorre più volte, sempre in associazione a *servizio* o a *gestione*); «i

Nei testi giuridici italiani il prestito è attestato dal 1998 nella forma ridotta *in house*⁷⁵ e dal 2001 in quella ampia *in house providing*⁷⁶. Esso è impiegato con maggior frequenza – come emerge anche dai passi in apertura – proprio per qualificare le società che hanno i requisiti per essere escluse dalla procedure di scelta del contraente previste dalle direttive europee sugli appalti, e che possono quindi essere destinatarie di affidamenti diretti (cd. *società in house [providing]*)⁷⁷. La polirematica ricorre, inoltre, a volte anche in forma sostantivata, per identificare il modello organizzativo stesso: in tali casi è prevalentemente attestata nella forma completa *in house providing*, come mostra anche il secondo degli esempi riportati⁷⁸. Infine, nei testi del diritto non mancano attestazioni di *in house*

requisiti dell'“*in house providing*”, ovvero dei servizi a gestione interna» (Conclusioni dell'avvocato generale del 02.06.2009, causa C-196/08, *Acoset SpA contro Conferenza Sindaci e Presidenza Prov. Reg. ATO Idrico Ragusa*); ancora, senza più glossa né marche paragrafematiche: «Se sia astrattamente riconducibile alla qualifica di “operatore interno” – ai sensi del medesimo regolamento ed in eventuale analogia di ratio con la giurisprudenza formata sull'istituto dell'*in house providing* – una persona giuridica di diritto pubblico titolare di affidamento diretto del servizio di trasporto locale ad opera dell'Autorità statale» (Ordinanza della Corte del 20.06.2019, causa C-322/18, *Schiaffini Travel SpA contro Comune di Latina*). Come può vedersi, nei testi eurolunitari la forma *in house* ricorre prevalentemente in funzione aggettivale, mentre *in house providing*, usata per designare l'istituto, occorre soprattutto in forma sostantivata: si veda ancora la *proposta di Decisione di esecuzione del Consiglio relativa all'approvazione della Valutazione del piano per la ripresa e la resilienza dell'Italia* (COM/2021/344), in cui si riscontra: «l'aumento della partecipazione pubblica in società per l'*in house providing*», e poco oltre: «la durata media dei contratti in house».

⁷⁵ La prima attestazione (accompagnata da glossa) si trova non a caso proprio in un saggio di commento alla Comunicazione della Commissione (98) 143, di cui riprende la definizione di «appalti *in house*»: cfr. Bonini 1998: 1128, nota 10. Anche nella prima attestazione della polirematica nel formante giurisprudenziale (nella sentenza del T.A.R. Brescia [Lombardia] n. 1220 del 04.12.2001) vi è un richiamo espresso a testi comunitari («avendo la Corte di giustizia riconosciuto la legittimità di conferimenti di prestazioni cosiddette *in house* [sent. 18.11.1998 in causa C-107/98 Teckal] e, cioè, di quelle prestazioni che si commettono a soggetti formalmente distinti dall'Ente pubblico, ma sui quali quest'ultimo esercita un penetrante potere di controllo analogo a quello che eserciterebbe se la stessa attività fosse svolta direttamente»; oltre all'articolata spiegazione, si noti il «cosiddette», sempre con funzione glossatoria). Per quanto riguarda infine la normativa, *in house* è attestato nei testi legislativi regionali dal 2005 (a partire dalla Delibera della Giunta regionale Lombardia n. 7/21193 del 24.03.2005) e dal 2006 in quelli nazionali (la prima attestazione è nel Decreto del Ministero delle Politiche agricole e forestali del 07.04.2006).

⁷⁶ Anche in questo caso la prima attestazione si trova in un testo di dottrina, all'interno di una citazione dai testi comunitari: «se nell'ipotesi [...] trovasse applicazione la deroga dell'“*in house providing*”, che sottrae alla disciplina europea la materia affidandola alla competenza domestica» (Alberti 2001: 512; altre attestazioni alle pp. 517 e 529). La prima attestazione giurisprudenziale è invece nella pronuncia del T.A.R. Lecce (Puglia) n. 318 del 01.02.2003, in cui *in house providing*, posta tra virgolette e preceduta da «c.d.», qualifica l'«amministrazione aggiudicatrice». Di due anni successiva la prima occorrenza nella normativa regionale (nella Delibera della Giunta regionale Campania n. 665 del 31.05.2005, in cui si presenta «ente *in house providing*»), mentre solo del 2012 la prima attestazione nella legislazione nazionale (nel Decreto del Presidente della Repubblica del 06.02.2012, in cui si ritrova, ancora una volta, «società *in house providing*»).

⁷⁷ Si vedano anche «Cade [...] la possibilità di dare rilievo all'asserito carattere "indiretto" della partecipazione, se solo la società *in house providing* presenta carattere organico rispetto all'ente dal quale emana» (T.A.R. Torino [Piemonte], 10.07.2015, n. 1154); «la ritenuta sufficienza della sottoposizione al controllo di un soggetto pubblico [...] impedirebbe di distinguere la fattispecie in esame da quella dell'impresa pubblica e dalla società *in house providing*» e, poco oltre, «la sentenza [...] ha assimilato la CDPI ad un'articolazione interna della Cassa Depositi e Prestiti, ravvisandovi delle analogie con il fenomeno della società *in house*» (Cass. civ., 18.01.2022, n. 1494).

⁷⁸ In cui si parla di «*modello organizzativo in house providing*». Si vedano pure: «sono da ritenersi sussistenti gli elementi [...] che giustificano l'affidamento del servizio in oggetto secondo la formula dell'*in house providing*» (Consiglio di Stato, 24.10.2017, n. 4902); «l'affidamento alla medesima dei servizi in questione secondo il modello dell'*in house providing*» (Corte dei Conti Liguria, 21.09.2021, n. 74); «l'esame delle “*motivazioni economiche-finanziarie della scelta dell'in house providing*”» (Consiglio di Stato, 06.05.2022, n. 3562).

(*providing*) in combinazione con *affidamento*⁷⁹, *gestione*⁸⁰, *contratti*⁸¹, *appalti*⁸², o della polirematica usata in funzione avverbiale⁸³.

4. Conclusioni

Nonostante si tratti di un primo sondaggio, i risultati – comunque basati su un campione rappresentativo – sono significativi, in quanto la presenza di forestierismi negli atti di parte si è confermata pienamente in linea con quanto si è detto in apertura per gli altri tipi di testi giuridici, e in particolare per le pronunce giurisprudenziali, dalle quali gli avvocati – come si è visto – sovente attingono per avvalorare la loro argomentazione. L'uso di parole ed espressioni straniere nella prosa processuale forense è inoltre influenzata dalla loro eventuale presenza in altri testi richiamati negli atti, come le norme giuridiche, le perizie tecniche, gli scritti di controparte e, più raramente, i testi di dottrina.

La componente straniera non intacca in alcun modo il lessico processuale civile⁸⁴, restando confinata, come si è visto, al merito della controversia. L'impiego di forestierismi negli scritti esaminati non pare dipendere né dalla tipologia di atto o di organo giudicante, né dalla provenienza geografica, dall'età o dal sesso dell'avvocato scrivente, ma sembra sempre – come rileva anche Maria Vittoria Dell'Anna per le sentenze dei giudici – «fatalmente collegata alla materia trattata» (Dell'Anna 2017: 165). Non stupisce quindi che molte delle parole straniere attestate nel campione appartengano ormai all'uso comune, e le altre provengano da lessici settoriali sempre riferibili al merito della causa: non è un caso che buona parte siano attinenti al linguaggio economico-finanziario e dell'amministrazione aziendale, tutti ambiti sovente oggetto di controversie civili.

Infine, i due forestierismi che veicolano concetti specificamente giuridici (*claims made* e *in house providing*) «sembrano trarre giustificazione in parte dalla loro settorialità, e quindi dalla monoreferenzialità del loro impiego, in parte dall'opportunità di mantenere in qualche caso forme che assumono uno status sovranazionale e internazionale» (Della Valle 2015: 110). Le due

⁷⁹ «L'art. 14 del D.L. n. 269/2003 prevede altri due modelli dei quali l'uno risponde allo schema dell'affidamento in house di estrazione comunitaria, mentre l'altro reintroduce lo strumento della società mista» (Consiglio di Stato, 13.12.2005, n. 7058); «le specifiche ed eccezionali condizioni legittimanti il c. d. "affidamento in house o in house providing" e cioè "che l'affidataria sia una società di capitali interamente pubblica; che la parte pubblica proprietaria dell'intero capitale eserciti sulla società un controllo analogo a quello esercitato sui propri servizi; che la società realizza la parte più importante della propria attività con l'ente o con gli enti pubblici che la controllano"» (T.A.R. Salerno [Campania], 29/06/2006, n. 892; si noti anche l'ampia glossa).

⁸⁰ «Nelle risorse proprie rientrano sia le forme di gestione a mezzo dei propri uffici (in economia) [...], sia più in generale utilizzando persone giuridiche proprie che da alcuni anni sono definite gestioni in house providing» (Cavallo Perin-Racca 2016: 1470).

⁸¹ «Con riguardo al contratto c.d. in house [...] la Corte ha reso un'interessante pronuncia» (Consiglio di Stato, 06.07.2020, n. 4323).

⁸² «È bensì ammessa l'esistenza di appalti fra amministrazioni pubbliche, ma a patto che sia sempre garantita la concorrenza aperta fra operatori economici, salvo il caso degli appalti "in house" ovvero che si tratti di cooperazione contrattuale fra amministrazioni pubbliche con risorse proprie per un obiettivo comune» (T.A.R. Trieste [Friuli-Venezia Giulia], 06.06.2014, n. 256; si noti la glossa esplicativa che accompagna la polirematica).

⁸³ «il Consorzio ha costituito la s.r.l. 'S.I.A. [...], alla quale [...] ha affidato in house la gestione dell'impiantistica, dei rifiuti solidi urbani e la raccolta differenziata» (Consiglio di Stato, 12.04.2021, n. 2948).

⁸⁴ Cfr. anche Cavallone (2012: 95), che scrive: «l'italiano del processo civile sembra più coriaceo, nel resistere all'influsso di lingue straniere, di altri tipi di italiano giuridico».

polirematiche danno inoltre conferma di quelli che sono stati individuati come i principali canali di ingresso degli anglicismi nell'italiano giuridico: i contatti con gli ordinamenti di *common law* (nel caso di *claims made*), e l'attività di armonizzazione del diritto delle istituzioni eurounitarie (nel caso di *in house providing*).

Bibliografia

- Alberti C., "Appalti in house, concessioni in house ed esternalizzazione", *Rivista italiana di Diritto Pubblico Comunitario*, L, 2001, fasc. 3-4, pp. 495-530.
- Bambi F., "Le ragioni della storia tra due bilinguismi", in Pozzo B., Bambi F. (a cura di), *L'italiano giuridico che cambia*, Atti del Convegno (Firenze, 1 ottobre 2010), Firenze, Accademia della Crusca, 2012, pp. 15-29.
- Belvedere A., "Linguaggio giuridico", *Digesto delle Discipline Privatistiche. Sezione civile*, vol. XI, Torino, UTET, 1994, pp. 20-30.
- Berti A., "L'ambito giuridico della lingua", *Studi linguistici italiani*, XXV, 1999, pp. 64-97.
- Bombi F., *Anglicismi e comunicazione istituzionale*, Roma, Il Calamo, 2019.
- Bonini M., "Comunicazione della Commissione (Bruxelles, 11 marzo 1998). Gli appalti pubblici nell'Unione europea", *Rivista italiana di Diritto Pubblico Comunitario*, XLVII, 1998, fasc. 5, pp. 1119-1149.
- Candian A. D., *Responsabilità civile e assicurazione*, Milano, EGEA, 1993.
- Caponi R., "Il processo civile telematico tra scrittura e oralità", in Mariani Marini A., Bambi F. (a cura di), *Lingua e diritto. Scritto e parlato nelle professioni legali*, Pisa, Pisa University Press, 2013, pp. 176-186.
- Casetta E., *Manuale di diritto amministrativo*, Fracchia F. (a cura di), Milano, Giuffrè Francis Lefebvre, 2019.
- Caterina R., Rossi P., "L'italiano giuridico", in Pozzo B., Timoteo M. (a cura di), *Europa e linguaggi giuridici*, Milano, Giuffrè, 2008, pp. 185-208.
- Cavallo Perin R., Racca G. M., "La cooperazione amministrativa europea nei contratti e servizi pubblici", *Rivista Italiana di Diritto Pubblico Comunitario*, LXV, 2016, fasc. 6, pp. 1457-1493.
- Cavallone B., "Un idioma coriaceo: l'italiano del processo civile", in Pozzo B., Bambi F. (a cura di), *L'italiano giuridico che cambia*, Atti del Convegno (Firenze, 1 ottobre 2010), Firenze, Accademia della Crusca, 2012, pp. 85-95.
- Ceserani F., "I nuovi rischi di responsabilità civile: rischi lungolatenti e rischi emergenti. Tendenze ed orientamenti nelle 'coverage trigger disputes'", *Diritto ed economia dell'assicurazione*, LII, 2010, fasc. 1, pp. 3-107.
- Chiti E., Gualdo R. (a cura di), *Il regime linguistico dei sistemi comuni europei. L'Unione tra multilinguismo e monolinguisimo*, Milano, Giuffrè, 2008.
- Clemenzi L., Fusco F., Fusi D., Lombardi G., "Analisi linguistica e pseudonimizzazione: strumenti e paradigmi", in Ciracì F., Miglietta G., Gatto C. (a cura di), *AIUCD 2022. Culture digitali*.

- Intersezioni: filosofia, arti, media*, Proceedings della 11^a conferenza nazionale, Lecce, 2022, pp. 185-192.
- “Processing of personal data in Court proceedings: a model for linguistic and legal studies”, in Anesa P., Engberg J., Stein D. (eds), *The digital (R)evolution of Legal Discourse*, 2023, i.c.s.
- Conte G., “Il linguaggio della difesa civile”, in *Lingua e diritto. Scritto e parlato nelle professioni legali*, Mariani Marini A., Bambi F. (a cura di), Pisa, Pisa University Press, 2013, pp. 35-67.
- Cortelazzo M. A., “L’italiano giuridico sta davvero cambiando?”, in Pozzo B., Bambi F. (a cura di), *L’italiano giuridico che cambia*, Atti del Convegno (Firenze, 1 ottobre 2010), Firenze, Accademia della Crusca, 2012, pp. 179-183.
- “Lingua e diritto in Italia. Il punto di vista dei linguisti”, in Scheda L. (a cura di), *La lingua del diritto. Difficoltà traduttive. Applicazioni didattiche*, Centro Linguistico Università Bocconi, Milano, 1997, pp. 35-50.
- Cortelazzo M. A., Pellegrino F., *Guida alla scrittura istituzionale*, Roma - Bari, Laterza, 2003.
- De Mauro T., “Linguaggio giuridico: profili storici, sociologici e scientifici”, in *Linguaggio e giustizia. Nuove ricerche*, Ancona, CEPiG – Centro Pontino di iniziative giuridico-sociali, 1986, pp. 11-20.
- Dell’Anna M. V., “Fra attori e convenuti. Lingua dell’avvocato e lingua del giudice nel processo civile”, in Bambi F. (a cura di), *Lingua e processo. Le parole del diritto di fronte al giudice*, Atti del Convegno (Firenze, 4 aprile 2014), Firenze, Accademia della Crusca, 2016, pp. 83-101.
- “Il lessico giuridico italiano. Proposta di descrizione”, *Lingua nostra*, LXIX, 2008, pp. 98-110.
- “Su alcune voci e locuzioni di interesse lessicografico”, *Studi di lessicografia italiana*, XXVII, 2010, pp. 237-276.
- In nome del popolo italiano. Linguaggio giuridico e lingua della sentenza in Italia, Firenze, Cesati, 2017.
- Della Valle V., “Introduzione, commento alle relazioni della giornata in relazione all’ONLI e visione del documentario ‘Me ne frego! Il fascismo e la lingua italiana’”, in Marazzini C. e Petralli A. (a cura di), *La lingua italiana e le lingue romanze di fronte agli anglicismi*, Firenze, goWare – Accademia Della Crusca, 2015, pp. 106-114.
- Destito V. S., Dezzani G., Santoriello C., *Il diritto penale delle nuove tecnologie*, Padova, Cedam, 2007.
- Ferreri S., “Le corti europee. La lingua: dei giudici o dei traduttori?”, in Bambi F. (a cura di), *Lingua e processo. Le parole del diritto di fronte al giudice*, Atti del Convegno (Firenze, 4 aprile 2014), Firenze, Accademia della Crusca, 2016, pp. 161-176.
- Ferreri S. (a cura di), *Falsi amici e trappole linguistiche*, Torino, Giappichelli, 2010.
- Ferreri S., *Falsi amici nelle Corti: leggere le sentenze di Common Law evitando le trappole linguistiche*, Torino, Giappichelli, 2019.
- Fiorelli P., *Intorno alle parole del diritto*, Milano, Giuffrè, 2008.
- Fusco F. (a), “«Mandatorio»: la complessa storia italiana (ed europea) di un apparente anglicismo contemporaneo”, *Studi di lessicografia italiana*, XXXVIII (2021), pp. 5-24.

- Fusco F. (b), "Marcatura linguistica e tutela della riservatezza nello studio di un corpus di scritture forensi", in Gualdo R., Clemenzi L. (a cura di), *Atti Chiari. Chiarezza e concisione nella scrittura forense*, Viterbo, Sette Città, 2021, pp. 29-40.
- Fusco F., "Giulio Rezasco e il moderno linguaggio «de' pubblici ufficj»", *Studi di lessicografia italiana*, XXXV, 2018, pp. 173-192.
- Fusco F., "Salvis iuribus. Il latino negli atti di parte", in Dell'Anna M. V. (a cura di), *Atti Chiari. Lingua e scrittura forense tra storia, temi, prospettive*, Torino, Giappichelli, 2022, i.c.s.
- Gambaro A., "La prospettiva del privatista", in in Pozzo B., Bambi F. (a cura di), *L'italiano giuridico che cambia*, Atti del Convegno (Firenze, 1 ottobre 2010), Firenze, Accademia della Crusca, 2012, pp. 33-47.
- Garzone G., Santulli F., "Introduzione", in *Il linguaggio giuridico. Prospettive interdisciplinari*, Milano, Giuffrè, 2008, pp. 1-14.
- Giovanardi C., Gualdo R., Coco A., *Inglese-italiano 1-1. Tradurre o non tradurre le parole inglesi?*, Lecce, Manni, 2008.
- Gorgoni M., "Delimitazione del rischio a favore dell'assicuratore e approcci giurisprudenziali al controllo del contratto", *Responsabilità civile e previdenza*, LXXVII, 2012, fasc. 2, pp. 359-376.
- GRADIT 2000 = De Mauro T. (ideato e diretto da), *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, UTET, 2000, 6 voll.
- GRADIT 2003 = De Mauro T. (ideato e diretto da), *Nuove parole italiane dell'uso (I) del Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, UTET, 2003.
- GRADIT 2007 = De Mauro T. (ideato e diretto da), *Nuove parole italiane dell'uso (II) del Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, UTET, 2007.
- Gualdo R., "Chiarezza e concisione negli atti processuali", in Gualdo R., Clemenzi L. (a cura di), *Atti Chiari. Chiarezza e concisione nella scrittura forense*, Viterbo, Sette Città, 2021, pp. 11-18.
- "Il linguaggio del diritto", in Gualdo R., Telve S. (a cura di), *Linguaggi specialistici dell'italiano*, Roma, Carocci, 2011, pp. 411-477.
- "L'italiano giuridico nella tempesta delle lingue", in Pozzo B., Bambi F. (a cura di), *L'italiano giuridico che cambia*, Atti del Convegno (Firenze, 1 ottobre 2010), Firenze, Accademia della Crusca, 2012, pp. 195-205.
- Gualdo R., Clemenzi L. (a cura di), *Atti Chiari. Chiarezza e concisione nella scrittura forense*, Viterbo, Sette Città, 2021.
- Gualdo R., Dell'Anna M. V., "Per prove e per indizi (testuali). La prosa forense dell'avvocato e il linguaggio giuridico", in Ruffino G., Castiglione M. (a cura di), *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei. Analisi, interpretazione, traduzione*, Atti del XIII Congresso SILFI (Palermo, 22-24 settembre 2014), Firenze, Cesati, 2016, pp. 623-635.
- Il linguaggio giuridico nell'Europa delle pluralità. Lingua italiana e percorsi di produzione e circolazione del diritto dell'Unione europea*, Roma, Senato della Repubblica, 2017.
- Jacometti V., Pozzo B. (a cura di), *Le politiche linguistiche delle istituzioni comunitarie dopo l'allargamento. Redazione, traduzione e interpretazione degli atti giuridici comunitari e il loro impatto sull'armonizzazione del diritto europeo*, Milano, Giuffrè, 2006.

- Lubello S. (a), "Fiat lex! Di latino, latinismi e latinorum. Il diritto da vicino: parole (giuridiche) per un anno", in *Treccani. Lingua italiana*, 2021,
https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/diritto4.html.
- Lubello S. (b), *L'italiano del diritto*, Roma, Carocci, 2021.
- Lubello S. (c), "Parole straniere. Il diritto d'altri. Il diritto da vicino: parole (giuridiche) per un anno", in *Treccani. Lingua italiana*, 2021,
https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/diritto5.html.
- Lubello S., *La lingua del diritto e dell'amministrazione*, Bologna, il Mulino, 2017.
- Mannozi G., "Riflessioni sulla lingua del diritto penale" (con appendici di Mannozi G., Perini C., Consulich F.), in Pozzo B., Bambi F. (a cura di), *L'italiano giuridico che cambia*, Atti del Convegno (Firenze, 1 ottobre 2010), Firenze, Accademia della Crusca, 2012, pp. 97-139.
- Manuelli P. (a), "Lo strumento assicurativo", *Ambiente & Sviluppo*, 1998, fasc. 4, pp. 332-336.
- Manuelli P. (b), "La polizza 'R.C. Inquinamento'", *Ambiente & Sviluppo*, 1998, fasc. 8, pp. 673-678.
- Mazzola M., *Responsabilità civile e gestione del rischio assicurativo*, Tesi di Dottorato, Università di Trento, XXIX ciclo, a.a. 2015/2016.
- Mortara Garavelli B., "Persistenza del latino nell'uso giuridico odierno", in *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 423-431.
- Mortara Garavelli B. (a), "L'oratoria forense: tradizione e regole", in Mariani Marini A., Paganelli M. (a cura di), *L'avvocato e il processo. Le tecniche della difesa*, Milano, Giuffrè, 2003, pp. 69-91.
- Mortara Garavelli B. (b), "Strutture testuali e stereotipi nel linguaggio forense", in Mariani Marini A. (a cura di), *La lingua, la legge, la professione forense*, Milano, Giuffrè, 2003, pp. 3-19.
- Mortara Garavelli B., *Le parole e la giustizia*, Torino, Einaudi, 2001.
- Nencioni G., "Lessico giuridico latino e tradizione mediterranea", *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia*, serie II, IX, 1940, pp. 21-33.
- Novaro P., "L'in house providing", in Mastragostino F. (a cura di), *Diritto dei contratti pubblici. Assetto e dinamiche evolutive alla luce del nuovo codice del decreto correttivo 2017 e degli atti attuativi*, Torino, Giappichelli, 2017, pp. 115-135.
- Nuovo Devoto-Oli 2023 = Devoto G., Oli G. C., Serianni L., Trifone M., *Nuovo Devoto-Oli: il vocabolario dell'italiano contemporaneo*, Milano, Le Monnier, 2022.
- OED = *Oxford English dictionary online*, Oxford, Oxford University Press, <https://www.oed.com>.
- Ondelli S., *La lingua del diritto. Proposta di classificazione di una varietà dell'italiano*, Roma, Aracne, 2007.
- Pegoraro L., "Integrazione, globalizzazione e sfide traduttive nel diritto pubblico comparato", in Pozzo B., Bambi F. (a cura di), *L'italiano giuridico che cambia*, Atti del Convegno (Firenze, 1 ottobre 2010), Firenze, Accademia della Crusca, 2012, pp. 49-84.
- Pocetti P., "Latino e diritto: vicende di una specularità", in Schipani S., Scivoletto N., *Il latino del diritto*, Atti del Convegno internazionale (Perugia, 8-10 ottobre 1992), Roma, [s. e.], 1994.

- Pozzo B., "Le ragioni del convegno. L'italiano e la sfida del multilinguismo europeo", in Pozzo B., Bambi F. (a cura di), *L'italiano giuridico che cambia*, Atti del Convegno (Firenze, 1 ottobre 2010), Firenze, Accademia della Crusca, 2012, pp. 7-14.
- Pozzo B., "Quantificazione del risarcimento e assicurabilità del rischio: note a margine del 'Caso Haven'", *Danno e Responsabilità*, II, 1997, fasc. 3, pp. 286-291.
- Ratti R., *Il caso di governance/governanza*, in Marazzini C. e Petralli A. (a cura di), *La lingua italiana e le lingue romanze di fronte agli anglicismi*, Firenze, goWare - Accademia Della Crusca, 2015, pp. 82-90.
- Ruggieri F., "Il caso della procedura penale", in Pozzo B., Bambi F. (a cura di), *L'italiano giuridico che cambia*, Atti del Convegno (Firenze, 1 ottobre 2010), Firenze, Accademia della Crusca, 2012, pp. 141-176.
- Sabatini F., "Dalla lingua comune al linguaggio del legislatore e dell'avvocato", in Mariani Marini A., Paganelli M. (a cura di), *L'avvocato e il processo. Le tecniche della difesa*, Milano, Giuffrè, 2003, pp. 3-14.
- Schipani S., Scivoletto N. (a cura di), *Il latino del diritto*, Atti del Convegno internazionale (Perugia, 8-10 ottobre 1992), Roma, [s. e.], 1994.
- Serianni L., *Italiani scritti*, Bologna, il Mulino, 2011.
- Silver L., Stevens R., Clow K., *Concise Encyclopedia of Insurance Terms*, London, Routledge, 2010.
- Stefinlongo A., "Determinato, indeterminato, flessibile: il lessico del lavoro che cambia", in Giovanardi C. (a cura di), *Lessico e formazione delle parole. Studi offerti a Maurizio Dardano per il suo 70° compleanno*, Firenze, Cesati, 2005, pp. 219-245.
- Torrente A., Schlesinger P., *Manuale di diritto privato*, Anelli F., Granelli C. (a cura di), Milano, Giuffrè Francis Lefebvre, 2021.
- Visconti J., "Interferenze sull'italiano giuridico nei processi di traduzione e di trasposizione dalla lingua inglese", in *Il linguaggio giuridico nell'Europa delle pluralità. Lingua italiana e percorsi di produzione e circolazione del diritto dell'Unione europea*, Atti del Convegno (Roma, 7 novembre 2016), Roma, Senato della Repubblica, 2017, pp. 71-81.
- Visconti J., "Introduzione", in Gualdo R., Clemenzi L. (a cura di), *Atti Chiari. Chiarezza e concisione nella scrittura forense*, Viterbo, Sette Città, 2021, pp. 9-10.
- Visconti J., "Prestiti e calchi: dove va la lingua giuridica italiana", in Pozzo B., Bambi F. (a cura di), *L'italiano giuridico che cambia*, Atti del Convegno (Firenze, 1 ottobre 2010), Firenze, Accademia della Crusca, 2012, pp. 185-193.
- Visconti J., *Studi su testi giuridici: norme, sentenze, traduzione*, Firenze, Accademia della Crusca, 2022, i.c.s.
- Zingarelli 2022 = Zingarelli N., *Lo Zingarelli 2022: vocabolario della lingua italiana*, Cannella M., Lazzarini B., Zaninello A. (a cura di), Bologna, Zanichelli, 2021.

Poesia

Mancano dita. Quartine con epilogo

Gianluca Paciucci

(rosa1914rossa@yahoo.it)

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/601>

1

Trasformazioni del corpo spazioso
da uomo a croce a cunicolo o cuna
da donna in fune d'istante radioso
corpo di Cristo che irrorà fortuna

2

Rumore della pioggia sulle fragili
forme di nebbia in fuga da sbirraglia
che stana ogni infittirsi d'ombre agli angoli
di fradicia città che rece e raglia

3

Guarda il sole arrivato alla sua fine
ha i raggi marci e le gengive cotte
tarda ad alzarsi e si ritira infine
in un lago di pianto e d'ossa rotte

4

Non vivo né di giorno né di notte
ma solo quando il tempo si sospende
e lascia varchi a colpe ininterrotte
nutrite a tosco strette in fredde bende

5

Impotenza di vite trascinate
dentro corpi inferiori metamorfosi
di musci senza nome dietro grate
da cui colano lombi d'occhi fossili

6

Smanioso tentativo di sottrarsi
al vuoto urgente intorno al sorrisetto
al corno tra le labbra e al fatuo sfarsi
di lagrime di gioia in lutto stretto

7

È succo di macerie ed è tormento
tormento d'ombre d'ocra tra macerie
tormento d'ocra rossa e monumento
d'egregio sangue sculto e rotte arterie

8

Fin quando queste gambe reggeranno
sarà la testa a reggere il mio peso
stivato dentro nervi in buio inganno
fuori leggero e dentro a morte offeso

9

La notte inghiotte corpi pendolari
inghiotte corpi avvolti corpi torti
che pregano in scompartimenti-altari
che pregano e scompaiono irrisorti

11

Logora luce infida fatta a brani
particole di luce lungo l'argine
lacci di fango furbi e folli cani
m'inseguono in tripudio, rotti i cardini

12

Incalza il tempo il tempo sotto sforzo
che stritola sé stesso in una morsa:
crolla il mio tempo e luci in gola smorzo,
finto mi chiudo, feto a fine corsa

13

Ad uno ad uno crolleranno i volti
e così usciremo per le strade
monchi di volti, stupidi, raccolti
da anime pietose come spade

14

“Spade! spade!” così urlano musi
appesi dentro bolle in mezzo al cielo
“dateci spade e spezzeremo i chiusi
cosmi che s’allontanano nel gelo”

15

Marciano truppe morte verso Aleppo
di maschere butterate come case
dentro Mostar-la-bella come un ceppo
di gravido vaiolo e cancri e ukase

16

Parole a lungo oneste trasformate
in affilate lame, in silenziose
sedute d’ombre attorte, illuminate
da carie in denti d’oro, e rotte rose

17

Mi scuso e m’avveleno ad ogni istante...
la morte rassomiglia a questa ruga
che mi perfora il muso ed infestante
si spinge fino al teschio e mi prosciuga

18

Afrore duro da corpi stivati
scempio di corpi da mani che salvano:
tutti si sfanno e non resta che ingrati
vegliarli a turno in porziuncole gravide

19

per Lafcadio Hearn

Tutto perduto tutto tranne i canti
e la musica sorda degli insetti
che fa da ninna nanna a vecchi e infanti
e a chi si disamora fa dispetti

20

Tutto perduto tutto tranne i vermi
che nutrono nuotando nostra terra
scavando sotto asfalti (sopra infermi
gli uomini feroci in ricca guerra)

21

Tutto perduto tutto tranne il pianto
che riempie gli occhi e il cuore che tracima
incontro all'Altro all'Altra come manto
che insieme qui ci avvolge come rima

22

L'impuro comunismo m'innamora
a sputi secchi e grumi sottolingua
l'impuro comunismo preme ancora
è folle fenditura che s'impingua

23

L'impuro comunismo ti fa gola,
acchiappalo se puoi fallo tremare
ferito nelle zampe a una tagliola
che si trascina dietro e corre a un mare

24

Soprapiacenti donne in pieno sole
illuminate chiudono gli occhietti
ma dentro s'apre raggio d'archi e fole
meravigliosi approdi e amor perfetti

25

Se lentamente andando in vie arrocchite
da rovi accarezzati e da rovine
il tempo in noi risorge e vecchia lite
diventerà vittoria senza spine

26

Eppure manca, manca il comunismo
mancano i sogni in piazza e i lampi manca
atomizzato il tempo in marranismo
di fedì e febbri e Lenin, salma stanca

27

(i miei)

Eppure manca manca il comunismo
come mancano dita a questa mano:
cinque eravamo mondi d'onirismo
di nonni e padre-madre e figlio vano

28

Come mancano dita a questo pugno
ma calate nel cavo si nascondono
dita marrane torpide in mugugno
che un giorno diverrà voce tra vortici

29

Il cosmo si raggrinza e rattrappisce
ed ora è tutto storto lì nell'angolo
coperto da uno straccio: mi stordisce
vederlo lì disteso in puzza e rancido

30

(Teresa d'Avila, marrana)

"umori accumulati intorno al cuore"
al cuore dilatato al cuore immenso
sipario accoglie il vero e il falso amore
in una stretta cripta d'acre incenso

31

Umido crollo di ceneri e luci
oltre le stelle tremende oltre il molo
di molle seta e di lino: ricuci
tu del tempo le ferite e del volo?

32

Io vivo allucinato e disilluso
in una cuna chiuso come un vecchio
in un ciclo interrotto dall'abuso
di nenie e d'occhi sporchi in uno specchio

33

(un'esecuzione)

Voi non ci siete non ci siete più
miei padri e madri miei nomi mancanti
miei quattro genitori a testa in giù

appese stelle tra sfere rotanti

34

I nomi non ci devono guardare
i nomi infide norme che ci guastano
da dentro avere vite e vite amare
che cariano le carni e le devastano

35

Nidi di polveri nere nel vasto
cielo di stelle e contrito respiro
d'avventi e d'ore spacciate rimasto
fuori dal tempo come ombra m'aggiro

36

Il cuore mio s'invola verso un cielo
di nubi che l'accolgono leggere:
lo lavano l'avvolgono in un velo
ne fanno dono a rondini destriere

37

E dietro la città rivedo il vento
di colpo spalancarsi dentro nuvole
e subito rincorrerle ma lento
lente le nubi e il vento in cuorecumulo

38

Lento chiarore d'alba inesorabile
lento corteo di torce in candelabri
tutto s'invola e tutto come cantico
s'infila tra infiniti soli scabri

39

Le case si ritirano in sé stesse
non lasciano più spazio agli abitanti
si fanno strette ai corpi come spesse
ruvide fasce intorno a gravi infanti

40

L'oscura nudità del tempo acceca
così sembrano spenti i mondi nuovi
spossate forme vane in una teca
si fanno largo in mezzo ad alti rovi

41

Di chi dovevo attendere il ritorno?
Vane voci galleggiano nel porto
di piccoli infelici e d'ombre intorno
a legni che riportano un insorto

42

Ritrovo vita in angoli d'inedia
in vicoli d'errori senza forza
vedo un angelo gretto su una sedia
che senza corpo perde la sua scorza

43

Arcangelo con spada in posa rigida
finisce senza fine un drago infesto
che impesta la città con fiato livido
che di sue feci insozza l'acque mesto

44

Gusci di bave in alto mare e in volo
comandano le flotte amici assenti
e porta fiori finti il figlio solo
superstite di sogni e pentimenti

45

La luce del silenzio s'avvicina
a passi lenti come un sogno antico
tutto ricopre e tutto s'incammina
a un mare grande chiuso dentro a un vico

46

Livide croci chiuse in una stanza
piantate in pavimenti conficcate
come un'armata immota che s'avanza
contro pareti immani acuminate

47

Pensavo d'esser vivo ed ero solo
un muto pentimento o parodia
di vite sopraffine prese a nolo
nel bazar *Novecento Distopia*

48

La pelle della nebbia viene via
e lascia nudo il corpo silenzioso
intriso di biancori e nervi e stria
di strigi d'acqua immerse in sangue roso

49

Arroventate nebbie in corpi inermi
arroventate nebbie d'obbedienza
arroventate vene come vermi
che salgono dal ventre alla coscienza

50

Iddio del tempo lordo di saccheggi

dell'ultima città del nostro impero
sorpreso con la spada in mano reggi
capelli tumefatti in cielo nero

epilogo (morte di madre)

mam
ma
solitude

*

il giorno
della morte stabilita
il figlio

s'accusa
anche se in pochi
ancora l'accusano

il figlio s'accusa
di colpa-speranza
ma nessuno l'accusa

così nessuna
colpa vuol dire
nessuna speranza

Chi muore se muore Jack Hirschman

Gianluca Paciucci

(rosa1914rossa@yahoo.it)

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/605>

Se muore Jack
muore la Rivoluzione
e muore quel che resta
di noi e del Novecento

Se muore Jack
è perché la Rivoluzione è morta
con sudicie parole di rammarico
di giovani malvissuti
nelle segreterie di partiti-azienda o partiti-Stato

Se muore Jack
è perché intriso è il vento di bandiere
nuove-vuote che le canaglie sciorinano
da palazzacci di granito o vetrocimento
per poi gettarle sulla folla in basso
tra gli osanna di funzionari *mai stati comunisti*
a Reggio Emilia come a San Leningrado
già pronti con il mitra nella borsa
alla guerra di tutti contro tutti
e contro i popoli
appena finito
l'89

Così è morto Jack
nel sonno
come la Rivoluzione
sonno d'incubi e di luci
come sono morte Emma e Rosa
con Murray accanto
ammazzate dalla vita o dai freikorps
e come sono morti e rimorti tutti i cari e le care compagne
che da Sarajevo e dalla Bucovina andarono in Spagna
nel 1936
com'è morta tutta l'insurrezione del ghetto di Varsavia
con l'internazionale e l'inno del Bund in gola
e muore e rimuore Marek Edelman
in piedi nel ghetto e poi contro il polacco Pinochet
e i giovani ammazzati in Vietnam
muoiono e rimuoiono

in mezzo a pozzanghere enormi come risaie
nel cuore di Wall street
e i neri soffocati da pali di sangue rotto
che gli spingono in gola per finirli

Tutto questo muore se muore Jack
o forse solamente si mette a scorrere sottoterra
come in Carso dove t'aspettano Josip e Jolka e Srečko
e sul fondale degli oceani
come funi sommerse che tengono stretti i continenti
ancorati alle viscere del pianeta
poi muore e rimuore David
o scorre sottoterra
forte compagno
forte figlio scintilla
in un arcano in cui come nel Cantico delle creature
la morte diventa
Comrade Death

Però, morte, dov'è la tua vittoria?
tu sei un lampo e noi duriamo
(l'ho scritto per un altro compagno morto un mese fa, Baroppi)
noi duriamo come durano Jack e la Rivoluzione
come durano Emma e Rosa e Murray e Marek e David
come durano i contadini che vincono in India
e le forti donne in fuga
da lame di amanti perbene

Dura con noi e in noi Jack, dura
per poterti dire ancora *shalom, comrade!*
e dirtelo a Baronissi dove hai scandito il tempo
col tuo bastone simile a quello di Izet
con Agneta in Casa della poesia
oppure qui a Trieste
in un sabato di tregua come questo in cui scrivo ad alta voce
shabbat di nubi scure che dormono sopra raggi
aspettando la vita che verrà

E d'ora in poi durino più le tregue delle guerre ovunque
e questa terza stella sia di festa
ebbra di klezmer dopo il tramonto
lunguissimo di danze e canti e vodka

Note e recensioni

Robert Hollander in memoriam

Claude Cazalé Bérard

Université Paris Nanterre
(claudcazale@aol.com)

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/616>



Robert Hollander. Photo by Robert Matthews, Office of Communications, Princeton University.

È per me un prezioso ricordo quello del mio primo incontro con Robert Hollander, Professor of European Literature alla Princeton University. Eravamo nell'ormai lontano 1992, in primavera. Ricorderò sempre il mio arrivo in quel campus dalla solenne e scura architettura allietata da una festa di alberi in fiore, la mia entrata nel East Pyne Hall, e la mia salita fino al Dipartimento di Comparative Literature, di cui Bob era allora Direttore, la sua calorosa accoglienza in quello studio zeppo di libri e piacevolmente odoroso di pipa, la sua eleganza, il suo sorriso e l'umanissimo sguardo. Stavo visitando allora diverse università americane per informarmi sulle Digital Humanities in pieno sviluppo (la nostra Informatica Umanistica): le ricerche di Hollander in quel campo erano sicuramente le più avanzate e la realizzazione in corso del PDP (Princeton Dante Project) e del DDP (Dartmouth Dante Project) – le Banche dati sull'opera di Dante e sui *Commenti* – mi convinse di avviare una collaborazione (cfr. la scheda in allegato).

Avevo già organizzato all'Università di Nanterre un primo incontro che definirei oggi di "pionieristico" su *Récit et informatique* (9 dicembre 1989), a conclusione di un'inchiesta sull'uso di quei nuovi mezzi tecnologici e di quelle metodologie sperimentali nell'ambito degli studi medievali

e dell'italianistica, a cui Robert Hollander aveva partecipato prima ancora che ci conoscessimo di persona. Quell'inchiesta e quel convegno parigino particolarmente ricchi di sviluppi mi diedero l'opportunità d'incontrare colleghi come Giuseppe Gigliozzi e Raul Mordenti, rappresentanti della già famoso CISADU di Tito Orlandi, con i quali la collaborazione si sarebbe protratta e arricchita via via negli anni, fino alla monumentale impresa dell'edizione computerizzata dello Zibaldone Laurenziano di Boccaccio, realizzata e compiuta con un alto livello di elaborazione elettronica capace di rinnovare l'approccio del manoscritto medievale. Nel contempo avevo sviluppato una collaborazione con i medievisti della EHES, che sotto la Direzione di Jacques Le Goff avrebbero inaugurato il GAHOM, Marie-Anne Polo de Beaulieu, Jacques Berlioz, Claude Bremond, e quindi il trattamento degli *exempla* medievali sotto forma di un Thesaurus informatizzato (ThEMA); nonché con l'équipe dell'Opera del Vocabolario Italiano, Clotilde Barbarulli e Aldo Ceccoli impegnati nella realizzazione della Banca Dati dell'Otto-Novecento.

Se Dante portò Hollander all'informatica, si può dire che Hollander portò l'informatica a Dante....

Ma percorriamo le principali tappe della vita e della carriera di Robert Hollander, che raggiunse la Princeton University nel 1962 e la lasciò come Professor Emeritus nel 2003. Bob è mancato il 20 aprile 2021, all'età di 87 anni.

Il suo insegnamento e la sua ricerca presso il Department of French and Italian Literature si concentrarono per quaranta due anni sulla letteratura italiana medievale, soprattutto su Dante e Boccaccio. Dal 1975 al 1998, fu anche membro del Department of Comparative Literature, e poi Chairman di questo stesso Dipartimento, fino al 1998. Robert Hollander con la sua passione per l'ermeneutica e l'analisi testuale divenne rapidamente il più autorevole studioso di Dante in America, formando molti giovani ricercatori e futuri docenti in filologia e critica dantesca. Fu Presidente della Dante Society of America, dal 1979 al 1985.

Fu insignito delle massime onorificenze universitarie americane e italiane. Nominato cittadino onorario di Certaldo (1997). Eletto membro dell'American Academy of Arts and Sciences (2005).

La sua produzione critica e saggistica e le sue traduzioni constano di 25 volumi, molti tradotti e pubblicati in Italia (cfr. la bibliografia essenziale). Sicuramente la sua opera maggiore è la traduzione che intraprese dell'intera *Divina Commedia*, con la collaborazione della moglie la poetessa Jean Haberman Hollander, in versi liberi con un ricco apparato critico (introduzioni e note a cura di R.H.). La critica fu unanime nel riconoscere il rigore linguistico e insieme l'eleganza poetica della traduzione che rendeva più accessibile il Poema ad un largo pubblico di lingua inglese. Jean Hollander, autrice di cinque raccolte di poesia, curò con particolare talento il ritmo e la musicalità del testo.

Tra i tanti saggi, occorre citare il suo notevole studio sull'*Epistola a Cangrande della Scala*. Robert Hollander ha rinnovato gli Studi danteschi in America, svolgendo un ruolo decisivo nella prestigiosa Dante Society of America (fondata nel 1881 dai famosi poeti Henry Wadsworth Longfellow, James Russell Lowell...) che presiedette dal 1979 al 1985, e formando discepoli che a loro volta hanno arricchito e arricchiscono tuttora quest'ambito prestigioso della ricerca medievale,

come Alessandro Vettori, Simone Marchesi che è succeduto a Hollander a Princeton, Francesco Ciabattini.

Oltre a Dante, un altro suo autore di predilezione fu Boccaccio, cui dedicò il suo originale *Boccaccio's Last Fiction: "il Corbaccio"*. Per me un altro decisivo motivo di collaborazione: fu infatti in gran parte alla formidabile biblioteca di Princeton, la Firestone Library che preparai il Convegno internazionale sugli Zibaldoni di Boccaccio, oltre che alla Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze custode dei famosi manoscritti. Ma trovai a Princeton molti degli strumenti storiografici e critici che servirono alla preparazione del Convegno organizzato con Michelangelo Picone dell'Università di Zurigo, a cui Robert Hollander partecipò di persona a Firenze e Certaldo (26-28 aprile 1996). Egli contribuì infatti al rinnovamento degli studi boccacciani in America, partecipando attivamente alla American Boccaccio Association, già con la conferenza inaugurale delle *Lectura Boccacci series*, il 28 dicembre 1984, sul Proemio del *Decameron*.

Bibliografia essenziale

- Alighieri D., *Inferno*, eds. R. Hollander, J. Hollander, New York, Doubleday, 2000. [Anchor paperback edition, 2002].
- *Purgatorio*, eds. Hollander, J. Hollander, New York, Doubleday, 2003. [Anchor paperback edition, 2004].
- *Paradiso*, eds. R. Hollander, J. Hollander, New York, Doubleday, 2007. [Anchor paperback edition, 2008].
- Hollander R., *Allegory in Dante's "Commedia."*, Princeton, Princeton University Press, 1969.
- *Boccaccio's Two Venuses*, New York, Columbia University Press, 1977.
- *Studies in Dante*, Ravenna, Longo, 1980.
- *Il Virgilio dantesco: tragedia nella "Commedia."*, trad. di A. M. Castellini e M. Frankel, Firenze, Olschki, 1983.
- *Boccaccio's Last Fiction: "Il Corbaccio."*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988.
- *Dante's Epistle to Cangrande*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993.
- *Boccaccio's Dante and the Shaping Force of Satire*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997.
- *Dante Alighieri*, Roma, Marzorati-Editalia, 2000.
- *Dante*, New Haven – London, Yale University Press, 2001. [Paperback reprint, 2015].
- *The Elements of Grammar in Ninety Minutes*, New York, Dover Publications, 2011.

Allegato - Il Dartmouth Dante Project (DDP)

Si può accedere al sito all'indirizzo: <https://dante.dartmouth.edu>

Il DDP dedicato ai Commenti della Divina Commedia fu sviluppato inizialmente dal 1982 al 1988, in un'epoca pionieristica di applicazione delle cosiddette nuove tecnologie agli studi letterari: nell'88 fu quindi proposto un prototipo agli utenti. Jeffrey Schnapp, un ricercatore di medievistica che collaborava al progetto avrebbe fondato il metaLAB, Arts, Humanities and Sciences Laboratory (Berkman Klein Center) di Harvard.

Il progetto fu concepito e sviluppato in collaborazione tra Robert Hollander, Professore alla Princeton University, Stephen Campbell del Dartmouth College Computing Services, e Simone Marchesi Professore alla Princeton University.

Dante Lab, è un'applicazione che permette il confronto simultaneo tra quattro testi: l'edizione di Giorgio Petrocchi, la traduzione di Longfellow, i commenti corrispondenti selezionati.

La Banca dati contiene attualmente 78 commenti (vedi lista)

Per una ricerca nella Banca dati dei Commenti della Divina Commedia si può ricorrere alla Query box che offre una serie di criteri (lingua, data, cantica, canto, verso, gruppo di parole, parola). La Banca dati offrirà una serie di occorrenze.

Quasimodo e gli *Epigrammi*

Emerico Giachery

Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

(noemerico@libero.it)

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/618>

Per l'indole del temperamento «disdegnoso, polemico, irritabile» – secondo Carlo Bo, che comunque lo riconosce «dotato di una carica di pietà umana» – Salvatore Quasimodo era sintonico allo spirito dell'epigramma. Memorandi epigrammi appaiono nel vulgato *corpus* della sua opera poetica. Ad essi possiamo aggiungere quelli inediti raccolti nel raffinato volumetto *Epigrammi*, a cura e con introduzione di Giovanna Musolino, Nicolodi editore, Rovereto 2004.

La curatrice, apprezzata cultrice di studi quasimodiani, ci invita, tra l'altro, a ripensare la fortuna dell'epigramma come forma aggressiva in versi già presente nel mondo greco e romano. Quanto appartiene alla reale *indignatio* che *facit versus*, quanto al compiacimento dello stile, o addirittura alle esigenze di un genere letterario? Il problema si porrà anche per la letteratura del Duecento, quando era il sonetto la forma più atta a scambiarsi messaggi anche di contumelie, come fece Cecco Angiolieri con Dante, come accadde nella violenta tenzone in sonetti fra Dante e Forese Donati. Così violenta, che Dante sentì il bisogno di espiare, per così dire, questo «peccato di parola», nel celebre e lungo incontro con Forese nel *Purgatorio*. Quante polemiche e cattiverie in versi, ai tempi dell'Aretino, poi di Marino e Murtola, poi di Monti e Foscolo, poi di Tommaseo (penso alle battute crudeli contro Leopardi)! Ricordiamo anche la tradizione della pasquinata, nella quale Luigi Morandi indicava una delle possibili premesse della poesia di Belli. D'Annunzio definì "pasquinata" il suo epigramma contro Hitler: «Attila imbianchino" e «despoto plebeo», che minacciava l'indipendenza dell'Austria:

Su l'acciaio dell'elmo
ti gocciola il pennello d'imbianchino
dai di bianco all'umano et al divino.

Nel Novecento la vocazione più spiccata per l'epigramma credo che l'abbia avuta Pasolini. Ce ne ha lasciati parecchi, tra il 1958 e il '59, nel volume *La religione del mio tempo: Ai critici cattolici, A Gerola, A Barberi Squarotti, A Cadoresi, A Luzi, A Costanzo, A me, A G. L. Rondi, A Titta Rosa, A Bompiani, Al principe Barberini, Ai nobili del Circolo della Caccia*. E poi *A un papa* (Pio XII che era morto da poco). Drammatico e lungo quello, di piglio dantesco (Giancarlo Vigorelli, recensendolo definì «dantesco» questo volume di Pasolini) dedicato ai mali dell'Italia, *Alla mia nazione*, che si conclude così: "sprofonda in questo tuo bel mare, libera il mondo». Nelle *Poesie disperse*, oltre a un *Epigramma per*

la morte del Papa (stavolta Giovanni XXIII), sono interessanti gli *Epigrammetti*: sono distici pubblicati su «Nuovi Argomenti» del marzo-aprile 1962 in risposta a un questionario dal titolo «Sette domande sulla poesia» e indirizzate a singoli poeti, come Nanni Balestrini, Antonio Porta, Edoardo Sanguineti. Ecco il distico destinato *Ai novissimi*: «Dérèglement des sens (Rimbaud). è vero, / ma deragliement d'asino non sale al cielo».

Non manca, all'appello degli autori di epigrammi, neppure Montale: Asor: «Asor, nome gentile (il suo retrogrado/ è il più bel fiore/ non ama il privatismo in poesia)». Più pugnace la Lettera a Malvolio contro Pasolini («Con quale agilità rimescolavi/ materialismo storico e pauperismo evangelico, pornografia e riscatto»), in cui difendeva se stesso dall'accusa di fuga:

Lascia che la mia fuga immobile possa dire
forza a qualcuno o a me stesso che la partita è aperta,
che la partita è chiusa per chi rifiuta
le distanze e s'affretta come tu fai, Malvolio,
perché sai che domani sarà impossibile anche
la tua astuzia.

Il falso e vero verde di Quasimodo si chiude con due epigrammi. Il primo s'intitola *A un poeta nemico*, e si apre con una movenza inconfondibile che rievoca e insieme rivendica una vocazione, donata dagli dei, di poeta mediterraneo:

Su la sabbia di Gela colore della paglia
mi stendevo fanciullo in riva al mare
antico di Grecia con molti sogni nei pugni
stretti e nel petto.

E seguita:

là Eschilo esule
misurò versi e passi sconsolati
in quel golfo arso l'aquila lo vide
e fu l'ultimo giorno.

L'allusione è qui alla leggenda greca secondo cui Eschilo mentre passeggiava sulla spiaggia di Gela fu avvistato da un'aquila che teneva tra gli artigli una tartaruga e la lasciò cadere sul capo del poeta, scambiandolo per una pietra per la sua calvizie, e in questo modo lo uccise. L'epigramma così si conclude:

[...] Uomo del Nord, che mi vuoi
minimo o morto per la tua pace, spera:
la madre di mio padre avrà cent'anni
a nuova primavera: Spera: Ch'io domani
non giochi col tuo cranio giallo per le piogge.

La nonna paterna di Salvatore, Rosa Papandreu, italianizzato in Papandrea, era greca di Patrasso e raggiunse i cento anni. Il poeta nemico non nominato era Eugenio Montale, che peraltro, nel '31, su «Pegaso», recensendo *Acque e terre*, aveva dato inizio alla fortuna critica di *Vento a Tindari*. Con Montale, Quasimodo aveva avuto una lunga amicizia e un carteggio che è stato pubblicato. Ma era rimasto offeso (dagli amici mi guardi Iddio!) da alcune allusioni ironiche di Montale in un articolo sul "Corriere della Sera", in cui non lo nominava, ma lasciava chiaramente trasparire che parlava di lui. Il secondo epigramma, *Dalla rete dell'oro*, è di un solo verso: «Dalla rete dell'oro pendono ragni ripugnanti». Il senso etico-civile mi pare evidente.

Di un solo verso l'epigramma del 1949, presente nel ricordato volumetto intitolato *Epigrammi*: «Con la mia fava prendo due piccioni», che inviò in cartolina aperta a Leone Piccioni. Piccioni, figlio tra l'altro di un notevole della politica, era uomo di potere in quegli anni: molto legato a Ungaretti, sul quale aveva scritto più di un libro, alto dirigente della Rai, faceva parte di molte giurie letterarie e ne aveva presieduto una che aveva escluso dal premio Quasimodo. Piccioni rispose a Quasimodo in modo velenoso, e anche (se la trascrizione della lettera è esatta) non ineccepibile sul piano grammaticale:

In una sua cartolina trovo uno dei più bei (*sic!*) endecasillabi che Ella sia mai stato capace di scrivere. Magari il Suo ultimo libro, giustamente rifiutato da una avveduta giuria di premi letterari, avesse contenuto versi di uguale bellezza formale e raffinatezza espressiva!

La cattiveria si accompagna all'ingiustizia critica più marchiana. A giudicare dalla data, suppongo che il libro presentato al premio fosse *La vita non è sogno*, che si conclude con uno dei componimenti che Quasimodo, per evidenti ragioni affettive, preferiva, *Lettera alla madre*. Il libro contiene altri testi memorandi: *Lamento per il Sud*, in cui proprio la misura ritmica del verso raggiunge una pienezza espressiva quasi assoluta, *Epitaffio per Bice Donetti*, e poi *Quasi un madrigale*: capolavoro, a mio avviso, di raccolta e sommessa tenerezza, una delle poesie di Quasimodo che mi sono più care. La presenza femminile che vi compare è Maria Cumani, sullo sfondo dei Navigli, tanto amati da Quasimodo, che ha sofferto quando è stato chiuso in un sepolcro di cemento l'ultimo tratto del canale della Martesana, sul quale il poeta fu ritratto in una bella fotografia.

Tra i vari letterati bersagli dei suoi strali c'è Folco Portinari, destinatario di tre epigrammi. Ecco il secondo, accompagnato da un disegno molto felice di Cei che ritrae un Portinari bicipite:

E se tra Folco e Getto
chi val per due è Folco,
ecco subito detto:
non Folco, ma bi-folco.

Cosa gli aveva fatto di male Portinari con la complicità di Getto? Nell'antologia sui *Poeti del Novecento* – che comprende Carducci, Pascoli, D'Annunzio, Corazzini, Gozzano, Palazzeschi,

Rebora, Campana, Onofri, Ungaretti, Montale – non era incluso Quasimodo. L'antologia era preceduta da una *Giustificazione* che adduceva «motivi di contenuto, da un lato, ma più ancora inesperienza in quei lettori che affrontano, spesso per la prima volta, un linguaggio poetico tutto nuovo. Si tratta inoltre di una materia polemicamente mossa, agitata, priva in gran parte di sistemazione critica e storica, perciò abbiamo preferito ridurre il numero dei poeti alle sole voci di certa garanzia, a coloro che riteniamo i cardini della vicenda poetica e culturale del Novecento». E il poeta: «Signore, Lei crede di aver fatto della storia, io sono certo di aver fatto un epigramma. Glielo invio. È poco, lo so. Lei meriterebbe ben altro».

Per Greta Weinfeld-Ferušić

Gianluca Paciucci

(rosa1914rossa@yahoo.it)

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/614>

Il 26 gennaio scorso è morta a Sarajevo Greta Weinfeld-Ferušić (Novi Sad, 1924 - Sarajevo, 2022), sopravvissuta ad Auschwitz (unica della sua famiglia) e poi all'assedio di Sarajevo, tra il 1992 e il 1995, ebrea jugoslava di Novi Sad, architetta, sposata con un bosgnacco. Le avevano proposto di uscire dalla città assediata: rifiutò, per condividere con le cittadine e cittadini della capitale bosniaca il dolore, le sofferenze, le crudeli privazioni. Per resistere insieme.

Su di lei è stato girato un meraviglioso film-intervista, poetico e lancinante, *Greta* (1997), del sessantottino Haris Pašović (film facilmente reperibile su YouTube). In questo film non c'è banale comparatistica storica, una delle discipline rese sempre più mediocri da usi e abusi, ma c'è un corpo, quello di Greta, che lega materialisticamente due eventi lontani nel tempo ed entrambi unici. Unicità della Shoah, unicità dell'assedio di Sarajevo, e unicità incomparabile di ogni evento di violenza (ma anche la gioia lo è, esemplare e unica in ogni sua manifestazione).

In una conversazione privata nel suo appartamento di Sarajevo mi disse (era il 2004): "...dicevano che vivevamo in tempi bui: sia maledetto chi ha acceso la luce..." Parlava del mondo jugoslavo, della "sua" Jugoslavia andata in frantumi, ma parlava anche del nostro mondo accecato dai lampi di una presunta verità da imporre a tutti i costi, ad opera di arcaici tiranni e di difensori, in cravatta/tailleur e mimetica, del mondo "libero". Una Sarajevo colta, quella di Greta, poliglotta, popolare.

Proiettammo il film *Greta* il 27 gennaio del 2005 al cinema "Tesla", nella capitale bosniaca, per la Giornata della memoria: sala stracolma, emozioni fortissime, introduzione dello psichiatra e attivista francese Jean-Yves Feberay. E proprio a ridosso della Giornata della Memoria del 2022 Greta se ne è andata. Le mandiamo un dolce e forte pensiero di gratitudine per la sua vita, per il suo insegnamento.

Modi di Lettura e risposte d'Identità di Carlo Alberto Augieri

Raul Mordenti

Università degli Studi di Roma Tor Vergata
(mordenti@uniroma2.it)

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/603>

Carlo Alberto Augieri ha pubblicato, per le rinate edizioni Milella di Lecce, un volume intitolato *Modi di Lettura e risposte d'Identità. Comprendere Credere Conoscersi*, pp. 168, € 19.

È come se in quest'opera lo studioso finalmente esplicitasse, o rivelasse, il robusto substrato della sua attività di critico della letteratura, che lo ha impegnato negli anni come docente e come critico "in atto".

E si tratta di un substrato non solo teorico ma propriamente teologico (non per caso la collana che ospita questo libro è "Teologia in Dialogo" (diretta da Don Luigi Manca, Igor Agostini e lo stesso Augieri) a cui partecipano la Facoltà Teologica Pugliese e l'Istituto Superiore di Scienze Teologiche di Lecce.

Il punto di partenza dell'argomentazione è costituito da un'idea forte di dialogicità, cioè un'alterità assunta come valore, anzi come necessità dell'umano:

L'alterità senza confine è un incontro dialogico con l'identità dell'altro non identico a se stesso, perché dentro di sé ospita, come suo 'tu' convivente, il mio 'io' come suo altro.

Questo è il senso forte di una logica (non solo di un mondo!) che si vuole senza frontiere, affinché nessuno si senta escluso, o straniero. Ciò comporta un'episteme nuova:

(...) significa proporre l'episteme della somiglianza con cui significare e discorsivizzare il mondo: è, in effetti, la retorica della somiglianza e dell'analogia che abbatte la differenza, la contrarietà, la distinzione, la separazione, 'gabbie' logiche con cui legittimare la violenza, il sopruso, l'ineguaglianza, l'ingiustizia all'interno del rapporto uomo-uomo e uomo-mondo. (p. 53)

Le letture che scandiscono e determinano la vita di Agostino, anche prima della conversione, sono dunque "dialogo", non (precisa Augieri) con uno "scrittore" bensì con un "autore", un modo di leggere come incontro dialogico, eccedente la parola limitativa della scrittura. E ciò diviene determinante quando l'autore che si incontra è l'Autore della Scrittura, Dio.

Si fonda così la centralità originalissima della lettura agostiniana: "l'autore è "transgredienza" rispetto ad entrambi, è l'egli, assente," (dove si sente l'eco della teologia lévinasiana: Dio è il "tutt'altro", "l'altrimenti che essere"). Così che:

nel rapporto io-tu tra lettore e scrittore, secondo una relazione pronomiale che in Agostino si inverte: il tu è l'autore, l'io è il lettore personaggio, l'egli lo scrittore, a cui l'autore transgrediente ha dettato oralmente la parola divenuta testo sacro di scrittura. La lettura agostiniana è intesa intima con l'autore (...).

Le Confessioni narrano le peregrinazioni delle parole di un personaggio in cerca della parola autoriale.

Le conseguenze di questa idea di lettura di Agostino sono determinanti per l'intera nostra storia culturale, che Augieri ripercorre non solo in questo lavoro ma nella sua densa attività di critico e di docente:

Con le *Confessioni* di Agostino nasce una visione ermeneutica del testo e una narrazione ermeneutica del sé, che si formano all'interno della demarcazione dialogica tra la parola propria e la parola dell'autore, ritrovata come allocuzione parlante nella scrittura testuale.

Senza una tale operazione, senza lo sforzo di Comprendere (l'altro) e la scelta di Credere (nell'altro) non esiste neanche la possibilità del Conoscersi.

La visione ermeneutica del testo si trova dunque in Augieri profondamente fondata, ed è quasi sorprendente come ciò costituisca strumento per leggere criticamente, per leggere la letteratura, questa parola forte dell'uomo all'altro uomo.

Ci troviamo dunque di fronte a un libro importante, che aspira e merita di essere letto, studiato a fondo e, soprattutto, usato dalle nostre discipline addette a fronteggiare l'alterità irriducibile, ma non ostile, del testo.

Alla scoperta del giardino segreto del Vaticano

Letizia Aggravi

Università degli Studi della Tuscia
(suumcuiqueplacet@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/569>

Marco R. Bettoni Pojaghi, *Il camposanto teutonico*, Roma, Pagine, 2018, pp. 192.



Visuale del Campo Santo Teutonico dall'alto (immagine tratta da Wikipedia; autore Johannes Müller)

“E serbi un sasso il nome / e di fiori odorata arbore amica / le ceneri di molli ombre consoli” (*Dei Sepolcri*, 38-40); così nel celebre carme Ugo Foscolo augurava al defunto che “lascia eredità d'affetti” il degno riposo eterno, perché “non vive ei forse anche sotterra, quando / gli sarà muta l'armonia del giorno / se può destarla con soavi cure / nella mente de' suoi? Celeste è questa corrispondenza d'amorosi sensi, celeste dote è negli umani” (ivi, 26-31).

L'ideale cimitero evocato dai versi di Foscolo, dove gli uomini e le donne che vi sono ospitati possono riposare “all'ombra dei cipressi” (ivi, 1) e perpetuare il loro nome impresso sulla pietra, esiste davvero e si trova a Roma: è il Campo Santo Teutonico, segreto gioiello del Vaticano nascosto all'ombra di San Pietro.

Alte mura preservano e proteggono quest'oasi di pace e di silenzio dalla frenetica caoticità della vita cittadina; un *hortus conclusus* dove il verde rigoglioso di cipressi, di palmizi e di odorose

infiorescenze mitiga la severità dei marmi tombali, creando un sublime connubio tra la vita e la morte: qui può veramente realizzarsi la goethiana *Wanderung*, la passeggiata tra le rovine antiche del poeta romantico alla ricerca di sé stesso.

Marco R. Bettoni Pojaghi, germanista e direttore della Biblioteca Italo-Tedesca di Roma, in collaborazione con l'archeologa Cristina Cumbo, ci porta alla scoperta di questo luogo arcano e suggestivo con un libro unico: *Il camposanto teutonico*, edito per i tipi di Pagine nell'aprile 2019.

Il volume è il solo in lingua italiana che affronta tutti gli aspetti – dall'archeologia alla storia, dall'arte alle biografie delle personalità illustri ivi tumulate – necessari per uno studio del sito a tutto tondo, finora lasciato ai soli interpreti tedeschi. Di lettura piacevole pur nell'accuratezza critica, questo saggio è rivolto indifferentemente all'esperto, di germanistica come di storia dell'arte o di archeologia, e al semplice appassionato, curioso di esplorare le bellezze della Roma segreta: una guida maneggevole, un piccolo manuale dotato di un ricco apparato iconografico, che promuove la conoscenza di questo luogo poco noto e certo ne invoglia una visita diretta.

1. Da Nerone a oggi: cenni storici su un'istituzione poco conosciuta

Meta di pellegrinaggio dal Nord Europa già nell'alto Medioevo, in particolare fiammingo e tedesco, e tappa romana obbligata del *Grand Tour* a partire dal Settecento, il Campo Santo Teutonico è situato in territorio italiano ma gode del particolare statuto di extraterritorialità in favore della Santa Sede, come la contigua e più moderna Aula Paolo VI.

La specificazione di teutonico del Campo Santo suggerisce fin da subito l'appartenenza identitaria della comunità alla quale esso offre ultima ospitalità: il comune denominatore è la provenienza dall'area germanica, o la parentela con qualcuno di tale origine. La Confraternita di S. Maria della Pietà, la quale si occupa della gestione del Campo così come della regolamentazione che definisce i soci della stessa, specifica i requisiti necessari per la sepoltura nel cimitero: essere di madrelingua tedesca e aver risieduto per un lungo periodo a Roma.

Si tratta infatti della più antica istituzione germanica nella Città eterna. La sacralità e la destinazione cimiteriale hanno origini antiche: le ricognizioni archeologiche, pur condotte in modo sporadico e parziale, confermano la sua collocazione nell'area del Circum Neronianum (già parte degli horti di Agrippina Maggiore, madre di Caligola, ma terminato da Nerone) dove, secondo la tradizione, ebbe luogo il martirio dell'apostolo Pietro, tra il 64 e il 67 d. C.; il circo, abbandonato verso la metà del II sec. d. C., venne interrato e occupato da sepolture.

Ma è con la Schola Francorum, fondata come sembra dallo stesso Carlo Magno o comunque legata alla sua figura, che si pongono le basi per la nascita dell'attuale complesso del Campo Santo. Menzionata per la prima volta nel 799, essa non era che una delle numerose Scholae peregrinorum straniere che si costituivano nei pressi della tomba di Pietro, istituzioni adibite all'accoglienza dei pellegrini provenienti da ogni angolo dell'Impero carolingio. Ogni Schola non solo offriva asilo ai propri connazionali ma provvedeva anche a dare loro degna sepoltura in caso di morte a Roma. La



*L'interno del Campo Santo (immagine tratta da Wikipedia;
autore Alexander Z.)*

Frankenschola altomedievale, guidata da chierici, comprendeva in particolare una o due chiese, un ricovero per pellegrini e un cimitero.

Nel XV secolo l'areale era ormai caduto quasi in disuso e versava in condizioni precarie; fu un cittadino tedesco, Friedrich Frid, che si assunse l'onere di contrastare tale declino, intorno al 1440: restaurò la chiesa e si occupò della gestione del cimitero; grazie alla sua attività iniziale sorse quella Confraternita che si sarebbe sviluppata fino a divenire ufficialmente nel 1597 l'Arciconfraternita di Nostra Signora.

L'area attuale del Campo Santo ha una estensione di circa due chilometri quadrati e comprende, oltre al cimitero, il Collegio per sacerdoti studiosi della Chiesa e delle discipline a essa collegate (nato nel 1876), e la Chiesa di S. Maria della Pietà, alla

quale si può accedere solo dall'interno.

2. Alcune illustri personalità che riposano al Campo Santo

“A egregie cose il forte animo accendono / l'urne de' forti [...] e bella / e santa fanno al peregrin la terra / che le ricetta” (ivi, 151-154). Di nuovo risuonano calzanti i versi foscoliani mentre il prof. Bettoni Pojaghi e la dott.essa Cumbo ci conducono in una passeggiata immaginaria attraverso i sepolcri del Campo Santo Teutonico. Qui riposa un numero sorprendente di illustri personalità del mondo germanico ma romane d'adozione, tra artisti, poeti, eruditi, ecclesiastici, studiosi di arte e di archeologia, nobildonne di vasta cultura. La vera ricchezza di questo luogo consiste proprio nelle infinite scoperte che il visitatore attento può fare vagando tra le tombe: ogni nome inciso sulla pietra evoca grandi storie, memorie d'altri tempi, vicende umane private e pubbliche. Per questo molte pagine de *Il Camposanto Teutonico* sono dedicate a diversi personaggi qui sepolti, offrendo non solo

una mera rievocazione biografica ma un dettagliato quadro d'insieme sul contesto storico e culturale nella quale essi vissero e operarono.

L'unicità del Teutonico sta forse proprio in questa magica fusione di storia e natura, ove veramente sembra di respirare per alcuni momenti un clima interamente *tedesco*, di raccoglimento cioè e di pensiero interiore, uniti però ad un senso di etereo, quasi goethiano, congiungimento con la dolcezza e la delicatezza del solare paesaggio italiano (p. 75).

L'armonioso connubio tra italianità e germanicità che si realizza al Campo Santo ricorda la poetica di una corrente artistica ottocentesca, quella dei Nazareni, gruppo di pittori tedeschi che proprio a Roma poterono creare un'arte libera dai canoni del classicismo vigente, rinnovata in senso religioso e patriottico e ispirata al Quattrocento italiano.

È emblematica in questo senso la famosa *Italia e Germania*, opera che raffigura le allegorie femminili delle due nazioni, del caposcuola dei Nazareni, Friedrich Overbeck (1789-1869). Sebbene il monumento funebre dell'artista si trovi nella chiesa romana di S. Bernardo alle Terme, la moglie Anna Schifflhuber-Hartl e i figli riposano proprio al Campo Santo Teutonico.



Friedrich Overbeck, *Italia e Germania*, olio su tela (1811-1828), conservato all'Alte Pinakothek di Monaco

Molti sono gli artisti che riposano nel piccolo cimitero del Vaticano, tra i quali spiccano il pittore paesaggista Joseph Anton Koch (1768-1839), di origine tirolese e conosciuto per i suoi affreschi a tema dantesco nel Casino Massimo al Laterano, Othmar Brioschi (1854-1912), altro pittore paesaggista discendente di un'importante famiglia viennese di pittori scenografi, e Heinrich Maximilian Imhof (1795-1869), scultore svizzero e direttore delle Belle Arti presso i musei di Atene, le cui opere sono esposte in tutta Europa.

Il mondo letterario e librario non è da meno: spiccano i nomi di Johannes Urzidil (1896-1970), poeta ebreo praghese membro del sodalizio letterario *Prager Kreis* (di cui facevano parte anche Franz Kafka e Max Brod), di Stefan Andres (1906-1970), scrittore tedesco osteggiato dal governo nazista per la libertà espressiva e per la moglie ebrea, e dei componenti della famiglia di librai Immelen-Regenberg, che portarono avanti l'eredità culturale di Attilio Nardecchia e della sua celebre libreria antiquaria di Roma.

Infine colpiscono le personalità di alcune grandi donne che qui riposano: suor Pascalina Lehnert (1894-1983) che fu la segretaria personale e amministratrice di papa Pio XII per decenni, fin

dalla nunziatura di quest'ultimo a Monaco negli anni Venti, e figura attiva nella comunità tedesca a Roma anche dopo la morte del pontefice; la principessa polacca Carolina von Sayn-Wittgenstein, donna di grande cultura musicale, che fu amante del pianista Franz Liszt; Sybille Mertens-Schaaffhausen (1797-1857), detta la "Principessa tedesca", archeologa e collezionista, che tenne un famoso salotto nel suo Palazzo Poli a Fontana di Trevi al quale partecipò persino Goethe; Hermine Speier (1898-1989), archeologa ebrea di Francoforte, che fu la prima donna assunta dai Musei Vaticani, durante il pontificato di Pio XI, per i quali condusse importanti studi e ricerche (famoso il ritrovamento della testa di cavallo appartenente al frontone occidentale del Partenone). Sulla sua tomba il verso goethiano "Leben ist Liebe" (la vita è amore) e sassolini lasciati da chi le rende omaggio: secondo la tradizione ebraica simboli della memoria e della persistenza, del ricordo che non appassisce come un fiore. "Serbi un sasso il nome"¹.

¹ Questo articolo è apparso in una prima versione sulla rivista *Il Cristallo*, LXII, 2020, pp. 199-202.

La poesia di Edith Bruck in quanto profezia

Raul Mordenti

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

(mordenti@uniroma2.it)

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/604>

Edith Bruck, *Versi vissuti. Poesie (1975-1990)*, a cura di Michela Meschini, Macerata, EUM, 2018, pp. 243, € 14

Edith Bruck, *Tempi*, prefazione di Michela Meschini, Milano, La nave di Teseo, 2021, pp. 70, € 15

È capitato a Primo Levi che la straordinarietà etico-politica della testimonianza di cui era latore offuscasse, per lungo tempo, la qualità eccelsa della sua scrittura. Qualcosa di simile è avvenuto finora a Edith Bruck, anch'essa reduce dai campi di sterminio nazisti, autrice polivalente di decine di romanzi, di sceneggiature, di traduzioni, di film e – per ciò che qui ci riguarda – soprattutto di poesia. Rappresenta dunque una circostanza fortunata l'incontro di Bruck con una studiosa attenta e appassionata come Michela Meschini dell'Università di Macerata, la quale nel volume del 2018 ha raccolto poesie pressoché introvabili, le tre raccolte edite finora sparse (*Tatuaggio*, *In difesa del padre*, *Monologo*) ora ripubblicate complete delle Introduzioni con cui uscirono a suo tempo (spicca quella di Giovanni Raboni), mentre il volumetto del 2021 aggiunge un manipolo di inediti più recenti.

Senza nulla togliere all'ultimo volumetto, sembra a me che l'apice della poesia di Bruck sia nella produzione degli anni '70-'80, e in particolare nelle raccolte intitolate *Tatuaggio* del 1975 e *In difesa del padre* del 1980 per le quali non mi sembra eccessivo il paragone coi punti più alti della poesia italiana del secolo scorso.

L'italiano non è la lingua-madre per Edith Bruck (tutt'altra cosa, come vedremo, è la lingua della madre):

Sembra che esisto
la gente mi sorride
mi chiama con un nome
non mio
mi guardano
capiscono quando apro bocca
in una lingua
non mia (...) (In difesa del padre).

Eppure questa circostanza sfavorevole, questa ennesima, ebraica, dis-appartenenza si tramuta in vantaggio perché libera la poesia di Bruck da ogni eco dell'esausta tradizione lirica italiana e dei suoi stilemi consunti, a cominciare dalla rima. Michela Meschini, nella prefazione *Rinascere nella parola*, parla a proposito dello stile di questa poesia di "medietà espressiva modulata su strutture piane e prosastiche" che "impedisce al dettato poetico di scivolare nella disperazione o nel sentimentalismo". Così le parole di Bruck sono come nuove, e anche per questo fortissime "leggere, brevi, semplici" (*Desiderio*), "sulla mia bocca / nascono parole nuove" (*Meglio tacere*).

Queste parole rese nuove sono connesse dunque alle cose, ma soprattutto ai corpi: "versi partoriti dalla mente e non dal ventre, anche se passati per il corpo" (come dice la poeta nella postfazione a *Monologo*) e l'uso di quel verbo "partorire" non potrebbe essere più significativo. Anche la stella ebraica è "incisa in me sulla mia pelle / nella mia carne nelle mie viscere", diventando segno auspicato anche sulla tomba dopo la morte.

Ed è fatto di corpi il più profondo dei desideri:

Un corpo di donna
al mio fianco
un'adolescente
un bambino nudo
vorrei sul mio corpo.

Il corpo, in realtà, è sempre il corpo della madre:

Madre pensavo al tuo sesso
e il mio diventava grande
una bocca insaziabile di poppante
cuore di medusa convulsa
in agonia in amore
e in un doloroso orgasmo
ho partorito me stessa.

Tutto corporeo è anche il cruciale ricordo della madre:

Il tuo grembiule
sapeva di mestruo
di farina
di pane caldo
di grano fresco
di gioia
di paura
di morte
di tutto
di niente
mamma

che parola strana
da adulta non l'ho mai scritta
non l'ho mai pronunciata
se non da piccola
se non a scuola
dove il tema favorito
era la mamma
la casa
la famiglia
parole strane
parole. (*In difesa del padre*).

Non potrebbe essere più chiara la presenza/assenza della madre, ancora del corpo della madre, che Bruck rievoca nella poesia intitolata *Impressione*:

Stanotte ho letto
con i gatti lontani
nel buio
con gli occhi chiusi
ho sentito una mano sul capo
un gesto come sospeso
tra benedizione e consolazione
non sapevo a chi appartenesse
so solo che m'invase un grande benessere
e sorrisi da sola
come un bambino sazio nel sonno

Solo al risveglio ho pensato
alla mano di mia madre morta. (*Monologo*)

E in generale è il materno la tonalità di fondo che sostiene le poesie d'amore di cui queste raccolte sono piene (il grande, doloroso amore della vita di Edith Bruck):

Quando mi accorgerò
di amarti meno
cesserò di amare
non cercherò in un altro
quello che non mi hai dato
che mi hai negato
per natura
per stanchezza
per vizio mentale.
Troppo alimentato
vezzeggiato

con nomi diversi
con definizioni
con l'indulgenza
di una madre che contempla
la propria figlia idiota
e trova sempre
delle giustificazioni. (*Il tatuaggio*).

Non si può sfuggire alla domanda capitale che la poesia di Edith Bruck pone, dopo la fin troppo celebre sentenza di Adorno sull'impossibilità (e la colpa) di fare poesia dopo Auschwitz: che rapporto c'è fra questa poesia e l'esperienza dello sterminio?

Io credo che la poesia di Bruck parli di Auschwitz, anzi un certo senso parli sempre e solo di Auschwitz, ma senza citare quasi mai Auschwitz. Perché l'esperienza dello sterminio non appartiene a un passato capace di passare ma parla del male del presente, e lo rivela come un'apocalisse (apocalisse che nell'etimologia greca è un "togliere il velo", una "rivelazione", appunto). Così il ricordo tremendo si trasforma in universale capacità di comprensione, e in *pietas* verissima rivolta al presente, anzi al quotidiano di tutti/e.

Con questo sguardo, con la sua sensibilità di donna (questa specificazione è assolutamente decisiva) resa acutissima dalla sua vita, Bruck coglie la verità delle cose che accadono, il loro orrore. Nella (terribile) poesia *Lo svago* elenca quasi alla rinfusa i segni del male del mondo a cui siamo abituati, che non vediamo, di cui siamo complici non foss'altro che per i nostri silenzi. Dal "terremotato in agonia" a "l'assassinato di turno", ai "gemiti di un bimbo nel pozzo" al "presidente che elargisce condoglianze", da "i boschi in fiamme" a "la camorra la mafia i drogati", fino a "la polizia che spara sui neri" e ai "bambini scheletrici": "tutto fa spettacolo". E niente di più.

Con il titolo *Libertà d'espressione* Bruck richiama il manifestarsi osceno dell'eterno fascismo, come sempre accompagnato da razzismo e antisemitismo:

Ho sentito dire
da un'anziana signora di Padova
all'uscita dalla chiesa
che affoghino
tutti gli immigrati.
Da un uomo di Lodi
che i figli dei neri
sono zecche di cani.
(...)

Forse impedire questa colpevole cecità collettiva è il compito morale assegnato ai "sopravvissuti"?
Compito decisivo quanto involontario e sgradito:

Vorrei che per una volta
invece di Lager

mi chiedessero
se mi piacciono di più
le patate o il riso.
Perché amo tanto i fiori,
i vecchi, i bambini, gli animali.
Se amo far l'amore,
se sono fedele.
Forse quel giorno
mi sentirei
una donna comune
e avrei le risposte
leggere, brevi, semplici. (*Desiderio*)

Quel compito che si carica sempre più d'angoscia (secondo le parole del suo amico Primo Levi) per la presenza di negazionismo fascista ancora viventi i superstiti. E dopo?

(...) nulla, nulla
mi fa più male al mondo
se non il mondo. (*Vivo?*)

E tuttavia Auschwitz, cioè il male assoluto, non vince, non può vincere; prevale alla fine la vita, cioè il bene, e prevale in un corpo di donna vero, qui citato e descritto con movenze e parole nuove, le parole di Edith Bruck, che finalmente non hanno più nulla di Petrarca:

Ho incontrato Dio
nel mio cuore calmo
nella mia gola che respira
nel mio intestino
che funziona ogni mattina
nei miei occhi
mentre mi guardavo nello specchio
e mi dicevo, bene
tutto va bene com'è.

Scriva Bruck, presentando la sua raccolta *Il tatuaggio*: "Fin da bambina invece di pregare la sera a letto leggevo le poesie (...) ero convinta che la poesia fosse profezia, la poesia fosse la follia dei puri, degli innocenti; la poesia non nasconde né inganna e poesie riuscite, valide, belle, contengono bellezze e verità assolute."

La poesia di Edith Bruck è veramente profezia.

De Martino e la letteratura

Annalisa Pagliuso

(stalker81@libero.it)

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/620>

Paolo Desogus, Riccardo Gasperina Geroni e Gian Luca Picconi (a cura di), *De Martino e la letteratura. Fonti, confronti e prospettive*, Roma, Carocci, 2021, pp. 286, € 28

La figura di Ernesto de Martino è al centro di questo bel volume di saggi, curato da Paolo Desogus, Riccardo Gasperina Geroni e Gian Luca Picconi, studiosi di letteratura attenti a indicarci proposte di analisi multidisciplinari e innovative, sempre in una rigorosa prospettiva storicizzante. In occasione di quella che sembra una recente riscoperta e un rinnovato interesse per l'apertura su campi d'indagine adiacenti a quello di stretta pertinenza del grande antropologo napoletano – nonostante il riconoscimento del valore di questo autore e la dirompenza del portato epistemologico dei suoi lavori non siano mai venuti meno – sollecitata da una puntuale riproposta, da parte della casa editrice Einaudi, delle sue opere più importanti, fino alla recentissima (2022) ristampa di *Il mondo magico*, l'iniziativa di dedicare un volume all'esplorazione di quelle che sono state le connessioni e gli stimoli che l'autore ha attinto dal deposito insondabile della letteratura incontra il favore del pubblico e va a colmare un vuoto importante della letteratura scientifica esistente.

Rilevarne l'approssimarsi a un margine, e una tendenza dello studioso a collocarsi in posizione eccentrica rispetto alla partizione allora canonica della tassonomia scientifica e al profilo maggiore della letteratura critica e storiografica, vanno di pari passo, evidentemente, con l'attenzione riportata dall'autore stesso verso la subalternità e gli aspetti insoliti e 'rimossi' della coscienza collettiva, più in generale in linea con un'ala meno ortodossa e più laterale della cultura marxista italiana, che contava all'attivo pensatori altrettanto 'emarginati' e ostracizzati, quali Gramsci e Fortini. Del primo, de Martino accoglie senz'altro l'inclusività dello sguardo e la disponibilità a occuparsi di casi di studio tradizionalmente tenuti fuori dal dominio dell'indagine scientifica, spesso invece rivelatori di prospettive, e con esse di realtà e posizioni, forzatamente subordinate se non addirittura ignorate dalla cultura ufficiale; mentre, come Fortini, de Martino aborrisce la «feticizzazione delle partizioni specialistiche del sapere» (Desogus, Gasperina Geroni, Picconi 2021: 9), memore e portavoce di una cultura globale, nella quale le componenti teoriche 'forti' – e persino antitetiche, come avviene nella sintesi dialettica dell'idealismo della formazione con discipline decisamente più pragmatiche e sperimentali, quali la psicanalisi e il marxismo – si saldano e compensano, verificate continuamente nella pratica etnografica. A tale scopo l'antropologo ha avviato fin dai suoi primi lavori un fitto e proficuo dialogo tra le discipline, in particolare servendosi della letteratura e degli autori, e ancora

più spesso sollecitando, in questi, reazioni e contaminazioni significative, suggerendo anche inconsapevolmente la verifica di nuovi percorsi d'indagine.

Così la prima parte del volume, dedicata alle *Fonti*, si apre con un contributo importante di Paolo Zublena, che soffermandosi sulla presenza distintiva, nella scrittura demartiniana, di «sequenze o sintagmi inediti» (Desogus 2021: 15) atte a coniare «unità di analisi» (*ibidem*) specifiche, recupera i riferimenti culturali da cui l'autore le discende o mutua, in particolare per il caso suggestivo ed eclettico della formula quasi ossimorica di «Cristo magico». Il mago, figura che il sintagma succitato descrive, riguadagna pulsioni e situazioni distruttive a un processo sotierologico collettivo, proponendo sé stesso come strumento di catarsi comunitaria. Questo «consegue sul rischio una vittoria» (*ivi*: 17), come il Cristo che ha vinto la morte offrendosi alla morte stessa, divenendo in tal modo «eroe della presenza» come sigla un'altra significativa *iunctura* demartiniana. Non sfuggirà al lettore l'ambiguità manifesta della sua funzione, cui pertiene la proprietà specifica della contraddizione come dinamica propulsiva e risolutiva dei conflitti (alla maniera già fortiniana, e Fortini è infatti una delle voci che vengono prese in considerazione, più avanti, da Andrea Agliozzo). Analogamente la magia è concepita come «sistema di compensi», come avallo da parte del gruppo e sua concessione di un mandato, allo stesso modo in cui l'istituto metrico veniva sussunto, da Fortini, in un più ampio sistema di codificazioni retoriche e formali volte a ricomprendere l'eterogenea fenomenologia del reale in un novero circoscritto, ricorsivo di casi noti. Attraverso la lettura de *Il mondo magico*, opera del 1948, confermato dai carteggi e dalla corrispondenza del suo autore, Zublena ricostruisce una documentata genealogia che attesta la derivazione degli studi demartiniani sullo sciamanismo dalle suggestioni ricavate leggendo l'antropologo russo Sergej Michajlovič Širokogoroff. Più avanti (nel 1953) il primitivo e l'arcaico come preistoria del mondo sono assimilati alle pulsioni irrazionali e inconscie dell'uomo – il contributo di Zublena si chiude con questa clausola sentenziosa: «eroe della presenza che aveva trovato [...] nella preistoria di una civiltà ora sull'orlo del crollo, ma anche nelle zone arcaiche della sua tormentata coscienza» (*ivi*: 17) –, entrambi precedenti all'azione ordinatrice e tassonomica di una *ratio* storicizzante. Zublena fa notare come l'uso del verbo «sciamanizzare» – probabile calco dallo «shamanize» usato da Širokogoroff – muti da un'accezione neutrale e non connotata all'interno de *Il mondo magico*, a una assolutamente negativa nella funzione di predicato attribuito a Hitler. Così gli istituti culturali afferenti al sacro emergono come tentativi estremi e subalterni di riscatto, come riaffermazione di una presenza effettiva attraverso un'identità 'aumentata' e manipolata. Allo stesso modo de Martino rivedrà le sue posizioni circa la possibilità di uno storicismo 'negativo', che avrebbe consentito di scrivere una storia della magia e del magico, assecondando un allineamento alle posizioni conservative dei maestri 'accademici' Benedetto Croce e Adolfo Omodeo. Di quest'ultimo, in particolare, de Martino aveva denunciato convintamente la limitatezza dello storicismo, che appunto escludeva dall'indagine storiografica il 'presunto negativo' (*ivi*: 23). Il sincretismo religioso e culturale, perfettamente condensato nella formula di «Cristo magico», discende direttamente dalla poliedricità della formazione demartiniana, profondamente influenzata anche da posizioni più eccentriche, in particolar modo quelle irrazionalistiche e misticheggianti di Vittorio Macchioro, futuro suocero dell'antropologo, che, contrariamente a Omodeo, rivendicava le

origini ellenistiche e orfiche del cristianesimo paolino. Dal cozzo inevitabile di tali ordinamenti proviene anche una sorta di rimosso, o quantomeno represso, del *background* demartiniano, che spesso, come rivela Zublena, ritratta, ridefinisce e sparglia gli elementi in gioco. La *recherche* genealogica prosegue suggerendo persino una suggestione, che potrebbe confermare un'adesione persistente da parte di de Martino all'egemonia crociana, e che Zublena si affretta a ridefinire come mera possibilità non ancora dimostrata, più che un'ipotesi di lavoro effettiva. L'unica occorrenza del sintagma in questione riscontrabile nella letteratura antecedente al 1946, lo studioso lo trova nel commento di Karl Vossler alla *Commedia* di Dante, una lettura che giudica improbabile per de Martino. Meno peregrina si prospetta invece un'indicazione intertestuale più strettamente letteraria e tematica, che vede nel *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi una sorta di *pendant* narrativo dei primi studi demartiniani, e che troviamo poi ripresa e sviluppata nel saggio di Fabio Moliterni.

Qui lo studioso rintraccia, nonostante i procurati silenzi demartiniani e la precisa volontà di un depistaggio dall'individuazione di paradigmi di riferimento, mutue sollecitazioni operative già dalla metà degli anni Quaranta, a seguito della pubblicazione del *Cristo* leviano e del successivo «saggio filosofico» *Paura della libertà*. Ciò che accomuna i due «libri dell'anno zero» – il *Cristo* e *Il mondo magico*, tra i quali correvano solo tre anni di distanza dalle rispettive pubblicazioni – sarebbe un comune tentativo di indagine del sacro e dell'arcaico, condotta sulla base di una riconsiderazione critica della storia, che tuttavia conduce poi i due autori su linee progressivamente divergenti. In particolare l'antropologo criticava la tendenza irrazionalistica che animava l'interesse per l'arcaico di molti intellettuali moderni e che anche in Levi rischiava di far deragliare la teoria verso una discutibile e ingenua «poetica del mito» (*ivi*: 31). La correlazione intravista tra arcaicità e oscurità del primitivo e insondabilità della profondità dell'inconscio si offrivano come casi paralleli a un tentativo di recupero del senso attraverso l'«esaltazione mitopoietica del momento primigenio [...] per una rinascita soggettiva e comunitaria» (*ivi*: 33). Il valore conoscitivo e ricostituente attribuito all'arte «transitana non senza contraddizioni nelle modalità narrative» (*ibidem*) miste dell'opera leviana, in ottemperanza a un principio di non contraddizione che per Levi è fondativo del sacro e si traduce in un cronotopo dell'immobilità che è esattamente opposto alla dialettica storico-materialistica che invece agita l'antropologia demartiniana.

Ancora nell'ottica di un parallelismo soggiacente alle evoluzioni sociali e a quelle individuali, la più recente direzione di ricerca di de Martino sarà quella legata al concetto di «apocalisse culturale», nella sua duplice possibilità di fine di una civiltà e di crisi radicale del singolo. Come evidenzia Roberto Dainotto, se la funzione apocalittica è quella che marca un passaggio doloroso da un mondo ormai vecchio e in crisi a uno rinnovato a venire, ridefinendo un assetto valoriale che reintegra l'individuo nella comunità, diversamente si pone la specifica «apocalisse psicopatologica», che, non risolvendosi in tale ristrutturazione relazionale, sancisce il naufragio del singolo in una crisi radicale e senza soluzione, in cui i fenomeni morbosi cui faceva riferimento Gramsci rappresentano proprio il permanere di quell'interregno in cui il vecchio muore e il nuovo non può nascere. L'arte, che in occidente all'epoca dell'industria culturale aveva ereditato quella funzione di istituto sociale che garantiva il riscatto della presenza alienata, rischiava di diventare sublimazione dello spirito di rivalsa che resisteva concretamente solo nel mondo coloniale, come testimoniava l'importante libro

di Frantz Fanon, *I dannati della terra*, recensito da de Martino nel 1962. La questione urgente, quindi, diventava per l'etnologo individuare quale fosse lo scopo ultimo della letteratura contemporanea in occidente e se essa potesse avere ancora quel valore di denuncia e di liberazione effettiva dei popoli.

Nella sezione dedicata ai *confronti*, si lascia spazio all'individuazione di reali e possibili interazioni tra il pensiero demartiniano e l'opera dei maggiori scrittori e poeti del Novecento italiano, soprattutto in considerazione del fatto che la letteratura diventa campo d'indagine in quanto essa stessa strumento e istituto sociale «in grado [...] di far virare le esperienze apocalittiche verso una possibile "reintegrazione in un progetto comunitario di esserci-nel-mondo"» (*ivi*: 126). Così Riccardo Gasperina Geroni riconosce, nel nodo-contrapposizione tra de Martino e Cesare Pavese, una diversità di intenti nell'indagine etnologica sul mito e sulle società primitive, sostanzialmente riconducibile a un diverso grado di implicazione riconosciuta alla storia e, di conseguenza, anche una declinazione differente delle componenti irrazionalistiche coinvolte. La co-gestione della collana viola einaudiana vede i due studiosi in conflitto proprio in relazione a un coinvolgimento di discipline e metodi spesso inconciliabili nell'approccio alla materia trattata. De Martino «desidera estromettere la componente più propriamente psicoanalitico-irrazionale» (*ivi*: 71) dagli studi antropologici, laddove Pavese indugiava in un recupero suggestivo, per esempio, della rilettura freudiana di un classico come *Il ramo d'oro*, che utilizzava l'ampia casistica censita da Frazer nell'ambito delle società primitive come modello per lo studio della mente e delle psicopatologie. Come fa notare Fabio Dei (Dei 1998), sembra che l'interesse di Pavese non risieda nel contestualizzare un certo rituale nel suo specifico contesto sociale ma nel riconoscere analogie e similitudini tra simbolismo del rito e contenuti psicologici, quasi in una rifondazione dell'antropologia stessa in una prospettiva pre-storica. Analogamente il mito è concepito come una forma di conoscenza pre-narrativa, a contatto diretto con l'irrazionale e con ciò che sta al di qua della razionalità, resistente alle categorie di analisi storicistica. Gramscianamente, de Martino rifiuta tale metodo, che vede come diretta conseguenza della crisi della società borghese, e nega che il mito possa essere interpretato come struttura soggiacente alla realtà. Al contrario, egli nel *Mondo magico* «cerca di comprendere la storicità del magismo» (Desogus 2021: 79), vedendolo come strumento di riaffermazione della presenza – che è sempre storicamente determinata – da parte dell'individuo, nonostante arrivi poi a sconfessare le categorie crociane negando ad esse la presunta trascendenza. È qui che il pensiero dei due autori si riavvicina, pur fermandosi, nel caso di Pavese, all'ipostatizzazione della crisi come origine dell'essere, in un processo fondamentalmente a-dialettico e pre-scientifico che invece de Martino ricompleta, integrandovi il momento storico e storicizzante come elemento necessario e irrinunciabile. La «modesta viola sulla tomba» cui allude l'antropologo in riferimento all'amicizia che lo legava al collega ormai morto da tempo, potrebbe simbolicamente rappresentare un *lapsus*, magari consapevole ma non per questo meno significativo, con richiamo proprio al colore della collana editoriale che aveva per lungo tempo congiunto le sorti e gli sforzi dei due autori.

Sulla scorta della nozione gramsciana di «folklore progressivo», Marco Gatto fa luce sulla presunta polemica tra de Martino e Rocco Scotellaro a proposito della questione dell'autorialità dei canti popolari. Dopo aver glissato sulla specificazione del coinvolgimento del poeta nella creazione

della “Canzone della Rabata”, se non altro in nome di una presunta autorialità collettiva che è «espressione di una soggettività che mai si fissa e che resta sempre indistinta cifra di una non definita coralità» (*ivi*: 86), de Martino sembrerebbe mutare intenzione, indicando invece esplicitamente il nome di Scotellaro nella produzione di «un testo “individuale collettivizzato”» (*ivi*: 90). Nonostante sia stato lo stesso Scotellaro, in una lettera indirizzata a Pietro Ingrao, a riferire di un effettivo diverbio con l’etnologo, qui Gatto smorza i toni e non concorda nemmeno con Cirese, quando questi giudica contraddittorio la rettifica che de Martino attua scegliendo di rendere noto il nome dello scrittore lucano come autore del brano popolare. Nell’insistere sulla propria responsabilità autoriale, Scotellaro sembra voler sottolineare il ruolo importante della mediazione elaborativa da egli messa in atto, in nome della quale soltanto avrebbe senso distinguere un preciso ruolo dell’intellettuale come rappresentate di una classe culturalmente privilegiata. La mediazione avverrebbe quindi come dialettica tra ceti egemonici e ceti subalterni, nella prospettiva di un prudente evitamento sia di un’accondiscendenza aprioristica e paternalistica da parte dell’intellettuale verso le masse popolari, sia di una mimetizzazione livellante nei confronti delle reciproche differenze identitarie di classe. Anche in relazione alla posizione assunta nei confronti dell’uso del dialetto come unico autentico strumento di espressione della cultura popolare la posizione di de Martino si definisce per allineamento all’eredità gramsciana e per opposizione alle derive populistiche e folkloristiche a cui erano andate facilmente incontro letture banalizzanti dell’opera del pensatore sardo. Per de Martino si conferma quella funzione di *mediazione* condotta in questo caso dal vernacolo, allo stesso modo in cui la conduceva l’espressività popolare nelle forme di una «dinamica co-autorialità» (*ivi*: 93) che trascendeva le forme minori di individualità creatrice. Tale movimento, in verità livellante e forse eccessivamente semplificatorio, rivelava la matrice idealistica e crociana di certe categorie demartiniane ancora ingenua e, di fatto, nella loro attribuzione di un determinismo psicologico che vedeva nelle produzioni popolari «“sentimenti semplici in corrispondenti semplici forme”» (*ibidem*), più irrazionali di quanto l’antropologo stesso non ammettesse. A conti fatti, la scelta tarda – si è nel 1962 quando l’autore pubblica *Furore simbolo valore* – di specificare il nome del poeta come collaboratore alla stesura della canzone corrisponderebbe, secondo Gatto, a un disallineamento dell’antropologo da certe posizioni radicalizzate e, specialmente, dalla possibilità dell’autodeterminazione politica del mondo contadino, cara ai socialisti.

Quello delle implicazioni della scelta del dialetto come lingua di espressione letteraria è certamente uno dei nodi intorno ai quali maggiormente reagiscono posizioni anche talvolta non troppo lontane di intellettuali gravitanti intorno all’officina dell’etnologo campano. Così Paolo Desogus fa interagire i profili di quest’ultimo e di Pasolini attraverso un serrato confronto volto a metterne in risalto affinità e disallineamenti rispettivi. Nonostante nel *corpus* demartiniano, all’altezza degli anni Cinquanta, non vi sia un riferimento esplicito a Pasolini – pure più tardi proposto come collaboratore nel progetto di un’antologia di canti popolari –, nella produzione di quest’ultimo appaiono evidenti le tracce di uno sguardo attento all’operato dell’intellettuale napoletano, partendo dagli studi sulla poesia popolare e finendo a *Petrolio*, dove esterna apertamente la sua predilezione per i «bellissimi libri» (Pasolini 2022: 134) dell’autore. Nonostante tale espressa manifestazione di stima, Pasolini rimane estraneo alla «linea scientifica e politica del

folklore progressivo» (Desogus 2021: 98) che de Martino invece praticava, prendendo le distanze da «la mania di considerare i *dialetti come abissi di potenza espressiva*» (ivi: 97), alla maniera pasoliniana. L'ingenuità di una simile credenza tradiva un'ideologia retriva cui il friulano rimaneva legato, e che costituiva uno tra i principali capi d'accusa a lui imputati da un teorico invece rigorosissimo quale era Fortini. In una fase precedente, secondo Desogus, a una lettura più distesa e approfondita dei *Quaderni* gramsciani, Pasolini avrebbe manifestato una «scarsa propensione [...] a considerare i documenti poetici popolari come portatori di un possibile punto di vista progressivo» (ivi: 99), disallineandosi in tal senso dalla linea d'indagine demartiniana. Solo successivamente, nella metà dei Cinquanta, Pasolini parteciperà al nuovo clima di rinnovata fiducia nell'ideologia e nella militanza, guardando «alla produzione letteraria come al luogo in cui rinvenire i tratti che prefigurano la società avvenire» (ivi: 102) ma, come sostiene ancora Desogus, in maniera slegata dai percorsi di de Martino. Non prenderà parte, infatti, al progetto einaudiano di un'antologia di canti popolari che avrebbe dovuto essere coordinato dall'etnologo napoletano e che invece sarà abbandonato, per pubblicare, nel 1954, il suo *Canzoniere italiano*. È a questa altezza cronologica che Desogus individua il massimo allontanamento tra i due, con il rinvenimento di una vena polemica malcelata dal friulano, che allo sbilanciamento metodologico verso un criterio troppo marcatamente connotato in senso sociologico invece che critico-stilistico rimproverato a de Martino, contrapponeva il rigore degli studi di Eugenio Cirese in Molise. Istituito questo confronto, Pasolini portava la critica su un versante dichiaratamente ideologico, rivolgendosi all'altro accusa di disallineamento dall'ortodossia marxista da cui peraltro lui stesso non era immune. Desogus – e sta qui il valore aggiunto di questa analisi critico-metodologica del *modus operandi* pasoliniano – individua in questo momento di estrema divaricazione teorico-critica tra i due autori il clic – per rifarci al lessico specifico della critica stilistica – che permette al poeta di Casarsa la torsione e lo scatto in avanti, facendo «della polemica l'occasione per un'acquisizione [...] del punto di vista dell'avversario» (ivi: 106). Infatti egli riesce, attraverso un'interrogazione sulla natura sociale del mezzo espressivo poetico popolare, a guadagnare all'analisi linguistico-stilistica, da lui tradizionalmente praticata, la prospettiva sociologica che de Martino seguiva, avendola ricavata dalla lettura di Gramsci. Così da proporre, ibridando la nozione di bilinguismo con la dialettica tra classe egemonica e classe subalterna, la nuova categoria di «bi-stilismo sociologico».

Più avanti Angela Borghese cerca di dimostrare, attraverso la lettura dei romanzi di Elsa Morante e un esame documentario dei testi della sua biblioteca più frequentati e scorsi, come l'attitudine e la curiosità etnoantropologica della scrittrice non siano da leggersi deterministicamente come l'effetto di una suggestione demartiniana. Nonostante la conoscenza e persino la frequentazione avuta con l'autore – in ambiente Einaudi e nel giro di «Nuovi Argomenti», rivista fondata dal marito Alberto Moravia insieme a Alberto Carocci – sembrerebbe infatti che i percorsi morantiani seguano piuttosto personali evoluzioni, indugiano in riflessioni e scegliendo soluzioni di tipo diverso. In particolare nell'universo narrativo della scrittrice mancherebbe l'approdo finale al riscatto, da de Martino inserito in una dialettica necessaria alla risoluzione della crisi della presenza. Né è accettabile, per la studiosa, che tale esito vada visto metaforicamente nelle soluzioni retoriche adottate dalla scrittrice; piuttosto quest'ultima condivideva la sua propensione

allo sguardo etnografico con amici come Pasolini (specie per quanto riguardava la produttività della dialettica tra sacro e “barbarico”) e Carlo Levi (col quale subiva la fascinazione per un primitivismo edenico) e si mostrava ben più sollecita nel ricercare informazioni e nell'accogliere suggestioni provenienti dalla lettura dello storico delle religioni Mircea Eliade, per il quale l'intensità delle note di lettura a margine dei testi dimostra una frequentazione più che occasionale. Addirittura Borghesi parla di vera e propria «funzione Eliade», rinvenendo nel confronto con questo autore la maturazione e condivisione, per esempio, di una visione della storia per certi aspetti antipodica rispetto a quella di de Martino. Laddove quest'ultimo, nel solco dell'idealismo crociano, aveva maturato l'imprescindibilità della presa di coscienza storica, in Eliade e Morante la visione risulta più complessa e insondabile, arricchendosi di componenti mistiche e irrazionalistiche per cui lo stesso de Martino poteva spingersi a scovarvi un'«aporia metodologica» senz'altro condannabile.

Andrea Agliozzo distribuisce gli interventi fortiniani ispirati a de Martino in una scansione ideale. Questa distingue un primo momento, focalizzato intorno al dibattito sul folklore, nel quale Fortini è impegnato a segnalare accuratamente il rischio, insito nell'assimilazione indifferenziata di realtà storico-sociali distinte nell'unica categoria di «mondo popolare subalterno», di una meccanica sovrapposizione di mondo subalterno e dimensione irrazionalistica; al quale segue la riflessione degli anni Sessanta, incentrata sull'esperienza della morte e sulla fine del mondo, a cui Fortini dedica le note al colloquio tra Cases e de Martino, poi pubblicato col titolo *Due interlocutori* in apertura a *Questioni di frontiera*. Tra le due fasi, Agliozzo individua un momento centrale e di passaggio, nel quale il critico utilizza gli studi demartiniani sul pianto rituale per sostanziare i suoi fondamentali studi sulla metrica, in particolare quello del 1957 dal titolo *Metrica e libertà*. L'istituto della metrica in particolare ha il valore, per Fortini, di una garanzia procedurale e identitaria, nella misura in cui assicura un ancoraggio alla realtà storica e sociale valida sia per la forma sia per la voce che la esprime. Come per il de Martino di *Morte e pianto rituale*, che individuava una funzione simile nel «costume di lamentare il morto», essa può assolvere a tale compito in virtù di una sua dimensione collettivamente condivisa, che assegna al suo sistema codificato di norme e riferimenti la precipuità del rito. Similmente Chiara Carpita, considerando l'esperienza della scomparsa del poeta Rocco Scotellaro cantata nel *Diario ottuso* da Amelia Rosselli, conferma la funzione sublimatrice e catartica della poesia, che permetterebbe la codifica del dolore secondo moduli letterari ripetuti, preservando l'individuo dalla crisi del cordoglio e dalla conseguente perdita di lucidità. L'equivalenza funzionale tra rito e poesia è dunque ribadita.

La terza parte del volume apre alle prospettive trasversali e interdisciplinari suggerite dall'opera demartiniana, a partire da un contributo di Gian Luca Picconi, che rinviene un'eccezionale proposta nel lavoro originalissimo di Gianni Celati. Partendo dal concetto di “archeologia” così come formulato da Enzo Melandri e declinato secondo precisi intenti gnoseologici da un gruppo di autori – tra i quali, oltre allo stesso Celati, vi era pure Calvino – e insistendo sul valore destoricizzante del linguaggio letterario, in precisa analogia con quanto avveniva nelle forme di ripetizione mitico-religiose indagate dall'etnologia, Celati ripropone l'attualità di de Martino, configurandola alla stregua di una rifunzionalizzazione della tradizione. Se il cronotopo del racconto finzionale di *Fata Morgana* è appunto immaginario, affatto realistico e

concreto è invece quello relativo al momento metanarrativo, dall'autore consapevolmente esplicitato, «con un effetto voluto di incorniciamento» (*ivi*: 177) e un contrasto stridente tra i due piani narrativi. È ancora in riferimento alle implicazioni con la cornice che Picconi formula la sua ipotesi ermeneutica, proponendo di vedere in *Fata Morgana* la «realizzazione testuale della lezione di de Martino» (*ivi*: 179) ovvero la verifica della «consistenza ontologica del mondo» (*ibidem*) e, allo stesso tempo, quella del soggetto del giudizio sul mondo, il soggetto e il predicato, le cose descritte e il metodo con cui le si descrive. L'embricatura di soggetto e oggetto rappresenta la complementarità del sincrono e dell'asincrono del discorso, accordando alla narrazione stessa una funzione generativa del passato, in virtù di una ripetizione potenzialmente infinita degli elementi che la costituiscono, in una rinnovata temporalità che non è quella della storia evenemenziale e diacronica ma l'aspirazione a una invariante metastorica prodotta dalla coazione a ripetere. Così come la produzione di simboli costituisce una sorta di sublimazione della storicità del reale, e il rito ripropone un modulo convenzionale avulso dalla storia stessa, allo stesso modo la narrazione si serve della ripetizione per destorificarsi e assurgere a una sorta di intercambiabile universalità.

In un discorso più generale sull'interdisciplinarietà e il ricorso alla sinergia tra codici, prende spazio il saggio di Francesco de Cristofaro e Valentina Vetere che esamina la relazione intercorrente tra scrittura e dimensione iconica, sia fotografica sia pittorico-illustrativa. Partendo dall'efficace definizione di «signore del limite», attribuita a de Martino da Placido Cherchi¹, si vanno a ricercare le specifiche modalità di attraversamento dei confini tra discipline messe in atto dall'antropologo per scongiurare «lo sguardo strabico dell'«etnocentrismo critico»» (Desogus 2021: 194) e per definire uno «specifico spazio epistemologico» (*ibidem*) adeguato all'oggetto indagato. Analizzando rilievi di tipo lessicale, che evidenziano una progressiva apertura a tecnicismi settoriali e, più in generale, a elementi linguistici altroripetto all'iniziale ortodossia storicistica ed «europeista» che quasi imponeva l'aderenza a riferimenti il più possibile condivisi, gli autori passano poi a constatare la funzione unificante e concentrica della scrittura demartiniana, che fa quasi da *contrainte* alla tendenza centrifuga degli specialismi coinvolti. Si riflette qui una più ampia *querelle* che andava a segnalare la deriva epistemologica da una globalità di marca storicistica verso una frantumazione positivista complementare agli specialismi in essere. In particolare, nel vincolo biunivoco intercorrente tra immagini e scrittura, questione metodologica e semiotica centrale nei lavori dell'etnologo napoletano, che non di rado corredeva i suoi scritti di gallerie fotografiche e atlanti iconografici, è ravvisata una dialettica che non esaurisce le sue funzioni in un *telos* esclusivamente ecfrastrico e descrittivo. Se all'immagine viene riconosciuto il ruolo di stimolo visivo e di animazione provocatoria nei confronti dell'osservatore, in virtù di una sua incompletezza semiotica e apertura ermeneutica, tanto più è necessaria, quasi a sconfessarne l'autonoma funzione documentaria, la mediazione della parola scritta, atta a disciplinarne l'interpretazione all'interno di precisi confini predeterminati. Sorta di reportage fotografici, le immagini qui presentate partecipano a «un criterio di natura cinematografica» (*ivi*: 201) che conferisce loro un significato ulteriore in relazione al montaggio che le sequenzia.

¹ Il sintagma rappresenta anche il titolo dello studio dedicato dal critico a de Martino stesso. Cfr. Cherchi (1994).

Analogo carattere testimoniale possiedono alcuni documentari etnografici portati all'attenzione da Stefania Rimini, che legge il lavoro dei registi Cecilia Mangini e Gianfranco Mingozzi come direttamente debitore alla riflessione etnografica demartiniana, dalla quale essi traggono spunti e che assumono come sorta di canovaccio da cui ricavare sceneggiature e soggetto. In entrambi questi lavori Rimini evidenzia un tratto comune, che consiste nel ricorso all'accompagnamento di una voce fuori campo con funzione di commento e contrappunto alle immagini, affidato in ambedue i casi a poeti noti – e, aggiungerei, coinvolti anche altrimenti nell'industria cinematografica, Pasolini producendo e girando egli stesso pellicole famose, dai primi Sessanta in avanti, e Quasimodo recitando e sceneggiando. Tale soluzione, oltre a confermare il legame dello studioso con la letteratura e gli scrittori, ribadisce anche l'allontanamento consapevole dall'illusione neorealistica, perseguito, nel caso di Mangini, attraverso «l'ossimorica declinazione di spazi reali e movimenti artificiali» (Desogus 2021: 214) che sottolineano il valore della componente finzionale. Analoga sproporzione sussiste tra «la verità nuda dei luoghi e l'eco del rito» (*ibidem*), riproposto nella sua plasticità "aumentata" proprio dall'inserimento dell'ulteriore piano diegetico rappresentato dalla voce. L'effetto è quello di amplificazione della spettacolarizzazione del rito, progressivamente esteso dalla comunità direttamente partecipante al pubblico che assiste allo svolgersi delle scene del film, con inevitabile complicazione del grado di finzionalità. Se infatti una componente teatrale e performativa è implicata e consustanziale all'origine stessa del rito, è pur vero che la sua restituzione attraverso il *medium* cinematografico determina inevitabilmente un'alterazione dell'autenticità e una sorta di rinforzo di secondo grado dei suoi significati. Emerge con evidenza come la parola, sia essa pronunciata o scritta, costituisca ancora un necessario contraltare dell'immagine, fissa o mobile, in un complicarsi dialettico che arricchisce di significati ulteriori il messaggio veicolato.

Il saggio che chiude il volume è un lungo contributo di Renato Nisticò, volto a ripercorrere le convergenze euristiche e disciplinari degli studi demoetnoantropologici con quelli di teoria letteraria, nonché a suggerire ulteriori punti di tangenza che potrebbero rivelarsi fecondi. Per superare il dramma provocato dalla «crisi della presenza», le società arcaiche ricorrevano all'uso di pratiche magiche volte a restaurare valori comunitari precedentemente messi in crisi da infrazioni di codici condivisi o violazioni di tabù. Tra individuo e realtà era istituita quindi una relazione metonimica che riproduceva un rapporto di causa-effetto ideale, conferendo alla natura un aspetto psichizzato in grado di interagire attivamente col soggetto, i cui confini identitari sono a loro volta ancora sfumati e confusi con gli oggetti circostanti. Nisticò pone in evidenza come tale interazione di «"onnipotenza del pensiero"» (*ivi*: 227) sia tipica della dimensione ludica cui attende il fanciullo oppure, come dirà più avanti, della funzione creatrice dell'arte (non considerata, dunque, nella sua operazione banalmente finzionale). Analogamente, la crisi della presenza si rivela come crisi dei ruoli in atto in quel particolare gioco di ruolo che è l'istituto letterario, ovvero nell'assunzione da parte dell'operatore della funzione di lettore o in quella, complementare, di autore; e si manifesta in tutto un corredo di figure retoriche che riproducono l'abilità manipolatoria dell'uomo sulla realtà, di cui il linguaggio si fa sublimazione. Stante l'analogia tra ritualità magica e ritualità ludico-linguistica – o più genericamente creatrice –, la letteratura si ridefinisce come raffinazione simbolica

delle pratiche magiche, istituto cui è conferita una preventiva funzione tutelante dell'integrità della presenza e dell'igiene mentale. La sua ritualità precipua risulta, per Nisticò, defunzionalizzata, ovvero svincolata da preoccupazioni immanenti e definibile solo pragmaticamente per il suo valore d'uso, che è sempre un uso sociale e partecipato in una prospettiva comunitaria.

Chiudiamo la rassegna senza tralasciare, seppur solo di passaggio, «l'unico caso della nostra letteratura in cui le idee di de Martino [...] vengono rielaborate e vissute in prima persona da qualcuno che di mestiere non fa l'antropologo» (*ivi*: 193), ovvero il caso di Angelo Morino, autore di un diario di viaggio in Puglia, Rosso Taranta, scritto sulla filigrana di *La terra del rimorso*, di cui ci parla Marco Antonio Bazzocchi nel suo articolo, e rinviando alla consultazione del volume per approfondire anche gli ulteriori contributi qui non ripercorsi (Roberto Dainotto su de Martino e Proust, Alessandra Grandelis su de Martino e Moravia, Antonio Fanelli su umanesimo etnografico e radiofonia).

Bibliografia

- Cherchi P., *Il signore del limite. Tre variazioni critiche su Ernesto de Martino*, Napoli, Liguori, 1994.
- Dei F., *La discesa agli inferi. James G. Frazer e la cultura del Novecento*, Lecce, Argo, 1998.
- Desogus P., Gasperina Geroni R., e Picconi G. L. (a cura di), *De Martino e la letteratura. Fonti, confronti e prospettive*, Roma, Carocci, 2021, p. 9.
- Pasolini P.P., *Petrolio*, a cura di S. De Laude, con una nota filologica di A. Roncaglia, Milano, Mondadori, 2022, p. 134.

Panzieri e l'altra sinistra

Sergio Dalmasso

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/547>

Panzieri, l'iniziatore dell'altra sinistra, a cura di P. Ferrero, Shake ed., pp. 320, € 17

Il centenario della nascita di Raniero Panzieri non ha prodotto dibattito, confronti, ricordi, anche valutazioni critiche che una pietra miliare nella storia della sinistra italiana avrebbe meritato.

Anche Panzieri è stato colpito dalla amnesia che ormai avvolge personaggi e fasi di quello che fu il movimento operaio più interessante e originale a livello europeo.

In qualche raro caso, la sua figura è stata ricordata per la fase più significativa, quella dei "Quaderni rossi", dal 1961, letti semplicisticamente come prodromo dell'operaiamo.

In realtà, l'attività politica nasce nell'immediato dopoguerra, nel PSI, su posizioni morandiane (nella fase dei Consigli di gestione), prosegue a Messina presso la cattedra di Galvano Della Volpe e nel PSI siciliano impegnato nell'occupazione delle terre. Perse le possibilità di carriera accademica per il continuo impegno politico (segretario regionale), nel 1953 si trasferisce a Roma come funzionario di partito incaricato della stampa e propaganda, quindi nel 1955 della commissione cultura (cfr. Mariamargherita Scotti, *Da sinistra. Intellettuali, PSI e organizzazione della cultura - 1953/1960-*, Roma, Ediesse, 2011) che tenta una politica culturale non subordinata a quella comunista. Ancora: la pubblicazione, dopo la morte prematura, delle opere di Rodolfo Morandi, il lavoro, dal 1956, per evitare l'identificazione stalinismo/comunismo e per l'uscita a sinistra dallo stalinismo, la co-direzione della rivista "Mondo operaio" che, nel biennio 1957-1958, conosce il suo periodo più innovativo. Le *Sette tesi sulla questione del controllo operaio*, scritte in una preziosa collaborazione con Lucio Libertini, costituiscono il tentativo più ricco e più organico di una ipotesi alternativa a quelle maggioritarie nella sinistra.

Dal 1961, Panzieri si sente estraneo al partito, incamminato verso la partecipazione ai governi di centro-sinistra. Il lavoro presso l'Einaudi, a Torino, lo mette in contatto con un gruppo di giovani e soprattutto con la realtà viva di fabbrica nella fase di rilancio del protagonismo operaio, dopo l'estate del 1960, nel pieno della migrazione interna, del prezioso lavoro del sindacato torinese, dell'espansione industriale che produce il moltiplicarsi di problemi sociali (casa, servizi...).

L'analisi panzieriana che si esprime nei "Quaderni rossi" è innovativa. Va intanto alle fonti, alla lettura diretta e non travisata di Marx, a parti del *Capitale* mai analizzate. Rompe totalmente con la lettura della seconda e della terza Internazionale centrate sull'ipotesi del partito-guida. Il rilancio della via consiliare con riferimenti alla stagione dell'"Ordine nuovo", all'autogestione jugoslava, ai

consigli polacchi e ungheresi del 1956, indirettamente a tutta la tradizione consiliare che percorre l'intero secolo, permette di ipotizzare una classe operaia che costruisca i propri istituti, una democrazia che si basi su un rapporto fra istituti elettivi e di base.

È chiaro, dopo il 1956, un passaggio dalla morandiana politica unitaria di classe al controllo operaio e quindi ad un particolare "leninismo" centrato su un "dualismo di potere".

È fondamentale, al di là dell'interpretazione che poi alcune formazioni politiche ne hanno dato, l'analisi della tecnologia, della non neutralità della scienza (*L'uso delle macchine nel neocapitalismo*) che tanto peso avrà negli anni successivi. Lo sviluppo tecnologico non è neutro. La macchina e la scienza sono funzioni del capitale: *La macchina non libera dal lavoro l'operaio, ma toglie il contenuto del suo lavoro.*

Lo strumento di conoscenza non ideologica della realtà è l'inchiesta, soprattutto se diviene co-inchiesta (cfr. *Uso socialista dell'inchiesta operaia*, sul numero 5 dei "Quaderni rossi"), costruita insieme al soggetto politico e sociale da analizzare che diventa attore esso stesso, superando la visione mistica del soggetto rivoluzionario che spesso nasce dal mondo esterno.

Le difficoltà, però, si moltiplicano. Il rapporto con il sindacato torinese si interrompe, soprattutto dopo gli scontri di piazza Statuto (1962); la redazione dei "Quaderni rossi" si divide su linee politiche. La componente che fa capo a Mario Tronti, Toni Negri, Alberto Asor Rosa ritiene che la maturazione politica della classe sia tale da permettere il salto organizzativo rivoluzionario, accusa di "sociologismo" la pratica panzieriana, darà vita a "Classe operaia". Panzieri è licenziato dalla Einaudi, con Renato Solmi, per avere sostenuto la pubblicazione di una inchiesta di Goffredo Fofi sulla migrazione meridionale. L'accusa è di voler usare la casa editrice per fini ideologici.

Ancora una volta, come dopo la rinuncia alla carriera accademica, l'attività di Panzieri sembra, per coerenza estrema, dover iniziare da capo. Quando sembra avere allacciato un rapporto con la Nuova Italia di Firenze, arriva improvvisa la morte, per embolia cerebrale, il 9 ottobre 1964.

Il libro di Ferrero uscito opportunamente nel centenario della nascita, contiene uno scritto dell'autore che mette in luce gli elementi di attualità del pensiero e della pratica di Panzieri, creando un legame fra le tesi sul controllo operaio e la tematica dei "Quaderni rossi". Panzieri è antidoto rispetto alle visioni autoritarie, statolatriche, centralistiche, antidemocratiche del marxismo e del comunismo che è, invece, partecipazione e democrazia dal basso.

Molte le testimonianze, a cominciare dalla moglie Pucci Saija, traduttrice del *Capitale*, a tant* militanti scompars*, Dario Lanzardo, Giorgio Bouchard, Gianni Alasia, Pino Ferraris, Giovanni Jervis, Edoarda Masi, Vittorio Rieser... A chi lo hanno accompagnato in una breve stagione, drammaticamente interrotta: Cesare Pianciola, Giovanni Mottura, Liliana Lanzardo, Sergio Bologna, Goffredo Fofi.

Ne emerge un quadro composito che non solamente ci fa ricordare una delle più grandi figure della nostra storia, ma ne fa emergere i non pochi elementi di attualità, quanto mai da conoscere e discutere nel vuoto attuale.

La coscienza è un istinto di Michael Gazzaniga

Federica Orlandi

Università degli Studi di Roma Tor Vergata
(federicaorlandi4@icloud.com)

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/592>

Michael S. Gazzaniga, *La coscienza è un istinto. Il legame misterioso tra l'inconscio e la mente*, trad. it. di F. Peri, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2019, pp. 328, € 28

Michael S. Gazzaniga — nato nel 1939 a Los Angeles — è uno psicologo e un neuroscienziato, nonché autore di innumerevoli opere fra le più importanti della neuropsicologia contemporanea, tra cui *La coscienza è un istinto*, pubblicata in italiano per la prima volta nel 2019 edita da Raffaello Cortina Editore per la collana Scienza e idee.

Riflettere su cosa sia la coscienza e su dove sia collocata ha da sempre rappresentato la sfida più grande che psicologi, filosofi, storici della scienza e neuroscienziati cognitivi potessero affrontare. La problematicità della questione, posta in origine da René Descartes, ha innescato e ispirato un flusso di pensieri, interrogativi e potenziali soluzioni; tale flusso, ancora oggi, anima l'attività di molti studiosi intenti a indagare quale legame intercorra tra la mente e il cervello. Alla concezione cartesiana seguita dalle sue imprescindibili declinazioni, secondo Gazzaniga, si devono il merito e il demerito di aver delineato uno spartiacque: da allora tutto — fuorché la *res cogitans* — può essere misurato scientificamente in base ad un paradigma meccanicistico. Con Descartes si mettono a tacere, in definitiva, i dubbi derivanti dalle teorie già postulate nell'antico Egitto e in Mesopotamia, secondo cui «Tra la sfera dell'uomo e quella delle cose naturali non correva alcun discrimine di sostanza: l'una e l'altra si potevano comprendere in base agli stessi strumenti cognitivi» (Gazzaniga 2019: 23-24). La mente cartesiana — di provenienza metafisica, collocata nella ghiandola pineale e genitrice di un *consciuis* che è espressione dell'attenzione — non è scomponibile; partendo da questo assunto si costituirà un filone di pensiero volto alla promozione del dualismo da un lato e del riduzionismo dall'altro. Gazzaniga, nel tentativo ben riuscito di percorrere le tappe relative all'indagine sulla coscienza, porta alla luce le considerazioni empiriche degli studiosi britannici; filosofi come Thomas Hobbes, John Locke e David Hume, affiancati dal lavoro di medici anatomisti come Thomas Willis e William Petty, rinnovano il pensiero cartesiano. La coscienza di Locke, ad esempio, è una conseguenza della riflessione, ovvero la percezione che ciascuna persona ha del proprio vissuto; e se consideriamo il vissuto personale come la somma di tante esperienze, la coscienza di Locke non può essere altro che una consapevolezza pervasiva, generatrice di un senso d'identità personale. Hume, d'altra parte, potenzia la tesi dell'osservazione sperimentale e la

nozione di idea come prodotto di associazioni, a scapito della casualità, del puro innatismo, degli assiomi non dimostrabili e, dunque, della più generale speculazione filosofica.

Nonostante l'evoluzione di alcune teorie, Gazzaniga ribadisce con fermezza l'influenza di Descartes: lo stesso neurochirurgo Wilder Penfield, oltre a riconoscere la coscienza come uno stato mentale di vigilanza (alias sono presente a me stesso), abbraccia anche l'ipotesi di un prodotto del focus attentivo, proprio sulla falsariga di Descartes. Nell'opera in questione, ad ogni modo, emerge la vera preoccupazione dell'autore, che non consiste tanto nella volontà di definire la coscienza, quanto nell'avversare il disperato tentativo di localizzarla a partire dall'esperienza di Penfield. Quest'ultimo, lavorando con pazienti epilettici, si è cimentato nella mappatura della corteccia sensitiva e motoria (Morabito 2004) e in seguito, avvalendosi dell'apporto del fisiologo Herbert Jasper, è riuscito a mettere in evidenza la corrispondenza tra determinate aree cerebrali e determinate funzioni. A proposito di localizzazione, però, Gazzaniga avverte i suoi lettori: dal momento che Penfield e Jasper hanno constatato la persistenza della coscienza a prescindere dalle lesioni e dalle rimozioni corticali e se poniamo, sempre sulla base dei loro esperimenti, che non si possa affermare lo stesso qualora venisse lesionato il diencefalo, vi è il rischio che si alimenti una falsa convinzione. L'autore, infatti, ritiene azzardata l'ipotesi di confinare la coscienza entro una struttura delimitata, in questo caso corrispondente al tronco encefalico superiore (o diencefalo, che identifica la parte del cervello più antica in termini evolutivisti); in seguito ci ricorda che a partire dagli anni settanta, alla luce della rivoluzione cognitivista, diviene impossibile concettualizzare la coscienza astraendo dal cervello e dall'attività neurale. Secondo Gazzaniga, cercando di schivare il peccato di hybris, è senz'altro opportuno parlare di 'cervello modulare', poiché anche se esperiamo la sensazione di possedere una coscienza indivisa, le prove a nostra disposizione ci inducono a pensare che l'architettura definitiva del nostro cervello preveda una suddivisione in unità funzionali, utile ad un'elaborazione altamente specializzata, tipica dei sistemi complessi. I moduli, in sintesi, consistono in circuiti neurali che diventano tali nel momento in cui interagiscono tra loro; un cervello intelligente e adattativo, secondo l'autore, non può operare in maniera olistica. Un funzionamento globale comporterebbe un inutile dispendio energetico, a cui invece è possibile ovviare mediante la connessione tra moduli vicini che lavorano in parallelo. In un simile scenario, Gazzaniga propone il concetto di una coscienza ubiquitaria, «aspetto intrinseco di una pluralità di moduli» (Gazzaniga 2019: 139), che non solo permane ma addirittura raddoppia in pazienti split brain. I pazienti in questione — cioè coloro che hanno subito la resezione del corpo calloso — non vengono privati di un'esperienza soggettiva cosciente: in seguito all'operazione chirurgica non lamentano difficoltà visive. Se è vero che l'emisfero sinistro non è in grado di captare il lato sinistro dello spazio, è anche vero che non è in grado di esperirne il disagio, poiché le aree deputate al riconoscimento spaziale risiedono nell'emisfero destro, il quale, a causa della disconnessione, non può più trasmettere informazioni. Il concetto di coscienza, in Gazzaniga, è assimilabile al «versante soggettivo di una serie di istinti e/o ricordi che si estrinsecano nel corso del tempo all'interno di un organismo» (*ivi*: 106). L'autore sostiene che vi sia un nesso tra sentimenti e coscienza: è dimostrato che alla base delle emozioni agiscono meccanismi di inibizione e ricompensa in grado di condizionare il comportamento degli animali. A tal proposito Gazzaniga arriva a sostenere che è

possibile provare un sentimento, quantomeno rudimentale, anche in assenza di cognizione. Il processo cognitivo, realizzabile mediante la corteccia cerebrale, è senz'altro indispensabile affinché si raggiunga la consapevolezza della propria esperienza cosciente ma è altrettanto indispensabile, secondo l'autore, rammentare l'importanza di un'elaborazione primaria, sottocorticale. La corteccia cerebrale — cioè lo strato più esterno e più recente del cervello da un punto di vista evolucionistico — sicuramente contribuisce a dar forma alla coscienza, ma un lavoro di tipo 'logistico' non può e non deve essere confuso con l'atto di produzione. Non esiste, secondo l'autore, un centro di comando o una stazione principale da cui tutto ha avuto origine: è meno frustrante concepire una coscienza onnipresente, che è frutto di un sistema modulare complesso e che risponde, almeno in parte, ai principi della meccanica quantistica. La presa in causa dell'entropia da un punto di vista statistico (per anni avversata dalla fisica classica) e l'ipotesi che l'energia potesse essere valutata in qualia così come in quanta, hanno dato il via ad una rivoluzione: nei sistemi complessi, un'interazione tra il mondo macroscopico e il mondo microscopico è possibile. Mentre il sistema microscopico risponde alle leggi statistiche, il sistema macroscopico risponde alle vecchie leggi di Newton e se è stato possibile spiegare la luce sia in termini di particelle, sia in termini di onde, è — e sarà — altrettanto possibile spiegare il legame che intercorre tra la mente e il cervello senza che si inneschi una competizione tra i due. Alla base di tutto, secondo Gazzaniga, vige il principio della complementarità: quest'ultimo, da qualche anno, sta rovesciando il paradigma della biologia classica, in virtù di una 'biologia relazionale', la quale probabilmente affonda le sue radici nel mesmerismo contrapposto alla medicina tradizionale (Hellenberger 1976). È opportuno parlare di una biologia che tenga finalmente conto dell'ambiente e della cultura; la mente che concepiamo oggi, difatti, produce al contempo input ed output (Morabito 2020) e il concetto di istinto che caratterizza e definisce la coscienza di Gazzaniga «è il prodotto di una circolarità cieca tra la selezione naturale e l'esperienza» (Gazzaniga 2019: 302), una potenza che si traduce in atto in un mare magnum di combinazioni possibili. Il merito di un passo in avanti in tal senso, dunque, dovremmo attribuirlo anche a personaggi quali Janet e Freud, che hanno preso in considerazione l'inconscio come fattore determinante ma al contempo sfuggente all'indagine scientifica. Quando i paradigmi si sgretolano perché si inizia a tener conto delle variabili che mutano in base al punto da cui si osserva 'il fenomeno' e al contesto ambientale, si inizia a coltivare un serio dubbio circa la convinzione che sia possibile ridurre tutto a una questione di genetica.

Tornando all'opera di nostro interesse: l'esperienza cosciente che avvertiamo come un flusso unitario e ininterrotto viene paragonata — metaforicamente parlando — ad un movimento dinamico di bolle (cognitive ed emotive) che competono tra loro per emergere in superficie e 'scoppiare' in successione sino ad offrirci la sensazione di un processo armonico, continuativo e omogeneo. A determinare quale bolla abbia la meglio sulle altre è proprio l'attenzione, la quale, da semplice meccanismo rudimentale utile a selezionare soltanto gli stimoli necessari alla sopravvivenza, si è evoluta in un sistema raffinato che in primo luogo analizza tutti i dati in entrata e in seguito centra il proprio focus su un aspetto particolare. Le bolle che affiorano in superficie quando ricordiamo un evento del passato, secondo Gazzaniga, si presentano 'cariche' delle informazioni immagazzinate a tempo debito ma d'altra parte si colorano dei sentimenti del presente; ed è per questo che non sarà

mai possibile replicare, volenti o nolenti, l'atmosfera di una prima volta, poiché l'emozione che proviamo in una determinata circostanza viene registrata come informazione neutra. Le informazioni neutre potranno essere rievocate in un secondo momento ma soltanto formalmente; nella pratica saremo in balia di una nuova emozione e di un nuovo sentimento. L'errore più comune è causato dalla falsa convinzione che emozioni e sentimenti provati allora siano parte integrante dell'esperienza, ovvero che appartengano ad essa in modo 'determinato' e immutabile, quando in realtà sarebbe più semplice e più opportuno considerarli come il frutto cieco di un insieme di variabili, cioè come il frutto del caso. Ciò che si tenta di rievocare, alla luce di quanto riassunto fino ad ora, si paleserà come la somma del passato e del presente. Il tentativo di rivivere una situazione intaccherà l'emozione avvertita precedentemente, modificandone di conseguenza anche la cognizione.

Bibliografia

Gazzaniga M. S., *La coscienza è un istinto. Il legame misterioso tra il cervello e la mente*, trad. it. di F.

Peri, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2019.

Hellenger H. F., *La scoperta dell'inconscio. Storia della psichiatria dinamica*, Torino, Bollati

Boringhieri, 1976.

Morabito C., *Il motore della mente. Il movimento nella storia delle scienze cognitive*, Bari, Laterza, 2020.

– *La mente nel cervello. Un'introduzione storica alla neuropsicologia cognitiva*, Bari, Laterza, 2004.

In divam Genevram Lutiam di Bernardo Ilicino

Carmine Chiodo

Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"
(chiodo@lettere.uniroma2.it)

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/612>

Bernardo Ilicino, *In divam Genevram Lutiam*, edizione critica e commento a cura di Matteo Maria Quintiliani, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020, pp. 256, € 20

L'autore del libro insegna Filologia e Letteratura italiana nella Slezskai Univerzita di Opava (Repubblica Ceca), è uno studioso attentissimo di poesia quattrocentesca soprattutto senese, e a tale riguardo ha scritto su poeti quali Filenio Gallo, Benedetto da Cingoli, Niccolò Angeli e Bernardo Ilicino appunto.

Il libro ha visto la luce nella prestigiosa collana, diretta da Italo Pantani, "Poesia del Quattrocento", che si avvale pure della collaborazione di notevoli ed apprezzati studiosi di letteratura italiana.

Bernardo Lapini, che nacque a Siena, è più conosciuto come Bernardo Ilicino (Siena 1433 - ivi 1476), insegnò medicina nello Studio senese e nell'anno accademico 1469-1470, in quello ferrarese. Ancora oggi egli viene ricordato come l'autore del commento ai *Triumphs* del Petrarca, un commento molto fortunato che ebbe ampia diffusione, come dimostra Matteo Maria Quintiliani, e che venne stampato per ventitré volte. Bernardo Lapini fu pure un poeta e su questa sua attività non ci sono tanti studi; quella attività costituisce una zona vergine, che quindi va esplorata come fa molto bene il libro di cui parliamo. Le poesie di Ilicino sono tramandate da manoscritti nei quali compaiono pure testi d'altri autori, attribuiti erroneamente a Ilicino. Del *Canzoniere* il Quintiliani ci offre una attendibile edizione critica al contempo molto bene commentata. Come poeta il Lapini, nonostante le sue rime circolassero poco, era molto conosciuto e stimato soprattutto presso la corte estense, a tal punto che Alberto d'Este, l'influente fratello di Borso e di Ercole, gli chiedeva più estese notizie su Ginevra. Ilicino era tenuto in somma considerazione dai poeti suoi contemporanei, e come ci informa Quintiliani, nel canzoniere di Benedetto da Cingoli (poeta marchigiano che fu attivo a Siena negli stessi anni di Ilicino), conservato in un manoscritto chigiano della Biblioteca Apostolica Vaticana, si leggono pure tre sonetti nei quali Benedetto fa riferimento alla poesia di Lapini. Il poeta marchigiano in un suo sonetto intende celebrare *In divam Genevram Lutiam* ma nello stesso tempo Benedetto da Cingoli "elogia proprio le eccezionali qualità di Bernardo" (p. 11):

Arbor gentil, se 'l cerchio cytareo / t'ha dato in sorte un poeta più degno,/ e più
fecundo, e di più alto ingegno. / Che mai gustasse al fonte Pegaseo,/ ricordati che l'arbor

di Perineo,/ ardor di Febo e di vittoria segno,/ non ebbe del Petrarca il canto a sdegno,
benchè pria quel lodasse il son Febeo.

Ci furono anche molti altri estimatori e ammiratori di Bernardo, tra i quali ci si limita a ricordare il cardinale Jacopo Ammannati Piccolomini. A parte ciò, l'Ilicino figura nelle antologie e nelle raccolte di poesia senese, e viene citata l'antologia di Cesare Torto che vide la luce nel 1490 dedicata ad Andrea Matteo Aquaviva, duca d'Atri che "rivela l'intenzione di valorizzare e diffondere nel regno di Napoli la poesia senese" (p. 14). In questa antologia sono inseriti l'urbinate Agostino Staccoli, i senesi Niccolò Salimbeni, l'Ilicino, il Sardini e il ferrarese Tebaldeo. E ancora: "sei sono i testi attribuiti, erroneamente, a Bernardo Ilicino, nessuno dei quali compresi nel canzoniere per Ginevra. Si tratta comunque di un segnale, a poco più di due anni dalla morte, del prestigio di cui il senese ancora godeva presso i propri concittadini" (p. 15).

Sulla vita di Ilicino sappiamo varie cose anche se alcuni tratti di essa ci sono ignoti. Comunque con certezza si sa che fu un giovanissimo lettore in medicina e al contempo fin da giovane intendeva dedicarsi a far poesia, a comporre rime. Grazie sempre allo stesso Ilicino, che ci ha lasciato la sua opera *Vita di madonna Onorata*, possiamo conoscere altri aspetti della sua esistenza e attività poetica: ad esempio che egli compose, dopo la morte di Onorata, molte rime andate perdute. L'Ilicino a Siena entrò in contatto con un ragguardevole cittadino e con questi ebbe rapporti politici: alla figlia di Francesco Luti, Ginevra appunto, che si era sposata nel 1491 con Troilo Malavolti, l'Ilicino volle dedicare il canzoniere che ora il Quintiliani pubblica, osservando che la stesura dei componimenti copre l'arco temporale 1470-1474, "con espliciti richiami al solo biennio 1472-73" (p. 17). Prima di scrivere le rime per Ginevra Luti, il poeta aveva composto vari componimenti oggi perduti, in cui lodava Onorata Orsini e tra quest'ultima e altre donne istituisce paragoni e svolge varie situazioni. Nella citata opera *Vita di madonna Onorata* sono presenti quattro sonetti in cui si notano movenze e temi che fanno pensare a un primo progetto di canzoniere. Tutti i componimenti presentano nel verso finale la parola "Onorata", "con il classico bisticcio tra l'aggettivo e il nome della donna" (p. 20), per esempio: "questa Onorata mia dolce madonna" (1, 14), "quanto la mia gentil donna Onorata?" (2, 14), "altro al mondo mortal questa Onorata?" (3, 14). Quintiliani per descrivere il canzoniere e la sua organizzazione terrà presente la versione del solo codice senese "il quale sarà anche l'esemplare di riferimento per l'edizione critica" (p. 20). Così viene analizzata la struttura macrotestuale e i motivi narrativi. Il *Canzoniere per Ginevra* è "preceduto da un sonetto, nel quale il poeta invoca l'aiuto delle Muse per iniziare un nuovo lavoro poetico, interrotto al momento della prematura morte di Onorata Orsini; ora, grazie al nuovo innamoramento, l'Ilicino è pronto ad immortalare in rime anche Ginevra" (p. 32).

Il *Canzoniere per Ginevra Luti* (moglie, come già detto, di Troilo Malavolti) è un canzoniere "in lode", "in cui il poeta si finge innamorato per omaggiare le qualità fisiche e morali di Ginevra; le rime per Onorata Orsini erano nate con la stessa motivazione di partenza" (p. 22).

Condivisibili e ben strutturate pure le pagine che riguardano le origini della lingua lirica del poeta, e sono giustamente tirati in ballo Petrarca, Giusto, i poeti quattrocenteschi (pp. 34-37). Petrarca è un modello fondamentale per le ricerche sulla lirica del Quattrocento e lo stesso Ilicino,

come già ricordato, era celebre per un suo 'attento' commento ai *Triumphs*. Il modello Petrarca "agisce in misura consistente sul piano lessicale, ma non sulle forme e i modi dell'intera raccolta" (p. 34) e il materiale petrarchesco non solo deriva da *Rvf* ma "in misura cospicua dai *Triumphs*" (*ibidem*). Quintiliani mostra con opportuni esempi (per esempio i sonetti 54-56) come Ilicino utilizzi il modello petrarchesco, anche se poi egli guarda pure ad altri poeti quali Angelo Galli, il Boiardo coevo di Ilicino, e ancora conosce la produzione di area estense. Seguono poi le pagine (pp. 37-41) attinenti a "L'idea del Canzoniere" e ancora una descrizione molto accurata dei manoscritti complessivi e una parziale del *Canzoniere per Ginevra*, il cui "aspetto linguistico" contiene "caratteri del tutto congruenti con la storia biografica e letteraria di Bernardino Ilicino, prevalentemente circoscritta nell'area geografica e culturale senese" (p. 71); e difatti fan parte del volgare senese appunto taluni tratti, e tra i tanti citati dal critico mi limito a segnalare il passaggio di 'er' in 'ar', che nel senese avviene come regola, in: "mostarrien" in S e R (8,3); "dipegnare" in S (59, 2); "comprendere" in S (59, 6 e in S (59, 4).

In sostanza nel libro filologia e critica sono strettamente collegate e funzionano benissimo, come mostra pure il commento ai singoli componimenti dell'opera illicinana. Anche qui faccio alcuni esempi: il sonetto incipitario in cui "vengono sommariamente presentati temi e protagonisti della raccolta":

Donna leggiadra, anzi mortale dea, / diva Genevra, in cui s'inchiude e serra / ogni virtù e qual Natura in terra / produsse per mostrar quanto potea: / Amor, con suo saetta incensa e rea; / già 'l tristo core ha ricondotto in guerra, / dove lacrime e pianti e doglia aferra / tanto più quanto assai men si credea. (p. 81).

E ancora nel sonetto 18 (p. 125) si legge:

Questa Ginepra tutti e cor' leggiadri invasca, / reale ombra sponde e sì soave e fresca / che'ntorno a quella ogni piacer si acoglie, / Da' suo be' rami poi precide e toglie/ suo foco, suo saetta e suo dolce esca;/ per la virtù di lei solo par ch' esca / vittoriosa al suo triunfo spoglie.

Puntuale e preciso il commento del critico: "Le parole-rima sono riprese dal petrarchesco 165,4-8: 'de le tenere piante sue par ch'esca. / Amor che solo i cor' leggiadri invasca / né degna di provar sua forza altrove, / da' begli occhi un piacer si caldo piove / ch'i' non curo altro ben né bramo altr'esca'" (p. 125). Così viene colto ancora il tema centrale del componimento che è quello dell'ombra, tema "centrale in questo sonetto, ha, rispetto al precedente petrarchesco, una connotazione negativa. Il piacevole refrigerio dell'ombra dei rami del ginepro attira ingannevolmente gli amanti"; nel corso del commento su questo sonetto sono pure additate le metafore, per esempio "verdi foglie", metafora per indicare i capelli di Ginevra e anche "sintagma tipicamente petrarchesco" (p. 125). Ovviamente sono cantate ed enumerate, come già detto, le bellezze di Ginevra, secondo il canone, dal basso in alto, e il poeta sosta su dettagli anatomici non scontati (la treccia è "candida": il naso è "terso argento"); si lodano la gola, il mento, le due guance, per i quali è già stata notata una matrice sardiniana da un noto e apprezzato critico e filologo di

poesia quattro-cinquecentesca, e non solo: Italo Pantani. Pantani è pure il direttore, come ricordato all'inizio della scheda, della collana, in cui vede la luce il libro del Quintiliani ma è anche autore di solidi e illuminanti volumi, tra i quali mi limito a segnalare: *La fonte d'ogni eloquenzia. Il Canzoniere petrarchesco del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni, 2002); sempre di questo studioso si vedano pure, per rimanere nell'ambito poetico quattro-cinquecentesco, questi altri studi: "Tradizione e fortuna delle rime di Giusto de' Conti", *Schifanoia*, VIII, 1989, pp.37-96; *L'amoroso messer Giusto da Valmontone*, Roma, Salerno Editrice, 2006; "Agostino Staccoli", in Comboni A., Zanato T. (a cura di), *Atlante dei Canzonieri in volgare del Quattrocento*, , Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 565- 574.

Ginevra viene ritratta in vari modi: ora statici ora dinamici, e ancora, per esempio, "nell'atto rasserenante di parlare e ridere": "Poi che fu 'l mondo mai, chi tanto vide / onesta e bella e sì leggiadra donna, / succinta intorno o redemita in gonna, quando Ginevra parla o ride", e subito viene segnalato dallo studioso *Rvf* 159, 14: "et come dolce parla, et dolce ride".

Sono sicuro che in questa autorevole collana di poesia quattrocentesca vedranno la luce altre interessanti e illuminanti edizioni critico-filologiche di altre opere e autori poco noti o poco indagati.

Il raggio di luce e la mitezza: una lettura del *Paradiso* dantesco

Anna Maria Rossi

(annamaria.rossi@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/564>

Filippo La Porta, *Come un raggio nell'acqua. Dante e la relazione con l'altro*, Roma, Salerno editrice, 2021, pp. 144, € 16

La metafora della luce è considerata fra quelle “metaforiche” che Blumenberg definisce “assolute”, in quanto capaci di rappresentare il “tutto” del mondo, altrimenti inesprimibile. La luce e i termini ad essa correlati costituiscono forse il campo semantico più prolifico nella costruzione simbolica dell'immaginario umano e si configura come un archetipo fondamentale, a cui la lingua attinge fin dagli albori della letteratura universale. Nel suo libro *Come un raggio nell'acqua. Dante e la relazione con l'altro*, La Porta compie una lettura originale del *Paradiso* di Dante, percorrendo un viaggio, che a tratti può apparire temerario ma sempre brillantemente giustificato, attraverso le immagini metaforiche che attingono al campo semantico della luce e che innervano la Terza Cantica, con uno sguardo attento a ciò che possono comunicare al nostro mondo post-contemporaneo.

Va detto subito: i motivi dell'arditezza sono gli stessi che, a mio avviso, danno valore e caratterizzano questo saggio, e consistono nell'accostarsi ad un'opera letteraria del passato senza spogliarsi delle criticità del presente, ma interrogandola proprio a partire da quelle, perché ne affiorino percorsi inediti. La Porta ne è consapevole e fin dall'inizio avvisa il lettore dell'equilibrio che sta compiendo tra il rischio di forzature e decontestualizzazioni nell'interpretazione dei versi di Dante e il lasciarsi attraversare dalla sua voce che ci raggiunge oggi. Equilibrio coraggioso e fecondo, che adempie in modo legittimo a un compito del lettore dell'opera letteraria: risvegliare semi di risposte, come proprietà emergenti capaci di germogliare solo a contatto di nuove domande.

Tra le molteplici manifestazioni della luce, raffigurate in altrettante figure metaforiche – sia che vadano a significare la conoscenza, o la verità di Dio, o che rappresentino personificazioni dei santi e dei beati, nelle più varie accezioni di lume, faville, lucerne, lumera, facelle, sole e stelle, solo per citarne alcune – l'attenzione si appunta ai versi in cui viene descritto l'ingresso di Dante e Beatrice nel cielo della Luna, che appare al poeta come un diamante illuminato dal Sole, un elemento solido dunque, entro il quale tuttavia il corpo altrettanto solido del poeta viene ricevuto *com'acqua recepe raggio di luce permanendo unita* (*Par.*, II 34-36). Luce e acqua, nella loro qualità di elementi inafferrabili e mobili, attraversabili, risaltano per contrasto alla consistenza del corpo e alla durezza del diamante, e fanno emergere una loro proprietà non ancora del tutto esplorata nell'analisi delle metafore che li riguardano: la capacità di fare spazio, di non opporre resistenza. È secondo questo

paradigma che La Porta interpreta il raggio di luce come segno della relazionalità: penetrare nell'altro senza violarlo, ricevere l'altro senza esserne annientato.

Declinando in vari toni questa intuizione, il saggio si sviluppa in quadri collegati ma in certo modo autonomi, che offrono molteplici e affascinanti piste di approfondimento sui personaggi, le immagini, i valori di cui si compone il *Paradiso* dantesco. La cifra stilistica è svelata, forse inconsapevolmente, nel terzo ed ultimo capitolo, quando La Porta, sotto il titolo *Le Beatrici novecentesche*, descrive lo sguardo femminile sulle cose, attraverso il quale le donne "aspirano a una forma particolare di attenzione e non a un dominio teoretico sulla realtà" aggiungendo che "i loro scritti non sono mai sistematici; prediligono uno stile aforistico, più vicino al diario, alla confessione, al *memoir*, che al trattato". E in questo senso penso si possa dire che La Porta legge il *Paradiso* con sguardo femminile, cogliendone i particolari, intessendo relazioni fra le parti e fra i personaggi, in perenne dialogo con tempi e luoghi diversi, immergendosi nella dimensione dell'esperienza viva piuttosto che nell'esercizio vivisezionante della critica asettica. E che lo sguardo femminile non sia prerogativa esclusiva delle donne lo sostiene implicitamente anche l'autore, quando colloca, fra le Beatrici del nostro tempo, accanto a Edith Stein, Maria Zambrano e Hannah Arendt, anche il filosofo Emmanuel Levinas, definendolo fra parentesi "quasi un intruso", ma sostenendo poco oltre che "maschile e femminile coesistono all'interno di ciascuna persona".

Tra i temi che risaltano con particolare incisività troviamo la dimensione mistica dell'esperienza e della scrittura di Dante e l'elogio della passività, "ricettiva e irradiante", come chiave della relazionalità. La questione, ancora dibattuta, sul carattere mistico del poema di Dante, è toccata con equilibrio e in modo non diretto ma diffuso, soprattutto attraverso la messa in luce di binomi che ripropongono in altri termini il rapporto conflittuale fra teologia e mistica, come ragione/esperienza, vedere/amare, lingua filosofica/narrazione. Per dirla con Cottier (Cottier 2016: 2058), quando l'aspetto dialettico e scientifico del discorso teologico è divenuto predominante, a detrimento del senso del mistero, è stato introdotto un divorzio disastroso tra mistica e teologia. La centralità di un'esperienza *con* e *di* Dio come amore gratuito e non come potenza e "del legame d'amore misterioso, fra tutte le cose, disperse e cangianti", che viene più volte evidenziata, è propriamente l'essenza dell'esperienza mistica, così come il ricorso al linguaggio metaforico e iperbolico, prodotto per sfidare l'ineffabile, che caratterizza il linguaggio mistico e che ritroviamo in molte parti della Terza Cantica. Così anche La Porta tocca il tema della comunicazione dell'indicibile, centrale nell'esperienza mistica, quando afferma: "l'esperienza mistico-visionaria ha bisogno, per essere detta – e Dante, nonostante tutte le avvertenze sull'ineffabilità e indicibilità di tale esperienza tenta di dirla – del massimo di sapienza retorica". Di fatto le mistiche e i mistici attingono alla forza dinamica della metafora come a una delle poche vie che rendono pronunciabile la loro esperienza. Con ciò non eludono il problema della sua traducibilità: le vere metafore sono intraducibili, come afferma Max Black. Ma con la sua "metaforicità erompente" (Baldini 1986) la mistica si incammina con tenacia sulla strada dello svelamento del trascendente.

La metafora del raggio di luce nell'acqua diviene nel saggio di La Porta emblema di un discorso prima di tutto etico, che va oltre la critica letteraria, e che ci riporta al tema della passività come apertura, come capacità di ricevere e contenere in sé la realtà e la diversità, così come l'acqua riceve

il raggio senza alterarsi o dividersi, e allo stesso tempo offre la prospettiva di una relazionalità non invasiva, costringente, oppressiva. È in questa prospettiva che La Porta offre una chiave interpretativa originale del viaggio di Ulisse, il folle volo del XXVI canto dell'Inferno, a partire da un "paradigma diverso" della conoscenza. Secondo la sua lettura, l'*hybris* dell'eroe omerico con consiste tanto nel superamento dei limiti del sapere imposti dal volere divino, quanto piuttosto nella sua incapacità di attendere che sia la verità a raggiungerlo. Manca in Ulisse, nel suo legittimo desiderio di conoscere, la dimensione della relazionalità, con l'altro e con l'Altro, l'apertura mite verso l'ignoto, non per possederlo ma per accoglierlo. In questo senso, all'eroe a cui tanta parte della critica ha avuto buon gioco nell'attribuire i segni della tensione contemporanea al valicare il limite, si contrappone una lettura che non può che nascere oggi, nel XXI secolo, con la sua nuova sensibilità alla relazione, all'interconnessione tra gli umani, al senso di necessità che sperimentiamo gli uni verso gli altri, ognuno nella sua specificità. Una lettura che, superando quella globalizzazione che sembra aver spazzato via ogni angolo inesplorato del mondo, omologando le diversità, propone una modalità di conoscenza alternativa: "un'altra conoscenza – possiamo definirla approssimativamente come conoscenza passiva, come un ricevere – che riguarda l'altro, la relazione, e questa conoscenza deve rispettare un limite non tanto per ragioni teologiche ma perché solo rispettando questo limite – come il raggio di luce che non scompagina l'acqua – riesco a incontrare la verità dell'altro, permetto a questa verità di manifestarsi pienamente".

Il viaggio verso la verità quindi non è più corsa impaziente verso orizzonti inesplorati, ma attenzione e attesa, come un "abbandono alla realtà stessa" che ci visita. Ecco dunque il tema della passività attiva e vigile, che richiama un altro grande tema della mistica: quello della *kenòsis*, cioè dello svuotamento di sé che attrae in sé una nuova pienezza. È in definitiva una definizione dell'amore, che conduce a una visione etica sovversiva e crudamente esigente, ma ineludibile, per cui "il bene è l'opposto della forza: significa cedere, abbandonarsi, non resistere, lasciar essere, aver fiducia". Il luminismo metaforico del *Paradiso*, su cui si sofferma il saggio di La Porta, e che evoca "un'azione incorporea e trasparente, impalpabile e immateriale", propone all'oggi un'azione che fa del dialogo accogliente una credibile risposta alle sfide della polarizzazione e frammentazione in cui siamo immersi. Il nuovo paradigma proposto è dunque quello della mitezza, cioè il lasciar essere l'altro quello che è, nel rispetto della sua inviolabilità. Come la luce che dà visibilità e unità alle cose senza alterarle, il mite rispetta la vocazione di ciascuno; e come l'acqua che ricevendo la luce resta unita, il mite accoglie in sé la diversità, e "vince proprio perché vuole essere vinto".

Bibliografia

Cottier G., "Teologia e mistica", in L. Borriello, M. R. Del Genio (a cura di), *Nuovo dizionario di mistica*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2016, p. 2058.

M. Baldini M., *Il linguaggio dei mistici*, Brescia, Queriniana, 1986.

Aristofane a Scampia: la “non scuola” di Marco Martinelli

Pamela Parenti

Università degli Studi Niccolò Cusano – Telematica Roma
(pamela.parenti@unicusano.it)

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/584>

Marco Martinelli, *Aristofane a Scampia. Come far amare i classici agli adolescenti con la non-scuola*, Milano, Adriano Salani Editore, 2016, pp. 163, € 14

Non è un'autobiografia, non è un manuale di didattica del teatro, non è un trattato pedagogico, ma forse questo libro di Marco Martinelli è tutte e tre le cose.

Drammaturgo, regista, attore, educatore l'autore racconta la sua lunga esperienza svolta con i ragazzi in varie parti d'Italia (e del mondo) in quella che a un certo punto è andata delineandosi, e poi definendosi, come una “non-scuola”. Si tratta di molto più che un'esperienza, è un percorso di vita intrapreso e portato avanti con la sua compagna Ermanna Montanari e con altri collaboratori nel tempo unitisi al gruppo Teatro delle Albe.

Se i destinatari di *Nel nome di Dante*, altro libro di Martinelli, erano gli adolescenti, qui l'autore si rivolge ai genitori e agli insegnanti, ma non per indicare loro un metodo o una strategia didattica di sicuro successo, bensì per porre, e porsi, degli interrogativi, per i quali insieme al suo gruppo ha cercato possibili risposte, in più di venticinque anni di laboratori teatrali presso le scuole in cui ha lavorato.

Le domande sono molte e sembrano ancora più pertinenti e urgenti alla luce dei recenti disagi emotivi, psicologici e sociali rivelati dai giovani e dai giovanissimi dopo i lunghi periodi di isolamento e di paura dovuti alla pandemia.

Anche se il libro di Martinelli è antecedente la tragica fase pandemica, da cui non siamo ancora usciti, che ha annientato per due anni ogni programmazione teatrale e cinematografica, l'esperienza, gli esempi e, soprattutto, le domande che popolano il testo sono ancora oggi più che mai essenziali. Oggi che tutto sembra potersi svolgere efficacemente “a distanza”, una modalità che per definizione separa, allontana, rende tutti ‘efficienti’ e ‘autosufficienti’ tra le proprie mura domestiche, anzi addirittura tra le pareti della propria stanza; oggi che sono sempre più deserte le sale cinematografiche e i film possono esser visti comodamente a casa sul proprio divano e in ‘solitudine’; oggi che poco a poco si stanno riallestendo spettacoli (anche se si preferisce attendere l'estate e l'ariosità della modalità all'aperto), che senso può avere il teatro per i più giovani che spesso neppure sanno cosa sia? È ancora possibile avvicinare i ragazzi al mondo dei classici facendo nascere in loro se non la passione almeno il desiderio di coinvolgimento? Che ruolo può rivestire allora il teatro? Può diventare uno strumento di conoscenza di sé, dell'altro e del mondo?

Secondo Martinelli il primo diritto che un giovane dovrebbe vantare è quello di poter scegliere la felicità. La cultura e il teatro nel momento in cui diventano “un ponte tra le persone, un ponte di luce” (Martinelli 2016: 144) rispondono a tale scelta.

Alla fine del libro Martinelli si interroga sul “diritto” di ognuno di noi di salire su un palco. La teatralità è insita nell’essere umano “nella sua insopprimibile vocazione al gioco e alla danza” e dovrebbe quindi essere data ad ogni adolescente la possibilità di provare ad afferrare il proprio “centro”, nel “luogo sacro” (*ivi*: 146) di un palcoscenico, in cui percepire la sintonia con gli altri e con se stessi, sperimentare l’intensità del proprio respiro e della propria voce, sentire il ritmo del proprio e dell’altrui corpo, comprendere i propri limiti, le proprie debolezze e le proprie forze. Provare tutto questo significa avere la possibilità di operare una libera scelta, significa comprendere che c’è un modo creativo di vivere la propria fisicità in connessione con gli altri e con la memoria storica, significa scoprire il fascino dei mondi passati, della cultura, dei linguaggi dell’arte. Ci piace sperare che questo possa contribuire ad allontanare i giovani dal rischio «di iniziare adolescenti desiderando le stelle e di finire in fretta come servi invecchiati» (*ibidem*).

In tema di educazione l’approccio di Martinelli potrebbe essere definito ‘socratico’, perché parte da domande che restano aperte: nel suo ‘metodo’ non si dà un maestro che ha già tutte le risposte, chi ha il ruolo di guida non sa già in partenza dove andrà a finire alla fine del percorso. L’unica certezza sono le persone in gioco, il resto è tutto da scoprire.

L’approccio metodologico risulta quindi maieutico, perché porta a una rinascita del testo e di coloro che lo interpretano attraverso lo strumento ‘dionisiaco’ del teatro, un vero e proprio rito che libera i partecipanti dai lacci del pregiudizio, dell’insicurezza, della diffidenza, della paura.

Nel ripercorrere il proprio “amore” (parola sulla quale l’autore insiste tanto senza alcuna vena retorica) verso il teatro, verso gli adolescenti con i quali ha lavorato, verso gli attori professionisti che ha diretto e gli allievi divenuti attori e collaboratori in seno al Teatro delle Albe, Martinelli indica il principio di tutta la sua avventura biografica: «Devo partire dal mio matrimonio, sì, perché all’origine c’è un amore che dura tutt’oggi: ci siamo io e Ermanna» (*ivi*: 13). Ermanna è stata anche compagna di liceo, con la quale Martinelli ha condiviso da subito le suggestioni dovute a quegli insegnanti che sono stati per loro “decisivi” (*ivi*: 15) e che hanno in qualche modo influenzato le loro passioni e le loro scelte da adulti. Sposi ventenni decidono nel 1977 di mettere insieme un primo gruppo teatrale, ma fanno una scelta un po’ controcorrente rispetto a molti altri della loro generazione, attori erranti in cerca di audizioni. Loro infatti decidono di rimanere a Ravenna e, tra alterne vicende, arrivano a fondare il Teatro delle Albe nel 1983. La svolta decisiva, però, arriva con la direzione artistica del Ravenna Teatro, affidata a Martinelli nel 1991, per la quale lo spirito libero della compagnia viene messo alla prova dal rischio di dover scendere a compromessi con l’istituzione. Sempre convinto di dover evitare la rigidità del sistema, Martinelli ribadisce la sua idea di un teatro «aperto tutti i giorni ai cittadini, a tutti i cittadini, soprattutto ai giovani. A quelli che erano asini come noi lo eravamo stati quindici anni prima, era come ancora ci sentivamo, perché davanti all’Infinità e alla Varietà del mondo si rimane asini, anche quando ci si illude di aver letto tutti i libri» (*ivi*: 18).

Martinelli e la sua compagnia, a partire dalla loro costituzione in gruppo di lavoro e per tutti gli anni di attività raccontati nel libro, abbracciano i principi di impegno civile e sociale di molti intellettuali, primo fra tutti Pasolini, che negli anni '70 hanno cercato di diffondere il sapere e la conoscenza tra le pieghe sociali più disagiate dal punto di vista economico e culturale: intellettuali e attori militanti che considerano il teatro "corsaro" un luogo aperto a tutti, il luogo della "memoria" e dell'impegno politico, nel senso vero del termine, cioè "legato alla polis" (*ivi*: 28). Quando decidono di aprire il teatro stabile a tutti i cittadini, Martinelli e i suoi ricevono la proposta che cambia le loro vite e quelle di molti giovani: «[...] la proposta di un'insegnante dell'ITIS, l'Istituto Tecnico Industriale Statale 'Nullo Baldini'. "Perché non venite a insegnare il teatro ai miei ragazzi?"» (*ibidem*).

L'avventura inizia così a Ravenna dove per la prima volta Martinelli applica il suo metodo socratico e, anziché lavorare a una messa in scena, si rende conto che lì si sta facendo una "messa in vita" (*ivi*: 32).

Era il primo laboratorio, era il 1993 e la "messa in vita" riportava alla luce l'io soffocato e compresso di tanti adolescenti anestetizzati dall'omologazione e dalla noia:

[...] in questo modo era come se i ragazzi *si prendessero* i personaggi e le parti da recitare nascessero con naturalezza: questo avveniva sotto gli occhi di tutti, erano le loro vite finalmente venute allo scoperto, smascherate da loro stessi, che avevano bisogno di prendersi una maschera, un personaggio appunto, per raccontare attraverso quella finzione qualcosa di sé (Martinelli 2016: 32).

Tuttavia c'era anche qualcosa di più: c'era il potere vivificante, l'energia che dai ragazzi giungeva fino ai 'classici' e li riportava in vita. Il segreto era sentirli quei testi, farli parlare, tirare giù i busti marmorei degli autori dai piedistalli e farli uscire dai musei in cui erano stati relegati: «Gli antenati non amano i musei, credetemi. Il falso rispetto li irrita. Hanno un disperato bisogno di qualcuno che li faccia giocare all'aria aperta, non ne possono più di quelle gabbie soffocanti di venerazione e di oblio in cui li abbiamo imprigionati» (*ivi*: 33).

Il lavoro svolto con i ragazzi fin da subito non vuole in alcun modo definirsi come 'scuola di teatro', per questo la denominazione al negativo, "*non-scuola*", suona come una specie di provocazione verso chi vive troppo rigidamente l'investitura del ruolo di 'insegnante'. La "*non-scuola*" ha l'obiettivo

di far conoscere agli adolescenti la bellezza e il valore liberatorio dell'esperienza scenica, del suo essere rito di iniziazione collettivo. [...] Questo è il teatro. Questo è Dioniso. Più volte ho visto genitori e insegnanti stupirsi: ma come, il mio ragazzo che a scuola va così male, che arriva sempre in ritardo, sulla scena è così preciso e pieno di energia? Sì. È proprio lui: si è innamorato di quello strano, antico gioco che chiamiamo ancora teatro (*ivi*: 46).

Dal grande successo seguito al primo laboratorio ravennate si estende l'attività del gruppo presso molte altre scuole e nel 2001 Martinelli condivide con la compagna l'esigenza di descrivere il metodo

nel *Noboalfabeto* (Martinelli 2001), una specie di «abecedario [...] della *non-scuola*, diviso nelle ventun lettere dell'alfabeto», in cui viene spiegato il tipo di approccio riservato al testo nella visione aperta all'improvvisazione proposta agli adolescenti. Il testo viene decostruito, spezzato e inizialmente privato dei dialoghi. Successivamente «le guide propongono agli adolescenti» di dare «nuova vita alle strutture drammaturgiche del testo, o» li sollecitano «a inventarne di completamente nuove. L'improvvisazione crea una partitura di frasi, gesti, musiche, sulle quali sarà possibile innestare, in un secondo momento, le parole dell'autore, e non tutte, solo quelle che servono» (Martinelli 2016: 38-39).

La «*non-scuola*» si sposta così per l'Italia e arriva in Sicilia, a Mazara del Vallo, dove l'immagine del celebre *Satiro danzante* è emblematica dell'esperienza puramente dionisiaca “messa in vita” col gruppo di ragazzi della scuola mazarese a maggioranza tunisini.

Nel 2005, grazie a quella che inizialmente suona come una provocazione del critico militante Goffredo Fofi, e che poi invece diventa un'opportunità, Martinelli accetta la sfida sociale e porta il suo metodo nelle scuole di Napoli, in particolare a Scampia. All'epoca la zona non era ancora divenuta 'famosa' e non era noto il livello di degrado sociale dovuto alle guerre in atto per il controllo del territorio da parte delle varie bande malavitose. Il lavoro che Martinelli si trova a portare avanti qui prevede «di far lavorare insieme gli adolescenti di Scampia con quelli» del «liceo classico di Piazza del Gesù. [...]», ai quali si sarebbero uniti i ragazzi rom di un altro progetto sociale e dei ragazzini più piccoli di una scuola media sempre di Scampia. «Poteva la *non-scuola* rompere quei muri che a Napoli separano classi sociali, lingue, etnie, poteva quell'esperienza nata in una piccola città del nord creare condivisione là dove c'erano solo mondi in conflitto tra loro?» (*ivi*: 76). La risposta sembra affermativa. Il racconto di Martinelli testimonia che l'impossibile è diventato possibile e 'grazie' alla *Pace* di Aristofane tra i quattro gruppi di settanta ragazzi i muri si sono sgretolati:

Come chiamare tutto questo? Sentivamo che non era appropriato chiamarlo *non-scuola*, anche se era *non-scuola*: bisognava battezzarlo diversamente, dargli un nome che segnasse l'alterità napoletana, magari utilizzando una parola di quella splendida lingua. Che cosa stiamo facendo, chiesi un giorno ai settanta, voi come lo chiamereste quello che facciamo quando ci ritroviamo qui a cantare e a saltare? Un “arrevuoto”, disse Emanuele, il dio Ermes. *Arrevuoto* significa mettere a testa in giù, rovesciare il mondo, fare la rivoluzione. La definizione venne adottata, era perfetta e, per di più, data da un dio (*ivi*: 84-85).

L'esperienza di Aristofane a Scampia, cui seguono *Ubu sotto tiro* di Alfred Jerry e *L'Immaginario malato* tratto da Molière, è di tale portata, per e con i ragazzi, che l'eco del suo successo la trasforma in una realtà stabile che vive ancora oggi e porta avanti il progetto iniziale (Braucci, Carlotto 2009).

Per chi, come Martinelli, ama il teatro, lavorare a Napoli ha riservato l'emozionante scoperta di una città che è di per sé un grande palcoscenico. Strano stupore quello dell'autore di fronte a un Pulcinella «demone plebeo che ci parla ancora, dal sottosuolo delle periferie» strano se guardiamo indietro alla storia del teatro comico napoletano che ha condotto a quella teatralità del gesto comico

e del linguaggio dei napoletani che anche Eduardo indicava in una celebre intervista-documentario del 1973. In *Pulcinella ieri e oggi* di Franco Zeffirelli De Filippo mostra come Pulcinella sia ovunque nelle strade di Napoli, un volto tra tanti, un uomo della strada preso per caso che, oltre ad avere quel particolare profilo con il naso a becco adunco, parla, si muove e sa cantare come la celebre maschera cittadina¹.

Martinelli si chiede perché questo «DNA teatrale»? È frutto «di una discendenza d'attore innervata in un popolo, di una sapienza che a sua volta Totò aveva ereditato nei vicoli?».

Quel Pulcinella di cui parla incredulo e affascinato Martinelli non è che un prezioso lascito che ha attraversato generazioni su generazioni e che il popolo si è sempre tenuto ben stretto insieme alla propria lingua: teatralità e dialetto sono riconoscibili ed emblematici di un certo spirito identitario². È utile ricordare che alla base di questa eredità si colloca prima la commedia dell'arte e poi la settecentesca *Commedeja a llengua napolitana*, un genere che fuse le caratteristiche della prima con quelle dell'intermezzo comico musicale e che ebbe una così straordinaria fortuna da trasformarsi rapidamente in opera buffa e poi in dramma giocoso per raggiungere i teatri di tutto il mondo. Fu grazie a questo sorprendente successo che, a partire dal Settecento e fino alla fine dell'Ottocento, per tutta Napoli iniziarono a sorgere teatri destinati al genere comico, dai più grandi con palco reale (che erano quattro) ai più piccoli (che erano almeno sei), alle cosiddette stanze teatrali ricavate nei bassi (ce n'erano decine e decine) e destinate alla plebe, ai banchetti destinati ai pupi. Se alla fine del Settecento la città contava all'incirca trecentosettanta mila abitanti e i teatri destinati al genere comico erano sicuramente più di dieci, ai quali si sommano le stanze e i banchi si arriva a comprendere perché la teatralità sia entrata nel sistema comunicativo del popolo napoletano dotandolo di innati lazzi, gesti e tempi comici (Croce 1992; Di Giacomo 1891).

Ma tornando a Martinelli e alla sua esperienza napoletana, egli racconta che, nonostante il successo, il plauso della critica e delle massime autorità politiche, *Arrevuoto* ha dovuto lasciare l'Auditorium di Scampia e trasferirsi altrove, come troppo spesso avviene nel nostro Paese quando certi interessi politici non hanno più bisogno di una determinata vetrina e chi è in trincea viene prima sfruttato per la giusta pubblicità, poi abbandonato lì e quindi dimenticato.

L'Auditorium oggi «si è ridotto a uno spazio anonimo in cui passa di tutto» (Martinelli 2016: 89):

Penso ad Aristofane, il mio antenato totem, che ha combattuto tutta la vita contro la guerra del Peloponneso, e l'ha vista anche finire, ma quando è morto i massacri sono andati avanti in un altro modo, le guerre sono continuate con altri nomi e altri protagonisti, e la stupidità sanguinaria non ha avuto fine. E una voce fastidiosa dentro al cervello mi ronza come un moscone infernale, come un demone del pantano e mi sussurra: tutto inutile tutto inutile tutto inutile. Penso a quei versi delle *Bucoliche* di Virgilio, dove i poeti contadini

¹ Il documentario è disponibile su Raiplay: <https://www.raipaly.it/programmi/pulcinellaierieoggi>.

² Si assiste purtroppo, soprattutto di recente, a meccanismi di mercificazione di certa comicità triviale spacciata all'insegna di un marchio 'partenopeo' di facile cassetta (vedi fiction come *Un posto al sole*, e varietà come *Made in sud* e *Stasera tutto è possibile*).

dicono che “i nostri canti valgono tanto, tra le armi di Marte, quanto, si dice, le colombe al sopraggiungere dell’aquila” (*ivi*: 90).

La pace di Aristofane a Scampia, *I satiri alla caccia* di Sofocle a Ravenna, *Le Baccanti* (ancora Sofocle) a Mazara del Vallo, Molière a Mons vicino Bruxelles, *Ubu re* a Chicago e in Nigeria sono solo alcuni dei ‘classici’ portati in giro per il mondo dalla compagnia del Teatro delle Albe per farli rivivere nella voce e nei gesti di tanti adolescenti ai quali il teatro ha offerto la possibilità di assorbire la cultura e non semplicemente di impararla.

Per fortuna sono molti, ma ancora non abbastanza, gli insegnanti ‘illuminati’ che a gran fatica nell’attuale sistema scolastico tentano di sperimentare metodologie didattiche innovative rifuggendo, anche solo parzialmente, la cosiddetta lezione frontale, in cui c’è chi impartisce nozioni e chi deve recepirle rispondendo a certi criteri di *performance* che incrementano competizione e rivalità, alzano muri e non producono cultura.

L’auspicio è che l’attenzione politica torni alla scuola, soprattutto a quella secondaria di secondo grado, che ha bisogno di urgenti e radicali riforme che la ricollochino al centro della formazione culturale e civile dei giovani. Portare il teatro nelle scuole in maniera curriculare (e non semplicemente lasciandolo all’iniziativa di singoli dirigenti scolastici più illuminati di altri) potrebbe svolgere una doppia funzione sociale: da una parte, infatti, diverrebbe un luogo familiare anche per i più giovani, conosciuto e vissuto dall’interno, capace di trasformarli così in futuri critici spettatori; dall’altra parte salire su un palcoscenico, come sostiene Martinelli nel suo libro, potrebbe condurli alla consapevolezza di poter esercitare il diritto di scegliere liberamente.

È sempre più urgente per genitori e insegnanti trovare la chiave di accesso al cuore dei giovani che devono essere maieuticamente riportati alla vita e svegliati dal sonno ipnotico che li fa vagare inconsapevoli nel mondo virtuale dei *social media*, al di fuori del quale troppo spesso sembra che non provino alcun interesse. Può il teatro indicare una strada possibile?

[...] la guida è colui che fa scoprire all’asinello-adolescente quanto i testi antichi possano essere vicini alla sua vita, ai suoi sogni, ai suoi desideri, alle sue paure. La guida è il medium tra i classici e gli adolescenti, colui che con grande cura e attenzione prova a sfregare tra loro due legnetti, a far scaturire il fuoco; [...] per la guida tutti quelli che il destino gli pone davanti sono belli e bravi, sono i protagonisti del rito di messa in vita (*ivi*: 67).

Bibliografia

- Braucci M, Carlotto C. (a cura di), *Arrevuoto. Napoli-Scampia*, Napoli - Roma, L’Ancora del Mediterraneo, 2009
- Capone S., *Autori, imprese, teatri dell’opera comica napoletana*, Foggia, Books & News, 1992
- Croce B., *I teatri di Napoli*, Milano, Adelphi, 1992 (Napoli 1915).
- Di Giacomo S., *Cronaca del teatro San Carlino, contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1884*, Napoli, S. Di Giacomo editore, 1891
- Martinelli M., Montanari E., “Noboalfabeto. 21 lettere per la non-scuola”, *Straniero*, XIX, 2001

Sitografia

Zeffirelli F., *Pulcinella ieri e oggi* (1973): <https://www.raiplay.it/programmi/pulcinellaierieoggi>

Sito Ufficiale di Arrevuoto: <https://www.arrevuoto.org/>

Nel nome di Dante di Marco Martinelli

Pamela Parenti

Università degli Studi Niccolò Cusano – Telematica Roma

(pamela.parenti@unicusano.it)

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/582>

Marco Martinelli, *Nel nome di Dante. Diventare grandi con la "Divina Commedia"*, Milano, Adriano Salani Editore, 2019, pp. 155, € 14

Per il titolo del suo libro il regista e drammaturgo Marco Martinelli¹ ha scelto di richiamare *Proved innocent*, romanzo autobiografico di Gerry Conlon la cui storia è stata portata alla ribalta per il grande pubblico dal film di Jim Sheridan del 1993, *Nel nome del padre*. Si tratta della vicenda politica dei "quattro di Guilford" ingiustamente accusati nel 1974 di un attentato terroristico in un pub di Guilford, a sud est dell'Inghilterra. Il racconto intreccia i fatti politici alla storia familiare tra un padre e un figlio, che riscoprono il loro rapporto durante la prigionia e rafforzano il loro legame accomunati dal dolore per l'ingiustizia subita. Ribaltare l'esito del processo che li ha ingiustamente condannati e quindi portare avanti una lotta per la riabilitazione del padre (che nel frattempo non ce l'ha fatta ed è morto) è quanto si prefigge Conlon, protagonista della vicenda e autore del romanzo, "nel nome del padre", di suo padre appunto.

Anche *Nel nome di Dante* di Martinelli si configura come una sintesi tra le vicende politiche di mezzo secolo della storia italiana, dal fascismo agli anni '80, e le vicende biografiche e familiari, che qui raccontano la storia di un rapporto, fatto di ammirazione, di devozione e di riconoscenza per un figlio verso il padre; ma c'è di più: l'amore del padre per la letteratura, per la poesia, per Dante Alighieri fa sì che il figlio si nutra e beva dalla fonte paterna tutto quell'immenso patrimonio. La passione e l'emozione paterne sono la chiave d'accesso al cuore del figlio, che scopre e inizia ad amare quei racconti, quelle «sequenze di avventure, [...]» (p. 10) che gli restano nella testa.

Attraverso continui rimandi alla storia di suo padre Vincenzo, Martinelli porge al lettore la vita e l'opera di Dante senza deroghe rispetto alla precisione scientifica (perché le fonti storiche ci sono e sono quelle giuste - come è evidente nelle *Note*, pp. 139-149); ma la forma non è quella del saggio, è piuttosto un racconto autobiografico, che investe e attualizza la figura di Dante e che ricopre tre generazioni per aprirsi a una quarta, rappresentata dai lettori ideali ai quali il libro è indirizzato:

¹<https://www.teatrodelleanbe.com/ita/curriculum.php?id=2;>
[https://it.wikipedia.org/wiki/Marco_Martinelli_\(regista\).](https://it.wikipedia.org/wiki/Marco_Martinelli_(regista))

Fermiamoci qui, per ora, giovanissimo lettore. Non sto scrivendo questo libro per gli specialisti, che pure fanno il loro, e di cui mi nutro, riconoscente. So bene quanta distanza ci sia tra noi e l'epoca di Dante, quanto grande sia il rischio di fraintendere una lingua, una cultura così lontane dalle nostre. Lo so. Eppure è un rischio che devo correre. Perché per quanto indietro, forse Dante ci è ancora davanti. Perché questo libro lo sto scrivendo soprattutto per i ragazzini e le ragazzine di questo nostro martoriato paese. Perché possano subire lo stesso fascino, lo stesso stordimento che provavo io quando, adolescente, cominciai a entrare in quella cattedrale rilucente di oscurità che è la *Commedia*, portato per mano da mio padre (pp. 21-22).

Così Martinelli inizia a raccontare immaginando Dante adolescente che passeggia per una Firenze dilaniata dalla guerra civile tra guelfi e ghibellini tra le macerie che tanto ricordano all'autore quelle della periferia partenopea di Scampia (p. 15). Rievoca il passo del XXII del *Paradiso* (vv. 151-154) in cui il poeta descrive la terra dall'alto, dalla sua visione oltremondana, «L'aiuola che ci fa tanto feroci» e invita i suoi lettori, che spera adolescenti anche loro, a riconoscere la brutalità umana anche se non immediatamente vicina al raggio della nostra vita: «Tu, li vedi. Li vedi travolti da un pazzo terrorista, annichiliti sotto una pioggia di bombe dal cielo, squarciati dai delinquenti organizzati, annegati a migliaia nel mare. Tu vedi molto più di quel che i tuoi genitori o professori credono. Come quel ragazzino fiorentino che si aggirava nel 1280 tra le macerie della sua città» (p. 17).

Dante raccontato al "risveglio" dal padre Vincenzo che per il suo bambino non amava le favole serali ma le narrazioni letterarie del mattino, in un «piccolo appartamento del ravennate» (p. 6), trasforma la cameretta nel luogo sacro della memoria e della passione amorosa: è il laccio, il legame affettivo tra padre e figlio, che passa dall'esperienza diretta, lo studio, il divertimento dei giochi di parole, i canti dialettali dell'uno, «maestro buffone», all'ammirazione smisurata, alla devozione, alla fiamma della curiosità dell'altro. Com'è tutto chiaro! Il nonno Silvio, alchimista del parmigiano reggiano, ha trasfuso la sua arte nel papà Vincenzo, alchimista anche lui, ma non per trattare la formula del caglio del latte e della stagionatura, bensì della conoscenza, e per trasmetterla a suo figlio, che si abbeverava e si nutre di tanto e tale pasto. Così sembra echeggiare Dante nel *Convivio* che invita il lettore a «nutrirsi» di scienza e promette di servirgli una «vivanda» (le Canzoni che sono le parti poetiche del trattato) accompagnata dal «pane» del commento.

Martinelli rende chiaro, attraverso il percorso d'amore e di passione da lui indicato con una doppia biografia, dedicata a Dante ma anche a suo padre, quanto di più palese dovrebbe essere già per tutti coloro che scelgono il mestiere dell'insegnamento e il ruolo di genitori: non v'è alcun passaggio di conoscenza e non vi è educazione possibile senza amore. L'unica alchimia, che funziona per accendere nei bambini e negli adolescenti la luce della curiosità, per renderli sensibili alla seduzione della conoscenza e al fascino della memoria storica, è quella che si crea grazie al coinvolgimento, alla passione e «al cor gentile» di chi riveste il ruolo di "educatore".

L'amore veicola conoscenza e valori, genera passioni e indirizza alle esperienze che fanno del bambino l'adulto che sarà. Così Vincenzo offre al figlio in dono la bellezza del rito, che tanto intuitivamente Martinelli riporta a Dioniso: religione e stadio, un accostamento che potrebbe sembrare blasfemo e che invece è in sé una sintesi geniale:

I due grandi templi. I due grandi spazi, la chiesa e il prato verde, entrambi *theatrum mundi*, teatro del mondo, entrambi specchi in cui specchiarsi, lo specchio in cui Dioniso bambino si contempla nelle sue tante maschere possibili e specchiandosi vede il mondo. Il canto liturgico e le urla. L'incenso e il sudore. La meditazione in silenzio e l'esplosione dei corpi. Il popolo di Dio inginocchiato e la massa saltellante dei tifosi, febbrile e ondeggiante. Erano forme diverse, entrambe per me, per me bambino, importanti, di intimità e di eccitazione. Dioniso e Cristo (pp. 65-66).

Un padre, Vincenzo, che nei primi anni '30 deve camminare per quasi cinquanta chilometri al giorno nella campagna emiliana per potersi meritare la scuola all'interno del seminario; un padre che è il simbolo della tenacia e della dedizione, ma anche l'uomo dai vispi e sorridenti occhi azzurri attraverso i quali trasmette al figlio la sua visione del mondo; un padre che sa insegnare col suo esempio le strategie della mnemotecnica, diventa nella narrazione di Martinelli esempio emblematico di uno spaccato della storia italiana. In lui l'impronta cattolica dell'educazione seminariale si imprime indelebilmente a formare una coscienza politica guelfa, ma di parte bianca. Martinelli racconta che nell'immediato dopoguerra il nonno aveva mostrato a suo padre alcuni ex gerarchi fascisti presentarsi nelle liste del Partito comunista e questo gli era bastato per diventare democristiano. Così anche Vincenzo dopo il '49 era diventato presidente dei giovani dell'Azione cattolica (p. 29) per continuare a militare nel partito, cambiando diverse sedi, sempre nella fazione "illuminata" quella che l'autore definisce, per estensione dall'esperienza storica dantesca, "parte bianca", quella di Moro e Zaccagnini, contrapposta alla fazione "nera" del faccendiere Andreotti:

La visione politica di Vincenzo affondava le sue radici nel cattolicesimo democratico, che in Emilia risale al socialismo cristiano di un Camillo Prampolini, nell'impegno mistico-politico di un Dossetti. E Guareschi anche c'entrava, perché il Sindaco Giuseppe Bottazzi, detto Peppone, e il parroco don Camillo sotto sotto erano più amici che nemici, entrambi rami di quell'unico albero che era il popolo della Bassa. Vincenzo avvertì che l'Italia della Resistenza stava finendo con il ritrovamento del cadavere di Aldo Moro in quella Renault rossa in via Caetani, dieci proiettili nel corpo: e in quella fine, in quella morte, se ne andava la politica stessa, il senso più alto della politica, se ne andavano per paradosso amici e nemici, guelfi e ghibellini, se ne andava Moro ma se ne sarebbe andato anche Berlinguer, che morì pochi anni dopo, se ne andava un mondo intero e se ne andavano anche i terroristi rossi, che con quell'omicidio firmarono la loro definitiva autodistruzione. Chi avanzava era la TV a colori: la Pubblicità, che diventò la politica e la religione di fine millennio. Arrivarono infatti negli anni Ottanta i tempi del CAF, del trio Craxi-Andreotti-Forlani, e del berlusconismo che gli si posizionò a fianco, per prendere poi il timone del comando una volta passata la buriata di tangentopoli. Avevano stravinto i neri. Quelli che "il potere logora chi non ce l'ha". Nell'82 il partito gli comunicò che aveva cessato il servizio. Poteva andare in pensione. Per certi aspetti fu come sollevato. "Neanche un grazie", mi disse mostrandomi la lettera arrivata da Roma (pp. 72-73).

Nel nome di suo padre, che ha saputo svelargli Dante facendogli forse il dono più grande che un genitore possa fare al proprio figlio, Martinelli racconta la propria visione non solo dantesca, ma poetica. Questo libro dai toni amabilmente nostalgici rappresenta un omaggio del suo autore alla “magnanimità” del padre, alla sua innata strategia pedagogica grazie alla quale da bambino non è stato educato alla cultura, ma da questa è stato letteralmente rapito e sedotto. Così tra le pagine, che ritraggono in maniera realistica un Dante uomo, reso vivo sulla scena del testo e riportato all’attenzione dei suoi giovani lettori ideali, Martinelli insinua la curiosità cercando la chiave per accedere al loro cuore, per tentare di emozionarli, nel senso etimologico del termine: dal latino *emovere*, scuotere l’animo per avvicinarlo ai “misteri” della poesia:

Così sono i poeti, razza di cui, sembra, questi tempi di social e di fretta, di distrazione, di odio aggressivo e stupide idolatrie, non abbiano bisogno. Ardenti. Innamorati. Ridicoli. Malati, e insieme guaritori con le loro opere, le loro ferite trasformate in opere. Sciamani che ci curano (pp. 135-136).

I processi mentali come movimenti melodici. Per una nuova interpretazione delle scienze cognitive

Roberta Gambardella

(roberta.gambardella0@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/606>

C. Morabito, *Il motore della mente. Il movimento nella storia delle scienze cognitive*, Bari, Laterza, 2020, pp. 166, € 18

Alla vasta produzione scientifica di Carmela Morabito, docente di storia delle neuroscienze e della psicologia presso l'Università di Roma Tor Vergata, va ad aggiungersi quest'ultima e significativa pubblicazione: *Il motore della mente. Il movimento nella storia delle scienze cognitive*, edito da Laterza nell'anno 2020.

Il testo fin dalle prime pagine mostra una propria originalità sia nella struttura che nell'argomentazione, giacché nasce con l'obiettivo di ricostruire gli snodi storico-teorici del movimento nelle scienze cognitive al fine di offrirne un'interpretazione epistemologicamente valida. Il movimento non è un tema nuovo nelle ricerche della storia del pensiero scientifico. Tuttavia, poco è stato detto dalla filosofia della mente e dalle scienze cognitive in termini strutturati, giacché non sempre si è tenuto conto di alcune importanti acquisizioni della psicologia del XX secolo. In questo saggio, invece, Morabito ci consente di ripensare in un «modo altro» al rapporto mente-corpo (Morabito 2020: 350), sviluppando una raffinata indagine con cura nella ricerca scientifica ed organizzazione delle fonti storico-filosofiche.

Prima di entrare nel cuore argomentativo e teoretico del testo, è opportuno sottolineare alcune significative scelte stilistiche e redazionali che l'autrice ha compiuto. Dal punto di vista della struttura, il testo è organizzato in ventidue capitoli arricchiti da immagini, si conclude con un ampio riferimento bibliografico e un indice dei nomi. Nonostante i numerosi capitoli, il testo non intende presentarsi con un carattere manualistico o nozionistico in materia di scienze cognitive; tantomeno propone una ricognizione solo storiografica sul tema. Il libro di Carmela Morabito, piuttosto, presenta una varietà di argomenti così ben organizzati tra loro da consentire al lettore una certa flessibilità di spostamento tra le ripartizioni del saggio, senza al contempo perderne passaggi teoretici fondamentali. In questi passaggi, è senz'altro interessante il riferimento a personaggi decisivi per le neuroscienze, la psicologia e la filosofia della mente in particolare tra il XIX e XX secolo, con lo scopo di sottolineare ancora di più l'interdisciplinarietà del tema. I singoli capitoli, in tal senso, focalizzano l'attenzione su argomenti o teorie specifiche che nell'insieme costituiscono gli snodi teorici e storici necessari alla formulazione dell'ipotesi per cui il movimento non pertiene solo alla fisiologia, poiché anche «la mente è formata dai movimenti e per i movimenti» (ivi: 6). Un primo

e significativo elemento da osservare riguarda nello specifico la collocazione della parte storica. Solitamente la ricostruzione storica di una tematica è inserita all'inizio di un volume, quasi a costituirne una parte introduttiva non particolarmente rilevante per le argomentazioni teoretiche. Nel testo qui presentato, invece, è stata compiuta una scelta non solo stilistica ma speculativamente diversa, dalla logica più profonda e per nulla scontata: la storia – soprattutto quando si tratta di storia della scienza – non è anteposta alla teoresi scientifica e ai suoi risvolti pratici, ma ne costituisce il substrato costante. Detto in altri termini: gli snodi storici ed epistemologici della teoria motoria della mente sono tra loro giustapposti, mai separati.

L'argomento principale del testo, che riguarda la valenza cognitiva del movimento, tuttavia, non è isolato nella categoria delle neuroscienze. Prendendo innanzitutto in considerazione l'elemento centrale per la fisiologia, che si occupa dello studio della mente, secondo la lettura dell'autrice il cervello è l'organo che si presenta come «oggetto di studio interdisciplinare di psicologia, neurofisiologia, neuropsicologia, filosofia e scienza cognitive, modellizzazioni matematiche e scienze del movimento» (ivi: 4). L'autrice, in tal senso, struttura il libro secondo una modalità transdisciplinare, in cui la ricerca delle scienze cognitive entra in dialogo con le argomentazioni/riflessioni della filosofia, in particolare quel settore disciplinare che si occupa dello studio dell'essere umano e del suo agire. Questo nesso tra discipline che tradizionalmente sono state distinte tra settore scientifico ed umanistico, non va altresì assunto come ovvio, giacché non è così scontato trovare in testi di alto spessore argomentativo una tale versatilità intellettuale. Il saggio della Morabito, invece, si pone in questa prospettiva di ricerca tanto da poter definire il suo testo come neuro-filosofico, riprendendo il neologismo storicamente coniato da P.S. Churchland nel 1986, in cui le neuroscienze si pongono in dialogo con la filosofia (in particolare con la filosofia della conoscenza). La grande differenza, tuttavia, è che – mentre nel lavoro della studiosa nordamericana la neurofilosofia giunge ad un riduzionismo antropologico, in cui la mente è un oggetto studiabile esclusivamente a partire da misurazioni scientifiche – nel saggio della Morabito l'approccio neurofilosofico è individuabile nel tentativo di guardare alla persona nella sua natura integrale, giacché non esclude bensì riabilita in una nuova lettura la tensione dialettica tra l'elemento cinetico-motorio dei meccanismi neuro-biologici da un lato, e dall'altro l'elemento melodico proprio del *motus* mentale legato al conoscere e all'agire soggettivo della persona umana.

Si arriva in tale modo al cuore della struttura teoretica del testo: studiare le neuroscienze e le scienze cognitive attraverso la via privilegiata del movimento, per cui il pensiero non è esclusivamente pianificazione di atti, ma è esso stesso in atto. Riconoscere la valenza cognitiva del movimento significa che «l'attività mentale stessa è concepita in funzione della produzione dell'azione» (ivi: 6). La tesi centrale, pertanto, consiste nel considerare la mente come un sistema intrinsecamente motorio. Per giustificare la valenza cognitiva del movimento, la Morabito presuppone in primo luogo la necessità di un cambio di paradigma rispetto all'epistemologia moderna. Non a caso usa a più riprese l'espressione «paradigma motorio», in cui il termine paradigma di derivazione kuhniana denota in senso scientifico e filosofico «un modello teorico dello sviluppo e del funzionamento del nostro apparato cognitivo basato su una concezione della mente sostanzialmente radicata nella corporeità e nelle capacità di movimento di un organismo» (ivi: 3-4).

Un passaggio fondamentale per giustificare la mente come sistema motorio consiste nel considerare «la matrice biologica dei fenomeni mentali: contro il soggetto epistemico universale sul quale si è basata la filosofia moderna» (ivi: 6). Il riferimento all'elemento biologico permette il superamento di un ostacolo epistemologico: quello della staticità, chiusura e passività, che contraddice le deduzioni della fisica post-moderna, la quale considera i sistemi aperti e dissipativi giacché scambiano energia e informazione con l'ambiente (naturale e personale).

A partire dal saggio della Morabito, pertanto, si potrebbe interpretare il movimento in un duplice senso, esplicitabile nel concetto di "genetico": il primo è un senso oggettivo, giacché il movimento è riconoscibile fin dalla dimensione genetica (elementare e microscopica) del vivente, e che corrisponde alla dimensione biologica; il secondo, invece, è un senso speculativo in quanto il movimento è qualcosa che va individuato come all'origine (secondo l'etimologia del lemma "genetico") della vita stessa in termini filogenetici ed ontogenetici: «la psicologia dello sviluppo fin da Piaget ha infatti chiaramente dimostrato come l'embrione sia innanzitutto un organismo motorio» (ivi: 76). Senza movimento, dunque, non ci sarebbe vita, e non è un caso che la Morabito abbia scelto di aprire il testo con le famose parole del Faust di Goethe «nel principio era l'atto».

La vita, termine astratto che indica il concreto vivere, come insegnava Schrödinger «va facendo qualcosa, si muove» (Schrödinger 1995: 106), ovvero fisicamente si oppone al decadimento entropico che corrisponde alla morte. Tale esigenza, infatti, rimanda al tentativo teoretico di superare un'interpretazione del movimento in termini sia hegeliani, intesa come circolarità sintetica e lineare, sia leibniziani avendo come sistemi fisici di riferimento l'idea di sistemi chiusi al pari di una monade. Tra gli errori, infatti, che possono essere riconosciuti alla base della fisica moderna, c'è l'aver approssimato il dinamismo del movimento al costruttivismo della geometria, costituendo a livello cognitivo uno iato tra mentale e cerebrale, per cui il concetto fisico-filosofico di movimento riguardava esclusivamente la dimensione materiale ed estesa dei corpi naturali caratterizzati da un moto inerziale o tendente ad uno stato di quiete, secondo i canoni del meccanicismo. È questo il motivo per il quale l'essere vivente è stato sempre più interpretato come un agente "artificiale", sul modello dell'Homme Machine di La Mettrie. Questa impostazione, tanto antica quanto recente, è nel gergo filosofico identificabile nella fallacia mereologica, ovvero uno studio limitato ad una "parte" (*μέρος, méros*) che, sacrificando l'unità e totalità dell'essere umano, considera il solo cervello come recettore di informazioni o produttore di risposte in una linearità geometrizzabile di stimolo-risposta. Se così fosse, risulta chiaro che ogni movimento, azione o forma di agire dal grado più basso a quello più alto dell'essere umano, sarebbe prevedibile, predeterminabile e realizzabile solo all'interno della scatola cranica (visione detta "internalista"). La conseguenza antropologica di un tale approccio sarebbe di considerare l'uomo e le sue azioni al pari delle funzioni di una macchina, privandolo della libertà e della possibilità di scelta. Tuttavia, per uscire da questo cortocircuito teoretico, è necessario ripartire dalla dimensione naturale del vivente, giacché come insegnava Aristotele nel De Anima «la natura non fa nulla invano» (Aristotele 2001, III: 12, 434a 31).

Per sciogliere questo nodo teoretico, la scelta argomentativa della Morabito non è stata una pura *pars destruens* dell'approccio meccanicista. L'autrice, piuttosto, ha scelto di riprendere la metafora della macchina, che ha costituito il paradigma interpretativo del reale e modello per la

conoscenza dell'uomo dell'epoca moderna, e ripartire da essa dandole un nuovo significato. Infatti, il rimando alla metafora della macchina è stato assunto dalla Morabito con uno scopo ben preciso, che va a costituire un ulteriore e fondamentale snodo teoretico alla teoria motoria della mente. Sebbene l'autrice specifichi gli errori e i limiti del meccanicismo moderno, in particolare rispetto alla tradizione cartesiana, non elimina tout court ed aprioristicamente il riferimento alla macchina, piuttosto recupera tale metafora risemantizzandola ed affiancandole un attributo naturale, quello di essere una macchina «biologica», così da discostarla da un'interpretazione funzionalista, disincarnata e meccanicista propria degli automi cartesiani. Il corpo, pertanto, non è più inteso come macchina automatica, «bensì come macchina biologica, costitutivamente dotato di scopi e in attiva e costruttiva interazione col proprio ambiente» (ivi: 97). Tuttavia, la domanda, che resta da sfondo alle neuroscienze, è se questo movimento visibile con le tecniche del brain imaging, appartenga anche alla dimensione non-materiale, nonché mentale, dell'essere umano. L'altro passaggio essenziale nel testo della Morabito è quello di riconoscere insieme ad una fisiologia del movimento anche una psicologia di esso la cui base è nel concetto estremamente incisivo della «melodia cinetica» (ivi: 14) ripreso da Janet e Lurija, e che giustifica la complessità che struttura l'umano e al contempo evidenzia la relazione armonica tra le parti (mente, cervello, corporeità, interiorità). L'intreccio tra motricità e pensiero apre ad una serie di capitoli storici e teorici estremamente interessanti per spiegare il movimento nei processi cognitivi e comprenderlo come «il "tessuto di sostegno" della vita psichica nel suo complesso» (ivi: 51). Se al cervello, infatti, mancasse la dimensione motoria non sarebbe possibile il pensiero, oltre al senso-motorio in sé. Questa intuizione aiuta a comprendere che, come spiega la Morabito, pensare corrisponde al decidere quale movimento compiere; pertanto, la mente produce essa stessa una forma di agire: «il movimento è qualcosa di più che una risposta a uno stimolo e non ha dunque valenze meramente esecutive; l'azione ha una componente fondamentalmente anticipatoria dello stimolo stesso» (ivi: 14). Infatti, la dialettica che nel testo emerge è proprio quella tra «pensiero nel movimento e movimento nel pensiero» (ivi: 54).

Rispetto alla relazione che l'organismo – nel suo movimento corporeo e mentale – ha con l'ambiente esterno, la Morabito, evidenzia che «l'ambiente è fondamentale nella genesi e nello sviluppo del mentale» (ivi: 91), superando non solo il dualismo mente-corpo (con riferimento all'embodied mind) ma anche ogni dualistica separazione con l'ambiente (extended mind). Un tale aspetto, del resto, conferma la vicinanza ed il legame tra il sapere neuroscientifico e quanto appartiene alla tradizione – in particolare occidentale – dell'intelligere filosofico, che a partire dal pensiero aristotelico ha messo in luce la dimensione della corporeità in relazione all'anima, dell'intersoggettività e della socialità. Proprio il tema dell'intersoggettività costituisce nel testo un ulteriore e conclusivo snodo teoretico fondamentale, giacché la relazione con l'altro si presenta come la sfida più radicale per ogni epistemologia, e che tuttavia non si può eludere affinché sia possibile considerare «una concezione distribuita che si oppone alla metafora del cervello come elaboratore centrale» (ivi: 88). Nei capitoli conclusivi, infatti, il testo trova una sua compiutezza nel passaggio alla dimensione relazionale, alla simulazione incarnata e al linguaggio, che sono la più alta espressione della intersoggettività. Sempre partendo dal dato neurofisiologico – come la scoperta dei neuroni canonici e del sistema specchio – è possibile affermare che la mente si trova in risonanza

con l'ambiente esterno. La simulazione del comportamento dell'altro fuori di sé (embodied simulation), si discosta dalla classica teoria della mente, e considera i fenomeni empatici a partire dalle «radici sensomotorie della mente» (ivi: 108). La simulazione incarnata, infatti, coinvolge la dimensione biologica e neurofisiologica, corporea, cognitiva, emotiva e, in ultimo, esecutiva. Dimensioni tutte correlate da un unico fil rouge: la melodia del movimento. Il riferimento alla melodia come elemento del movimento non ha solo un valore metaforico. Il suo significato è più profondo. Innanzitutto, la melodia sta ad indicare che il silenzioso movimento che sottende le funzioni cognitive è complesso, in quanto supera il determinismo stimolo-risposta, ma è anche armonico. Ovvero, come in un'orchestra la melodia/sinfonia dei suoni sorge dalla coerenza tra gli strumenti musicali, analogamente gli elementi percepiti e riorganizzati a livello mentale seguono quello che A. Damasio ha definito come uno «strano ordine» costituito dall'interazione di energia ed informazione e che porta l'organismo ad esternare risposte (output) coerenti, dal grado d'ordine originario ed elementare denominato omeostasi (l'equilibrio della sopravvivenza), al grado di ordine più alto che caratterizza l'agire morale consapevole. In tal senso, considerare «il pensiero e il movente» (Bergson 2001) significa ricomprendere nelle scienze cognitive l'armonica interazione tra mentale (e psichico) e corporeo: «il mio corpo [...] è dunque un centro d'azione» (Bergson 1996: 15). Il testo della Morabito, oltretutto, nella scelta della melodia cinetica, trova corrispondenza epistemologica con le tesi di alcuni fisici teorici (Freeman 2008, Vitiello 2009, Basti 2014) impegnati nello studio dei sistemi dissipativi come il cervello. Tuttavia, sia la filosofia (delle scienze cognitive) sia le neuroscienze giungono, seppure per metodologie e strade di pensiero differenti, a trarre conseguenze simili.

Dinamicamente, il riconoscimento "intenzionale" di uno stimolo da parte del cervello corrisponde all'instaurarsi istantaneo (nell'ordine dei decimi di secondo) di un "dominio di coerenza" ("melodia") in un'area estesa del cervello, ovvero al formarsi di attrattori a più bassa dimensionalità della dinamica cerebrale, mentre la fase di latenza fra un riconoscimento e l'altro, all'instaurarsi di un regime caotico fortemente rumoroso (aperiodico), per il quale Freeman ha coniato il neologismo di "caos stocastico" – nella metafora "orchestrale" la cacofonia di suoni che si crea prima del concerto quando gli orchestrali accordano ciascuno il suo strumento senza interagire fra di loro. (Basti 2014: 22)

Per concludere, se il cervello fosse privo di funzioni motorie non solo all'uomo sarebbe impossibile pensare, ma non potrebbe neppure avere una relazione con l'ambiente esterno in un processo di azione-(ri)organizzazione-azione, restando così intrappolato nella ricorsività chiusa dello stimolo-risposta che ha caratterizzato l'approccio comportamentista, secondo cui la mente sarebbe una scatola nera. Diversamente da questo approccio, l'interessante saggio della Morabito mette in evidenza «uno spaccato degli studi sulla mente e sul cervello, sul corpo e sull'ambiente» (ivi: 130), dunque sulla persona umana, nella sua interezza. Il testo, in tal senso, nel suo rigore scientifico, non ricade in un pensiero debole, secondo cui l'agire dell'uomo sarebbe la sola conseguenza di attivazioni nervose, ma coraggiosamente lascia aperta la strada a domande metafisicamente forti sull'uomo e sul suo posto nel mondo. Questa apertura trova conferma nel fatto che il testo non ha

alcuna pretesa di giungere ad una conclusione; piuttosto si mantiene vivo quel movimento mentale che non solo è l'elemento paradigmatico del libro, ma che a questo livello va assunto come *proprium* di una ricerca filosofico-scientifica rigorosa ma non statica. In tal senso, l'autrice chiarisce quale sia il ruolo dei filosofi e che la filosofia è chiamata ad assumere all'interno dei contesti scientifici:

Ciò che i filosofi possono fare per le scienze: mostrare che qualcosa è possibile eliminando confusioni concettuali, vedere che le diverse concezioni siano coerenti, porre in una prospettiva storica i temi di ricerca attuali, e mostrare come la ricerca scientifica si basi su questioni filosofiche. Ogni qualvolta possibile, i filosofi dovrebbero partecipare alla scienza stessa. (Chemero 2009)

È proprio attraverso questa missione interdisciplinare della filosofia che per la Morabito è possibile giungere ad un sapere autentico, che ancora suscita negli uomini quell'originaria meraviglia (*θαυμάσομαι*) che fu propria dei padri del pensiero occidentale, che si potrebbero definire filosofi perché scienziati e scienziati perché filosofi: «credo che questo sia il bello di guardare alla scienza e più in generale al sapere in termini storici ed epistemologici» (Morabito 2020: 133).

Bibliografia

Aristotele, *De Anima*, Milano, Bompiani, 2001.

Basti G., "Neuroetica e Antropologia", *Camillianum*, XIV, 2014, pp. 221-268.

Bergson H., *Il pensiero e il movente. Saggi e conferenze*, a cura di G. Perrotti, Perugia, Olschki Editore, 2001.

– *Materia e memoria*, a cura di A. Pessina, Roma – Bari, Laterza, 1996.

Chemero A., *Radical Embodied Cognitive Science*, Cambridge, MIT Press, 2009.

Churchland P.S., *L'io come cervello*, Milano, Raffaello Cortina, 2014.

– *Neurobiologia della morale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.

Damasio A., *Lo strano ordine delle cose. La vita, i sentimenti e la creazione della cultura*, Milano, Adelphi, 2018.

Morabito C., *Il motore della mente. Il movimento nella storia delle scienze cognitive*, Bari – Roma, Laterza, 2020.

Schrödinger E., *Che cos'è la vita? La cellula vivente dal punto di vista fisico*, Milano, Adelphi, 1995.

L'amore assurdo di Josip Osti

Gianluca Paciucci

(rosa1914rossa@yahoo.it)

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/613>

Josip Osti, poeta nato a Sarajevo nel 1945 e morto a Tomaj (Carso sloveno) il 26 giugno 2021 dopo una lotta di sette anni contro un tumore, è stato uno dei più importanti poeti jugoslavi della generazione emersa tra gli anni Settanta e Novanta del secolo scorso, ma attivissimo ancora nello spazio balcanico –e non solo- dopo la dissoluzione del suo Paese.

Capace di scrivere in bosniaco-croato-serbo come in sloveno, in queste lingue non trovava una patria ma una contestazione, nell'uso quotidiano e poetico, di quell'eccesso di patria e di patrie di cui il suo mondo è stato vittima. In uno dei suoi testi più celebri, "Sono un albero che cammina, corre, vola" (nell'antologia con testo originale a fronte *L'albero che cammina*, Multimedia edizioni, Salerno, 2004; traduzioni di Jolka Milič, straordinaria intellettuale-ponte tra Italia e Slovenia, morta in inizio 2021) Osti così scrive:

"[...] Sono un albero che cammina, corre, vola... / Un albero che cammina sulle mani e si contempla /nello specchio del cielo. Che corre nudo / tra i prati, tra due realtà e due sogni. /Che una volta vola sopra Sarajevo e la seconda /sopra Tomaj. Che tranne l'amore assurdo, / non ha né patria né paese natío. Che anche / quando germoglia e fiorisce, non smette di / appassire e di morire."

L'"amore assurdo" è stata la sua unica patria e la ragione della sua poesia amaramente condita, negli ultimi decenni, dallo scandalo della guerra (uno scandalo che non scandalizza). Guerra come orrore istantaneo ma anche come forza ciclica: "[...] Dopo / la guerra costruiamo la casa... Giorno e notte, / anche se ci rendiamo conto che stiamo costruendo / le macerie di domani." (in *L'albero che cammina*, cit.)

A interrompere e a contestare il "ciclo della guerra" è il "ciclo dell'amore", intimità e irruzione dell'inedito, amore celebrato specialmente in *Tutti gli amori sono straordinari/Vse ljubezni so nenavadne* (Multimedia edizioni, Salerno, 2016), Chagall in copertina, e in *Barbara e il barbaro/Barbara i barbor* (Multimedia edizioni, Salerno, 2020 – una delle ultime opere curate, tradotte e pubblicate da Jolka Milič). Nella prima di queste raccolte assistiamo al prevalere graduale del titolo sul testo (vedi 'ALLORA AVEVO CINQUE ANNI...' e 'STA INVECCHIANDO...'), nel senso che il titolo si espande, si allarga e minaccia la preminenza della poesia vera e propria; eppure il testo resiste a tanta invasività e dice cose da cui Osti non tornerà mai indietro: innanzitutto la potenza di ciò che è usuale (basti un titolo: 'UN ALTRO POMERIGGIO CONSUETO IN CUI TUTTO È STRAORDINARIO') e poi la bellezza infinita di un altro consueto-straordinario, è cioè l'eros, nella

carnalità di un amplesso di gioia: "...[...] nudi sul letto / sulle bianche lenzuola gocciola il vino rosso // il tenue rossore di ciliegie precoci / ci imperla i volti" (in 'NON ABBIAMO ABBASSATO LE TENDE, / NON ABBIAMO SPENTO LA LUCE').

Con Osti scompare uno dei più grandi poeti dell'umanità scomparsa, dei rapporti leggeri e, al tempo stesso, della testardaggine a vivere una vita piena, quando i gerarchi d'ogni razza tendono a servirsene o a farla a pezzi.

Ricordiamo infine che egli fu protagonista di molte edizioni degli "Incontri internazionali di poesia" di Sarajevo (dal 2002 al 2011), dedicati a Izet Sarajlić e promossi dalla Casa della Poesia di Baronissi (SA) e cioè, principalmente, da Sergio Iagulli, Raffaella Marzano e Giancarlo Cavallo: di questa famiglia faceva parte, qui in Italia, insieme a Sinan Gudzević e Marko Kravos; Izet fu figura indimenticabile della letteratura slava (i suoi testi sono tradotti nelle principali lingue dell'Europa orientale).

La casa-giardino-libro di Osti, a Tomaj, è tutto questo: un vortice di esperienze-parole e un annuncio di futuro. Tomaj: il paese, vicino a Trieste, dove nacque Srečko Kosovel (1904 – 1926), grandissimo poeta sloveno d'avanguardia politica e letteraria. In questo paesino cose importantissime sono accadute: la vita e la poesia di due umili giganti. Giganti appartati, Kosovel e Osti, la cui lontananza dalle trionfanti mode letterarie si traduce in gloria infinita. Anche nella morte, e nell'ironia. Scrive Osti: "IL LAVAGGIO DEL MORTO. ATTENTA CHE LA SCHIUMA DEL SAPONE NON PENETRI NEI MIEI OCCHI", in uno degli ultimi testi di *Barbara e il barbaro*, in cui alla fine concede che "le prefiche si abbandonino pure / al dolore cantando". Se rito dev'essere, che sia. In rinascita.

JOSIP OSTI

L'AMORE MI HA FATTO POETA

L'amore mi ha fatto poeta...

L'amore che con una velenosa freccia
d'oro nella prima gioventù mi ha trafitto
il cuore aprendo una inguaribile ferita,
in cui cresce un cristallo nero dagli orli
aguzzi. Un cristallo, bello e doloroso,
che brilla al bivio dell'anima e del corpo.
E mi indica la strada, per la quale ritorno
di continuo là, da dove veramente non sono
mai partito. Nella città natia e nel tempo
dell'infanzia. Nella preistoria dei miei amori...

L'amore mi ha reso poeta...

L'amore che mi ha dato la forza di non dormire
una notte dopo l'altra, bensì di scrivere nel
diario dell'insonnia migliaia di poesie tristi sulla

vita e, spero, almeno una poesia allegra
sulla morte.

(Traduzione di Jolka Milič)

L'ultima poesia

Annalisa Pagliuso

Università degli Studi di Roma Tor Vergata
(stalker81@libero.it)

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/588>

Gilda Policastro, *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo Novecento a oggi*, Milano, Mimesis, 2021, pp. 195, € 18

Circa un terzo dello spazio di questo agile volumetto di Gilda Policastro è speso in un'attenta ricostruzione del clima culturale antecedente agli anni più direttamente oggetto della trattazione, vale a dire quell'arco di tempo che intercorre dalla fine degli anni Cinquanta, col superamento del mito neorealista e l'affermarsi delle pratiche artistiche legate alla Neoavanguardia negli anni Sessanta, fino alla fine dei Sessanta stessi, quando un nuovo modo di vivere e "fare versi" si offre al nuovo pubblico della poesia.

Centrale, in tale disamina dei fatti culturali avvenuti in questo intervallo lungo di tempo, è la vicenda esemplare della Neoavanguardia e del Gruppo '63, distinti da Policastro, che punta ad assegnare ai singoli percorsi poetici e laboratoriali degli autori le rispettive specificità, al netto di quella che poteva essere individuata come una tendenza generale del gruppo a scavalcare un'idea retriva e ormai fuorviante di autorialità in senso più tradizionale. Così Nanni Balestrini, cui è peraltro dedicato il libro – e 'ai suoi evviva' – figura come un riferimento fondamentale per quelli che saranno i successivi sviluppi della poesia di ricerca, che l'autrice non esita a richiamare con un uso giustificato – e opportunamente motivato in nota – delle virgolette (Policastro 2021: 74, nota 12). Peraltro quella precisa frangia dei "Poeti degli anni Zero" sarà efficacemente distinta dai supposti progenitori, a cui pur li restituisce la definizione di "Novissimi 2.0" o "neo-novissimi", atta invece a recuperare una condivisa istanza antilirica e persino un'analogia procedurale.

Edoardo Sanguineti, autore particolarmente caro all'autrice – all'intellettuale genovese Policastro dedicava una monografia già nel 2014 –, non poteva non presentarsi, aprendo il capitolo e l'intero excursus, come iniziatore e punto di riferimento per le sperimentazioni poetiche e artistiche degli anni Sessanta, partendo dal suo esordiale *Laborintus* fino alle riflessioni critiche più mature consegnate al denso *Ideologia e linguaggio*, ripetutamente citato dall'autrice nel corpo del testo ad accompagnare analisi e teorizzazioni significative. È qui che l'avanguardia verrà «identificata con un "autentico operare artistico"» (Policastro 2021: 24), volto al recupero e alla formulazione di proposte operative nuove, aggiornate e rispondenti alla nuova realtà storica in rapidissima evoluzione; come pure ribadito da Fausto Curi in un volume recente (Curi 2019), che Policastro avvedutamente cita e tiene ben presente nel corso della sua argomentazione. Proprio la ridefinizione, se non del concetto stesso di 'avanguardia', della sua effettiva operatività a seguito

delle manifestazioni storiche secondo-novecentesche più note, occupa i tentativi dell'autrice: se già un'opera importante, ma risalente ormai a più di quindici anni orsono – e di cui si auspicherebbe la ripubblicazione –, come *Parola plurale* era propensa a postdatarne gli effetti, alle soglie del primo quarto del nuovo millennio è forse possibile individuare la direttrice di una «linea sperimentale nostrana» (Policastro 2021: 15) e «restituire una tradizione recente all'avanguardia» (Policastro 2021: 18), per sondarne la continuità col presente.

E dal presente vivo Policastro indaga quella che definisce una vera e propria «lacuna» (Policastro 2021: 16) rispetto ai portati di questa ricerca continua, animata dalla «convinzione che le nuove pratiche e i nuovi linguaggi dell'area sperimentale (o “di ricerca”) del Duemila non siano fattualmente presenti alle competenze e agli orientamenti di chi si occupa di poesia» (Policastro 2021: 15), come se si fosse operata una rimozione o semplicemente si ignorassero i percorsi intrapresi da autori che si muovono in un'area percepita come distante e irrimediabilmente “altra”. A tale proposito non si reputa trasparente l'affermazione – recuperata in diversi contesti più e meno recenti, perlopiù apparsi in rete – che definisce ‘egemonica’ la posizione assunta da gruppi sperimentali militanti come quello orbitante attorno al sito “GAMMM”, in virtù di un'operazione di autopromozione condotta in parallelo sulla rete e dal vivo (è forse per tale uso ‘massivo’ del network che si crede di poter percepire come dominante l'influenza di questa area di ricerca? Perché, se così fosse, varrebbe la pena soffermarsi a far notare che ben altri canali e tentativi mediatici hanno invaso e invasato i social network di questi tempi. O forse si tenta questa attribuzione per rinverdire – e indirettamente avallare l'identificazione tra vecchio e nuovo – la precedente ammonizione di Umberto Eco al Gruppo 63, visto come operante in una dimensione organica all'establishment che dichiarava di andar avversando). Diversamente, la nostra autrice definisce “egemoniche” altre istanze (Policastro 2021: 128), riconoscendole in una componente della poesia contemporanea che avrebbe messo in atto un tentativo – riuscito o perfettamente presentato come tale – di rimozione nei confronti di ciò che pertiene al procedurale e all'artigianato del fare poesia, probabilmente in continuità con certa eredità crociana mai dismessa dalla nostra cultura italiana. Su questa polarizzazione non dialettica dei rispettivi percorsi agirebbe, secondo l'autrice, anche una tendenziale propensione alla distinzione messa in atto dall'area più sperimentale, sia rispetto al “poetico” *tout court* sia nei confronti di una Neoavanguardia additata da più parti come sua possibile – e spesso innegabile – matrice. Al contrario, qui sembra proporsi un'alternativa aggregazione della categoria di “sperimentazione” attorno al concetto ipercontemporaneo di “dispositivo”, che tanto mutua dalla rete – non solo nell'idea di implicazione reticolare tra gli elementi che lo costituiscono – quanto restituisce una sintesi perfetta della realtà intermediale nella quale siamo immersi.

Le tappe fondamentali di una fenomenologia dell'avanguardia italiana vengono individuate, prima che nel celebre convegno palermitano del 1963, nel tentativo sommativo e propulsivo svolto dall'antologia *i Novissimi*, che raccoglie testi poetici e teorici dei principali autori del futuro Gruppo 63: Sanguineti, Balestrini, Pagliarani, Porta e lo stesso Giuliani, che ne cura l'insieme nel 1961. Tra gli strumenti e le prerogative rivendicate dai cinque risultano fondamentali il lavoro di destrutturazione e riduzione dell'io, in conformità a quanto avveniva nella realtà massificata dagli anni Cinquanta in poi; condotto a partire da una contestazione dell'estetica realista e neorealista,

alla quale si contrapponeva un mimetismo critico e disgregato per omologia alla realtà cui esso si andava conformando. In linea con tale risultato si suggeriva l'apertura all'ibridazione dei codici, conforme a tradurre in maniera più soddisfacente l'interesse "oggettuale" per il reale, piuttosto che la sua sublimazione lirica. Conseguenza di ciò, e secondo punto in comune ai cinque, parrebbe essere la resa disordinata e caotica degli elementi rappresentati, in conformità a una logica dell'accumulo più oltre riproposta dal web – e diventata punto di forza su cui ha fatto leva, ad esempio, la prima sperimentazione (iper)testuale di un autore come Gherardo Bortolotti¹.

Snodo centrale della pratica di Balestrini, e anello di congiunzione con pratiche più recenti, è individuato nell'uso della tecnica del collage, risultante del prelievo di porzioni di reale – un reale concepito come testo già scritto – in seguito ri-orientate e rifunzionalizzate in un nuovo ambiente testuale. Nasce l'esigenza, ai fini dell'esatta individuazione delle filiazioni successive, di riconoscere la categorizzazione di una nuova forma di testualità, che se pure multimediale e disorganica, rimane comunque implicata nel reale attraverso il linguaggio. In una poesia ri-composta attraverso il calcolatore – dove il ruolo dell'autore sembra scomparire e certamente necessita di ridefinire la propria funzione e i propri confini – e che mutua dal cinema – arte suprema del ventesimo secolo – quel principio combinatorio che è il montaggio, la relazione intercorrente tra la molteplicità dei linguaggi risulta essenziale oggetto di interesse da parte di chi quell'operazione la esegue. La tangenza e collisione con le arti visive favorisce il processo di «"smaterializzazione" dell'oggetto estetico attraverso le pratiche dell'arte concettuale» (Policastro 2021: 56), evidente nella coazione a ripetere un ciclico processo di disassemblaggio e ricomposizione che configura un'estetica modulare e combinatoria. Interessante anche il ricondizionamento cui Balestrini stesso sottopone materiali di riciclo originariamente non-poetici, e che acquistano un diverso statuto in virtù della collocazione in un contesto nuovo, la cui appartenenza a ciò che è tradizionalmente poetico è ostentata nella cornice pragmatica. Sarà ricordato più avanti quanto tale categoria d'analisi sia dirimente nella corretta lettura e interpretazione delle scritture non-assertive e di ricerca. L'ostentazione dei meccanismi implicati nella scrittura e nella testualità sarà marca di riferimento per «tutta una tradizione di poesia procedurale» (Policastro 2021: 57) che necessita di richiamare esplicitamente la propria cornice pragmatica di riferimento ², anche attraverso l'uso di marcatori propriamente metalinguistici. Con il Deleuze di *Differenza e ripetizione*, l'autrice caratterizza la scrittura di Balestrini come «rima tra la realtà e le sue forme di rappresentazione, per esaltarne la differenza» (Policastro 2021: 65), attraverso un atto radicale e continuo di opposizione alla sedimentazione del linguaggio comune, condotto a oltranza e nel quale il linguaggio stesso, «inteso come fatto verbale» (Giuliani 2003: 165), avvolgendosi su se stesso, si offre come oggetto della poesia e generatore di significati nuovi. La stessa fluidità e natura di flusso viene annunciata dall'autore medesimo in *Istruzioni preliminari* (Balestrini 2018: 318-320) e l'idea che «sarà il linguaggio stesso a generare un significato

¹ Una delle voci più ascoltate della generazione nata negli anni fine Sessanta-inizio Settanta e gravitante intorno a GAMMM e alla "prosa in prosa", autore eccedente rispetto alle tradizionali partizioni di genere ed esorbitante anche dai più recenti tentativi di ridefinizione critica.

² Per un'analisi specifica della funzionalità e della necessità del riferimento alla cornice pragmatica per l'interpretazione delle scritture non-assertive si rimanda, come peraltro già fa l'autrice, a Picconi (2020).

nuovo e irripetibile» (Balestrini 2018: pp. 164-65) sarà chiaramente esplicitata nell'intervento teorico posto in chiusura dei *Novissimi*, dove sin dal titolo si rimarca la necessità di «opporsi [...] alla continua sedimentazione, che ha come complice l'inerzia del linguaggio» (*ibidem*). Così se Sanguineti, nel contesto celebrativo del convegno del 2003, aveva sentenziato in termini quasi profetici «dopo di noi il diluvio», sarà Balestrini a ricordare, più tardi, la necessità del fatto che «i tramonti succedono ai tramonti» (Balestrini 2018: 318), constatando la ricorsività dell'apparire di fenomeni letterari sicuramente confrontabili e forse parzialmente sovrapponibili.

Se il «nuovo agglomerato percettivo» (Policastro 2021: 61) con cui si configura la scrittura balestriniana è stato definito da Andrea Cortellessa come *expanded poetry*³, a partire dagli anni Settanta è emersa un'altra area della poesia contemporanea più orientata all'oralità e attenta al *voicing*⁴, quindi alla performance e alla presenza fisica e scenica dell'esecutore, comprendente un ampio spettro di manifestazioni poetiche, in verità risultato di una modalità che potrebbe convenientemente definirsi intermediale⁵. La carica eversiva e dissacrante di un evento innovativo come il festival di Castelporziano, meritevole di aver portato all'attenzione di un pubblico più allargato e massificato la necessità di nuove modalità di interazione tra produzione e consumo di poesia, provoca anche una deriva retorica di quelle stesse istanze, rovesciandole in un'interdizione da parte dei canali istituzionali e canonici. La performance e le modalità ibridate dell'esecuzione scenica della poesia vengono percepite come distanti e avversate in quanto inclassificabili, perché compromesse col teatro e con altri codici. Diversa la concezione di performance per un'altra categoria di autori, quelli afferenti al Gruppo 93, che l'autrice indica come eredi delle modalità di condivisione orale dei convegni neoavanguardisti. Per Gabriele Frasca, per esempio, l'interscambio tra autore e pubblico ridefinisce una sorta di soggetto plurale, partecipe e attivo in una "co-autorialità" che trascende la presenza scenica. Nuove declinazioni di una performance intesa invece «come verifica in atto del testo» (Policastro 2021: 76) emergono, infine, dalle esibizioni dal vivo di autori più giovani, tra i quali l'autrice ricorda, in particolare, le voci di Sara Ventroni e Lidia Riviello; mentre maggiormente caratterizzato dalla pluralità dei codici è l'iconotesto, variamente interpretato da una pluralità di autori diversi, per i quali scrittura e apparato visuale, rappresentato da immagini o fotografie, cooperano in una relazione non necessariamente gerarchizzata.

Allontanandosi da una possibile "deriva" performativa, le scritture più recenti di area sperimentale punteranno invece a un'*action poetry* che riparta dalla materialità e pre-esistenza degli oggetti al dominio autoritario della soggettività, ricollegandosi a una tradizione che fuoriesce dai confini geografici e di genere. Il salto da Balestrini (e dal *cut-up*) alle nuove scritture procedurali di fine millennio-inizio nuovo (e al *googlism* e alla *found poetry* – per opportune delucidazioni è possibile consultare il glossarietto delle procedure sperimentali di cui l'autrice correda il volume –) non è, infatti, un meccanico passaggio di testimone, e da questa presunzione gli autori stessi si

³ Vedi A. Cortellessa, "Expanded Poetry", introduzione a Balestrini (2018: 5-32).

⁴ L'autrice fa riferimento al termine usato in Culler (2017), intendendo, come lei stessa riporta, «quell'"effetto" o "finizione" di vocalità» (Policastro 2021: 67).

⁵ Per una definizione e una storia del termine vedi la voce "Intermedialità" in *Enciclopedia Treccani* a cura di M. Fusillo.

schermiranno. Trattasi, invece, di un complesso processo di confronto con un'eredità per certi aspetti autogenerantesi o 'ricercata' essa stessa, perché implicata a suo modo con le 'mutazioni' – più genetiche che di genere – provocate dall'impatto dei nuovi media e delle nuove tecnologie digitali e reticolari del web sulla natura della testualità e sulla sua percezione da parte di chi crea e di chi consuma (ammesso poi che sia sempre necessario distinguere le due categorie). Un'eredità tutt'altro che lineare, e men che meno monogenetica; dai rilievi effettuati e dagli interventi critico-teorici più o meno formalizzati dagli stessi autori è chiaramente recuperabile l'apertura alle esperienze collaterali, da un punto di vista geografico e culturale oltre che intermediale e trasversale ai codici. Questo aspetto è riscontrabile nelle operazioni di traduzione e divulgazione culturale compiute nel web dal gruppo "GAMMM", che ha permesso un accesso rapido ma comunque filologicamente rigoroso ad autori spesso altrimenti sconosciuti o di difficile intercettazione, divenuti poi riferimenti imprescindibili per le nuove scritture e non solo. Ne deriva una molteplicità di esperienze spesso irrelate, o solo tangenti ma comunque poste su direttrici divergenti, sintetizzate esemplarmente, in terra francese, dall'espressione "empirismo radicale" (Policastro 2021: 92-93), che Policastro recupera attraverso l'"ecosistema" di Florent Coste (Coste 2017: VII). Nel portare avanti il tentativo di istituzione di una linea di continuità tra vecchie e nuove avanguardie, l'autrice non trascura il recupero di 'precursori', identificandoli spesso con figure poliedriche ed eccentriche rispetto ad una tradizione presumibilmente lineare e autoctona. In area francese, ad esempio, l'eredità di Francis Ponge e della poesia 'dalla parte delle cose' è raccolta e diffusa da Jean-Marie Gleize e da poeti di una generazione più giovane quali Christophe Tarkos e Nathalie Quintane. Nella scrittura di entrambi questi autori la rappresentazione degli oggetti risulta distanziata per una sorta di «virgolettatura» (Policastro 2021: 97) cui essi sottopongono il reale, generando un'ironia ulteriormente straniante prodotta da molteplici meccanismi reiteranti e ricorsivi. Come per Balestrini, anche per Tarkos Policastro rileva infatti la natura di «flusso discontinuo» (Policastro 2021: 102) della scrittura, con «progressiva emersione di un sovrasenso» (*ibidem*) in virtù di un'enunciazione quasi meccanica, di un'assertività solo apparente; mentre per Quintane manca assolutamente qualsiasi progressione narrativa e l'autrice, pur usando la prima persona, dà voce a una soggettività interpretata a partire da una percezione scomposta ai minimi termini e analizzata nelle sue particelle elementari – quelle che vanno a prendersi nelle sue *Remarques*.

Che cosa dunque differenzia questi nuovi sperimentatori dai precedenti illustri – ma riconosciuti solo parzialmente e a posteriori – della Neoavanguardia, da cui pure l'autrice ricava l'appellativo di Novissimi 2.0? Secondo Policastro sarebbe la «messa in forma letterale», ovvero lo svolgersi del testo in senso orizzontale e piano, aderente alla realtà delle cose. Il grado zero della visuale aderente alla realtà che si vuole recuperare alla scrittura nella sua immediatezza e nel suo farsi – contro una presunta "ingenua" rappresentazione – informa quel «realismo radicale» e integrale di cui parla Andrea Inglese (Giovannetti, Inglese 2018: 100) a proposito della littéralité gleiziana, come la stessa autrice ricorda. Pure da Gleize si recupera l'attenzione alla procedura di elaborazione del testo, esercitata nella lettura di Ponge, il cui *Nioque de l'avant-printemps* è individuato come prototipo di una scrittura radicale e oggettivista. Una tale "poetica degli oggetti", che dai prati pongiani arriva a *le petit bidon* di Tarkos, segna così il passaggio, l'"uscita" dai generi

letterari tradizionalmente intesi, non tanto in vista di una loro ibridazione quanto di un netto superamento. Così si arriva a quell'esperimento attualissimo e ancora dibattuto che è "prosa in prosa", definito da un sintagma apparentemente ridondante ma foriero di fraintendimenti e contraddittorie interpretazioni (è prosa? È poesia? Può essere definito ancora ricorrendo alle categorie di genere tradizionali?), che dà il titolo anche all'omonimo testo che raccoglie interventi dei principali autori⁶ che la scrivono. Quanto di questi tentativi è passato alle prove successive? Certamente la questione del superamento dei generi tradizionali di riferimento appare sostanziale, e fin da subito nutre il dibattito che tentava di riavvicinare l'esperimento ora all'uno ora all'altro termine dell'opposizione: ora a una poesia di tipo installativo, ma comunque poesia; ora a un'esplosione di quest'ultima verso forme meno contenute e più espanse, riconducibili più direttamente alla prosa. Lo statuto del testo è mutato seguendo direzioni plurime, e l'autrice stessa sottolinea come esso abbia declinato a suo modo un'opzione installativa, senz'altro debitrice alle arti visive. I materiali di varia natura compresenti in questo spazio di interazione, all'interno del quale produttore e fruitore interagiscono spesso anche scambiandosi i ruoli, acquistano un valore complementare, risultando parimenti "esposti", proprio come la "casa" che dà il titolo a un lavoro esemplare di Marco Giovenale (Giovenale 2007) – infaticabile promotore di questo e altri progetti – comparso nella collana fuori formato della casa editrice *Le Lettere*. Oppure del testo se ne può seguire l'esplosione, come nel caso del *Faldone* di Vincenzo Ostuni che, nel suo disporsi orizzontale e strabordante rispetto alla pagina, stravolge la configurazione tipografica tradizionale e, a un grado superiore, trascende qualsiasi supporto – anche digitale – rivelandosi quale opera esorbitante e "in divenire"⁷.

Approssimandosi agli anni più recenti, Policastro riconosce, a dispetto della distanza e del fantomatico diluvio di sanguinetiana visione, dei tratti che permettono di definire presunte filiazioni; nonostante ciò nota come «l'auspicata "riduzione" avanguardista [dell'io, ndr]» (Policastro 2021: 137) sia oltrepassata dall'«ipertrofia dell'io social» (*ibidem*). E quindi l'autrice acconsente a frequenti allusioni, paronomasie e annominazioni attraverso le quali esibisce, in maniera aggiornatissima – quasi da Generazione Z, verrebbe da dire – la sua familiarità col medium, lo stesso che non solo ha fatto da cassa di risonanza ma ha persino informato e indotto la forma della poesia di cui ci parla. E Bortolotti, che era stato pioniere in certi esperimenti con l'ipertesto, i blog e, in generale, il web, sembra anche essere l'anello di congiunzione prescelto da Policastro per marcare il passaggio successivo verso la campionatura degli autori di ultimissima generazione, da Silvia Tripodi a Fabio Teti, le cui prove più e meno recenti dimostrano come ancora effettivamente viva, e pure in maniera consistente e consapevole, l'ultima, ma non per importanza, poesia.

⁶ Si tratta di: Andrea Inglese, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Michele Zaffarano e Andrea Raos.

⁷ Se ne può constatare la progressione, e verificare la natura polimorfa, consultando il sito dedicato all'indirizzo: www.faldone.it, oltre che sfogliando le pagine delle edizioni a stampa.

Bibliografia

- Balestrini N., *Caosmogonia e altro. Poesie complete volume terzo (1990-2017)*, Roma, Deriveapprodi, 2018.
- Coste, F., *Explore. Investigations littéraires, Questions théoriques*, Paris, Forbidden Beach, 2017.
- Culler J., *Theory of the lyric*, Cambridge, Harvard University Press, 2017.
- Curi F., *La modernità letteraria e la poesia italiana d'avanguardia. Culture, poetiche, tecniche*, Milano, Mimesis, 2019.
- Fusillo M., "Intermedialità" in *Enciclopedia Treccani*, consultabile all'indirizzo:
https://www.treccani.it/enciclopedia/intermedialita_%28Enciclopedia-Italiana%29/
- Giovanetti P., Inglese A. (a cura di), *Teoria&Poesia*, Milano, Biblion Edizioni, 2018.
- Giovenale M., *La casa esposta*, Firenze, Le Lettere, 2007.
- Giuliani A. (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, Torino, Einaudi, 2003.
- Inglese A., Bortolotti G., Broggi A., Giovenale M., Zaffarano M., Raos A., *Prosa in prosa*, Firenze, Le Lettere, 2009.
- Picconi, G. L., *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività*, Roma, Tic Edizioni, 2020.

Recensione a *Manitas* di Gianni Vacchelli

Paolo Leoncini

Ca' Foscari Venezia
(leoncini@unive.it)

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/607>

Gianni Vacchelli, *Manitas*, Milano, Jouvence, 2021.

Questo nuovo libro, di cui Gianni Vacchelli, oltretutto ben noto studioso di Dante, nella *Postilla* esplicitaria, si definisce “scriba”, sfugge alle codificazioni istituzionali del ‘letterario’; è un libro ‘prismatico’ in cui le percezioni corporeo -tattili e plastico-visive, mentre si espandono in una “vita misteriosa”, seguendo la motilità polimorfa di una paratassi ‘breve’, costituiscono una testualità atipica che prolifera, attraverso spontanei richiami, in cui convergono la Commedia dantesca e le grandi mistiche dal Medio Evo di Ildegarda Bingen alla contemporaneità di Annik de Souza e di Angela Volpini. Motilità polimorfa: in quanto il fisico esteriore e l’interiore spirituale di Angelica, bimba, poi ragazzina intraprendente e spiritualmente polemica, in cui si innervano i richiami alle grandi mistiche, per cui il ‘personaggio’ sfugge a connotazioni oggettive, ‘realistiche’, coesistono sottesi da un linguaggio disinvolto e sapientemente plurimo, ‘fisiologicamente’ spirituale, potremmo dire, che lessicalmente assume elementi danteschi e dialettali, ed, insieme, le convenzioni di una gergalità anglosassone, e in cui interagiscono “prosa” e poesia come “canto” -con lo “sguardo macchinico”, “carnefice”, “inconsapevole”, che “non si commuove di fronte al soffrire «, al virus che “si inocula nella mente e nell’anima “ della “tecnocrazia del capitalocene” (p. 134, p. 140); col “non vedere come questa tecnocrazia sbrani la natura” (p. 140). E’ un libro che tocca, sincronicamente, gli estremi della spiritualità mistica, incarnata in Angelica (ricordiamo, di Vacchelli, *Dante e i bambini*, libro in cui si fondono il fiabesco e lo spirituale, in cui il fiabesco rende visibile l’invisibile) e della brutalità meccanica di una tecnologia, di un’artificialità, priva dei limiti della sapienza umanistica: “... noi dobbiamo smettere di pensare in termini di essenza umana, di interiorità, di libero arbitrio e di politica, come in tanta gloriosa ma tramontata letteratura e filosofia. Il sé antiquato sia piuttosto un sistema nervoso globale e cibernetico [...] transupera il fattore antropico ormai così alienante” (p. 125). Assenza di limiti che sfida la morte: “stiamo morendo come mortali e rinascendo al nostro vero destino” (p. 128), in “movimenti transumani”, “oltrecorporei” e “transmateriali”, che *naturalmente* inducono la visione umanistica a riemergere, delimitando in termini di “spettacolo, e cos’altro?” (p. 127).

Diciamo allora che è la radice umanistica a far fronte agli estremi della spiritualità mistica e della tecnocrazia capitalistica, coesistenti nel libro di Vacchelli, e a ridimensionarli come esigenza

profondamente umana (la spiritualità) e come condanna di una sfida disumana, seriale e incontrollata (la tecnologia).

Esiste uno svolgimento, una strutturazione canonica nella testualità eterodossa di Gianni Vacchelli? Volendo, potremmo vederci un percorso dalla prima fanciullezza di Angelica, 'personaggio', non concepito in termini 'narrativi', ma in termini simbolici, in quanto lo "scriba" tende piuttosto a un distanziamento 'saggistico', derivante da una cultura spirituale vissuta, e proiettata in una 'figura' simbolica, priva di radicamento oggettivo.

Nella fanciullezza, Angelica vive con nonna Clarissa che rappresenta il passato, alternativo alla superficialità mondana e 'contemporanea' dei genitori Gertrude e Fermo. Nonna Clarissa, prima di morire, le lascia una lettera densa di suggerimenti sapienti e di confessioni interiori. Ciò la riconduce al mondo genitoriale, alla gita sul lago di Garda, dove Angelica mentre rischia di annegare rimane spiritualmente come "Angelica-seme" e fisicamente come un "guscetto" (pp. 63-64): "Sta nascendo ancora Angelica [...] Sta lottando" (p. 69); "Quando si era svegliata, aveva guardato la luce come fosse passato un eone" (p. 77); "...le cose erano porte che davano al mistero. Ma non cessavano di essere se stesse" (p. 78). Angelica "non capiva le cose, le toccava" (p. 79): ecco il nucleo della *tattilità* (le "mani" che ricorrono lungo tutto il testo a indicare un contatto fisico e interiore, insieme, con il mondo circostante) in cui consiste l'esistere relazionale di Angelica, un esistere che non sta in limiti reali, ma li supera in un'identità superiore, che Angelica attinge dalla "Signora": "Fu un lampo, la Signora ora s'incielava, gigantesca, o forse era Angelica superpusilla" (p. 95). La Signora le parla in milanese, la chiama "sbarluscenta": "Cosa aspetti? La incalza la Signora [...] Sta no cunt i man in man. Te devi brillà tuta. Sbarluscenta. [...] Eccomi, disse Angelica [...] E Angelica transumanava e sorrideva a sentire la Signora parlare così come la nonna Clarissa quando diceva *el gh'era un milanes cunt el cor in man* [...] la piccola Angelica ridiscese rapida la scala d'uscita del metro. Quell'eternità era durata pochi momenti (p. 97). Prima di giungere al "momento più misterioso della vita di Angelica", quando" dopo la passeggiata a Fai "l'intero mondo è raccolto dentro un unico raggio" (p. 112), Angelica, del tutto estranea alla "religione" di Ignazia ("la religione è oggettiva, impersonale", p. 99) e di Pietro ("l'anima mette in movimento un essere dal di dentro", p. 101), bimba di dieci anni, incontra Don Durante, "e si tuffò dentro la più bella storia del mondo che Don Durante le aveva regalato. Era una riduzione per ragazzi della *Commedia* di Dante" (p. 106); e contempla l'"amata Chiesa del Carmine" col "suo arancione caldo come un abbraccio" (p. 103). Il vertice del "momento più misterioso" -l'"unione con quel punto profondo che reggeva e l'inabitava"; "Per settimane Angelica rimase in quello stato [...] per due mesi almeno" (p. 113) - si identifica con la fine dell'esperienza 'formativa' di Angelica, mentre si apre, in un passaggio senza mediazioni, il segmento opposto, tecnologico, tecnocratico, virtuale, capitalistico, brutale, inferiore, cosparso di gergalità anglistica, accattivante nella sua promessa -inversa- di materializzazione, ma 'spettacolare', dello spirituale.

Vacchelli - nel poliformismo linguistico in cui si innervano motivi differenti e contrastanti ma attratti internamente da un'unità tensivo-allusiva attorno alla simbolicità pluridimensionale della figura di Angelica - mette in crisi la nozione di testo e di diacronia attraverso una permeazione sincronico-tensiva e plurisemantica. Ritorniamo allo "scriba", che implica un distanziamento

'saggistico', ma, insieme, il coinvolgimento emozionale di una scrittura al cui centro la figura di Angelica non vive 'in sé', ma 'sospesa' sullo sfondo simbolico che rinvia ad altro da sé; come, d'altronde, la *tranche* ipertecnocratica, mortuaria ("stiamo morendo come mortali e rinascendo al nostro vero destino", p. 125) è riscattata dall'allusione "spettacolare".

Prima di giungere al "momento più misterioso della vita", "per Angelica era ormai relativamente facile svuotare la mente. La mente bianca, la chiamava, la mente -neve. Riusciva a far uscire velocemente i pensieri dalla testa, anche le emozioni, le preoccupazioni" (p. 107). Questa concentrazione della mente le permetterà l'esperienza-vertice dell'illuminazione, che costituisce il raggiungimento spirituale più profondo, l'esperienza indimenticabile che le permette la forza di "salire sul palco centrale del *Virtual Transuniversal Expo*" quando "Angelica aveva da poco compiuto 16 anni [...] sentiva le mani fremere, la voce faticare [...] Chi parla in lei? Chi parla in te? Allora canta": e si tratta di una "poesia-canto" (pp. 132-153) animata dall'avversione alla "tecnocrazia del capitalocene resa natura", ai "maestri di disperanza", alla "cultura che s'indraga al potere, è morte e rovina", dal "non vedere come questa tecnocrazia sbrana la natura" (p. 140);

la catastrofe climatica infuriava, peggiorava velocemente [...] Angelica [...] avrebbe desiderato sciogliere il gelo di una visione calcolante e fredda [...] la resistenza dei grandi potentati techno-transeconomici" (p. 129).

Angelica si fa rossa di fuoco [...] Per poi riprendere pian piano [...] Queste pagine piene di bellezza mi leggeva nonna Clarissa (p. 145);

[...] questa preghiera di un anonimo ebreo trovata nel lager di Ravensbruck non ha confini, è incalcolabile: "*Signore`ricordati/non solo degli uomini di buona volontà/ma anche di quelli di cattiva volontà/Non ricordarti di tutte le sofferenze / che ci hanno afflitto/ Ricordati, invece, dei frutti che noi abbiamo portato / grazie al nostro soffrire:/la nostra fraternità, /la lealtà/ l'umiltà/il coraggio/la generosità/la grandezza di cuore / che sono fioriti / da tutto cio' che abbiamo patito. /E quando questi uomini / giungeranno al giudizio / fai che tutti questi frutti / che abbiamo fatto nascere / siano il loro perdono* (p. 147, corsivo mio).

Mentre Nata More e Goddes life "uomini anistorici" (p. 127) enunciano la serie dei loro *perché*, fondati sul disumano e sul virtuale, Angelica canta il suo canto poetico, fondato sull'offerta evangelica "di tutti questi frutti che abbiamo fatti uscire dalla sofferenza procurata dal male", come riscatto, come "perdono": dove la tragedia dei lager nazisti si connette alla opacità disumana della tecnocrazia virtuale del capitalocene, nella continuità malefica del demoniaco, di cui abbiamo in questi giorni una riemersione guerrafondaia nel cuore dell'Europa. Quando Goddes life dice che "l'uomo aveva finito di essere un dio in rovina, una religione che non rimandava, ma che manteneva la promessa", enuncia l'opacità disumana di una materialità opposta all'offerta spirituale di Angelica; enuncia una materialità che non può essere presa che come "spettacolo" dall'umanistico "scriba".

"E' scrittrice, è pittrice, Angelica, scolpisce poesie e dipinge parole. Fa la maestra elementare e si è sposata [...] tiene per mano Clarissa ed Elvira" (p. 155); "Angelica cucina, scrive, racconta, parla,

respira, si muove, è donna, è mamma, veste gonne semplici ed eleganti, colorate e sbarazzine [...] la cieca cupidigia è dismisura, e deforma” (p. 156). Questo “profilo” di Angelica vivente, donna, mamma, ne polarizza la simbolicità, coinvolgendola in una rappresentatività universale del riscatto del malvagio, del deforme, del regressivo, del degenerare, del virtuale. Lo “scriba” è divenuto profeta di una salvezza, fondata non sulla parola, ma sulla *tattilità*, ovvero sul passaggio da una psiche soggetta alla regressione ad una sensibilità aperta e innamorata: “Tocchi qui il punto che contiene, nella conchiglia del presente, milioni di anni trascorsi e inedite connessioni di un futuro [...] E prefiguri un nuovo tatto, un nuovo accarezzarsi e stringersi, una nuova alleanza innamorata” (p. 159).

Libri ricevuti / * Asterischi

(Su almeno alcuni dei libri qui solo elencati, la Redazione conta di poter tornare con un Asterisco, una Nota o una Recensione nel futuro di "Testo e Senso")

- Valerio Casadio, *Sarà l'alba, tra poco*, Teramo, Evoé edizioni, 2021, pp. 42, € 10.

* La morte precoce ha impedito a Valerio Casadio, professore di Letteratura greca all'Università di Tor Vergata, di completare questa quarta raccolta di poesie (ne conosciamo altre tre, sempre presso Evoé edizioni: *Se troppo azzurro è quel cielo* del 2008, *Quanto sembra sfuggirci* del 2013, *Ovunque cantino i pioppi* del 2018, che certo non esauriscono la sua scrivania poetica o i quadernetti in cui appuntava versi). L'auspicio, o la certezza, è che l'amatissima figlia Asteria (anch'essa notevole scrittrice e poeta) recuperi quanto c'è da recuperare e lo prosegua.

L'incompiutezza di questa silloge postuma sembra rappresentare fino all'ultimo il carattere riservato e quasi segreto dell'essere poeta di Valerio Casadio, e del suo essere persona speciale. Chi ha avuto la fortuna di conoscerlo riconoscerà Valerio in queste miti parole, chi non lo conobbe avrà qualche elemento per percepire almeno la serena dolcezza che caratterizzava la sua personalità.

Si tratta naturalmente di una poesia colta, in cui trasuda la da lui amatissima poesia greca (penso ad esempio all'insistito tema dei suoi amici animali, morti o appena nati), e tuttavia l'amore per chi legge, e leggerà, tiene lontano Casadio da ogni esibizione e anche da ogni asperità linguistica. Forse anche questa semplicità è greca, cioè ha il sapore di parole ancora vergini.

E aleggia in questa raccolta come un sentore della morte imminente anche se (come sempre) inattesa, in versi come questi: "Anima mia / c'è l'ombra della morte / nelle tue parole", o nelle citazioni ripetute del Covid capace di sconvolgere prima e di uccidere poi, o anche nella riaffermazione tenace del punto di vista di una radicale estraneità all'insopportabile stato di cose presente che segnò la personalità politica di Valerio Casadio: "Inutili sirene / continuano a raccontarci / il sogno (?) americano. / Ma questo mondo / non ci appartiene".

Ci appartiene invece l'affettuosa amicizia che vive nel ricordo, lo stesso sentimento che spinge Casadio a salutare un altro collega nostro troppo presto scomparso, Francesco Scorza Barcellona: "Godi ora – ne sono certo – / la gioia dei giusti / là, nell'Altrove."

(Raul Mordenti)

- Fausto Tortora-Bruno Liverani, *Due*, Roma, con la collaborazione di "Com-Nuovi Tempi", 2021, pp. 236, edizione fuori commercio.

* Adottando la modalità inconsueta dell'autobiografia, i due autori ricostruiscono in realtà la storia di una componente importante della società italiana, la sinistra cattolica. Il focus cronologico è quello che va dagli anni pieni di speranza del post-Concilio fino al "grande freddo" degli anni Ottanta e Novanta.

I "cattolici del dissenso", straordinarie personalità intellettuali come Giulio Girardi, José Ramos Regidor, Ernesto Balducci, Raniero La Valle, Piero Pratesi, Giovanni Franzoni, Adriana Zarrì,

Gérard Lutte (e l'elenco è colpevolmente incompleto), riviste come "Testimonianze", "Questitalia", "Com-Nuovi Tempi", "Bozze", "Il tetto", e poi i "Cristiani per il socialismo", la sinistra CISL, e, soprattutto, le ACLI di Livio Labor furono i luoghi di questa vicenda che coinvolse settori non solo culturalmente relevantissimi ma anche numericamente assai più cospicui di quanto oggi si possa credere.

Il problema storico-politico che il lettore di questo libro non può non porsi è quanto di questo patrimonio sia andato disperso, e di quale prezzo abbia pagato la democrazia italiana in quanto tale (non solo i cattolici di sinistra) per tale dispersione. Si parla spesso, e giustamente, della catastrofe per la democrazia italiana rappresentata dall'auto-annichilimento del PCI, ma quest'altra vicenda forse non è troppo dissimile: perché mai il personale politico-intellettuale della sinistra cattolica non è stato in grado di strutturare la sua presenza politica in un partito o in un movimento o almeno in una corrente stabilmente organizzata? E una tale mancanza non ha forse contribuito alla terribile disgregazione del nostro popolo, che si sarebbe potuto organizzare in soggetto solo secondo le sue grandi correnti storiche e culturali, e che invece si è scelto di abbandonare al rumoroso vuoto del consumismo (e del berlusconismo)?

Dalle pagine di Tortora e Liverani tuttavia il senso prevalente che emerge è ancora quello dell'apertura e della speranza. Leggendo questo libro si può capire che c'è stato un tempo in cui tutto davvero sembrava possibile, anche – per così dire – biograficamente, come le due vicende personali qui ricostruite dimostrano.

È un vero peccato che un tale libro non sia reso disponibile nelle librerie (un segno ulteriore e inquietante di come sia ridotta l'editoria italiana).

(R.M.)

- Rainer Maria Rilke, *Elegie duinesi. I sonetti a Orfeo*, a cura di Carlo Ferrucci, Roma, Ensemble, 2021 pp. 243, € 15.

- Mietta Timi, *La scelta migliore*, Roma, Bertoni, 2022, pp. 377, € 19.

* Un romanzo vero, simile a quelli di una volta, come sospeso fra autobiografia, invenzione e storia. La Grecia del golpe e dei colonnelli (un crimine rimosso dalla memoria collettiva del nostro paese) è qualcosa di più di uno sfondo, così come la Roma del '68, la Bruxelles delle onnipotenti burocrazie europee responsabile del massacro sociale a cui fu sottoposta la Grecia nel 2015 (un altro nostro crimine rimosso!). La letteratura, in particolare la narrazione, è – se non una riparazione impossibile – del rimosso almeno la sua denuncia attraverso la memoria. Non per caso un paio di personaggi (una donna in particolare) richiamano da vicino alcuni responsabili italiani (tuttora viventi e a piede libero) delle persecuzioni, degli spionaggi, delle torture, degli omicidi che segnarono la Grecia di quegli anni, intrecciati con la strategia della tensione che insanguinavano l'Italia. È un'operazione di ricostruzione che Mietta Timi conduce guidata da un vistoso e profondo amore per la Grecia, e per Creta in particolare. In questo senso soprattutto si tratta anche di un romanzo d'amore, che prende anche le movenze di un giallo, a favorirne la lettura e la godibilità.

(R.M.)

- *Guido Nannini tra imprenditoria e arte. Opere di Ennio Calabria*, a cura di Rita Pedonesi, testo critico di Ida Mitrano, referenze fotografiche di Alessandra Pedonesi e Valerio Varrone, con DVD allegato regia di Giulio Latini, Roma, s.e., s.d., edizione fuori commercio.

* Un'esperienza singolare nel panorama dell'imprenditoria italiana, che spesso si richiama ad Adriano Olivetti solo a parole. Un industriale di punta del caffè, Guido Nannini, ha promosso negli anni una collezione privata di opere d'arte (15 i quadri di Calabria, che vanno dagli anni Sessanta al 2020). Ciò che rende speciale questa collezione è il fatto che i quadri siano esposti negli uffici e nell'officina dell'azienda (la Moca caffè). Il rapporto di amicizia e condivisione ideale fra Nannini e Calabria (lumeggiato dal libro e dall'allegato DVD di Latini) è alla base di questa esperienza.

(R.M.)

- Lanfranco Binni e Marcello Rossi, *La libertà nel socialismo. Liberalsocialisti. Una controstoria*, Firenze. Il Ponte editore 2022, pp. 518, € 30;

- "Il Ponte", a. LXXVIII, n.3, maggio-giugno 2022, pp. 26, € 20.

* È in corso ormai da anni un'operazione cultural-politica di grande rilievo che naturalmente (come tutte le cose importanti) è accompagnata dal silenzio ed è del tutto trascurata dal *main stream* dominante. Mi riferisco al recupero del pensiero di Aldo Capitini (1899-1968). Tale operazione ha portato fra l'altro al deposito presso l'Archivio di Stato di Perugia dell'archivio Capitini (riordinato e reso disponibile dall'omonima Fondazione) fatto di 1.700 cartelle dal 1910 al 1995, e soprattutto alla pubblicazione dei suoi ormai introvabili testi, per la cura di Lanfranco Binni e di Marcello Rossi.

Si rinvia per un primo e generale approccio al pensiero capitiniano a due volumi del 2016, entrambi curati da Binni e Rossi per Il Ponte editore: A. Capitini, *Un'alta passione, un'alta visione. Scritti politici 1935-1968*, e A. Capitini, *Attraverso due terzi del secolo. Onnicrazia: il potere di tutti*. Prima ancora, nel 2007, per la Fondazione Capitini aveva visto la luce un volume che può servire a contestualizzare la vita e la personalità del Nostro, il suo scambio di lettere con l'amico di sempre Walter Binni (Aldo Capitini-Walter Binni, *Lettere 1931-1968*, a cura di Lanfranco Binni e Lorella Giuliani, Roma, Carocci, 2007), ma l'epistolario di Capitini è assai più vasto e coinvolge interlocutori come Danilo Dolci, Guido Calogero, Norberto Bobbio, etc. Ormai è comunque immensa la mole di scritti capitiniani pubblicati, anche se talvolta di difficile reperibilità

La censura di fatto, o meglio la rimozione, del pensiero di Capitini ha preso una forma del tutto peculiare e paradossale, cioè la riduzione del suo nome al pacifismo e alla marcia della pace Perugia-Assisi che, su sua iniziativa, si svolse per la prima volta il 24 settembre 1961 e che continua tuttora (in verità assai modificata rispetto all'impostazione originale).

In realtà il pacifismo, un integrale e laico pacifismo, fu solo un aspetto dell'originale pensiero politico di Capitini che, già negli anni dell'antifascismo (Capitini, al tempo Segretario della Normale, fu tra i pochissimi universitari che si rifiutarono di giurare fedeltà al fascismo), aveva lavorato a un complessivo ripensamento delle categorie della politica il "liberalsocialismo" (che non è da confondere con il socialismo liberale del Partito d'Azione) e, insieme ad esse, di quelle di una nuova

e diversa religiosità, fondata sulla "persuasione" (che lo portò in rotta di collisione con il cattolicesimo pacelliano).

Non è possibile in questa sede cercare di riassumere il suo pensiero complesso e ricchissimo che costituisce un vero neo-umanesimo (si rimanda per questo alla necessaria lettura dei volumi appena citati). Ma vorrei fare un'eccezione per un solo tema, quello della democrazia, che Capitini declina nella forma originale della "onnicrazia", il potere di tutti. Si consuma in Italia sotto i nostri occhi la crisi della democrazia rappresentativa fondata sulla delega, una para-democrazia colpita a morte dalla personalizzazione e dalla mediatizzazione della politica, dalla distruzione dei partiti e (non per ultimo) dai sistemi elettorali facistoidi vigenti, fatti di maggioritario e di premi di maggioranza.

Se non bastasse il Governo dei neofascisti, se non bastasse Meloni Presidente del Consiglio e Ignazio Benito La Russa a un battito di cuore dalla Presidenza della Repubblica, se non bastassero i Fontana, i Salvini e i Valditara, se non bastasse la sostituzione di un aggressivo anti-antifascismo al vecchio a-fascismo della borghesia italiana, dovrebbe bastare a farci capire il carattere irreversibile della crisi della democrazia l'incremento dell'astensionismo che ormai si aggira intorno al 40%. Tutto ciò rende necessario e urgente un ripensamento radicale delle forme e dei contenuti della democrazia, e rende attualissima la proposta onnicratica che viene da Capitini. Anche se non ebbe il tempo di sviluppare la sua idea di "onnicrazia", Capitini (che morì proprio nel '68, senza avere in tempo di incontrare un movimento verso cui dimostrava un fervido interesse) lascia comunque anche stimolanti particolari di pratica attuazione di cui credo sarebbe importante fare tesoro e sperimentazione.

- Daniele Maffione (a cura di), *Da Seattle a Genova. Cronistoria della rete no global*, Roma, DeriveApprodi, 2021, pp. 316, € 20

- Nick Land, *Nessun futuro. Scritti 1995-2007*, Roma, Luiss University Press, 2022, pp. 214, € 25

- Peppino Ortoleva, *Miti a bassa intensità. Racconti, media, vita quotidiana*, Torino, Einaudi, 2019, pp. 329, € 25