

Aurora

SARA GEMMA *L'umana scienza di Primo Levi: vizio di forma o smagliatura di sostanza?* **FEDERICA ZIGARELLI** *Nudità iniziatica e confini di genere*
ALBERTO SCIALÒ *Rappresentazioni della Resistenza tra neorealismo ed epica contemporanea* **MARIA CASTALDO** *«Per questo la si chiamò Babele». Genealogia del relativismo linguistico* **CAROLINA BORRELLI** *Fotografia e predazione in Les Suaires de Véronique di Michel Tournier*
MIRIAM ORFITELLI *Il fantasma di Lesbia nel c. 45 di Catullo*
NICOLA DE ROSA *Eresia della forma-saggio nell'era digitale*

Aura è una rivista trimestrale
indipendente, open access e no profit.

*Avvertire l'aura di una cosa significa
dotarla della capacità di guardare.*

DIREZIONE DEGLI STUDI

Nicola De Rosa

Sara Gemma

Maria Castaldo

Miriam Orfitelli

ISSN 2723-9527

CC BY-NC-ND 4.0



aurarivista.it
aurarivista@gmail.com



Aura

numero 1 | 2020

Indice

- p. 1* Cos'è «Aura»
- 3* L'umana scienza di Primo Levi: vizio di forma o smagliatura di sostanza?
Sara Gemma
- 11* Nudità iniziatica e confini di genere
Federica Zigarelli
- 19* Rappresentazioni della Resistenza tra neorealismo ed epica contemporanea
Alberto Scialò
- 29* «Per questo la si chiamò Babele». Genealogia del relativismo linguistico
Maria Castaldo
- 37* Fotografia e predazione in *Les Suaires de Véronique* di Michel Tournier
Carolina Borrelli
- 49* Il fantasma di Lesbia nel c. 45 di Catullo
Miriam Orfitelli
- 59* Eresia della forma-saggio nell'era digitale
Nicola De Rosa
- 65* Autori

Cos'è «Aura»

I soggetti scuciti che tra queste pagine si proporranno di dire “io”, senza presunzioni di integrità esistenziale, sono altrettanto scettici sul definire «Aura» nello spazio di un sistema compiuto. Tuttavia, com'è vero che la malerba spunta dal terreno, di certo «Aura» viaggia da sequenze di bit imperscrutabili fino al display di te che leggi, ora, in quest'istante. Così, ci assumiamo la responsabilità di dire che, almeno da un punto di vista percettivo, «Aura» ci-sia. Sul quesito che riguarda nello specifico cosa-sia, invece, rifiutiamo categoricamente di esprimerci. Non per spocchia, quanto per l'idea che ogni soggetto costruisca e sorregga

faticosamente da sé l'essenza sua e quella degli oggetti che gli si pongono davanti; soprattutto se questi rientrano nello spazio così polimorfo della testualità.

Qualcuno ha scritto i brevi saggi che tu leggerai in questa rivista. Essi si occupano di altri testi scritti da altri ancora. La tela dell'ipertesto dirama i suoi filamenti. Siamo di fronte a una scriteriata scatola cinese. Nei suoi angoli più remoti, ciò che continua a vivere è uno sguardo che attende di esser ricambiato: «chi è guardato o si crede guardato alza gli occhi. Avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare»¹.

¹ WALTER BENJAMIN, *Di alcuni motivi di Baudelaire*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, traduzione di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 124.

Sara Gemma

L'umana scienza di Primo Levi: vizio di forma o smagliatura di sostanza?

Felice l'uomo che ha raggiunto il porto,
Che lascia dietro di sé mari e tempeste,
I cui sogni sono morti o mai nati,
E siede a bere all'osteria di Brema,
Presso al camino, ed ha buona pace.
Felice l'uomo come una fiamma spenta,
Felice l'uomo come sabbia d'estuario,
Che ha deposto il carico e si è tersa la fronte,
E riposa al margine del cammino.
Non teme né spera né aspetta,
Ma guarda fisso il sole che tramonta.

PRIMO LEVI, *L'approdo*

Quella che Primo Levi ha cercato di trasporre letterariamente è una *Stimmung* comune e di circolazione mondiale diffusasi a partire dalla metà del Novecento. In quella che è definita l'epoca della terza rivoluzione industriale, il ritratto dell'uomo contemporaneo si rispecchia nella tecnica e quest'ultima diviene l'unico soggetto della storia. Il mondo esterno è una mostra, una vetrina d'attrazione riproducibile in qualche modo a domicilio e in cui l'uomo stesso, come evidenziato da Günther Anders, non diviene altro che uno strumento antiquato. L'uomo ha rinunciato

a sentirsi soggetto della storia, cedendo alla fascinazione della macchina ha perso anche il senso ultimo del lavorare, del creare dal nulla, scambiando tutto questo per mero servire o essere servito. Defraudati anche della distinzione tra realtà e apparenza, privati della possibilità di dire no, della libertà di avvertire la perdita, «la schiavitù ci viene portata a domicilio e servita come merce di svago»¹. Il morire per stanchezza di vita o per debolezza di vecchiaia sono ormai chimere antiquate. Prima di essere mortali, la verità contemporanea è che siamo uccidibili: «la morte viene prodotta»².

¹ GÜNTHER ANDERS, *L'uomo è antiquato* II. *Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale*, traduzione di Maria Adelaide Mori, Torino, Bollati Boringhieri, 2017, p. 234.

² *Ivi*, p. 227.

In una fase del tutto dirompente e particolare della sua produzione artistica, Levi utilizza il fantastico contornato da ironia e sarcasmo come mezzo per descrivere questa condizione umana. Senza chiudersi in eccessivi pregiudizi classificatori, si può affermare che lo scrittore riesca a ritagliarsi una zona italiana di fantascienza in cui, al posto di navicelle spaziali, grattacieli e ordigni estremamente sofisticati, c'è una malinconia umanistica che lo porta a rendersi conto che i *Lager* sono disseminati ovunque, che non conoscono cronologie storiche. Per questo motivo, nella sua officina narrativa, dà vita a personaggi in qualche modo picareschi cui egli dona un'aura di solennità, grazie ad una scrittura al contempo classicheggiante e intrisa di tecnicismo scientifico. L'umorismo dello scrittore torinese, secondo Pier Vincenzo Mengaldo, si esprime mediante un *pastiche* plurimo³, cifra della sua penna autoriale. La prosa leviana viene sorretta dalla parodia dei linguaggi e gerghi settoriali con cui è entrato in contatto: relazioni scientifiche, riferimenti tecnici, rifacimenti di articoli sportivi, testi biblici e mitologici, riadattamenti del burocratese. L'ironia di Levi è un dato metalinguistico, serve ad abbassare il tono del discorso e a manifestare perplessità per la scienza e la tecnica stesse. La natura ibrida dell'autore dai critici è stata spesso ipostatizzata nella figura del centauro: egli è continuamente dimidiato e costretto dalle circostanze ad

avvertire una schisi innaturale tra scienza e letteratura che, al contrario, per lui dovrebbero essere segnate dal «mutuo trascinamento»⁴. Il *Doppelgänger* leviano si manifesta anche e soprattutto in ambito linguistico, ma da etologo del comportamento umano, egli sa che l'ibrido non è mai un mostro, bensì il punto di giuntura di quel Giano bifronte che è il reale. La chiara scrittura dell'autore cede al compromesso, rendendo omaggio alla complessità e contraddittorietà della realtà con la frequente tecnica dell'ossimoro. La spaccatura si accentua con l'utilizzo di questa figura retorica che, appunto, è «la figura del compromesso tra queste due forze opposte – continua Mengaldo – in cui quella limpidezza insieme resiste e cede al proprio necessario oscurarsi»⁵.

La fantascienza viene utilizzata come forma moderna di allegoria, in perenne tensione tra l'ottimismo scientifico e il pessimismo apocalittico. Un genere che, connaturandosi a quel tempo come qualcosa di criptico e distante, diviene ora materia di riflessione concreta, attraverso un codice linguistico plausibile e realistico. Primo Levi, come si è già precisato, è contro qualsiasi tipo di scrivere oscuro, ma non risparmia nel suo stile complessità e giochi linguistici. Per lui, il primo e forse unico connotato della scrittura è la sua valenza comunicativa; egli non è attento solo ai linguaggi umani, ma anche a quelli naturali e in particolare ai linguaggi degli animali. Se ne deduce, quindi, che

³ Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Lingua e scrittura in Levi*, in *Primo Levi. Un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, p. 213.

⁴ P. LEVI, *L'altrui mestiere*, in *Opere*, 2 voll., a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, vol. I, p. 631.

⁵ P. V. MENGALDO, *Lingua e scrittura in Levi*, cit., p. 234.

l'umanità si annidi ancora nella possibilità di comprendere e di comunicare; ed è questo bisogno che i *Lager* d'incomprensione quotidiana tentano di annientare.

Ma è negli anni Sessanta che il chimico decide di gettare luce sui suoi arditi esperimenti di scrittura in vitro e di portare al grande pubblico i suoi quindici *divertissement*.

È il 1966 quando esce per Einaudi la prima raccolta di racconti, *Storie naturali*, di un tale Damiano Malabaila. Quest'ultimo, secondo Italo Calvino aveva composto dei singolari "racconti fantabiologici", ma doveva continuare a lavorare in quella direzione dando loro un assetto più unitario fino a renderli un vero e proprio libro. Da questa lettera-commento inviata al curioso e misterioso scrittore, comprendiamo che la materia che Calvino si è trovato a recensire è abbastanza rovente. Ma chi è Damiano Malabaila? Perché costui ha la fortuna di ricevere in forma privata le note editoriali di Calvino? E perché non potrebbe concedersi sperimentalismi eccessivi? Difatti, il nome comparso a firma dei racconti e intarsiato con una grafica-enigma dagli echi escheriani sembra non rimandare a nessun autore noto. Ma se quel nome si appurasse essere pseudonimo di Primo Levi, allora la materia diventerebbe subito scottante e delicata.

Dopo la traumatica esperienza del *Lager*, lo scrittore-chimico, il detenuto-salvato, l'italiano-ebreo, il nonostante tutto ancora Uomo vuole dare un'ulteriore

tipo di testimonianza. In un'intervista per il quotidiano «Il Giorno», affermerà di essersi sentito vittima di una gabbia, «prigioniero della cosa-nazista», ma con grande sensibilità già negli anni in cui ha scritto suddetti racconti, avverte che l'uomo dei suoi giorni è prigioniero in egual modo della «cosa-cosa». Anche questo tipo di scrittura è un voler dare testimonianza di verità; la verità che Levi stesso, da esempio lampante d'esistenza ibrida, si trova a toccare con mano: smagliature, vizi di forma, eccedenze che vanno fuori dal costituito e che poteri più grandi, macchinici, tentano invece di ridurre.

Nella teoria dell'informazione, è quanto Norbert Wiener, padre degli studi sulla cibernetica, chiamerebbe la "misura della prevedibilità di un segnale" che rifugge ogni tendenza entropica, di disordine, di casualità, per poter arrivare in maniera efficace nel minor tempo possibile e senza lacune. E nella sua dirompenza, non è forse l'umano, l'ultimo baluardo di ciò che non si lascia calcolare?

Levi è stato scriba della sua stessa «intuizione puntiforme»⁶, di una personale fantascienza sfumata di sagacia e non di avvenirismo distante da chi legge, tale da lasciare il lettore ancora sulla soglia del dubbio. Sostiene Francesco Cassata che non si tratta, per l'appunto, di evasioni, ma di una sfida intellettuale e letteraria per entrare nella paradossale logica del mondo alla rovescia⁷. Il lettore si sente vacillare proprio perché sa che anche se

⁶ MARIA GRAZIA LEOPIZZI, *Lettera di Primo Levi*, in «Avanti!», 6 luglio 1965.

⁷ Cfr. CARMINE TREANNI, *Olocausto e fantascienza, il caso di Primo Levi*, intervista a Francesco Cassata, in *fantascienza.com*, 30 ottobre 2016.

distogliesse lo sguardo dalla pagina, vedrebbe intorno a sé quelle stesse trappole disumanizzanti, quei *Lager* personali d'incomunicabilità. Nell'opera aperta da lui stesso creata, Levi riesce a non naufragare proprio grazie alla professione di chimico che «non è detto che non insegni nulla sul modo di cucire insieme parole e idee»⁸. I racconti delle *Storie Naturali* danno la possibilità al ligio e misurato Levi di vagabondare nei campi dell'immaginazione, di compiere incursioni negli «altrui mestieri». Essi conducono il lettore in un universo di brevetti tecnologici, simulatori di esperienze virtuali, verificatori che rimpiazzano poeti su commissione, proustiani contenitori di odori suscitanti ricordi, dispute del giorno della creazione a tavolino del nuovo progetto chiamato Uomo.

Dirà Ermanno Paccagnini richiama il titolo di un intervento dello stesso Primo Levi del 1985:

Il problema risulta assai più intrecciato di quanto si creda, se solo si pensa che, parlando del computer, è sempre Levi ad evocare l'immagine del «fattore Golem», ossia della macchina che da passivo strumento acquisisce volontà e capacità di sottrarsi e sfuggire al controllo del suo creatore («il servo che non voleva essere un servo»)⁹.

Levi tratteggia un universo straniante, ma potenzialmente futuribile. Descrive l'effetto che l'uso sconsiderato della

scienza e delle innovazioni tecnologiche può avere sugli uomini. Perdita di identità, alienazione, mancata comunicazione, il tutto calato in un'atmosfera fantascientifica convincente proprio perché si avvicina al vero, al presente. La tangibile fantascienza di cui si parla è tale proprio in nome della sua plausibilità, preannunciata dal *novum*, tratto che irrompe nel quotidiano e che trova garanzia proprio nella scienza. Questa caratteristica è analizzata dallo studioso croato Darko Suvin: «la fantascienza si distingue attraverso il dominio o egemonia narrativa di un *novum* (novità, innovazione) romanzesco convalidato dalla logica cognitiva»¹⁰.

La fantascienza leviana possiede un *quid* di antropologico ed etico, condita da uno spirito popolareggiante da opera buffa presentato ogni volta con una scrittura vigile e controllata. La consapevolezza della scrittura come missione morale crea ancora una volta nell'autore un accostamento apparentemente poco giudizioso: i destabilizzanti progressi scientifici del Novecento si uniscono ad uno spirito che sembra quasi, per umorismo e lucidità, di tipo rinascimentale. E figlio del Rinascimento è uno dei grandi maestri di Levi, la cui penna ha saputo combinare, così come cercherà di fare lo scrittore torinese, corpo ed anima, carne e umanità: François Rabelais. Sono entrambi intellettuali poliedrici, dal

⁸ P. LEVI, *La chiave a stella*, in *Opere I*, cit., p. 1076.

⁹ ERMANNIO PACCAGNINI, *La poesia può andare d'accordo con i computer? Divagazioni su Primo Levi e le macchine*, in «Otto-Novecento», a. XXIV, n. 3, 2000, p. 148.

¹⁰ DARKO SUVIN, *La fantascienza e il "Novum"*, in *La fantascienza e la critica*, Testi del Convegno Internazionale di Palermo, a cura di Luigi Russo, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 25.

multiforme ingegno e con una robusta fiducia nelle capacità umane. La vita di Rabelais ha in comune con quella del chimico torinese un'apparente contraddittorietà: monaco, archeologo, botanico, medico, scrittore. Per Levi, l'opera dello scrittore francese è un «vademecum indispensabile per ogni uomo moderno»¹¹. Levi parla specificamente di Rabelais in un testo inserito ne *L'altrui mestiere*, un titolo che simboleggia anche il *modus operandi* dello stesso scrittore, delle incursioni che dicevamo, del fascino che esercitano su di lui scienze mai studiate, stimolando quasi pulsioni di *voyeur* e di ficcanaso¹². Inoltre, il titolo del volume *Storie naturali* ha un ipotesto che a sua volta deriva da una citazione: Rabelais che in *Gargantua e Pantagruelle* cita un passo della *Naturalis historia* di Plinio. Del naturalista latino resta l'indole enciclopedica, ma non la descrizione puntuale di fenomeni fisici e naturali in senso stretto. Levi percepisce nella realtà che abita una trasgressione, un vizio che soltanto se non raccontato può diventare innaturale, un *monstrum*. Ed è seguendo l'insegnamento rabelaisiano che vuole raccontare di cose giganti, come lo sono i giganti Gargantua e Pantagruelle, di imprese estreme, di voglie e invenzioni fuori dagli schemi, della gioia per la vita, della fecondità.

In maniera antifrastica, naturali queste storie lo sono perché prevedono l'errore, l'imprevisto. È un passaggio di testimone da Plinio a Rabelais e, in ultimo, a Levi. Perché ispirarsi ad un testo della metà del

Cinquecento? Rabelais aveva le qualità che mancano all'affaticato uomo moderno in perenne smarrimento tra le domande. Rabelais tra il carnevalesco del crudo mondo popolare e risate reboanti cela le sue risposte. Racconta di un diverso tipo di smagliatura, di "parti" contro natura inneggiando però ad un'operosità sempre prospera ed a robuste certezze. Il sogno di una nuova età dell'oro non va circoscritto solo per un futuro possibile, ma è a portata di mano, realizzabile nell'*hic et nunc*. La sua scrittura è sineddoche del suo spirito: fuori da ogni canone, ricca di *curiositas* e d'entusiasmo per l'imprevisto, ma soprattutto foriera di un prezioso messaggio già nel prologo della sua unica e grande opera: «meglio è di riso che di pianto scrivere, ch'è il riso l'uom dall'animal distingue». Accogliendo ancora una volta l'insegnamento del suo viatico francese, forse Primo Levi ha voluto proprio rendergli omaggio con la sua scrittura coraggiosa e sagace, non credendo di doversi vergognare per aver amato ciò che ha scritto, sebbene su di lui pesi il marchio di testimone della Storia.

Umberto Eco, con la nozione di metafora epistemologica, ribadisce il reale *modus operandi* di qualsiasi opera:

Ogni forma artistica può benissimo essere vista, se non come sostituto della conoscenza scientifica, come metafora epistemologica: vale a dire che in ogni secolo, il modo in cui le forme d'arte si strutturano riflette – a guisa di similitudine, di metaforizzazione [...] – il

¹¹ P. LEVI, *Vizio di forma*, in *Opere I*, cit., p. 664.

¹² Cfr. ID., *L'altrui mestiere*, in *Opere II*, cit., p. 631.

modo in cui la scienza o comunque la cultura dell'epoca vedono la realtà.¹³

Questo processo di opera in movimento si acuisce nell'epoca moderna e nel modo in cui essa si fa specchio della realtà da rappresentare: nella totale mancanza di gerarchie e centri di orientamento sarebbe poco veritiera un'opera che desse al lettore la chiave per uscire dal labirinto.

In particolar modo nell'era postmoderna e in un secolo, il Novecento, dove Heisenberg da novello Copernico sconvolge le ultime pretese di antropocentrismo, l'unico principio euristico sembra esser proprio quello dell'indeterminatezza. È la necessità, teorizzata da Italo Calvino, di affacciarsi sull'orlo dell'abisso senza precipitarvici all'interno, sintetizzata successivamente con la formula di *sfida al labirinto* che, in maniera ambigua racchiude la «spinta a cercare la via d'uscita e cela sempre anche una parte d'amore per i labirinti in sé»¹⁴.

Vi sono quindi due tipi di scrittura: quella nevrotica che cede al labirinto e quella cristallina. La prima, una volta perso il filo d'Arianna che fa da guida tra le parole, cede al *pasticciccio* linguistico; mentre la seconda, più misurata, intesse storie dai contenuti e dalla forma solida. In questi diversi modi, soprattutto novecenteschi di fare letteratura, Calvino chiarisce la risemantizzazione cui è sottoposto il termine enciclopedico.

Nell'antichità classica il sapere che poteva essere indicato con quest'aggettivo era ottimisticamente globale, tendente a circoscrivere tutti gli aspetti della conoscenza. Oggi, l'ostinazione enciclopedica si identifica con il bisogno di legare insieme «le acquisizioni eterogenee e centrifughe che costituiscono tutto il tesoro della nostra dubitosa sapienza»¹⁵.

La magnifica intuizione letteraria ed umana di Primo Levi, a mio avviso, è custodita in questo: nell'andare oltre l'incasellamento di etichette e di significanza, per dare uno specchio non ustorio al suo lettore del secolo che entrambi si trovano ad affrontare. L'unica soluzione, allora, era quella di creare un *textus* che, nel Novecento, non possa fare altro che perdere le fila del suo stesso ordito.

¹³ UMBERTO ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 2016, p. 50.

¹⁴ ITALO CALVINO, *La sfida al labirinto*, in *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1962, p. 101.

¹⁵ ID., *La quattro strade di Primo Levi*, in «la Repubblica», 11 giugno 1981.

Federica Zigarelli

Nudità iniziatica e confini di genere *

Verso la fine del XIX secolo, cresce l'interesse dell'antropologia nei confronti dei "riti di passaggio": quell'insieme di processi codificati e regolarizzati che si pongono come fine ultimo il cambiamento e la modifica dello stato individuale, sociale o religioso di un membro di una comunità umana; attraverso i rituali istituzionalizzati l'individuo ha la possibilità di modificare se stesso, di essere momentaneamente "altro", per poi essere reintegrato nella società da cui proviene in maniera totalmente differente, con un ruolo completamente diverso.

I riti di passaggio accompagnano il necessario rinnovamento della società e delle sue classi di età. Si verificano dunque parallelamente a cambiamenti di tipo fisiologico, naturale o sociale; in altri termini, essi sono funzionali anche alla scansione e alla separazione delle varie fasi che insieme caratterizzano la vita stessa della comunità e dell'essere umano: nascita, pubertà, matrimonio, morte

Insieme a *I riti di passaggio* di Arnold Van Gennep¹, a cui si deve la costituzione di un vero e proprio metodo d'indagine,

un altro caposaldo, più recente, per gli studi relativi ai rituali iniziatici è sicuramente *Il cacciatore nero* di Pierre Vidal-Naquet². Il titolo rimanda a una delle dimensioni "vissute" nel periodo di passaggio, dimensioni negative e contrarie alle regolari norme sociali, ma che l'iniziato deve sperimentare e superare per poter essere ammesso nella società civilizzata: la caccia notturna.

Nella cultura greca la caccia è un'attività aristocratica, propria delle *élites* dominanti fin dalle origini³ – scene di caccia sono frequenti già nella pittura vascolare micenea –, ma solitamente essa non viene intesa come l'attività guerriera predominante dei *politai*, le cui norme si rispecchiano invece nella collettiva guerra oplitica, guerra introdotta in Grecia a partire dall'VIII secolo a.C., ritualizzata e che abolisce le armi da lancio, *in primis* l'arco. Quest'ultimo, invece, è proprio una delle armi più adoperate nella caccia e non a caso è lo strumento iconograficamente più rappresentativo di Artemide, dea che per eccellenza presiede ai rituali iniziatici femminili – si pensi al santuario delle orse di Brauron in Attica – e figura

* Questo saggio è tratto da *Ekdysia a Festo. Un rituale della Creta ellenistica*, la tesi di laurea che l'autrice ha discusso in data 17.10.2019, presso la facoltà di Lettere Classiche dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II".

¹ Van Gennep 2012 [1909].

² Vidal-Naquet 2006 [1981].

³ Si riteneva che la caccia aiutasse la maturazione dei giovani e li preparasse alla guerra (Xen. *Cyn.* 12).

che suscitò in modo particolare l'interesse di Vernant⁴.

Ne *Il cacciatore nero* si pone l'accento su un'assenza importante notata nelle *Leggi* di Platone⁵, dove si descrivono varie attività destinate all'educazione dei giovani: tra esse si esclude la caccia notturna, non conforme alla morale oplitica. È necessario infatti distinguere una caccia istituzionalizzata e adattata alle norme sociali tradizionali, cioè quella diurna, collettiva, realizzata a mani nude o con l'aiuto di quadrupedi – cavalli, cani –, e una caccia selvaggia, contraria alle regole oplitiche, quindi notturna, nera, ἀργῶν ἀνδρῶν, «propria degli uomini oziosi» e che fa uso di strumenti assolutamente rigettati dagli *hoplitai*, ovvero armi da lancio e trappole.

Questa prima importante distinzione si estende anche all'ambito bellico nella misura in cui si registra una profonda frattura tra guerra istituzionalizzata, ordinata, collettiva e guerra selvaggia, priva di regole, individuale⁶. Si viene in questo modo a delineare un quadro di simmetria inversa, su cui si innesta la codificazione dei riti iniziatici adolescenziali e nel quale un'altra dicotomia posta in primo piano è quella esistente tra la *polis* e il luogo marginale, di confine. L'ἔσχατιά è lo spazio selvaggio, una regione priva di campi coltivati e di conseguenza un ambiente non necessario e non funzionale alle

esigenze dei *politai*. Questo è lo spazio del *limen*, del margine, la frontiera che il giovane deve superare durante il passaggio per uscire da se stesso, diventare momentaneamente Altro, sperimentare tutte le condizioni opposte a quelle considerate regolari nella società ordinata della *polis*.

L'importanza di questo spazio liminare all'interno dei riti iniziatici fu intuita già da Van Gennep, il quale formulò su questo presupposto la distinzione fra tre categorie a cui ascrisse rituali dotati di funzioni differenti: riti di separazione o preliminari scandiscono l'allontanamento da un ambiente, la separazione da uno stato originario di partenza; riti liminari, incentrati sul margine, la zona che serve a distinguere il prima e il dopo del cambiamento dell'iniziato; infine riti postliminari, di aggregazione ad un nuovo ambiente, che enfatizzano il mutamento del ruolo sociale dell'individuo.

È quindi nello stadio del margine che possono verificarsi comportamenti anomali, spesso drammatizzati e completamente estranei alle tradizionali regole sociali della *polis* "civilizzata". Una di queste alterità emerge nell'ambito sessuale, da cui scaturiscono determinate circostanze che prevedono l'omosessualità – il cui valore iniziatico nella mitologia greca è stato indagato in maniera particolare da Bernard Sergent⁷ – e l'inversione sessuale, spesso associata al travestitismo.

⁴ Vernant 2018 [1990], pp. 151-221.

⁵ Plat. *Leg.* 824a: πεζῶν δὲ μόνον θήρευσίς τε καὶ ἄγρα λοιπὴ τοῖς παρ' ἡμῖν ἀθληταῖς, ὧν ἡ μὲν τῶν εὐδόντων αὖ κατὰ μέρη, νυκτερεία κληθεῖσα, ἀργῶν ἀνδρῶν, οὐκ ἀξία ἐπαίνου, οὐδ' ἦττον διαπαύματα πόνων ἔχουσα, ἄρκυσίν τε καὶ πάγαις ἀλλ' οὐ φιλοπόνου ψυχῆς νίκη χειρουμένων τὴν

ἀγριον τῶν θηρίων ῥώμην.

⁶ La *μονομαχία*, «il duello», era la tipica tecnica guerriera d'età micenea, poi ripresa per motivi letterari nell'*Iliade*, ma sicuramente non più in uso nella Grecia di età arcaica e classica.

⁷ Sergent 1986 [1984]. Il ruolo dell'omosessualità e della pederastia nella società greca e

Quest'ultima dinamica si esplica solitamente attraverso cerimonie "carnevalesche" e drammatizzate, nelle quali si rende possibile l'espressione di tratti apparentemente eccentrici e il capovolgimento delle norme consuete, in realtà finalizzato al consolidamento della canonica organizzazione sociale della *polis*. Il travestitismo ha inoltre come sua controparte la nudità rituale che emerge spesso in contesti iniziatici, come ad esempio nella *κρυπτεία* spartana e probabilmente anche tra le orse di Brauron; tale nudità possiede evidentemente un valore simbolico dal momento che fa parte di quell'insieme di circostanze anomale che contraddistinguono lo spazio liminare.

La condizione di *sauvagerie*, in cui sono confinati i giovani esclusi dalla *polis*, si manifesta anche attraverso una terminologia pregnante di valore iniziatico. Ἀγέλα, «gregge» è il peculiare sostantivo usato in contesto dorico per indicare i gruppi in cui i giovani adolescenti erano divisi e allenati e a cui aderivano probabilmente al compimento del diciassettesimo anno⁸. Il termine sembrerebbe in linea con l'ideologia dorica che considerava i

fanciulli – non ancora uomini – al tempo stesso esseri selvaggi e prepolitici, avendo essi accesso a dinamiche sia anomale sia oplitiche: gli *agelaoi* potevano dedicarsi alla caccia notturna, al furto, ma al tempo stesso erano ammessi ai sissizi. Questa coesistenza di *sauvagerie* e cultura è messa in risalto nella battaglia rituale del Plataneto, in cui *agelaoi* di schieramenti diversi combattevano adoperando pratiche non ammesse nel codice oplitico, ad esempio il morso. Tale pratica rituale era preceduta da un sacrificio all'antico dio Enialio di due cani, animali domestici, e dal combattimento tra due cinghiali, animali selvatici⁹.

A Creta in opposizione alla ἀγέλα, il gregge degli adolescenti, si colloca l'ἐταιρεία, la compagnia degli uomini adulti. A Sparta un altro vocabolo diffuso è ἴλη¹⁰, termine che probabilmente indica delle sottodivisioni interne alla ἀγέλα, ma i due lemmi potrebbero essere stati impiegati come sinonimi¹¹ per indicare il gruppo dei giovani esseri selvaggi, non ancora cittadini né avvezzi alla guerra oplitica¹². Nonostante diverse siano le interpretazioni proposte per tali

nelle sue istituzioni è il fulcro di uno studio condotto da Kenneth Dover, fondato sull'analisi di testimonianze letterarie – *in primis* l'orazione *Contro Timarco* di Eschine – e vascolari; Dover 1985 [1978].

⁸ Hesych. s.v. ἀπάγελος· ὁ μηδέπω συναγελαζόμενος παῖς. ὁ μέχρι ἐτῶν ἑπτακαίδεκα.

⁹ Vidal-Naquet 2006 [1981], p. 171.

¹⁰ ἴλα in dorico.

¹¹ Plut. *Licurgo*, XVI, 7-13: ἐκάθευδον δὲ ὁμοῦ κατ' ἴλην καὶ ἀγέλην ἐπὶ στιβάδων, ἃς αὐτοῖς συνεφόρουσαν, τοῦ παρὰ τὸν Εὐρώταν πεφυκότος καλάμου τὰ ἄκρα ταῖς χερσὶν ἄνευ σιδήρου κατακλάσαντες. Vd. anche Xen. *De republica*

Lacedaemoniorum, II, 11: ὡς δὲ καὶ εἴ ποτε μηδεὶς τύχοι ἀνὴρ παρών, μηδ' ὡς ἔρημοι οἱ παῖδες ἄρχοντος εἶεν, ἔθηκε τῆς ἴλης ἐκάστης τὸν τορώτατον τῶν εἰρένων ἄρχειν· ὥστε οὐδέποτε ἐκεῖ οἱ παῖδες ἔρημοι ἄρχοντός εἰσι. Willetts 1955, p. 15: «A number of such communities was united to form an *ile*, and this was under the command of a particularly capable *eiren*».

¹² In particolare l'espressione κατ' ἴλας sembra essere impiegata per indicare una schiera sparsa e divisa da intervalli, in antitesi a ἐπιφάλαγος, la falange oplitica, ordinata e serrata; vd. Lammert 1914, col. 997.

termini, è certamente indubbio che l'aggettivo ἄζωστοι e il verbo ἐκδύω nelle iscrizioni cretesi aderiscano ad un linguaggio semanticamente connesso alla nudità iniziatica, contraddistinta dall'assenza di equipaggiamento militare¹³.

Fin dall'età più antica l'uomo disarmato è assimilato a una vera e propria donna, in quanto particolarmente vulnerabile; un esempio di un simile parallelismo si riscontra già in Omero, il quale sembra adoperare l'aggettivo γυμνός come sinonimo di ἄζωστος e a tal proposito è emblematica una sezione del monologo pronunciato da Ettore nella scena iliadica in cui l'eroe troiano riflette sull'imminente scontro con Achille:

μή μιν ἐγὼ μὲν ἴκωμαι ἰών, ὃ δέ μ' οὐκ ἐλεήσει
οὐδέ τί μ' αἰδέσεται, κτενέει δέ με γυμνὸν ἐόντα
αὐτως ὡς τε γυναῖκα, ἐπεὶ κ' ἀπὸ τεύχεα δύω.
οὐ μὲν πως νῦν ἔστιν ἀπὸ δρυὸς οὐδ' ἀπὸ πέτρης
τῷ ὀαρίζεσθαι, ἃ τε παρθένος ἠΐθεός τε
παρθένος ἠΐθεός τ' ὀαρίζετον ἀλλήλοισιν.
βέλτερον αὐτ' ἔριδι ξυνελαυνέμεν ὅττι τάχιστα:
εἶδομεν ὀπποτέρῳ κεν Ὀλύμπιος εὖχος ὀρέξῃ.¹⁴

In questo caso si presenta in tmesi il verbo ἀποδύω, il cui significato è sostanzialmente il medesimo di ἐκδύω

¹³ Willetts 1955, p. 120: «It seems likely that at this ceremony, the members of the ἀγάλα, having now reached the final stage of their initiation into manhood, laid aside their boyhood garments before assuming the warrior's costumes which each had received as a gift after his period of seclusion».

¹⁴ Hom. *Il.* XXII 123-130.

¹⁵ Richardson 2003, p. 119: «γυμνόν must mean unarmed».

¹⁶ Nonostante la somiglianza tra i due termini, non bisogna tuttavia presupporre addirittura una radice etimologica comune: γυνή deriva certamente dall'indoeuropeo *g^wen, mentre

nonostante il mutamento della preposizione, mentre γυμνός compare qui come «nudo» nel senso di «disarmato»¹⁵ ed è per questo collegato a γυναῖκα¹⁶: l'uomo privo di armi è indifeso esattamente come una donna.

Da questo passo omerico si evince dunque un elemento chiaramente irregolare nel momento in cui Ettore assimila se stesso disarmato ad una donna, poiché l'eroe omerico privato della propria armatura sembra perdere anche la virilità che lo contraddistingue, diventando una donna¹⁷. In effetti nel poema iliadico questo non è l'unico luogo in cui Ettore sembra vicino al confine tra virilità e femminilità. Thomas van Nortwick ritiene che tale argomento debba essere letto sulla base degli avvenimenti del VI libro, nel quale Ettore ricercerebbe una propria autoaffermazione e autodeterminazione mediante la scelta del mondo virile, dominato dalla guerra, e il rifiuto di quello femminile¹⁸.

Ciò accade attraverso un'oggettivazione dell'interiorità dell'eroe, esplicita esteriormente per mezzo dei suoi cari: prima della battaglia contro gli Achei

più difficile sembra l'origine di γυμνός. Chantraine, Beekes e Beek ricollegano il termine γυμνός alla base indoeuropea *nog^w-no-, forse la forma iniziale fu *nygnós trasformatosi poi in *mygnós e infine in γυμνός, vd. Chantraine 1968, pp. 241-243 e Beekes Beek 2010, pp. 291-292.

¹⁷ Van Nortwick pone in rilievo il verbo ὀαρίζω, «fare discorsi da donna», da ὄαρ, «moglie» e suggerisce che anche questo verbo possa riferirsi alla condizione per cui Ettore appare sull'orlo del limite tra virilità e femminilità; vd. Van Nortwick 2001, pp. 221-222.

¹⁸ Van Nortwick 2001.

Ettore incontra Ecuba, Paride, Elena e Andromaca; quest'ultima a sua volta tenterebbe di entrare nella sfera maschile del marito, consigliandogli una strategia militare da attuare contro i nemici¹⁹, ma Ettore ristabilisce i confini di genere ricordando alla sposa il suo ruolo e invitandola a restare tra le mura domestiche, dal momento che πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει πᾶσι, «la guerra spetterà a tutti gli uomini»²⁰.

Come è già stato ricordato, la separazione tra i due generi è fondamentale per i giovani uomini, i quali devono riuscire ad allontanarsi dal mondo femminile della madre per poter abbracciare quello maschile²¹, personificato dalla figura del padre²²: in questo caso la sfera femminile è rappresentata non solo dalla madre Ecuba, ma anche dalla sposa Andromaca e dalla cognata Elena²³. Dunque fin dal VI libro Ettore appare immerso in una fase tesa alla determinazione della propria identità, tanto che ancora nel XXII si

mostra tentato dall'idea di violare i confini di genere, accarezzando la possibilità di abbandonare l'etica virile e omerica, spogliandosi delle armi e arrendendosi ad Achille; tuttavia tale violazione è solamente sfiorata per poi essere infine evitata: si tratterebbe dunque di un passaggio liminare finalizzato alla piena accettazione del proprio ruolo²⁴.

L'aggettivo γυμνός compare anche nella scena della morte di Patroclo, nella seconda fase della sua disfatta:

δ μὲν αὖτις ἀνέδραμε, μίκτο δ' ὀμίλῳ,
ἐκ χροῶς ἀρπάξας δόρυ μείλινον, οὐδ' ὑπέμεινε
Πάτροκλον γυμνόν περ ἐόντ' ἐν δηϊότητι.²⁵

In tale contesto l'eroe, dopo essere stato spogliato delle armi da Apollo, è colpito da Euforbo, il quale tuttavia non ha il coraggio di ucciderlo definitivamente, nonostante sia disarmato. Si è cercato di minimizzare l'aspetto più eclatante ed irregolare di questo lemma,

Telemachus must leave Ithaca and his mother to go in search of his father».

²³ Le tre donne incontrate da Ettore in città tenterebbero in diversi modi di allontanare l'eroe dalla guerra che si prepara al di fuori delle mura: Ecuba offrendogli del vino, rifiutato dal figlio che desidera essere lucido per lo scontro; Elena invitandolo a riposare, ma anche in questo caso l'eroe declina per dirigersi in fretta verso la propria famiglia in vista della battaglia; infine Andromaca stessa tenta di trattenere lo sposo attraverso il legame che lo vincola alla propria famiglia.

²⁴ Ciò è evidente nel finale del monologo, in cui Ettore accetta il proprio destino, vd. Hom. II. XXII 129-130: βέλτερον αὐτ' ἔριδι ξυνελαυνόμεν ὅτι τάχιστα: | εἶδομεν ὀπποτέρῳ κεν Ὀλύμπιος εὖχος ὀρέξῃ.

²⁵ Hom. II. XVI 813-815.

¹⁹ Hom. II. VI 407-439.

²⁰ Hom. II. VI 486-493.

²¹ Questa fase di passaggio basato sulla polarità maschile-femminile e padre-madre non è un tratto esclusivo della cultura greca, bensì si riscontra in rituali drammatizzati di diverse società primitive: vd. il rito di circoncisione della tribù australiana Murngin in Campbell 2012 [2008], pp. 19, 166, 187 e i riti di separazione descritti da Van Gennep in Van Gennep 2012 [1909], pp. 43-56.

²² Van Nortwick 2001, p. 223: «For Hector, as for all males in the world of ancient heroic poetry, identity follows from separation. The masculine hero has two imperatives: move away from the nurturing embrace of the mother and come to terms with the hard wisdom embodied somehow in the father». Si ricordi anche l'esempio di Telemaco: «to reach maturity,

tentando di ricollegare semanticamente l'aggettivo γυμνός presente in Omero, così come ἄζωστος, ad una nudità non completa e assoluta – sembrerebbe infatti che i guerrieri indossassero sempre una tunica al di sotto dell'armatura²⁶ –, ma di tipo militare, contraddistinta esclusivamente dall'assenza di equipaggiamento militare e che comporterebbe dunque vulnerabilità agli attacchi dei nemici. Tale prospettiva appare tuttavia limitata da un eccessivo razionalismo, con cui si tende a regolarizzare e normalizzare un fenomeno – la condizione di completa nudità – percepito come anomalo: non si deve dimenticare che la nudità possiede una valenza in primo luogo atletica, ma anche intrinsecamente simbolica, proprio in virtù del suo essere estranea alle normali regole sociali della *polis*²⁷.

A questo proposito è pertinente l'interpretazione di Olof August Danielsson, per il quale il vocabolo ἄζωστος potrebbe essere stato adoperato nel giuramento dei Dreri nello stesso significato di ἀχίτων, dunque non semplicemente con il valore di «disarmato», ma proprio di

²⁶ Janko 1992, p. 415: «Patroklos is in a tunic, not naked. Thus Hektor says Akhilleus would kill him γυμνός 'like a woman, once I take off my armour' - men always carried arms. Warriors wore tunics under their corslets».

²⁷ Basti ricordare il ruolo centrale assegnato alla nudità in una festività fondamentale come le Gimnopedie a Sparta.

²⁸ Vd. Danielsson 1890, p. 12: «Sed cogitari etiam hoc potest, ἄζωστοις s. ἀστόλοις illis una cum cingulo aliam quoque iustae vestis partem defuisse. Quoniam autem tunicae plerumque, non pallio vel amictui superinduebatur, consentaneum foret hoc loco non pallii sed tunicae

«privo di tunica»²⁸; a sostegno di tale supposizione egli menziona Omero, notando come quest'ultimo sembri impiegare ζῶμα e ζῶστρον nel significato di tunica: forse dall'originaria accezione di «senza cinta»²⁹, l'aggettivo potrebbe aver conosciuto un'evoluzione del proprio spettro semantico, giungendo ad indicare per estensione l'assenza della tunica stessa. Alla luce delle testimonianze festive e del lessico fortemente iniziatico adoperato nelle iscrizioni di Drero e Malla si va dunque a delineare un quadro basato su una doppia contrapposizione: fanciulla/ragazzo e nudo/armato³⁰.

Bibliografia

BEEKES, R.S.P. – VAN BEEK, L. (2010) *Etymological Dictionary of Greek*, Boston, Brill.

CHANTRAINE, P. (1968) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, vol. I, Paris, Klincksieck.

DANIELSSON, O.A. (1890) *Epigraphica*, Uppsala, Uppsala Universitets Årsskrift.

DOVER, K.J. (1985) [1978] *L'omosessualità nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi [*Greek*

defectum significari, ut ἄζωστος idem valeret quod ἀχίτων. [...] Apud Homerum ζῶμα et ζῶστρον de tunica usurpari videntur».

²⁹ Ateneo dice che in Omero l'aggettivo ἄζωστος è adoperato per indicare coloro che hanno una tunica priva di cintura, vd. Athen. 523d: καὶ γὰρ ἰδίως παρ' αὐτοῖς ἐπεχωρίασεν φορεῖν ἀνθινούς χιτῶνας, οὓς ἐζώννυντο μίτραις πολυτελέσιν, καὶ ἐκαλοῦντο διὰ τοῦτο ὑπὸ τῶν περιόικων μιτροχίτωνες, ἐπεὶ Ὅμηρος τοὺς ἄζωστους ἀμιτροχίτωνας καλεῖ. Vd. Hom. *II*. XVI 419.

³⁰ Vidal-Naquet 2006 [1981], p. 140.

Homosexuality, Cambridge, Harvard University Press].

JANKO, R. (1992) *The Iliad: a Commentary*, vol. IV, diretto da Geoffrey S. Kirk, Cambridge, Cambridge University Press.

LAMMERT (1914), 'Ἰλαί', in RE IX/I, 997.

RICHARDSON, N. (2003), *The Iliad: a Commentary*, vol. VI, diretto da Geoffrey S. Kirk, Cambridge, Cambridge University Press.

SERGENT, B. (1986) [1984] *L'omosessualità nella mitologia greca*, Bari, Laterza [*L'homosexualité dans la mythologie grecque*, Paris, Payot].

VAN GENNEP, A. (2012) [1909] *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri [*Les rites de passage*, Paris, Nourry].

VIDAL-NAQUET, P. (2006) [1981] *Il cacciatore nero. Forme di pensiero e forme di articolazione sociale nel mondo greco antico*, Milano, Feltrinelli [*Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, Maspéro].

VAN NORTWICK, T. (2001) *Like a Woman: Hector and the Boundaries of Masculinity*, «Arethusa», XXXIV/2, pp. 221-35.

VERNANT, J.-P. (2018) [1990] *Figure, idoli, maschere*, Milano, il Saggiatore [*Figures, idoles, masques*, Paris, Julliard].

WILLETTS, R.F. (1955) *Aristocratic Society in Ancient Crete*, London, Routledge.

Alberto Scialò

Rappresentazioni della Resistenza tra neorealismo ed epica contemporanea

1. Introduzione. Resistenza del terzo millennio

«**N**on c'è nessun "dopoguerra". Gli stolti chiamavano "pace" il semplice allontanarsi del fronte. Gli stolti difendevano la pace sostenendo il braccio armato del denaro. Oltre la prima duna gli scontri proseguivano. Zanne di animali chimerici affondate nelle carni, il Cielo pieno d'acciaio e fumi, intere culture estirpate dalla Terra. Gli stolti combattevano i nemici di oggi foraggiando quelli di domani. Gli stolti gonfiavano il petto, parlavano di "libertà", "democrazia", "qui da noi", mangiando i frutti di razzie e saccheggi. Difendevano la civiltà da ombre cinesi di dinosauri. Difendevano il pianeta da simulacri di asteroidi. Difendevano l'ombra cinese di una civiltà. Difendevano un simulacro di pianeta»¹.

Con queste parole in esergo si apre *54* di Wu Ming, romanzo pubblicato nel 2002 dopo tre anni di gestazione, quando in Italia era ancora ben vivo il ricordo bruciante dei fatti del G8 di Genova del 2001 e le tensioni politiche esplodevano

prepotentemente in manifestazioni di piazza, più di una volta degenerate in vere e proprie guerriglie urbane. Questa citazione, e il contesto culturale in cui è stata generata, ci permette di riflettere sul fatto che, evidentemente, l'orizzonte della guerra, strutturante durante tutto il Novecento per gran parte della letteratura italiana (come dimostrato da Giancarlo Alfano in *Un orizzonte permanente*²), è ben lontano dall'esaurirsi anche nei primi anni del nuovo millennio.

Naturalmente, in Italia è difficile parlare di guerra senza menzionare l'esperienza della Resistenza. Il ricordo della lotta partigiana e le controversie che l'avvolgono, infatti, è ancora una ferita aperta per la nostra cultura nazionale e di conseguenza si dimostra un terreno di discussione ancora fertile. La letteratura, quindi, da grande bacino di convergenza, quale è sempre stata, delle spinte culturali, sotterranee e non, che animano la vita di un paese, anche nel caso della storia della Resistenza è stata pronta a coglierne gli aspetti più attuali. In quest'ottica, il collettivo di scrittori bolognesi Wu

¹ WU MING, *54*, Torino, Einaudi, 2002, p. 3.

² Cfr. GIANCARLO ALFANO, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Aragno, 2012.

Ming riveste al momento un ruolo fondamentale, sia per la sua attività politica e culturale militante (dal marcato carattere antifascista), sia per ciò che concerne più nello specifico la sua attività letteraria.

L'idea di Resistenza, infatti, è una costante strutturante della produzione del collettivo, tanto nelle trame e nelle ambientazioni, sempre costruite intorno a momenti cruciali della storia delle nazioni (come la Rivoluzione francese ne *L'armata dei sonnambuli* o la guerra d'indipendenza americana in *Manituana*), quanto nel vero e proprio impianto ideologico delle loro opere. I personaggi di Wu Ming pensano la resistenza in tutte le forme possibili, oppongono alla forza egemone della Storia tutta la loro voglia di ribellarsi, non hanno paura di schierarsi dalla parte di coloro di cui il tempo si dimentica. Si pensi ancora a *L'armata dei Sonnambuli* (2014) e ai suoi protagonisti: il *folk hero* Scaramouche e la *tricotieuse* Marie Nozière, che partecipano alle azioni popolari nei sobborghi parigini, o il popolo stesso, quel «silenzioso esercito di soldati di ventura»³, che nel romanzo prende in prima persona (plurale) la parola rivendicando il diritto di essere narratore di se stesso.

Nello specifico però, sono due i lavori del collettivo che trattano prettamente di Resistenza: *Asce di guerra* (2000) e il già citato *54*. Due romanzi generati praticamente in contemporanea che dialogano ampiamente scambiandosi spunti, personaggi e trame, entrambi connotati

dall'esigenza ideologica di «di sottolineare l'aggancio tra ieri e oggi, in un gioco di rimandi tra esperienze ed epoche diverse»⁴ per incidere realmente in una situazione politica e sociale che presentava, in maniera generale, molte assonanze con la storia italiana di cinquant'anni prima e, per la quale, il racconto della Resistenza avrebbe potuto significare una possibilità per non ripetere alcuni errori passati.

La rappresentazione letteraria della Resistenza, tuttavia, è un tema di lungo corso della nostra letteratura e la sua storia comincia già pochi mesi dopo la fine del secondo conflitto mondiale, tanto che Calvino, nella prefazione del 1964 a *Il sentiero dei nidi di ragno*, sostiene che «scrivere "il romanzo della Resistenza" si poneva come un imperativo; a due mesi appena dalla Liberazione nelle vetrine dei librai c'era già *Uomini e no* di Vittorini»⁵.

Alla luce di ciò, lo scopo di questo breve scritto sarà quello di analizzare quali siano stati i cambiamenti nella resa letteraria della Resistenza, dalle sue origini ai più recenti sviluppi. Per quanto potrebbero essere vari gli esempi da analizzare (da Fenoglio, però già cronologicamente fuori dalla primissima età del romanzo resistenziale, allo stesso Calvino), è più utile soffermarsi sugli autori più indicativi delle diverse età letterarie e fotografare i due momenti nelle fasi più estreme. La più recente, con la produzione di Wu Ming, e la prima in assoluto

³ LUTHER BLISSETT, *Q*, Torino, Einaudi, 1999, p. 636.

⁴ WU MING, *Postfazione ad Asce di guerra*, Torino, Einaudi, 2005, p. 435.

⁵ ITALO CALVINO, *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Mondadori, 2016, p. 12.

con l'opera di Elio Vittorini e di Cesare Pavese, che in vita furono maggiormente considerati come scrittori «coscienza di una generazione»⁶.

2. L'uomo e la Storia

Come dicevamo in precedenza, *Uomini e no* di Vittorini viene pubblicato ad appena due mesi dalla Liberazione, nel giugno del 1945. Considerandone i tempi di pubblicazione e la sostanza, è quindi difficile non riscontrare il forte impianto ideologico dell'opera, dovuto probabilmente sia alla propensione dell'autore verso l'attività di "animatore culturale", che lo portava costantemente a rapportarsi alla realtà socio-culturale che lo circondava, sia all'ambiente culturale in cui si colloca; a quella «responsabilità speciale»⁷, quindi, che Calvino spiega gravare su chiunque fosse stato testimone di un'epoca storica portatrice di un trauma così sensibile.

Infatti, l'*engagement* dell'autore risulta evidentemente nella trama stessa dell'opera che cerca di restituire un affresco della Resistenza milanese del '44, cedendo anche troppo spesso a velleità apologetiche che rischiano di farle perdere organicità, ad un «eccesso di volontarismo» insomma che, difatti «ne preclude la piena riuscita»⁸ (come spesso successe, tra l'altro, per le opere che cercarono di rappresentare storicamente l'esperienza

della lotta partigiana). Se si presta attenzione, però, ci si può accorgere che il fulcro del romanzo non può considerarsi la narrazione degli eventi storici, ma che effettivamente ciò che preme a Vittorini è attuare un'analisi del rapporto che l'uomo instaura con la Storia che lo travolge. Soprattutto tramite gli inserti in corsivo, il narratore-poeta apre nel tessuto della trama, degli squarci lirici che gli permettono di indagare la condizione più intima dell'uomo, di «scavare dentro l'"aporia uomo", nel punto di contatto, e di reciproca complicazione/compromissione, fra umano e non umano»⁹. A questo punto è chiaro che la Storia è da considerarsi semplicemente un mezzo per raggiungere lo scopo primario, che è l'indagine dell'individuo. *Uomini e no*, quindi, va osservata per quella che è, ovvero un'creatura che, per la sua precocità o per la sua necessità ideologica, è percorsa da una serie di tensioni contrapposte (individuo-collettivo, uomo-non uomo, giusto-necessario) che rimangono insolite. Probabilmente, era troppo presto per trarre conclusioni.

Il rapporto che l'uomo instaura con l'epoca storica che vive è una tematica fondamentale anche nella produzione di Cesare Pavese, che non può essere scissa dall'esperienza biografica dello scrittore piemontese e da quel senso di colpa, che egli sempre si porterà dentro, per non aver partecipato in prima linea alla guerra

⁶ MARCO FORTI, *Nota introduttiva* a CESARE PAVESE, *Feria d'agosto*, Milano, Mondadori, 1971, p. 23.

⁷ I. CALVINO, *Prefazione* a *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 12.

⁸ ALESSANDRO BALDACCI, *Romanzi della Resistenza*, in *Il romanzo in Italia*, 4 voll., a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, vol. III, *Il primo Novecento*, p. 356.

⁹ *Ibidem*.

di liberazione: per essersi sottratto al martirio, per essere fuggito. Ed in effetti possiamo constatare che tutti i personaggi creati da Pavese, sono effettivamente dei personaggi “in fuga”. Lo vediamo con Anguilla ne *La luna e i falò* che scappa da Genova, imbarcandosi per l’America, nel momento in cui il gruppo di oppositori che frequentava viene catturato, o con Corrado, protagonista de *La casa in collina* (opera che racconta in presa diretta la nascita del movimento resistenziale), che fuggirà, in un primo momento da Torino per sfuggire ai bombardamenti, e poi alla volta del suo paese natio, quando le persone che aveva conosciuto nel paesino di collina nel quale si era rintanato, verrà catturato insieme a Cate, una sua vecchia fidanzata. Nella sua fuga Corrado perderà di vista anche Dino, il figlio di Cate, a cui era particolarmente legato. Su questo tema, riflette Giancarlo Alfano che mostra come «l’irruzione della storia» e «il tempo della guerra»¹⁰ sanciscono l’irrimediabile distanza tra Corrado e tutti gli altri personaggi, soprattutto Dino, al quale il protagonista, che addirittura sospetta di essere suo padre, cerca di trasmettere i suoi valori e i suoi insegnamenti, ma che la scelta di «non compromissione con l’insurrezione armata»¹¹ allontana in maniera irreversibile, data la fascinazione sempre crescente nel ragazzo per le imprese partigiane. Quindi, davanti alla prepotenza del corso degli eventi e della propria solitudine esistenziale, nemmeno ritornando

al proprio paese di origine Corrado troverà pace. La guerra è ormai un orizzonte totale – «verrà il giorno che nessuno sarà fuori dalla guerra»¹² – e neanche la ricerca dei luoghi delle proprie origini, ormai ridotti a scenario di crimini e assassini, a fosse comuni che brulicano di cadaveri, potrà mutare la propria condizione.

La prepotenza con cui la Storia arriva a violare la soggettività dell’individuo, assume, infatti, la sua massima potenza nell’assunzione della consapevolezza di non poter mettere fine alla guerra. Nelle ultime battute de *La casa in collina* Pavese scrive così:

Io non credo che possa finire. Ora che ho visto cos’è guerra, cos’è guerra civile, so che tutti, se un giorno finisse dovrebbero chiedersi: – E dei caduti che facciamo? Perché sono morti? – Io non saprei cosa rispondere. Non adesso, almeno. Né mi pare che gli altri lo sappiano. Forse lo sanno unicamente i morti, e soltanto per loro la guerra è finita davvero.¹³

Chiudendo la storia di Corrado, l’autore riflette quindi sul fatto che, mentre per i morti la guerra è inesorabilmente finita, i vivi non potranno mai uscire da uno stato di conflitto perenne. La generazione che ha vissuto l’atrocità del periodo bellico, che non ha risparmiato nessuno, neanche i fortunati che hanno potuto continuare a vivere, è incapace di scrollarsi di dosso la memoria di quel tempo e di ricostruirsi tanto sul piano sociale quanto su quello morale.

¹⁰ G. ALFANO, *Un orizzonte permanente*, cit., p. 113.

¹¹ *Ivi*, p. 114.

¹² C. PAVESE, *La casa in collina*, in *Prima che il gallo canti*, Torino, Einaudi, 2017, p. 257.

¹³ *Ivi*, p. 259.

Quasi due anni dopo Pavese torna a riflettere su questo tema ne *La luna e i falò*. Sono essenzialmente due gli episodi in cui le riflessioni sulla guerra e la morte irrompono prepotentemente in un testo costruito, principalmente, su scorci veristi di vita delle Langhe che vengono poi traslati nella dimensione mitica, e ciò ne amplifica la potenza traumatica: il ritrovamento dei cadaveri di due repubblicani malamente sepolti in un campo incolto e il magistrale finale nel quale Nuto e Anguilla, in un dialogo emotivamente straziante, contemplan il luogo nel quale si era consumato il rogo del corpo di Santina (figlia del vecchio padrone di Anguilla, giustiziata poiché spia dei fascisti) e sul cui terreno, soltanto l'anno precedente era ancora possibile vederne il segno, «come il letto di un falò»¹⁴.

La morte, quindi, invade bruscamente anche la mitologia personale dell'autore. Il falò, il simbolo mitico più caro a Pavese sin dai tempi di *Lavorare stanca*, diventa ciò che impedisce all'autore di superare le atrocità delle quali la sua generazione è stata testimone. «Falò» è anche la parola che chiude l'intero romanzo, e dopo il falò non può esserci che la morte. Se i cadaveri riemergono dalla terra riattivando costantemente la memoria della guerra, se anche il mito è ormai corrotto, i vivi non potranno far altro che addossarsi il «peso del dopo» e continuare a condurre in qualche modo la loro esistenza, ormai segnata per sempre da ciò che è stato.

3. Wu Ming: *epos* e personaggi-funzione

Ora che abbiamo visto a grandi linee cosa succedeva nei primi anni di vita del romanzo resistenziale, possiamo riflettere su come il tema venga sviscerato in maniera diversa successivamente.

Per fare ciò dobbiamo, brevemente, capire come funzionano due concetti fondamentali nella poetica del collettivo: la Storia e le storie. L'interazione tra queste strutture è regolata dal fatto che i romanzi di Wu Ming sono, effettivamente, delle storie ambientate in quel grande flusso caotico e indistinto che è la grande Storia: non quella degli Stati, non quella delle istituzioni, ma quella degli uomini. I personaggi di Wu Ming si muovono in momenti storici cruciali, che hanno orientato in maniera decisiva il corso degli eventi, quelli in cui potevamo essere qualcosa di molto diverso da ciò che attualmente siamo – «al crocevia di altri mondi possibili»¹⁵ direbbe Gaia De Pascale – e il compito degli autori è quello di far emergere le loro storie, rimaste fuori dai libri; fuori dalla versione ufficiale. Le storie, le narrazioni, però vanno intese nell'accezione più puramente epica, come elementi fondanti della personalità umana, «le storie, al pari della manualità, hanno plasmato il nostro organo pensante, così come lo conosciamo»¹⁶. Assumendo uno statuto epico esse veicolano i valori sui quali deve

¹⁴ ID., *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 2013, p. 140.

¹⁵ GAIA DE PASCALE, *Wu Ming. Non soltanto una band di scrittori*, Genova, Il melangolo, 2009, p. 63.

¹⁶ WU MING 2 – WU MING 4, *La storia delle storie: Homo fabulans*, in «L'Unità», 18 settembre 2002.

basarsi la collettività, e di conseguenza l'*Homo Sapiens* non può che essere anche «*Homo Fabulans*»¹⁷, non può prescindere dal bisogno di raccontare e ascoltare vicende passate.

Se per Pavese e Vittorini, quindi, la realtà della guerra veniva raccontata tramite il rapporto problematico che l'individuo instaura con la Storia, per Wu Ming non è più il singolo ad essere al centro della macchina narrativa ma la storia in sé. I veri protagonisti sono le vicende e non più i personaggi. Il focus delle opere del collettivo non è più l'interiorità del singolo sconvolta dall'atrocità a cui gli eventi la espongono, ma l'azione che quello sconvolgimento provoca. Le personalità tridimensionali dei protagonisti di Pavese e Vittorini, lasciano il posto a personaggi appiattiti che adempiono ad una funzione – “personaggi-funzione” potremmo dire – molto più vicini a quelli dell'*epos* che alle psicologie complesse della prima metà del Novecento, all'uomo scisso del modernismo, il cui retaggio è ancora influente nelle poetiche neorealiste degli anni Quaranta. Essi non vengono esplorati nelle pieghe più recondite della loro individualità, ma servono a esplorare le storie escluse dalla “mitologia istituzionale”. Nella loro linearità riescono a restituire la visione complessa, composita e intricata, quindi maggiormente veritiera, della storia dei popoli. «Quando la mitologia popolare diventa mitologia di Stato è spacciata, smette di essere patrimonio collettivo e diventa materia per omelie istituzionali»¹⁸ e, quindi, per preservarla, creare

personaggi-funzione risulta il metodo migliore. Nella loro bidimensionalità, infatti, essi custodiscono la dimensione collettiva di un'esperienza, veicolano quei valori, quei modi di agire, per i quali sono stati costruiti.

Ciò risulta evidente in *Asce di guerra*, che si articola intorno alle vicende di Daniele Zani, un giornalista che raccoglie vecchie storie di partigiani nella Bologna del Duemila, e Vitaliano Ravagli, coautore del romanzo che negli anni Cinquanta era andato a combattere per l'esercito filocomunista del Vietnam del Nord. I due personaggi possono considerarsi a tutti gli effetti delle funzioni. Daniele Zani, per ammissione degli stessi autori, è un loro alter ego, un personaggio fittizio, al contempo un collettore di storie di guerra resistenziale e un catalizzatore del processo analogico che il lettore è tenuto a fare confrontando passato e presente. Pur essendo invece Vitaliano Ravagli una persona realmente esistente, il “personaggio Vitaliano” si riduce comunque ad una funzione: quella di testimone. Un testimone importante però, incaricato di incarnare i valori e le dinamiche della mitologia popolare. Infatti, tramite gli occhi e la voce di Vitaliano al lettore viene permesso di osservare il vero volto della Resistenza, dei valori sui quali si basa e delle azioni che ne derivano. Una testimonianza, quindi, fondamentale per scrostare dalla tradizione quella patina di sedimenti cristallizzati in una visione idealizzata e semplificata – che ne permettono la strumentalizzazione – e restituirne gli aspetti più cupi e viscerali,

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ ID., *Asce di guerra*, cit., p. 256.

spesso non relazionati soltanto al movimento patriottico di liberazione nazionale, bensì generati da motivazioni più personali come, nel caso di Vitaliano, la voglia di riscatto per le ingiustizie provate sulla propria pelle. Questo è per Wu Ming l'unico modo possibile di raccontare la Resistenza senza correre il rischio che l'epica di Stato se ne appropri: assumersi la responsabilità di tutto, tramandare la storia con la mitologia popolare: vera, sincera, complessa. Rifuggire le banalizzanti retoriche dell'alzabandiera, facendo emergere la natura complessiva della multiforme vicenda storica che fu la guerra di liberazione.

4. La Telemachia rivoluzionaria di Pierre Capponi

La vocazione epica dei personaggi del collettivo bolognese è confermata anche da una *storyline* di 54, che ha come protagonista Robespierre (Pierre) Capponi, di cui qui ci limitiamo ad accennare. Figlio di Vittorio Capponi, militare dell'esercito italiano che nel '43 aveva disertato unendosi ai parigiani di Tito, Pierre conduce una vita non particolarmente esaltante tra il lavoro di barista nel locale che gestisce con il fratello, la vita notturna nei locali e una relazione con una donna spostata. Non ricevendo più sue notizie da un anno, e non vedendolo da dieci, decide, per dare una svolta alla sua vita, di partire alla volta della Jugoslavia alla ricerca del padre, che troverà dopo un lungo viaggio infiacchito da una vita di perdite affettive e messo ai margini della società dai suoi dissidi con il partito

comunista jugoslavo, diventato sempre più stalinista. Ciò che ci interessa di Pierre è l'interpretazione del suo viaggio, la cui chiave di lettura ci viene data dagli autori quando, per varie volte, lo stesso Robespierre pensa all'incontro con il padre come a quello tra Telemaco e Ulisse. La grottesca storia di Pierre può essere allora interpretata come una sorta di goliardica Telemachia, una storia di *Bildung*, di acquisizione consapevole del suo dovere di partecipare alla Storia schierandosi. La nuova cognizione del suo compito, porterà Pierre a imbarcarsi con il padre per il Messico, dove deciderà di acquistare un bar. Nel paragrafo conclusivo della coda del romanzo, parlando con il precedente proprietario del bar, i due ascoltano l'arringa di un giovane avvocato sudamericano che sta addestrando guerriglieri per capovolgere la dittatura che opprime il suo paese. Si rivela essere Fidel Castro, e, in questo modo, gli autori lasciano intuire che i due Capponi parteciperanno alla Rivoluzione cubana del '59, convinti che «la vita, come la Storia, non avrebbe smesso di riservare sorprese»¹⁹. A questo punto, la vicenda di formazione del giovane Robespierre può dirsi veramente conclusa e può iniziare per lui un altro percorso, quello di militante tra le fila della Storia.

Per concludere, è bene fare un'ultima considerazione. È opinione largamente condivisa dalla critica (e ne viene fatta un'accurata analisi nel saggio di Baldacci citato in precedenza), quella secondo cui il romanzo della Resistenza, soprattutto nei primi tempi, abbia incontrato

¹⁹ ID., 54, cit., p. 659.

notevoli difficoltà a delineare una rappresentazione schiettamente storica della lotta partigiana discostandosi da forme memorialiste, affidandosi insomma alla pura letterarietà. È perfettamente immaginabile, infatti, che tanto dal punto di vista esperienziale, quanto da quello poetico, per un narratore degli anni Quaranta fosse difficile mediare tra la natura collettiva dell'esperienza bellica e le poetiche moderniste, fortemente improntate all'analisi intima dell'individualità del soggetto piuttosto che storica. Con il percorso fin qui delineato, ciò che si vuole asserire è che, allontanandosi dal retaggio delle esperienze primonovecentesche, e abbracciando una dimensione puramente epica, il romanzo resistenziale trovi un *habitat* più adeguato, in funzione di quella che è stata effettivamente la natura storica della Resistenza. Assumendo, in fin dei conti, lo statuto di narrazione di lungo corso delle gesta storiche di una collettività, mediante il quale tramandare il patrimonio valoriale che a questa appartiene e, di conseguenza, strutturarne l'identità.

Maria Castaldo

«Per questo la si chiamò Babele» Genealogia del relativismo linguistico

Scendiamo dunque, e confondiamo la loro lingua, perché non comprendano più l'uno la lingua dell'altro.

Gen. 11, 7

«**N**embrotte è l'antico gigante di cui si narra che per sua superbia credé contrastare Dio, dicendo che Dio era signore del cielo, lui della terra. E affinché Dio non potesse nuocergli per diluvio d'acque, come aveva fatto nella prima età, ordinò che sorgesse una torre alta quanto mai altra cosa al mondo. Onde Dio, per confonderlo, mandò confusione in tutti i viventi che operavano a far detta torre, e mutò la loro lingua, ch'era l'ebrea, in settantadue diverse, sicché l'uno non intendeva l'altro. Così il lavoro della torre rimase, quando essa era grande che girava ottanta miglia, ed era già alta quattromila passi. Si dispersero le genti, fra questi il capo dello stipite mio, da cui è sceso il mio sangue. A somiglianza di lui, io serbo e mescolo in me i semi di tutti i linguaggi, e così fino al giorno che essi tutti, e con essi i guaiti, ruggiti, latrati e versi e rumori e musiche d'ogni sorta si quieteranno in una sola parola indicibile, in un solo perfetto silenzio ch'è il Verbo e il Silenzio di

Dio...»¹. In questo atavico flusso, prima della sua misteriosa sparizione, c'è il congedo di Babele, l'unico momento di lucidità linguistica di questo scudiero che accompagna in parte delle sue peregrinazioni Guerrino, protagonista del racconto *Il Guerrin Meschino* di Gesualdo Bufalino. È proprio lui a battezzarlo Babele e a definirlo «signore di mille lingue e nessuna»: un personaggio che, per il «guazzabuglio macaronico» che si ritrova a parlare, risulta incomprensibile e bizzarro, da molti considerato nient'altro che un farnetico². Egli sembra giovare della «benedizione di Babele» di cui parla Gabriele Pallotti in *Relatività linguistica e traduzione*³, ma che nel suo caso si rivela una singolare maledizione. Il suo talento consiste, infatti, nel conoscere tutte le lingue nate e disperse da quella *zìqqurat* che evoca; esse, tuttavia, si accavallano e si scontrano l'una con l'altra nel suo eloquio, mescolandosi inesorabilmente e condannando lo sventurato a non essere compreso e al tempo

¹ Bufalino 2007, p. 391.

² *Ibid.*, pp. 376, 427.

³ Pallotti 1998, p. 3.

stesso a non comprendere. Il suo è un destino di esclusione e, spesso e volentieri, di derisione. La conoscenza linguistica elevata all'ennesima potenza si ribalta in un paradosso di incomunicabilità, e così Babele, nei suoi «accenti e motti selvaggi» è pari ad un sordomuto⁴. Supponiamo che difficilmente egli avrebbe potuto accettare senza riserve la parola “benedizione” in merito al suo destino, ma la sua figura resta icastica per parlare di un'ipotesi linguistica maturata nel XX secolo, in tempi ben lontani da quelli della biblica torre.

La diversità delle lingue parlate nel mondo e come esse possano modellare il nostro pensiero sono nodi tematici sui quali si sono interrogati intellettuali e filosofi, già molto tempo prima della nascita della linguistica. Si può senza dubbio affermare che questo interesse sia stato alla base degli studi novecenteschi sul relativismo linguistico, il cui vertice è stato raggiunto tra gli anni Trenta e i Quaranta con l'elaborazione dell'ipotesi Sapir-Whorf, ma è possibile individuare alcuni filoni di pensiero che hanno iniziato ad occuparsene già nell'Ottocento. È il caso di Herder, la cui riflessione sulla lingua prende le mosse dalla critica ad alcuni principi kantiani: al principale esponente dell'Illuminismo tedesco viene imputata una scarsa, se non nulla, considerazione del linguaggio tra gli a-priori fondamentali per l'uomo nella conoscenza del reale e nell'elaborazione del pensiero. Herder sosterrà un orientamento diverso, secondo cui:

Le strutture con cui diamo significato all'esperienza non esistono a priori, come forme universali di una razionalità pura e atemporale, ma sono modelli derivati da schemi corporei preconettuali, mediati linguisticamente e culturalmente, sedimentazioni storiche di primarie esperienze sensibili e cinestetiche.⁵

È lo stesso Herder a compiere un elogio della diversità linguistica, quando descrive ogni lingua come un immenso giardino di piante e alberi, un panorama degno di essere contemplato⁶. Difatti, questa varietà viene esaltata soprattutto in merito alle diverse *Weltansichten* che comporta e veicola, la cui ricchezza viene stimata in modo più che positivo: la benedizione di Babele di cui sopra.

Wilhelm von Humboldt a sua volta descriverà metaforicamente le lingue come prismi, che convogliano e riflettono, come la luce, la realtà, attraverso numerose e cangianti sfumature. Quest'immagine sembra complementare, almeno a livello immaginifico, al «kaleidoscopic flux of impressions» di cui parla Whorf, riferendosi al modo in cui captiamo la realtà percettiva⁷. Von Humboldt è il pensatore principale a cui si fa riferimento come precursore della teoria del relativismo linguistico, la sua visione mette al centro una concezione del linguaggio, non più meramente specchio del pensiero, ma attività stessa dell'intelletto: esso assurge al ruolo di *bildende Organ des Gedanken*, “organo formativo del pensiero”. In questo modo, ogni lingua diventa un mezzo non più atto ad esprimere verità dell'intelletto già

⁴ Bufalino 2007, p. 391.

⁵ Tani 2006, p. 158.

⁶ Herder 1767.

⁷ Whorf 1956, p. 213.

prestabilite, ma a scoprirne di nuove, precedentemente ignote; ogni lingua scopre la propria verità, la propria *Weltansicht*.

Tra l'Ottocento tedesco e l'ipotesi Sapir-Whorf c'è un ponte fondamentale, che porrà le basi per un più ampio studio del relativismo, non solo linguistico, ma, più generalmente, culturale: Franz Boas. I suoi studi nascono dal confronto con popolazioni non occidentalizzate, in particolare tribù di nativi americani. Fondamentale la sua opposizione alla teoria dell'evoluzionismo culturale, chiaro sintomo di un razzismo imperante nel contesto in cui Boas operava, secondo cui lo sviluppo della cultura e della tecnologia umana avrebbe attraversato diverse fasi, giungendo al suo grado più elevato con la civiltà occidentale: per questo motivo tutta una serie di popolazioni molto diverse da quest'ultima per usi, costumi, organizzazione sociale e altri fattori, sarebbero considerate inferiori. Boas dimostrò, al contrario, che lo sviluppo di ogni civiltà non segue stadi predeterminati e fissi, ma si genera dallo scambio e dal contatto continuo tra gruppi differenti, e soprattutto che non esistono gerarchie tra le diverse civiltà, né tantomeno fondamenti biologici che dimostrino la superiorità o l'inferiorità di alcune razze rispetto ad altre. Da qui l'elaborazione del concetto di relativismo culturale, e a tal proposito scrive nel 1887: «Civilization is not something absolute, but... is relative, and... our ideas and conceptions are true only so far as our civilization goes»⁸.

⁸ Boas 1887, p. 589.

⁹ *Standard Average European*, un gruppo di diverse lingue europee, spesso nate dalla

È chiaro che, concettualmente, possiamo considerarci già sullo stesso binario dell'altro tipo di relativismo che in questa sede ci interessa, quello linguistico.

La formulazione dell'ipotesi del relativismo linguistico viene attribuita a Benjamin Lee Whorf, che sviluppò le teorie del suo mentore Edward Sapir. La lingua sarebbe uno degli strumenti principali attraverso cui la nostra mente modella e categorizza la realtà empirica, dunque struttura l'universo mentale del parlante. La parte più affascinante del suo lavoro si trova senza dubbio nel confronto tra SAE⁹ e lingua Hopi, parlata da una tribù di nativi americani che vive attualmente in una riserva in Arizona. Una delle differenze più interessanti è nelle modalità d'espressione del tempo, analizzate in *Temporal forms of verbs in SAE and Hopi*¹⁰: l'autore mette in luce come il sistema linguistico SAE permetta di pensare il tempo come una serie di entità distinte e quantificabili, e ciò sembrerebbe in accordo col nostro classico sistema a tre tempi verbali (passato, presente, futuro). In realtà, egli chiarirà poco dopo quanto tutto ciò derivi da un modello mentale ormai largamente condiviso e veicolato dalla lingua:

For if we inspect consciousness we find no past, present, future, but a unity embracing complexity. *Everything* is in consciousness, and everything in consciousness *is* and is together. There is in it a sensuous and a non-sensuous. We may call the sensuous – what we are seeing, hearing, touching – the 'present' while in the non-sensuous the vast

stessa radice e dunque accomunate da un orizzonte culturale e mentale affine.

¹⁰ Whorf 1956.

image world of memory is being labelled 'the past' and another realm of belief, intuition, and uncertainty 'the future'; yet sensation, memory foresight, all are in consciousness together – one is not 'yet to be' nor another 'once but no more'.¹¹

È in questo passo che Whorf ci ricorda più che altrove la riflessione sulla percezione umana del tempo di Henri Bergson. Il suo concetto di durata scavalca la concezione, ormai inconscia e assimilata nella cultura occidentale, di un tempo frammentato di istanti, giorni, ore, minuti, in cui l'astrazione spaziale prende il sopravvento, rappresentandoli nelle nostre menti come giustapposti anelli di una catena, punti infinitesimi di una linea retta e orientata. Bergson ne pone invece in risalto gli aspetti di continuità nella nostra coscienza: il flusso del tempo, e quindi degli stati del nostro io, diventa una melodia le cui singole note restano indistinte e compenstrate.

La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs. [...] nous juxtaposons nos états de conscience de manière à les apercevoir simultanément, non plus l'un dans l'autre, mais l'un à côté de l'autre; bref, nous projetons le temps dans l'espace, nous exprimons la durée en étendue [...]¹²

L'immagine della *durée* sembra coincidere con la percezione soggettiva (per il filosofo "interiore") del tempo, il *becoming later and later* di cui Whorf trova l'espressione più lampante nel sistema

verbale degli Hopi. Esso, infatti, sembra trasmettere al meglio la sensazione dello scorrere del tempo così com'è esperita nella realtà, non prevedendo la nostra stessa distinzione tra i tempi verbali, bensì denotando il verbo attraverso aspetti sconosciuti allo SAE, la cui peculiarità è l'attenzione all'*intensità* degli avvenimenti. Lo sforzo necessario per addentrarsi in questi modelli non è da poco per un parlante occidentale, proprio a causa di ciò che Whorf chiama *thought world*, il microcosmo che ogni uomo porta con sé e attraverso il quale interpreta e comprende il macrocosmo da cui è circondato. Se quello dello SAE ha organizzato il proprio universo, compreso quello temporale, in termini di entità quantificabili e definite, l'Hopi pone invece in risalto gli eventi, di cui un fattore determinante è l'intensità, che ne regola la stabilità, la persistenza, la maniera in cui si svolgono. Tutte queste caratteristiche sembrano essere in qualche modo innate nella natura di ogni esistente, come fossero in potenza: ogni cosa è quel che è attualmente perché preparata da fasi precedenti, concetto fondamentale in tutta la cultura Hopi. A questo proposito è interessante notare che in lingua Hopi termini come "coltura" e "raccolto" derivano dalla stessa radice di uno dei verbi che significano "preparare", quindi letteralmente "ciò che è preparato" o "ciò che è in preparazione". Ancora una volta, tutto questo discorso sottende una base linguistica:

Hopi 'preparing' activities again show a result of their linguistic thought background

¹¹ *Ibid.*, p. 204.

¹² Bergson 1889, pp. 75-76.

in an emphasis on persistence and constant insistent repetition [...] To the Hopi, for whom time is not a motion but a 'getting later' of everything that has ever been done, unvarying repetition is not wasted but accumulated. It is storing up an invisible change that holds over into later events.¹³

Nella seconda metà del Novecento, l'ipotesi del relativismo linguistico subisce una forte delegittimazione, dovuta sia all'affermazione dell'innatismo chomskiano¹⁴, sia a interpretazioni fuorvianti, in particolare all'errata assimilazione ad un dogmatismo relativista, la cui base è la totale identificazione tra lingua e pensiero. Nulla di tutto ciò era mai stato affermato negli scritti di Whorf. È dagli anni Novanta circa che gli studi in questa direzione hanno ripreso vigore, la teoria è stata modello per la conduzione di numerosi esperimenti in campo psicolinguistico e cognitivo: questa fondamentale novità mira ad emendare alcune effettive mancanze della teoria originaria, e al tempo stesso a fornire necessari riscontri pratici riguardo il rapporto lingua-pensiero, in particolare attraverso studi comportamentali e analisi dei processi cognitivi. Una delle figure attualmente più attive è Lera Boroditsky, docente di scienze cognitive all'University of California San Diego. Nel suo discorso divulgativo intitolato *How language shapes the way we think*¹⁵, la studiosa apporta numerosi esempi del legame tra lingua e modo di pensare la realtà, argomenti a favore del principio relativistico whorfiano. È il frutto di circa un decennio di ricerca sul

campo, che, come nel caso di Whorf, ha tenuto conto non solo delle lingue europee, ma anche di lingue non scritte, parlate da comunità isolate e poco numerose. Gli esempi riportati spaziano dall'attribuzione del genere ai sostantivi, con le relative conseguenze semantiche, ai casi di differenze nell'espressione del tempo. Uno degli esperimenti in questione¹⁶ è stato condotto in una comunità aborigena australiana, i Pormpuraaw. Come dimostrato in parte già da Whorf, i presupposti fondamentali nell'organizzazione mentale del tempo sono l'oggettivazione e la spazializzazione, cioè l'estensione delle categorie linguistiche spaziali al dominio del tempo. In questa comunità australiana, è fondamentale il fatto che le direzioni nello spazio vengono espresse tramite i punti cardinali. Il test a cui sono stati sottoposti membri della tribù consiste nel disporre in ordine cronologico alcune tessere raffiguranti un uomo nelle varie età della sua vita, e i risultati mostrano che il criterio di sistemazione risulta spontaneamente influenzato dal punto cardinale verso il quale essi sono rivolti:

When facing south, they were likely to lay out time from left to right; when facing north, they were likely to lay out time from right to left; when facing east they were likely to lay out time as coming toward them; and when facing west, they were likely to lay out time as moving away from them. This was true even though the participants were never told which way they were facing.¹⁷

¹³ Whorf 1956, p. 209.

¹⁴ Chomsky 1957.

¹⁵ Boroditsky 2017.

¹⁶ Boroditsky & Gaby 2010.

¹⁷ *Ibid.*, p. 1637.

Successivamente, dopo questo tipo di prova, è stato chiesto ai partecipanti di indicare fisicamente nello spazio nord, sud, est ed ovest: le risposte dei membri della comunità australiana sono state tutte corrette; confrontando i risultati dello stesso esperimento condotto su un gruppo di americani, solo il 36% ha risposto correttamente, mentre il 28% non ha avuto minimamente idea di come orientarsi. Gli studiosi ne deducono che il grande senso dell'orientamento dei Pormpuraawan è coerente con il pattern attraverso il quale essi esprimono i riferimenti spaziali nelle loro lingue locali, ma soprattutto è stato notato che la loro conoscenza dello spazio viene automaticamente utilizzata nella rappresentazione del tempo¹⁸. Tutto ciò confermerebbe l'ipotesi che dei legami sussistono tra lingua parlata, rappresentazione mentale del tempo e effetti reali nei comportamenti dei parlanti.

La letteratura a riguardo si arricchisce di anno in anno di nuovi studi ed esperimenti come quello appena accennato. Nel contributo *Who's afraid of the big bad Whorf?*¹⁹ si rende chiaro come il campo di ricerca sia ormai ben più ampio di quello strettamente linguistico. Uno degli scopi della ricerca contemporanea è, infatti, l'indagine sul ruolo della nostra esperienza, in particolare linguistica, nell'acquisizione della conoscenza e nei processi che determinano la creazione di una specifica immagine della realtà, condivisa da coloro che parlano uno stesso idioma. Continuare sulla scia di Whorf e considerare la lingua come una guida

può, dunque, essere un ottimo strumento per comprendere meccanismi cognitivi il cui funzionamento non è ancora del tutto cristallino, in particolare per ciò che concerne le modalità in cui avviene la rappresentazione mentale. Il fascino del relativismo linguistico sta nella possibilità di acquisire la consapevolezza che il nostro universo possa non essere necessariamente come l'abbiamo sempre immaginato, ma che la nostra visione, il modo in cui lo organizziamo e concepiamo è uno degli infiniti e vari modi, e mondi, possibili. Il flusso caleidoscopico tramite il quale la realtà ci è data viene organizzato in buona parte grazie al sistema linguistico che ci appartiene dalla nascita, e la nostra lingua madre è dunque tale anche perché ha il merito di essere la prima a farci da strumento e guida nell'interpretazione di ciò che altrimenti resterebbe caos, fermo restando che ciò non nega la possibilità di allargare le nostre vedute grazie all'approccio con sistemi linguistici molto lontani dal nostro, e di conseguenza coi rispettivi universi.

Bibliografia

BERGSON, H. (1889) *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Alcan.

BOAS, F. (1887) *Museums of Ethnology and their classification*, in «Science», vol. 9, n. 228, pp. 587-89.

BORODITSKY, L. (2017) *How language shapes the way we think*, TED Talks, New Orleans, disponibile al link <https://www.youtube.com/watch?v=RKK7wGAYP6k&t=541s>.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Casasanto 2008.

BORODITSKY, L. – GABY, A. (2010) *Remembrances of Times East: Absolute Spatial Representations of Time in an Australian Aboriginal Community*, in «Psychological Science», vol. 21, n. 11, pp. 1635-39.

BUFALINO, G. (2007) *Il Guerrin Meschino*, in *Opere*, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, pp. 313-427.

CASASANTO, D. (2008) *Who's afraid of the big bad Whorf? Crosslinguistic Differences in Temporal Language and Thought*, in «Language Learning», vol. 58, n. 1, pp. 63-79.

CHOMSKY, N. (1957) *Syntactic Structures*, Den Haag-Paris, Mouton.

HERDER, J.G. (1767) *Fragmente über die neuere deutsche Literatur*, Riga, Hartknoch.

PALLOTTI, G. (1998) *Relatività linguistica e traduzione. L'inutile polemica col relativismo*, in «inTRAlinea», vol. 1.

TANI, I. (2006) *Psicologismo e antipsicologismo nello studio del linguaggio. Il caso Herder*, in *Il Linguaggio. Teorie e storia delle teorie*, a cura di S. Gensini e A. Martone, Napoli, Liguori.

WHORF, B.L. (1956) *Science and Linguistics*, in *Language, Thought and Reality. Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*, a cura di J.B. Carroll, Cambridge (MA), The MIT Press, pp. 207-19.

Carolina Borrelli

Fotografia e predazione in *Les Suaires de Véronique* di Michel Tournier

Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

CHARLES BAUDELAIRE, *À une passante*

1. Per un dialogo *inter artes*

Quando Massimo Fusillo parla di «sapere antigerarchico»¹ intende combattere contro la percezione imperante di centro e periferia applicata alle numerose espressioni dell'umano. Fin dal *Laocoonte* di Lessing e dalle osservazioni di Curtius, l'arte figurativa ha rivestito un ruolo marginale rispetto alla letteratura, l'unica a presentare una duplice dimensione, temporale e spaziale, che l'immagine ridimensionerebbe a una sola. È proprio Fusillo, sull'onda dell'atlante *Mnemosyne* di Aby Warburg a smentire queste convinzioni, mostrando «come l'immagine abbia una sua temporalità complessa, poliritmica, fatta di sopravvivenze inconsce e di ritorni improvvisi»². L'apologia dell'immagine intesuta da Warburg ha preso le parti di tutte

le forme di arte figurativa, compresa la tanto discussa fotografia.

Oggetti in questione sono dunque l'interazione tra le arti, con richiami per analogia o per contrasto, e il loro compensarsi in quello di cui l'una o l'altra possa risultare manchevole in un dato contesto comunicativo. Primo effetto di questo proficuo quanto discusso scambio è la tecnica dell'*ekphrasis*, attraverso la quale la parola prende il sopravvento sull'immagine, sfruttandone il valore iconico e non quello indicale e sopperendo allo scarto semiotico venutosi a presentare tra il reale e la sua riproduzione. Charles Peirce, tra i padri della semiotica, parla infatti della rappresentazione dal punto di vista del segno, facendo riferimento a tre tipologie fondamentali: l'indice, come le tracce di passi sulla neve, prevede un legame tra la cosa e la sua

¹ MASSIMO FUSILLO, *Passato presente futuro*, in *Letterature comparate*, a cura di Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2016, p. 11.

² ID., *Estetica della letteratura*, Bologna, il Mulino, 2009, p. 176.

rappresentazione; l'icona corrisponde alla rappresentazione della cosa; il simbolo, infine, a un'entità astratta nella sua rappresentazione concreta. Per quanto alla fotografia sia attribuito un valore indicale, poiché scrittura della luce di elementi della realtà, lo scarto semiotico comporta un tentativo fallito di riproduzione. La fotografia necessita dunque, per il suo dialogo con il reale, di una narrazione, perché, come già affermato da Walter Benjamin, si tratta di un meccanismo silenzioso che solo il supplemento del linguaggio può render vivo.

Il gioco si articola tra enunciatore ed immagine. Il fotografo viene raramente menzionato: anche chi è ritratto viene posto sotto l'obiettivo di chi osserva, perché è questo sguardo a trasformarsi in narrazione; il *cliché* diviene dunque un dispositivo della finzione, una macchina per fabulare.³

La consapevolezza del potenziale indicale della fotografia genera l'aura mortifera palpabile nelle opere che dall'Ottocento affollano la letteratura mondiale. Noto il timore di Honoré de Balzac o di Charles Baudelaire nell'approcciarsi all'apparecchio fotografico, motivato dal supposto potere della luce innaturale di privare il soggetto della propria fisicità. Nadar riporta nelle sue memorie le parole dello scrittore Balzac:

nello stato naturale ognuno era composto di una serie di immagini spettrali a strati sovrapposti sino all'infinito, avvolte in

membrane infinitesimali... Poiché l'uomo non è mai stato capace di creare, cioè di trarre qualcosa di immateriale da un'apparizione, da qualcosa d'impalpabile, o di fabbricare dal nulla un oggetto – ogni operazione dagheriana avrebbe di conseguenza agguantato, staccato e consumato una delle membrane del corpo sul quale puntava.⁴

L'atto fotografico è un *memento mori*. Una tale potenzialità allegorica è colta dalla letteratura, che fa uso degli strumenti della fotografia, tematizzandola in una duplice modalità: diretta, con il presentarsi ad esempio della figura stessa del fotografo; indiretta, quando la narrazione interiorizza le tecniche del meccanismo fotografico, convertendole in strumenti retorici. Di nuovo, la fotografia si colma di senso a partire dall'uso che di lei fa la letteratura, che a sua volta completa ed è completata dall'immaginario fornito dal dispositivo fotografico.

La letteratura ha caricato di senso religioso la fotografia a partire dal mito della sua creazione, la *Légende du daguerréotype* di Jules Champfleury, infondendo di funereo timore la stoffa che il fotografo poneva sul proprio capo nel momento dello scatto, o ancora la fissità corporea che necessitava la preparazione allo stesso, quello che ha ispirato Susan Sontag e Roland Barthes per la teorizzazione del "complesso della mummia". «La foto è legata alla morte proprio in virtù dello scatto che blocca il tempo rispetto alla vita, ne arresta il fluire, e dunque fa

³ VALERIA SPERTI, *Fotografia e romanzo. Marguerite Duras, Georges Perec, Patrick Modiano*, Napoli, Liguori, 2005, p. 2.

⁴ SUSAN SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, traduzione di Ettore Capriolo, Torino, Einaudi, 2004, p. 136.

percepire all'osservatore i cambiamenti sopravvenuti»⁵.

2. Michel Tournier o il limbo del postmoderno

Ad inserirsi in questa temperie letteraria e ideologica è una delle personalità più controverse della letteratura francese di pieno Novecento, lo scrittore Michel Tournier. Paolo Zanotti ricorda la lettura che dei suoi romanzi fa Julia Kristeva, la quale non esita a parlare di «post-strutturalismo», facendo particolare riferimento alla parata di caratteri alla Foucault, i protagonisti della letteratura antigerarchica di Massimo Fusillo, «l'indifferenziato, il perverso-polimorfo freudiano»⁶ che incarna una visione tutta alternativa dell'omosessualità. Non l'opposto dell'eterosessualità, ma la lotta spietata al conforme, una «sessualità pre-genitale ed epidermica»⁷. Il suo è un gioco di «opposizioni metafisiche (vita/morte, uno/molteplice)»⁸, creazione e distruzione. Risultante dell'analisi delle opposizioni è l'elogio del perverso.

Anche il Tournier che si dedica al *conte*, il racconto di genere popolare, non abbandona del tutto la dimensione mortifera e l'alone misterico tipici di quel genere di novellistica fiorita sull'onda di Guy de Maupassant, il quale aveva

rievocato il *perturbante* freudiano, l'*Unheimliche*, ne *Le Horla*, emblema, a partire dal racconto omonimo che apre la raccolta, dell'interesse per la tematizzazione della fotografia, uno dei punti cardine della ricerca letteraria dello stesso Michel Tournier, tramite il quale darà vita ai suoi «mostri inverosimili»⁹. L'attenzione di Tournier al mondo del marginale richiama le parole della fotografa Diane Arbus ricordate da Susan Sontag:

«ho sempre considerato la fotografia una cosa sconveniente: era una delle mie opinioni predilette sull'argomento, – ha scritto Diane Arbus, – e la prima volta che ho fatto una foto mi sentivo molto perversa». L'attività del fotografo professionista può essere considerata sconveniente, per usare il termine della Arbus, se il fotografo cerca soggetti che si ritengono malfamati, tabù o marginali.¹⁰

La passione per la fotografia nasce, secondo la testimonianza dello scrittore francese, da quel nonno farmacista, uomo di scienza, addirittura mago e, inevitabilmente, fotografo¹¹. Da questa primigenia tensione allo strumento definito in modo eloquente da Remo Ceserani *occhio della Medusa*, per il carattere pietrificante della «femme phallique et castratrice par excellence»¹², la conoscenza di illustri fotografi ha fomentato la passione di Michel Tournier, divenuto organizzatore delle *Rencontres*

⁵ V. SPERTI, *Fotografia e romanzo* cit., p. 14.

⁶ PAOLO ZANOTTI, *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi*, Bari, Laterza, 2011, p. 41.

⁷ *Ivi*, p. 185.

⁸ *Ivi*, p. 42.

⁹ *Ivi*, p. 316.

¹⁰ S. SONTAG, *Sulla fotografia* cit., p. 12.

¹¹ Cfr. REMO CESERANI, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Boringhieri, 2011, p. 82.

¹² MICHAEL WORTON, *Intertextualité et esthétique*, in *Images et signes de Michel Tournier*, Août, Gallimard, 1990, p. 237.

photographiques internationales di Arles, festival che ha preso piede dal 1970 sul territorio francese. La fotografia ha però un valore aggiunto nell'opera di Tournier. Da lui tematizzata nei suoi scritti di narrativa, la teorizzazione del dispositivo fotografico risente della visione inquietante del reale dello stesso scrittore, impigliata nelle tele del rapporto polarizzato vita-morte. Come Balzac e Baudelaire, anche lui crede nell'effetto distruttivo della fotografia, lo stesso che si riversa sugli individui rendendoli «ectoplasmi che continuano ad agitarsi sugli schermi e davanti ai nostri occhi, ma non vivono, non godono né soffrono come esseri umani»¹³. Ed è a questo punto che parla di «iconizzazione», un termine che racchiude il senso del «complesso della mummia». Ceserani ricorda inoltre il tono sospettoso con il quale Tournier aveva indagato l'autoritratto, tecnica meno prediletta dal fotografo, perché «egli non ama fare a se stesso ciò che fa così bene agli altri»¹⁴. La presenza del pittore all'interno del proprio dipinto suggerisce una presa di posizione solitamente rappresentata dalla firma. Quando Jan Van Eyck realizza il celebre *Ritratto dei coniugi Arnolfini*, non solo urla a gran voce «Johannes de Eyck fuit hic», apposta ben visibilmente sulla parete frontale della camera, ma dichiara la paternità dell'opera raffigurandosi nell'atto stesso di dipingerla. Lo specchio convesso alle

spalle degli sposi mostra una prospettiva ben diversa e particolareggiata della stanza, che fa sì che lo spettatore sia allo stesso tempo dentro e fuori l'opera.

La scelta innovativa di Van Eyck non può essere ripetuta da Tournier. Si è parlato del potere manipolatorio della fotografia, della compromissione del reale stesso per il suo valore iconico. Il vampirismo della fotografia sarà la principale causa di smarrimento di uno dei più noti personaggi degli scritti di Tournier, il pastore berbero Idriss de *La Goutte d'or*. Idriss «ritroverà la serenità, ed esorcizzerà la maledizione fotografica, solo quando svilupperà invece un interesse per i segni e la scrittura»¹⁵. Ancora una volta, la parola documenta ciò che Medusa pietrifica con il suo sguardo.

La società contemporanea sostituisce la massima de «“In principio era la parola” con il nuovo credo “In principio era l'immagine”»¹⁶. Ciascuno sarebbe portato dunque a pagare un prezzo all'impero delle apparenze. Tournier ha «esplorato, anche correndo dei rischi, tutte le possibili conseguenze della tecnica fotografica sull'immaginario umano»¹⁷. Il suo non è un ripudio dell'attrazione da sempre provata nei confronti dello strumento fotografico, quanto piuttosto la considerazione delle tante sfaccettature di un dispositivo al contempo mortifero e generativo, volto a

¹³ MICHEL TOURNIER, *Celebrazioni*, traduzione di Idolina Landolfi, Milano, Garzanti, 2001, p. 50.

¹⁴ ID., *L'autoritratto*, in *Immagini, paesaggi e altre piccole prose*, traduzione di Roberto Rossi, Milano, Garzanti, 1990, p. 23.

¹⁵ R. CESERANI, *L'occhio della Medusa* cit., p. 173.

¹⁶ *Ivi*, p. 185.

¹⁷ *Ivi*, p. 173.

indagare liberamente «zone spirituali a rischio»¹⁸.

3. *Les Suaires de Véronique*

Tra i quattordici racconti della raccolta *Le Coq de bruyère*, quello che vede protagonista la fotografa Véronique è tra i più esemplificativi del rapporto contrastante intrattenuto da Michel Tournier con lo strumento fotografico. Il racconto si apre proprio ai *Rencontres photographiques internationales* di Arles, con la presentazione da parte di un narratore interno dei due personaggi principali, Hector e Véronique. La scelta dei nomi deriverebbe dalla tradizione flaubertiana del *nomen omen*: Hector, come l'eroe omerico Ettore, la cui vita culmina nell'estremo sacrificio; Véronique, nome della santa che asciugò il volto di Cristo con il manto che mutuò da lei il suo nome, in un significativo atto di carità. «Véronique, la femme du suaire de Jésus, est la sainte patronne des dermographes. Son nom, vera icon, “vraie image”, sied tout spécialement à un photographie!»¹⁹. La mitocritica insegna come il mito riesca ad inserirsi nel testo moderno, dando vita a interessanti risultati di allusività antifrastica:

c'est le cas de Véronique, dans la nouvelle “Les suaires de Véronique”, qui, d'un côté,

incarne exactement l'inverse de sainte Véronique, en revenant le fourreau et en sacrifiant, en quelque sorte, son modèle Hector, au nom de l'art, en vue de l'exposition *Les suaires de Véronique*. D'objet servant à éponger la sueur du Christ par charité, le voile, ici, devient l'objet sacrificiel; l'adjuvant devient l'opposant; le sacré se teinte de profane.²⁰

La relazione di carattere antitetico è intrattenuta da Véronique anche con Pigmalione. Se per la maggior parte del racconto, come si vedrà, il suo è un atto di creazione del perfetto, la sua essenza più che di scultrice è di *ogresse*, maschera tipica delle narrazioni di Tournier.

«Sans doute ai-je vu ensemble pour la première fois Hector et Véronique, mais je suis excusable de n'avoir remarqué d'abord que le seul Hector» (p. 154)²¹. La prima scena si apre su un gruppo di fotografi intenti alla realizzazione di nudi. Protagonista indiscusso il fisico scultoreo di Hector, «dans sa nudité superbe et généreuse». Correndo sulla spiaggia, «il accueillait le mitraillage incessant des photographes avec une complaisance naïve, comme l'hommage qui revenait de droit à sa chair splendide». Il fotografo si presenta qui come un predatore, che, come con una mitragliatrice, secondo un'analogia suggerita dal suono, quanto da uno specifico metodo fotografico «che consiste nel fare molti negativi

¹⁸ S. SONTAG, *L'immaginazione pornografica*, in *Interpretazioni tendenziose*, Torino, Einaudi, 1975, p. 66.

¹⁹ JEAN-LUC MERCIE, *L'ogre de Gif (Tournier photographe)*, in *Images et signes de Michel Tournier*, cit., p. 253.

²⁰ CAMILLE DESLAURIERS, *Vers une lecture mythocritique des textes littéraires*, in «Québec français», n. 164, 2012, p. 45.

²¹ Tutte le citazioni, delle quali da questo momento si indicherà solo il numero di p., sono tratte da M. TOURNIER, *Les suaires de Véronique*, in *Le Coq de bruyère*, Paris, Gallimard, 1978.

sperando che uno venga bene»²², colpisce il modello, che a sua volta vede nella fotografia l'occasione del suo riconoscimento. La pelle di Hector è una *chair splendide*. Come Daniel Pennac nel suo *Au bonheur des ogres*, anche Michel Tournier tratta all'interno dei suoi scritti della figura dell'orco, un essere antropofago nato dall'immaginario medievale e protagonista di alcune delle storie di spicco dell'autore francese, come *Le roi des aulnes* e *Gilles e Jeanne*.

I conclude that the ogre metaphor is so compelling because ogres are part of us as much as they are the monstrous Other. Like the Titan Cronus, they incarnate the ambiguity of humanity, capable of both immense good and immeasurable evil.²³

Il motivo della distruzione della fotografia è riproposto attraverso miti violenti e trasgressivi. Il fotografo percepisce «une odeur de chair fraîche»²⁴, e va a caccia della sua preda. Il nudo di Hector è però valorizzato, quanto forse alchemicamente protetto da «un lacet de cuir qui passait dans une grosse dent percée» (p. 154). Il misterioso quanto sensuale particolare della collana con il dente di tigre che ricade sulla nudità intatta e candida della giovane preda è un ulteriore presagio mortifero.

Oui, c'est une dent. Expliquait-il. Une dent de tigre. Elle m'a été rapportée du Bengale. Les indigènes son persuadés qu'ils n'ont

pas à craindre d'être dévorés par un tigre aussi longtemps qu'ils ont ce fétiche sur eux. (pp. 155-156)

Il feticcio è dunque una forma di protezione da chiunque abbia intenzione di divorarlo.

«Du travail et des sacrifices...», queste tra le prime parole della fotografa insoddisfatta Véronique, che, non contenta delle proprie fotografie, sembra insistere sulla necessità di un incontro ulteriore con Hector. «Lui parlait-elle de travail et de sacrifices?», si domanda il narratore quando li trova seduti al bar. I piani di Véronique non sono chiari nemmeno quando l'anno seguente i tre si incontrano ad Arles. Hector da «bel animal» quale era, si presenta con un volto smagrito, «et elle le couvait d'un regard possessif».

Il racconto di Michel Tournier presenta stralci delle teorie fotografiche maturate da Véronique, e che presumibilmente corrispondevano alle remore dello stesso scrittore nei confronti dell'obiettivo. «Come altre attività in costante sviluppo, la fotografia ha ispirato ai suoi maggiori esponenti la necessità di spiegare e rispiegare ciò che essi fanno e perché è importante»²⁵. Una delle prime, è la definizione di *photogénie*: «c'est la faculté de produire des photos qui vont plus loin que l'objet réel» (p. 156). Il soggetto della realtà non si identifica con quello fotografato, poiché quest'ultimo

²² S. SONTAG, *Sulla fotografia* cit., p. 101.

²³ JONATHAN F. KRELL, *The Ogre's Progress. Images of the Ogre in Modern and Contemporary French Fiction*, Newark, University of Delaware Press, 2009, p. 22.

²⁴ Cfr. PATRICK BERGERON, *Comme une odeur de chair fraîche. L'ogresse dans tríos romans contemporains*, in «Enquêtes sur le cadavre», vol. 23, n. 2, 2011.

²⁵ S. SONTAG, *Sulla fotografia* cit., p. 99.

sarebbe in grado di svelare una bellezza mai riscontrata nel mondo reale. «Or cette beauté, les photos ne la dévoilent pas, elles la créent». Nel momento in cui Véronique distrugge la bellezza di Hector per adattarlo ai canoni della fotogenia, la fotografia la crea, vincendo in partenza contro il reale stesso, superando lo scarto semiotico. Questa la schiavitù imposta dall'occhio superiore della società: adattarsi e modificare ciò che c'è di naturale per rispondere a un canone estetico.

Il narratore viene a sapere che vittima e carnefice vivono insieme in Camargue, una regione della Provenza. Due sono le tradizioni popolari che caratterizzano questa località, probabilmente familiari allo stesso Tournier. Secondo una leggenda, nel 48 d.C. Maria Maddalena e altre seguaci di Cristo sarebbero approdate in quest'area per diffondere il credo cristiano. L'atmosfera fortemente mistica è palpabile all'interno del racconto di Tournier. La fotografia nasce quasi come credo con la leggenda iniziatica di Champfleury, e Véronique, con la sua dedizione e ricerca, si rende una seguace ascetica. Inoltre, il suo personaggio è in rapporto di allusività antifrastica con le grandi donne della cristianità in contatto con Gesù (si è già fatto cenno a Santa Veronica). Ulteriore tradizione popolare è quella della *course camarguaise*, una corrida di second'ordine che non mira all'uccisione del toro, bensì al tentativo imperterrito dei *tourneurs* di sfilare dalle corna o dal collo coccarde e laccetti. Se Michel Tournier avesse davvero fatto riferimento alle leggende della Camargue, si rivelerebbe a noi come un abile seminatore di indizi.

«Seule la photographie y était pleinement chez elle». Il dispositivo fotografico invade gli ambienti della casa in Camargue, riservando uno spazio a Hector, mai in realtà interamente suo. «Mais là, à côté d'une table monastique et d'un bac à douche entouré d'un rideau de caoutchouc, c'était tout l'arsenal de la culture intensive du muscle». Hector è costretto, con gesti sempre uguali, a farsi seguace di una forma inquietante di culturismo, sotto il macigno di pesi e manubri. Disseminate in piccoli indizi sono quelle critiche spinose contro la società dell'apparenza e della vita in vetrina testimoniate dal romanzo *La Goutte d'or*, in cui si rendeva esplicito il valore espropriante della fotografia a discapito dell'identità. «Il y avait dans tout cela de la salle d'opération et de la chambre de torture» (p. 157). I segni che adesso porta sulla pelle negli incavi smagriti sono appigli per la luce del flash, che non scivola più lungo le «masses rondes et lisses». Il volto di Hector è una maschera di tragedia plasmata e adattata a quel corpo da digiunatore, ancora una volta frutto di una delle teorie fotografiche di Véronique: «le bon visage du nu est un visage fermé, rassemblé, concentré sur lui-même» (p. 159), in modo tale che la luce di occhi pimpanti non metta in ombra il nudo stesso. Le fotografie di Hector sono come quelle di un «insecte piqué dans une boîte d'entomologiste», solo nel buio di uno sfondo nero, come nelle prime fotografie, nelle quali la luce era puntata sul soggetto come su un fuggitivo.

Così, uno dei perenni successi della fotografia, è stato la sua capacità di trasformare

gli esseri viventi in cose e le cose in esseri viventi [...] il corpo viene tipicamente mostrato ripiegato su se stesso, eliminandone tutte le estremità, con una carne resa il più possibile opaca da una messa a fuoco e da una illuminazione normali, per diminuirne la sensualità e accentuare l'astrattezza della forma corporea.²⁶

Véronique continua:

Or, il existe deux écoles de photographies. Ceux qui chassent l'image surprenante, touchante, effrayante [...] Et il y a l'autre courant qui dérive tout entier celui-là d'Edward Weston. C'est l'école de l'image délibérée, calculée, immobile, celle qui vise non l'instant, mais l'éternité. (p. 160)

Véronique apparterrebbe alla seconda scuola, quella che studia l'immobile, per trarne l'eternità e superare l'attimo. Il momento puntuale appartiene al reale, al tangibile; l'eternità a una condizione demoniaca, sovraumana, che solo la fotografia permette di rappresentare. «D'un côté la pris-sur-le-vif, de l'autre la nature morte», constata il narratore, per poi descrivere con un gioco di parole l'operazione che Véronique persegue sul povero Hector: «le pris-sur-le-mort» (p. 161). Nel suo articolo *Création e prédation*, come ricorda Remo Ceserani, Michel Tournier aveva anticipato la teoria esposta da Véronique delle scuole di pensiero contrapponendo «due diverse correnti dell'attività fotografica, fra attività predatoria e attività creatrice». Hector non trasmette nel suo stato alcun reale segno di vita, presentandosi come le carcasse di animali rappresentate nelle nature morte.

Véronique realizza così un'«analogia tra fotografia e scorticamento, sulla base del possibile rapporto metaforico fra pelle del corpo umano e pellicola fotografica»²⁷. Uno dei suoi modelli ispiratori è Vesalio, considerato il padre dell'anatomia che, come racconta la voce narrante, «se fait livrer des prisonniers. On les abrutit à force d'opium. Puis il les découpe. Bref après avoir inventé l'anatomie, il crée la vivisection». Innamorata del periodo rinascimentale, Véronique si vede tra le fila della Santa Inquisizione, pronta a godere dello spettacolo della tortura e della morte. «Je trouve pour toutes sortes de raisons que la bonne place n'est pas dessus, mais à côté, aux premières loges». «Pour voir et photographier» (p. 163).

Il narratore riesce a entrare nella camera dove riposa Hector, ormai quasi sempre assopito, privo di forze e di cibo, rannicchiato però in una posa che convince quasi per un momento anche il narratore, che non può fare a meno di ammettere: «c'était tout de même un beau spectacle» (p. 164). La piccola stanza di Hector è descritta come una «cellule ovoïde». L'uovo, come nella simbologia della Pala di Brera di Piero Della Francesca, corrisponde alla nascita, alla fecondità, alla vita eterna. Il valore eternizzante della presa-sul-morto ha luogo nel rannicchiarsi in posizione fetale di Hector, in attesa della nascita a nuova vita.

Dopo tre giorni dall'incontro in Camargue, il narratore si imbatte in Véronique, ebbra, esaltata, malinconica, e viene

²⁶ *Ivi*, p. 86.

²⁷ R. CESERANI, *L'occhio della medusa* cit., p. 90.

così a conoscenza della fuga di Hector. «Savez-vous combien de photos vous avez tirées de mon corps pendant les treize mois onze jours que nous avons passés ensemble?» (p. 165). Questo l'esordio della lettera lasciata da Hector prima della sua partenza. Il peccato più grave di Véronique sarebbe stato quello di aver fotografato senza tenere il conto di quelle «vingt-deux mille deux cent trente-neuf dépouilles de moi-même» (p. 166). Come un prigioniero in cella, Hector conta. Véronique lo ha privato di un numero considerevole di spoglie con la sua «piège à images». Il gesto distruttivo della fotografa si è ripetuto quasi all'infinito, meccanicamente. Hector nella lettera promette: «Vous n'aurez pas ma peau, chère Véronique!». Quello che sembra un semplice modo di dire è un indizio inquietante che a tempo debito sarà fondamentale per il narratore alla risoluzione di quest'enigma di donna. Le parole di Hector sono costellate da un *voi* di reverenza, ma anche dalla febbre del fuggiasco, «diaphane, translucide, transparent, invisible que je suis devenu». Nel Post Scriptum, però, Hector rivela di averla privata di un oggetto a lei molto caro, ma del quale non era legittima proprietaria: il dente di tigre legato, sottrattogli per privarlo di una protezione superiore. La fuga di Hector è quella dei primi uomini, spinti da un istinto irrequieto di allontanamento dalla dimora familiare. «Liberté et nomadisme pour l'homme; fidélité et sédentarité pour la femme»²⁸.

In una dimensione adamitica, lo sventurato agogna la libertà dal peccato, che la stasi di una vita di prigionia comporta. Ben presto però il narratore viene a conoscenza del recupero della preda da parte della cacciatrice Véronique. La sua fama di «sorcière» va di pari passo con quella di fotografa all'avanguardia, con la messa a punto di una tecnica di realizzazione di «photographies directes», per le quali Hector vive sulla sua pelle «un bain de révélateur», per poi essere disteso su pellicola fotografica, dando vita a sagome che Véronique paragona a quelle dei giapponesi sui muri di Hiroshima. Progressivamente l'opera artistica di Véronique raggiunge la sua fase più matura, distinguendosi anche dalla fotografia. L'evoluzione di tale tecnica è quella che il narratore vede realizzarsi in una nuova mostra ad Arles, dal nome *Les Suaires de Véronique*. L'innovazione apportata dalla fotografa sarebbe stata quella di aver scelto come supporto per la fotografia diretta un nuovo materiale. Non più la carta, ma la tela di lino, «con risultati che fanno pensare alla Sacra sindone, al sudario con l'impronta del corpo di Cristo»²⁹. In una stanza che al narratore ricorda un claustrofobico obitorio campeggiano tele soffici, «on songeait à une série de peaux humaines arrachées, puis étalées là comme autant de trophées barbares» (p. 171). Una domanda preme il narratore: dov'è finito Hector? Véronique gli risponde, quasi sorpresa del suo dubbio: «Hector? Mais, il est... là. J'en ai

²⁸ JEAN-BERNARD VRAY, *La question de l'origine*, in *Images et signes de Michel Tournier*, cit., p. 72.

²⁹ R. CESERANI, *L'occhio della Medusa* cit., p. 91.

fait... ça. Que voulez-vous de plus?» (p. 172). Alla vista del dente di tigre al collo di Véronique, il narratore non nutre più alcun dubbio. Véronique raggiunge il suo scopo, «quello di strappare i segreti del corpo e darne un'immagine diretta e immediata, l'impronta vera»³⁰. Hector è assunto finalmente a ideale di perfezione.

³⁰ *Ivi*, p. 258.

Miriam Orfitelli

Il fantasma di Lesbia nel c. 45 di Catullo

οὐκ οἶδ' ὅττι θέω δύο μοι τὰ νοήματα.

SAFFO, fr. 51 Voigt

Secondo una regola diffusa nel mondo antico, chi scrive una lettera deve adattarsi alla persona cui si indirizza¹: tale convenzione, valida per la pratica epistolare, può essere riconosciuta anche nella struttura generale del *liber* catulliano, quando si vede in esso, prima che una raccolta letterariamente costruita, un bacino di messaggi aventi tutti lo stesso mittente, ciascuno un differente destinatario, dal quale dipenderà evidentemente il contenuto del testo e soprattutto la forma dello stesso². Tuttavia, una lettera indirizzata a un *passer* o al proprio *ego* difficilmente sarebbe considerata con serietà nell'ambito di una comunicazione puramente epistolare: il miraggio di immediatezza della lettera privata nel *liber* scompare in ossequio a una volontà di elaborazione poetica che, se presenta una funzione comunicativa, lo fa «in quanto 'poesia'», e in quanto «nella società del tempo si attribuisce alla poesia anche una funzione di uso nei rapporti sociali»³.

L'esperienza del privato può diventare oggetto lirico, considerato nella sua autonomia importanza, a patto di essere sottoposta a una precisa rielaborazione, così da presentare ai *sodales* quella *Erlebnis* del poeta che, strappata al quotidiano e proiettata poeticamente, viene riconosciuta da loro come affine. In questo clima di sodalizio umano e poetico, la storia sentimentale catulliana può trovare un'alcova e una legittimazione: le regole della *civitas* scoprono una galante interruzione al subentrare di una nuova etichetta 'urbana', dinanzi alla quale il privato ottiene spazio e dignità. La firma neoterica è dimostrata fin dalla semantica di questa passione: il criptonimo della fanciulla veicola un omaggio alla cultura greca che si svela pienamente nella prima *Anrede* a lei rivolta col c. 51, la traduzione catulliana della cosiddetta 'ode della gelosia' (fr. 31 Voigt) di Saffo⁴.

Nel momento in cui compone questo carme, il poeta trasfigura neotericamente l'esperienza erotica per poter comunicare

¹ Della Corte 1976, p. 49.

² Un paragrafo sulla sopravvivenza formale dell'*addressee* nel *liber* è in Quinn 1959, pp. 95-100.

³ Citroni 1995, p. 185.

⁴ La traduzione ha tra le conseguenze più evidenti il cambio di genere dal femminile al maschile. Resta inoltre aperto il problema esecutivo-testuale della strofa finale in quanto aggiunta di Catullo all'originale eolico.

all'amata l'urgenza e la forza del suo sentimento attraverso la musicalità della strofe saffica. Tale metro col c. 51 è elevata a *topos* della passione catulliana, così che – secondo uno schema critico di successo – la parabola di ascesa e declino di questa storia, rapida e violenta, si innesta tra due carmi dotati di identica struttura metrica: avrebbe inizio col c. 51 e fine con un componimento nel medesimo metro, il c. 11⁵.

Il tema della dura e necessaria «final repudiation of Lesbia»⁶ è dichiarato in questo carme di addio, in cui Catullo affida agli amici Furio e Aurelio un ultimo, definitivo messaggio da consegnare all'amata:

Cum suis vivat valeatque moechis,
quos simul complexa tenet trecentos,
nullum amans vere, sed identidem omnium
ilia rumpens;

nec meum respectet, ut ante, amorem,
qui illius culpa cecidit velut prati
ultimi flos, praetereunte postquam
tactus aratro est.

(c. 11, vv. 17-24)⁷

Gli amici sono fatti ambasciatori delle poche, dolenti parole di un amante tradito, che nella prima strofa, «icastica, volutamente oscena e pateticamente aggressiva», saluta la sua donna, augurandole di star bene coi suoi trecento amanti, che ama tutti carnalmente senza amarne davvero alcuno, mentre nella seconda si

⁵ Così Fedeli 1990, p. 63. Contrario a questa opinione Bellandi 2012, per il quale il c. 51, è orientato ideologicamente in senso negativo e influenzato dall'idea dell'amore come affezione da curare, veicolata dalla filosofia ellenistica del tempo.

raccoglie delicatamente «in una sconsolata desolazione»⁸, e chiede che lei non si volti più come prima (*ut ante*) a cercare il suo amore, paragonato a un fiore ormai troncato dall'aratro sul bordo estremo di un prato. Degna di nota l'osservazione di Traina sul sintagma *prati ultimi* (11, 22-23): se il fiore corrisponde all'amore coltivato da Catullo, per «coerenza eideutica» il prato che lo ospita rappresenta la vita stessa del poeta, di cui l'epiteto *ultimi* indica il limite temporale, confessando la dolorosa consapevolezza che «la fine dell'amore può essere la fine della vita»⁹.

In effetti, la datazione del carme, ricavabile da un riferimento alle campagne di Cesare in Britannia (11, 9-12), ci consente di datarlo dopo l'autunno del 55 a.C., poco prima della plausibile morte del poeta: se così fosse, i momenti finali della sua esistenza sarebbero segnati dalle tristi ore dell'amore perduto. Un esito infelice per un sentimento di cui Catullo aveva riconosciuto fin dall'inizio la carica dirompente, fisicamente e psicologicamente invasiva, come dimostra la prima dichiarazione d'amore del c. 51 dove, nel confronto con questa forza, Catullo si rivolgeva l'autoaccusa:

Otium, Catulle, tibi molestum est:
otio exsultas nimiumque gestis:
otium et reges prius et beatas
perdidit urbes.

(51, 13-16)

⁶ Fordyce 1968, p. 124.

⁷ I testi catulliani riproducono l'edizione curata da Mynors 1958.

⁸ Fo 2018, p. 458.

⁹ Traina 2015, p. 114.

Il vocativo col quale il poeta parla a se stesso veicola il cinismo immediato di un «moralizing soliloquy»¹⁰: la triplice anafora dell'*otium* chiarisce la responsabilità di Catullo rispetto alla condizione di cattività amorosa nella quale si ritrova imprigionato. Ma al piano personale, il poeta qui sovrappone un piano sociale, storico, civile, così che – se l'*otium* può essere inteso come «lo spazio, la disponibilità, che si concede all'amore e ai piaceri», distraendo l'individuo dai *negotia* imposti dalle regole comunitarie – esso si configura anche come «forza corruttrice sia dell'identità individuale che di quella della comunità»¹¹. In questo senso, se l'uomo romano in esilio sperimentava la resistenza del suo senso di identità una volta lontano dalla comunità di appartenenza, Catullo, con la poesia erotica, scoprirebbe il momento in cui la tragedia può essere esistenziale, riguardare l'io, fino a condurre a quello stesso 'spaesamento':

Se prescindiamo dal caso dell'esilio, in cui la perdita della identità personale deriva da un evento esterno, normalmente di natura politica, che strappa l'individuo al suo contesto, gli smarrimenti del sé nella letteratura latina a noi nota sono più spesso oggetto di derisione comica e satirica che sorgente di espressioni tragiche. La scoperta della tragicità del privato, la scoperta della sofferenza esistenziale che compromette l'integrità del soggetto fino ai limiti della dissoluzione del

sé ci si propone dapprima nella poesia erotica: è una scoperta che Catullo fa reinterpretando la propria esperienza dell'*eros* attraverso la lirica di Saffo¹².

Tuttavia, è evidente che la disgregazione del soggetto erotico passa attraverso il confronto con l'*alter*, la cui rappresentazione sarà a sua volta suscettibile di alterazioni e mutamenti profondi. Così, se con la dichiarazione appassionata del c. 51 viene nominata per la prima volta, trepidamente, la mittente-amata, che è resa destinataria privilegiata di una *Anrede* colta ed elegante, la distanza da quella stagione felice può essere rintracciata nella soppressione del ruolo comunicativo di Lesbia nel carme di addio, i cui destinatari – chiamati ad essere ambasciatori di Catullo – sono Furio e Aurelio, mentre la *puella*, che pure conserva la funzione di mittente indiretta del messaggio, nel momento in cui è privata del privilegio dell'apostrofe appare spogliata della sua stessa sostanza lirica.

Questa stessa volontà di rimozione potrebbe spiegare, da un diverso punto di vista, l'atteggiamento adottato da Catullo nel c. 45, appartenente alla stessa fase biografica del c. 11, ma circondato da un'aura di idillio amoroso che trascina con forza il lettore, e forse lo stesso Catullo, in direzione opposta a quella delle tristi confessioni affidate a Furio e Aurelio. In questo caso non solo Lesbia è

furore estatico di una sola determinante notte. A segnare il destino di Attis è l'auto-evirazione, che sancisce «la repentina cancellazione di ogni tratto fra i più salienti dell'identità personale» (Fo 2018, p. 763) e che rende impossibile ogni ripristino della vita precedente.

¹⁰ Ellis 1889, p. 175.

¹¹ Citroni 2011, p. 6.

¹² *Ibidem*. Nella riflessione di Citroni sullo 'spaesamento' e i suoi risvolti socio-identitari, trova posto il c. 63, che racconta il disagio esistenziale di Attis, condannato ad una vita come schiavo di Cibele per aver ceduto al

assente, ma l'intera esperienza sentimentale di Catullo appare eliminata e sostituita dalla più fortunata storia di Acme e Settimio, di cui viene celebrata la gioiosa unidirezionalità della reciproca passione d'amore. Considerando il delicato momento nel quale questo carme viene composto, i critici appaiono divisi tra un'interpretazione ironico-negativa della scena, e una visione lineare per cui il carme rispecchia il quadro di perfetta felicità che vuole rappresentare¹³.

Di questo carme d'occasione va notato innanzitutto che si tratta di uno dei pochi componimenti a non presentare in apertura l'apostrofe a un destinatario esplicitamente invocato. La composizione eulogistica appare fin dalla sua forma esterna equilibrata e rarefatta, con le battute dei due giovani innamorati a promettersi l'un l'altro amore e fedeltà eterni, e Cupido a svolazzargli intorno assicurando col suo starnuto benaugurante il beneplacito al loro amore: *Hoc ut dixit Amor sinistra ut ante / dextra sternuit approbationem* (45, 8-9 e 17-18). Il gesto del dio non si pone nel solco dei ritornelli tradizionali: in questo caso la formula, andando a segnare la ripresa della narrazione dopo le battute dei personaggi, restituisce la voce al narratore, che assume un ruolo 'registico' poiché va a segnare col suo intervento i contorni della scena¹⁴.

Ne deriva un'impostazione più marcatamente narrativa e a tratti 'teatrale':

¹³ Cfr. Skinner 2015, pp. 258-60, per una rassegna bibliografica aggiornata sul c. 45.

¹⁴ Sulla base dell'interpretazione amebica del carme, Quinn 1972, p. 228, individua per Catullo il ruolo di regista: è il poeta a

l'identità della *persona loquens* scompare a favore di una voce più impersonale, che proietta poeticamente la scena che osserva; da questa prospettiva, il poeta traccia i margini della cornice e ne dipinge la tela con meticolosa attenzione, ma anche con uno sguardo distaccato che è stato variamente notato dai critici. Così, la ripetizione ludica degli *omina* di Amore sembra conferire artificiosità alla composizione scenica ed evidenziarne il carattere di gioco letterario, che non si prende sul serio fino in fondo e non vuole mostrare il contrario.

Contribuisce inoltre a questa impressione il confronto tonale tra i giuramenti di Settimio, che risuonano di un'universalità retorica e ampollosa, e le sincere, ma più semplici e 'domestiche' parole di Acme: questa apparente disparità ha suggerito ai critici una possibile vena ironica alla base del componimento. Il discorso dei giovani si carica dei convenzionali *topoi* della tradizione amorosa, che ritroviamo fin dall'affermazione iniziale di Settimio:

tenens in gremio «Mea» inquit «Acme,
ni te perdit amo atque amare porro
omnes sum assidue paratus annos,
quantum qui pote plurimum perire,
solus in Libya Indiaque tosta
caesio veniam obvius leoni».

(45, 2-7)

Qui trova sviluppo il motivo del *foedus* amoroso, tanto caro quanto dolente

introdurre con un breve commento i discorsi degli innamorati, a farli seguire dai gesti di assenso di Amore, a chiudere il quadro con un «final summing up».

per Catullo: la disponibilità oltranzista ad amare Acme lungo lo scorrere degli anni sconfinata con la possibilità di affrontare per lei perfino la morte, qui simboleggiata dalle desertiche solitudini libiche e indiane e dallo sguardo fermo e glaciale del leone. I riferimenti geografici, che tornano anche nel congedo finale, collocano potenzialmente Settimio nella schiera di quegli uomini che, al seguito dei generali, partivano per le campagne romane alla ricerca di gloria e bottino. Ma tale ipotesi è sconfessata fin da principio dalla scelta di Settimio di consacrarsi all'*otium* amoroso, e di anteporre la sola Acme a qualsivoglia guerra in terre lontane: *Unam Septimius misellus Acmen | mavult quam Syrias Britanniasque* (45, 21-22). Interessante che l'ipotesi di *Lebenswahl* appaia ormai superata. Tuttavia, se il commento finale specifica che il giovane, *misellus*, rinuncia per Acme alle 'Sirie e alle Britannie', sarà utile notare che a sua volta Acme, *fidelis*, orienterà le sue effusioni *uno in Septimio* (45, 23): il sacrificio d'amore appare lampante nell'uomo, che rinuncia alle glorie del *negotium*, laddove nella donna sembra coincidere con la semplice limitazione del numero degli amanti. Ne consegue che una scelta di vita, tra società e *otium*, appare comunque compiuta.

La convenzionale gara d'amore si apre nel momento in cui alla magniloquente dichiarazione di Settimio, segue la risposta dell'amata:

«Sic» inquit «mea vita Septimille,
huic uni domino usque serviamus,
ut multo mihi maior acriorque

ignis mollibus ardet in medullis».

(45, 13-16)

Acme risponde con altrettanta fiera convinzione, ma sono diversi gli strumenti della sua rivendicazione, che appaiono limitati alla sfera privata dell'affettività. A calarci in un'atmosfera di confidenze familiari è innanzitutto il «diminutivo affettivo»¹⁵ *Septimille* del v. 13, che segna una cesura intimistica con le dichiarazioni elevate del giovane, proiettate al mondo esterno. Nello stesso modo, è stato notato il confronto musicale tra le affermazioni di Settimio, dove un'insistente allitterazione in *-p* rende la determinazione del giovane *vir*, e le dolci parole di Acme, con l'allitterazione in *-m* che, comunicando un senso di mollezza e lievitazione, trova il suo culmine nel gioco di fonosimbolismi: *mutuis animis amant amantur* (45, 20), in cui «l'enunciato dei fonemi rinsalda l'enunciato circa la reciprocità, tiene concretamente stretti in reciproco abbraccio i due giovani»¹⁶.

Per la sua dichiarazione, Acme si serve anche del fuoco, di cui sottolinea la profondità della fiamma a significare l'eccezionalità del suo amore: si tratta di un altro elemento tipico della semantica dell'*eros* che, insieme all'idea del morire per l'altro, ricorre in altri luoghi della produzione erotica catulliana. Prendiamo per esempio il c. 100, dove Catullo stesso è arso da una fiamma folle e insensata: *cum vesana meas torreret flamma medullas* (100, 7). È utile notare che l'epiteto *vesanus* ricorre solo in un altro luogo del *liber*, nel c. 7, ed è ancora riferito al

¹⁵ Lenchantin 1976, p. 34.

¹⁶ Fo 2018, p. 621.

poeta: *tam te basia multa basiare / vesano satis et super Catullo est* (7, 9-10). Tuttavia, il Catullo del c. 7, diversamente dal c. 100, non è l'amico che soffre pene d'amore, ma l'amante gioioso che gode della vitalità della passione: il riferimento autobiografico ci conduce nuovamente nel solco della storia con Lesbia, di cui i due carmi riproducono con coerenza le fasi altalenanti. Infatti, se è vero che nel c. 7 l'aggettivo *vesanus* indica una «pazzia amorosa da rapimento nella gioia»¹⁷, tale rapinosa follia può arrivare a sfociare nell'opposta crisi dell'abbandono, come avviene nel c. 100 o nel carme d'addio indirizzato a Furio e Aurelio.

Ne risulta un trattamento narrativo sostanzialmente incoerente del proprio sentimento, esposto all'incostanza dell'amante che, a seconda dei casi, sarà raffigurata come fonte di gioia e vita o come ragione di una sofferenza tanto acuta da avvicinarsi alla morte. Così, la realizzazione di un quadro di «perfect felicity»¹⁸ come quello di Acme e Settimio, coevo allo sconcolato addio a Lesbia del c. 11, ha fatto nascere nei critici il sospetto di un omaggio turbato dalle personali inquietudini del poeta. In realtà, laddove l'analisi del carme non disvela agganci con i più tragici risvolti della storia di Catullo, si evidenzia invece un'intonazione ambigua, che ha rivelato tracce di ironico distacco.

Sarà utile allora tornare ai protagonisti dell'idillio: Acme e Settimio sono due giovani pienamente inseriti nell'ambiente neoterico, nel solco del quale si

può ipotizzare la richiesta di celebrazione a cui il poeta adempie col componimento in questione. In vista della realizzazione del *munus*, Catullo deve condurre il discorso laudativo senza esagerarne il contenuto, attenuando ogni rischio di magniloquenza e giocando letterariamente con gli oggetti per diffondere nei versi un senso di armonia leggera, di idillio che finge la favola senza pretendere di essere favola.

È vero che il poeta che racconta la perfetta reciprocità di sentimenti è lo stesso che soffre atroci pene d'amore, ma questo apparente paradosso è in realtà risolto nel momento in cui si considera che «è proprio nella vita dell'*urbanitas* e dei rapporti galanti che la vicenda della passione di Catullo trova un presupposto necessario»¹⁹: è nella cerchia che essa può realizzarsi, prima nella sua esperienza di uomo, e poi come oggetto privilegiato della nuova poesia galante, occasionale e leggera di gusto ellenistico. In questo senso, l'ironia non è necessariamente segno di un presunto cinismo rispetto alla longevità della passione o all'autenticità delle promesse che i giovani innamorati si scambiano, ma potrebbe essere lo strumento che Catullo utilizza per realizzare al meglio il suo intento celebrativo, evitando sia un'ampollosità che sarebbe «sproporzionata all'occasione e che violerebbe le regole della convivenza della cerchia non meno che quelle della poetica della cerchia»²⁰, sia qualsiasi incidenza delle proprie vicissitudini personali nella realizzazione dell'omaggio.

¹⁷ *Ivi*, p. 438.

¹⁸ Fordyce 1968, p. 205.

¹⁹ Citroni 1995, p. 167.

²⁰ *Ivi*, p. 144.

L'ironia farebbe da schermo al rischio di autobiografismo, che appare fugato in un carne dove è assente qualunque accenno all'esperienza sentimentale di Catullo, o alla sua vita in generale. A proposito di questo, abbiamo osservato un ulteriore dettaglio: il carne è privo di apostrofi in apertura, ed è guidato da una voce registica e narrativa che mette sulla scacchiera le sue pedine, guidandole dall'alto. L'assenza di contatto tra personaggi lirici e poeta suggerisce al pubblico l'impressione di quella stessa distanza che si produce nel lettore di un romanzo dei giorni nostri: la storia, pur essendo inventata, appare verosimile perché si arricchisce di dettagli realistici, ma è finta perché esiste solo nel mondo della fantasia, che resta l'unico luogo dove vivono i suoi protagonisti.

Lo «scompenso ironico»²¹ del c. 45 potrebbe essere causato proprio dalla consapevolezza di questa distanza tra mondi diversi, non sovrapponibili: quello dell'amore felice che nasce e si sviluppa nel reciproco abbraccio di Acme e Settimio, e quello della passione catulliana, che si consuma senza lieto fine. Tuttavia, la coscienza di questo divaricamento non sfocia necessariamente in un'ironia malevola e dubbiosa, e pur potendo ipotizzare che Catullo suggerisca «con sottile pena, o magari con una punta di orgoglio»²² la distanza che lo separa dall'idillio dei due giovani, sarà giusto pensare all'ironia innanzitutto come uno strumento retorico adatto a rendere raffinata la celebrazione e a raccontare con autenticità un amore che è di altri e

che è altro dal suo. Così, nel suo momento di dolore, Catullo rinuncia a intromettersi nel discorso lirico e lascia che i suoi personaggi vivano nei versi felici e innamorati, suggerendo con un sorriso ironico la rarità e il valore del sentimento che offre come prezioso *munus* alla cerchia.

Bibliografia

BELLANDI, F. (2012) «*Amour-passion*» e amore coniugale nella poesia di Catullo: qualche considerazione, in *Lepos e mores. Una giornata su Catullo*, a cura di A.M. Morelli, Atti del Convegno Internazionale, Università di Cassino, pp. 13-71.

CITRONI, M. (1995) *Poesia e lettori in Roma antica*, Roma-Bari, Laterza.

— (2011) *Attis a Roma e altri spaesamenti: Catullo, Cicerone, Seneca e l'esilio da se stessi*, «Dictynna», 8.

DELLA CORTE, F. (1976) *Personaggi catulliani*, Firenze, La Nuova Italia.

ELLIS, R. (1889) *A Commentary on Catullus*, Oxford, Clarendon.

FEDELI, P. (1990) *Introduzione a Catullo*, Roma-Bari, Laterza.

FO, A. (2018) (cura di) G.V. Catullo, *Le poesie*, Torino, Einaudi.

FORDYCE, C.J. (1968) *Catullus. A Commentary*, Oxford, Oxford University Press.

LENCHANTIN DE GUBERNATIS, M. (1976) *Il libro di Catullo*, Torino, Loescher.

²¹ Citroni 1995, p. 126.

²² *Ivi*, p. 168.

MYNORS, R.A.B. (1958) (cura di) G.V. Catullo, *Carmina*, Oxford, Clarendon.

QUINN, K. (1959) *The Catullan Revolution*, Melbourne, Melbourne University Press.

— (1972) *Catullus. An Interpretation*, London, Batsford.

RONCONI, A. (1971) *Studi catulliani*, Brescia, Paideia.

SKINNER, M.B. (2015) *A Review of Scholarship on Catullus 1985-2015*, «Lustrum», 57, pp. 99-361.

TRAINA, A. (2015) *Il fiore reciso. Sentieri catulliani*, Cesena, Stilgraf.

Nicola De Rosa

Eresia della forma-saggio nell'era digitale

Das Land, das meine Sprache spricht,
O Land, wo bist du?
Ich wandle still, bin wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer: wo?
Im Geisterhauch tönt's mir zurück:
„Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück!“

FRANZ SCHUBERT, *Der Wanderer*

Dopo l'ennesimo lungo viaggio, sistematosi finalmente in un villaggio, il viandante continua a domandarsi dove sia la sua terra felice. Una voce interiore gli dice che sarà sempre dove lui non è più, così il viandante deve riprendere il cammino. Quest'immagine liederistica vorrebbe esser d'omaggio al nomadismo degli autori di questa raccolta e anche a quello dell'intento stesso che li muove: la forma-saggio. Come il viandante ha sempre da dire sulle sue scelte paesaggistiche, il saggio è animato da un dubbio sulla presunta verità dell'oggetto che ha scelto – e che già è, come nel caso del prodotto culturale – parlando di esso, il saggio si mette a criticarlo riconfigurandolo.

Seppur tra il saggio e l'arte sembra esserci questo scarto critico (il saggio, come un testimone, dovrebbe dire sempre e

null'altro che la verità?), l'arte invece non sarebbe vincolata a questa presunzione d'integrità morale?), per Adorno il saggio «sfiora la logica della musica»¹. Questi due fenomeni, considerati alla pari, come forme, condividono una bizzarra antinomia: il loro discorso logicamente non fa una piega, eppure di per sé essi sfuggono alla logica discorsiva. Diremo che è propria di entrambi una certa attitudine all'equivocazione linguistica, in cui il senso non si contiene, anzi, si libera dalle sue catene, deflagra fuori di esse. È quest'equivoco a ridare al linguaggio ciò che la logica discorsiva gli aveva sottratto?

Il saggio irrompe nel suo oggetto, ma non per risalire all'origine da cui scaturirebbe, anzi per calarsi nelle derive che esso genera. Da una parte medita su ciò che già è, dall'altra non sa mai dove lo

¹ THEODOR W. ADORNO, *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura*, traduzione di Enrico De Angelis, Torino, Einaudi, 2012, p. 24.

porterà questa meditazione. Si sforza di mettere in discussione ciò che è già dato e che altrimenti potrebbe esser semplicemente contemplato. Sembrando di essergli ostile, svela la debole consistenza di ciò che il prodotto culturale crede di essere, ne mette in luce la materialità del momento produttivo, che invece tende ad essere presentato dalla cultura come avvenuto per ispirazione di uno spirito santo. «Allo sguardo del saggio la seconda natura acquista consapevolezza di sé come prima natura»². Ma il saggio lo fa proprio per amore del pensiero. Ci dice che la forza dell'esperienza conoscitiva sta nell'oltrepassarsi dai suoi meccanismi puramente classificatori del senso e nel porre una qualsiasi meditazione sullo stesso nella sfera della polisemia.

Nel suo rimettersi perennemente in dubbio attraverso il linguaggio, il saggio dice qualcosa anche sul problema della feticizzazione dello stesso, da parte di quelli che Adorno anche oggi marchierebbe a discepoli del *Jargon*³, un certo heideggerismo che voleva il linguaggio portatore di una verità originaria. Eppure il saggio è così schizofrenico da ridimensionare le dispute più titaniche, puntando l'attenzione su una questione la cui urgenza – almeno – mette tutti d'accordo e che del saggio oggi potrebbe

decidere il destino: il rischio della sua *deriva tecnica*.

Quando Adorno assistette ai *Drei Bruchstücke aus Wozzeck* di Alban Berg, folgorato, decise di mettersi alla sua scuola e lo seguì a Vienna. Nella musica della *Wiener Schule* il suono degenera dalla sua espressività archetipicamente vocale – che aveva caratterizzato la fenomenologia della musica occidentale più o meno sin dalle origini – e quasi non canta più, non professa più alcun verbo, bensì ratifica un flusso di voci che da professare hanno ormai il loro compito fisico-acustico all'interno del funzionamento della serie dodecafonica (o al massimo hanno un'onomatopea, un *hopp hopp!* di un bambino su un cavalluccio⁴). La forza di questa rappresentazione poetica, che nella tecnica seriale della *neuen Musik* sembra quasi arrivare a negare se stessa, per Adorno era presagio dell'incombere di quella tecnicizzazione del mondo che lo stesso Heidegger tentava di leggere e risolvere col supporto di un'altra rappresentazione, quella dei versi hölderliniani. Innegabilmente, uno dei versi che inquadrava in maniera profetica la questione della tecnica, nel suo potenziale insieme salvifico e distruttivo, era: *Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch*⁵.

² *Ivi*, p. 22.

³ Cfr. ID., *Il gergo dell'autenticità. Sull'ideologia tedesca*, traduzione e cura di Pietro Lauro, Torino, Bollati Boringhieri, 2016.

⁴ Si veda la scena conclusiva del *Wozzeck* di Berg: DRITTES KIND *Du! Dein Mutter ist tot!* | MARIENS KNABE *Hopp, hopp! Hopp, hopp! Hopp, hopp!*

⁵ FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Patmos*, in *Sämtliche Werke*, a cura di Friedrich Beissner, vol. 2, Stuttgart, Cotta/Kohlhammer, 1953, p. 172. Su Heidegger, tecnica e cibernetica cfr. MARTIN HEIDEGGER, *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi*, traduzione e cura di Gianni Vattimo, Milano, Mursia, 1985 e ID., *Filosofia e cibernetica*, a cura di Adriano Fabris, Pisa, ETS, 1998.

Nell'era digitale, giunge forse allo zenit quel processo di grammatizzazione, iniziato con l'invenzione della scrittura stessa, attraverso cui noi proiettiamo un'idea su di un supporto. Ciò che era *disperso* nella mente è ritrovato sul supporto, ma dalla mente è anche *perduto*, il suo concetto è ora delegato al supporto. Passando il supporto della grammatizzazione dal libro al digitale, «come lo era la scrittura ai tempi di Socrate, così oggi il digitale è per noi un *pharmakon*: può sia condurre alla distruzione dello spirito che alla sua rinascita»⁶. Oggi il digitale pone il problema di ciò di cui la mente dev'esser gelosa.

Nel flusso di dati di cui ogni giorno acconsentiamo all'elaborazione attraverso i nostri dispositivi, oggi stiamo delegando ai supporti non solo i contenuti dell'intelletto ma anche le forme che lo strutturano, quelle linguistiche. Ebbene, Grammarly è una piattaforma che utilizza il *natural language processing*⁷ per fornire all'utente una supervisione lessicale, sintattica, persino semiotica, del processo di scrittura (l'interfaccia elabora e dispone: *here's how your text sounds – confident – joyful – optimistic*). Oggi chiunque utilizzi i suoi dispositivi anzitutto per la scrittura, per mezzo della profilazione attraverso i *cookies*, tendenzialmente vedrà un'inserzione pubblicitaria di Grammarly prima di qualunque video su

YouTube. In uno di questi video promozionali, un impiegato ottiene il beneplacito del capo donna (il video sottende una certo immaginario sessuale) attraverso una mail di lavoro supervisionata da Grammarly. Ma mentre le intelligenze artificiali iniziano oggi, attraverso il *deep learning*, a sfornare romanzi, composizioni e dipinti, anche il saggio (o dovremmo dire l'articolo scientifico?) tende ad esser provocato da un processo di *review* e indicizzazione digitale. Esso è ora un funambolo in equilibrio col vento alle spalle, mentre un algoritmo calcola dove si dirige il suo soffio.

All'alba del Sessantotto, Roland Barthes apriva l'edizione Einaudi del suo libricino in risposta a Raymond Picard con un'apostrofe diretta proprio al lettore italiano, chiedendosi curioso «se le Università italiane soffrano degli stessi mali che affliggono l'Università francese»⁸. A partire dal dibattito sulla *nouvelle critique*, si ponevano i seguenti problemi: 1) il presunto scientismo del sapere umanistico, 2) le dinamiche istituzionali che ne governano coercitivamente il canone di *scrittura* attraverso i miti dell'oggettività e della chiarezza (il libro, la scrittura – quella ancora analogica – erano mezzo di trasmissione del sapere!) 3) il manicheismo tra l'opera e la critica, ad esempio tra il romanzo e il saggio. Nell'analisi di Barthes, mutuata

⁶ BERNARD STIEGLER, *L'Aufklärung nell'epoca dell'ingegneria filosofica*, in *Il chiaroscuro della rete*, traduzione e cura di Paolo Vignola, Kainos, Lecce, 2014, p. 33.

⁷ Sull'elaborazione computazionale del linguaggio naturale cfr. ad esempio ISABELLA CHIARI, *Introduzione alla linguistica computazionale*, Bari, Laterza, 2007.

⁸ ROLAND BARTHES, *Critica e verità*, traduzione di Clara Lusignoli e Andrea Bonomi, Torino, Einaudi, 2002, p. 8.

anche da Derrida, tutto ruotava intorno all'unica verità del testo («non c'è fuori-testo»⁹) e della sua scrittura. Se questa è lo «spazio di dissolvimento del soggetto nel linguaggio»¹⁰ (in un recente volume sulla teoria impossibile della *non-fiction*, Ander Monson presenta un *creative essay* in cui tutte le pagine sinistre sono occupate da una "I" che man mano si restringe, fino a sparire, e quelle destre da frammenti di varia natura, che veicolano la miseria del soggetto americano di mezz'età¹¹), è urgente oggi più di allora una discussione sulla scrittura, perché oggi il soggetto non si dissolve più nello spazio fisico della carta ma in quello digitale di un *cloud*.

Mi chiedo allora se i saggi di questo numero e dei numeri che verranno, che nel digitale calano la loro esistenza, seppur gli oggetti di ognuno di essi non siano che prodotti culturali d'ogni genere, mi chiedo se essi possano vivere il digitale insieme, con un'unica irruenza che un poco contribuisca a riconfigurare il potenziale. Penso che quest'irruenza risieda in un'esistenza nomadica che del saggio è senza dubbio presupposto e che nel digitale si pone ancora come un'eresia¹². Esistenza nomadica in cui la verità di cui il testo è informativo rimane

sempre provvisoria. Nel suo inoltrarsi in questa «lotta per la verità»¹³, nel saggio sembra incarnarsi una certa idea di umanità. Questa continua a tormentarsi per un mondo che è pur sempre fatto di prodotti, cioè quelli culturali, ma in cui persiste una volontà che non è predatoria solo di manufatti – l'industria culturale ha sempre più una cultura dell'industria; case editrici, enti museali e lirici hanno sempre più i loro consigli d'amministrazione aziendali. Quest'idea di umanità che il saggio incarna si tormenta per un mondo fatto di prodotti in cui persiste anche una volontà che è predatoria di pensieri, che si ciba del pensiero. In questo suo incarnarsi, il saggio è un prodotto che può sfuggire alla reificazione. Può essere vivo, come lo descriveva Virginia Woolf¹⁴. La sua voce, figlia di sovrapposte voci autoriali che quando grammatizzate muoiono, è così umana da far sfoggio di se stessa. *Lei*, come invece l'apostrofa Cynthia Ozick:

moody, fickle, given to changing her clothes, or the subject, on a whim; sometimes obstinate, with a mind of her own, or hazy and light; never predictable [...] Above all, she is not a hidden principle or a thesis or

⁹ JACQUES DERRIDA, *Della grammatologia*, traduzione di Rodolfo Balzarotti, Francesca Bonicalzi, Giacomo Contri, Gianfranco Dalmaso, Angela Claudia Loaldi, Milano, Jaca Book, 1969, p. 219.

¹⁰ R. BARTHES, *Critica e verità*, cit., p. 9.

¹¹ Cfr. ANDER MONSON, *Facing the Monolith*, in *Metawritings: Toward a Theory of Non-fiction*, a cura di Jill Talbot, Iowa City, University of Iowa Press, 2012.

¹² «la legge formale più intima del saggio è l'eresia» – T. W. ADORNO, *Il saggio come forma*, cit., p. 26.

¹³ GYÖRGY LUKÁCS, *Essenza e forma del saggio*, in *L'anima e le forme*, traduzione e nota di Sergio Bologna, con uno scritto di Franco Fortini, Milano, SE, 2002, p. 28.

¹⁴ «the essay [...] like all living things [...]» – VIRGINIA WOOLF, *The Modern Essay*, in *The Common Reader*, a cura di Andrew McNeillie, New York, Harcourt, 1984, p. 211.

a construct: she is *there*, a living voice. She takes us in.¹⁵

Laddove il testo e la sua scrittura oggi tendono a conformarsi come veicoli d'informazioni (proprio in senso informatico), il saggio non *informa*, bensì *forma*. Anche nel dire al lettore dei suoi debiti intellettuali in una nota a piè di pagina, il saggio proietta i suoi concetti in un ipertesto che non è già compiuto (come quello digitale), ma sarà perpetuamente ancora da compiersi. I concetti del suo *testo* non si contengono mai in loro stessi, perché sanno che il *contesto* li arricchirebbe di molteplici sensi, così il saggio è insieme antidealistico e idealistico:

L'esperienza intellettuale è tanto più minacciata dal disastro quanto più essa si sforza di concretizzarsi e atteggiarsi a teoria, quasi avesse scoperto la pietra filosofale. Eppure l'esperienza intellettuale tende, per il suo stesso significato, a questa oggettivazione. Il saggio rispecchia tale antinomia.¹⁶

La sua potenza è quella del frammento romantico come espresso in una bizzarra metafora di schlegeliana memoria: quella del riccio. Il suo istinto difensivo è paradossalmente provocatorio. Il riccio prende forma in maniera ben definita, eppure indistinta alle estremità. È come se la sua immagine si proiettasse oltre se stessa. Così, il frammento vuol separarsi dal mondo eppure evocare prospettive distanti. La sua separazione vuol essere aggressiva. Quest'ideale del saggio è pur sempre un'immagine, ma è un'immagine dialettica, perché nel presente, lancia il

suo oggetto che già era in passato, verso la verità provvisoria che gli sarà propria anche in futuro. In questa sua coscienza di autolimitazione il saggio di per sé fa sua l'*utopia* che di quel limite postula la superabilità.

¹⁵ CYNTHIA OZICK, *She: Portrait of the Essay as a Warm Body*, in «The Atlantic Monthly», vol. 282, n. 3, 1998, p. 118.

¹⁶ T. W. ADORNO, *Il saggio come forma*, cit., p. 20.

Autori

SARA GEMMA ha studiato Lettere moderne presso l'Università "Federico II" di Napoli. Si è laureata con una tesi dal titolo *Le misure dell'umano. Scienza e fantascienza nelle Storie naturali di Primo Levi*. Per un soggiorno di un semestre, ha studiato *Textes, interprétation et édition* presso l'Université de Lorraine, Nancy. Studia Filologia moderna presso l'Ateneo federiciano. Collabora con la rivista culturale «Kairos».

FEDERICA ZIGARELLI ha studiato Lettere classiche presso l'Università "Federico II" di Napoli. Si è laureata con una tesi dal titolo *Ekdysia a Festo. Un rituale della Creta ellenistica*. Studia Filologia, letterature e civiltà del mondo antico presso lo stesso Ateneo. Collabora con la rivista di antropologia «AXIS mundi».

ALBERTO SCIALÒ ha studiato Lettere moderne presso l'Università "Federico II" di Napoli. Si è laureato con una tesi dal titolo *Wu Ming, da Q a L'armata dei sonnambuli: un percorso ventennale sulla narrazione storica*. Studia Filologia moderna presso lo stesso Ateneo.

MARIA CASTALDO ha studiato Lettere moderne presso l'Università "Federico II" di Napoli. Si è laureata con una tesi dal titolo *Come la lingua può plasmare il pensiero. Relativismo linguistico: evoluzione dell'ipotesi e orientamento delle*

ricerche attuali. Studia Filologia moderna presso lo stesso Ateneo. Collabora con la rivista culturale «Kairos».

CAROLINA BORRELLI ha studiato Lettere moderne presso l'Università "Federico II" di Napoli. Si è laureata con una tesi dal titolo *Una lechadeira amors. Creazione e distruzione in Bertran de Born e Michel Tournier*. Per un soggiorno di un semestre, ha studiato a Parigi presso la Sorbonne Université. Studia Filologia moderna presso l'Ateneo federiciano. Si è interessata all'espressione poetica medievale di stampo religioso. Ha partecipato al XXIII Convegno dell'Associazione degli Italianisti, a Pisa, con un intervento su Andrea Vesalio. Figura tra i curatori dell'antologia *Leggere il Mediterraneo. Narrazioni, rotte e immaginari del Novecento italiano*, in uscita per UniorPress. Lavora per la testata giornalistica di cultura «Eroica Fenice».

MIRIAM ORFITELLI studia Lettere classiche presso l'Università di Napoli "Federico II". Per un soggiorno di un semestre, ha studiato presso l'Université "Jean Moulin" Lyon 3.

NICOLA DE ROSA ha studiato Discipline musicali presso il Conservatorio di Napoli "San Pietro a Majella". Studia Lettere moderne presso l'Università "Federico II" di Napoli. È autore di contributi

in volume e in rivista. Si è interessato al dialogo *inter artes*, con particolare attenzione ai rapporti tra lo spazio musicale e quello letterario.

