

AURA

RIVISTA DI LETTERATURA
E STORIA DELLE IDEE

NUOVA SERIE • ANNO VI

I | 2025



AURA

RIVISTA DI LETTERATURA
E STORIA DELLE IDEE

NUOVA SERIE • ANNO VI

I | 2025



AURA
RIVISTA DI LETTERATURA E STORIA DELLE IDEE

Chi è guardato o si crede guardato leva lo sguardo.
Fare esperienza dell'aura di un fenomeno o di un essere
significa accorgersi della sua capacità di rispondere con lo sguardo.

(W. BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*)

DIRETTORE

FRANCESCO DE CRISTOFARO (Università di Napoli Federico II)

VICEDIRETTORE

ELISABETTA ABIGNENTE (Università di Napoli Federico II)

COMITATO SCIENTIFICO

GIORGIO BUSI RIZZI (Universiteit Gent), LAURA CANNAVACCIUOLO (Università di Napoli L'Orientale),
MARGHERITA DE BLASI (Università di Napoli L'Orientale), EMILIA DI ROCCO (Università di Roma La
Sapienza), GIUSEPPE EPISCOPO (Università di Roma Tre), CLAUDIO GIGANTE (Université Libre de Bruxelles),
CARLOTTA MAZZONCINI (Scuola Superiore Meridionale, Napoli), FEDERICA G. PEDRIALI (University of
Edinburgh), ANTONIO PERRONE (Università di Napoli Federico II), VALENTINA STURLI (Università di Pisa)

COMITATO EDITORIALE

MARCO BORRELLI (Università di Napoli L'Orientale), GIANLUCA DELLA CORTE (Università di Siena –
Université Libre de Bruxelles), NICOLA DE ROSA (Scuola Superiore Meridionale, Napoli), IMMA IACCARINO
(Università della Svizzera Italiana, Lugano), MARIAROSA LODDO (Università del Piemonte Orientale A.
Avogadro), MIRIAM ORFITELLI (Università di Salerno), CAMILLA RUSSO (Università di Napoli Federico II),
ALBERTO SCIALÒ (Università di Napoli L'Orientale), CHIARA SIMONE (Univerzita Karlova, Praha)

I contributi delle sezioni *Tema* e *Varia*, eccetto premesse e introduzioni, sono sottoposti a una doppia revisione cieca. L'elenco dei revisori è disponibile all'indirizzo <https://www.aurarivista.it/revisori>. Si ringraziano le studiose e gli studiosi resisi disponibili a referare gli articoli in forma anonima.

La rivista è indicizzata in:



Tutti i diritti sono riservati

© 2025 Editoriale Scientifica s.r.l.
Via San Biagio dei Librai 39
Palazzo Marigliano
80138 Napoli

www.aurarivista.it
www.editorialescientifica.it

ISSN (STAMPA) 3035-1944
E-ISSN (ONLINE) 2723-9527

Registrazione presso il Tribunale di Napoli n. 23 del 16 settembre 2024

INDICE

TEMA

Il corpo esposto. Verità e mise en image
A CURA DI IMMA IACCARINO, MARGHERITA SCHELLINO

<i>Premessa</i> DI MARCO MAGGI	3
<i>Introduzione</i> DI IMMA IACCARINO, MARGHERITA SCHELLINO	5
IVO SILVESTRO <i>Ripensare il nostro rapporto con (la verità del)le immagini</i>	13
MICHELE AMADÒ <i>Il dolore del con-tatto. La chair in Merleau-Ponty e i corpi di Giobbe e di Prometeo</i>	25
SOFIA BOLLINI <i>La rappresentazione della morte in Francesco Mastriani. Tra verità del corpo e affabulazione romanzesca</i>	43
CHIARA CAUZZI, SARA SERMINI <i>Storia di un “dono”: La medicina delle nostre donne (1892) di Zeno Zanetti e gli immaginari della cura</i>	57
MARTA PIZZAGALLI <i>Fotografia e scrittura nei testi di argomento indiano di Guido Gozzano</i>	77
SIMONE TROMBIN <i>L'autorappresentazione per immagini e il loro contributo alla percezione del sé e dell'altro da sé in Valerio Magrelli</i>	97
MARIAROSA LODDO <i>Visibilità e verità dell'io in Autobiography of a Face di Lucy Grealy</i>	117

INDICE

VARIA

ROBERTO CUCURACHI

- Lecture ambigue. Opposizione di script e cooperazione interpretativa nei meccanismi comici* 131

QUADERNI DELL'OSSERVATORIO SUL ROMANZO CONTEMPORANEO

- Nei territori potenziali della prosa. Un dialogo con Andrea Inglese*
A CURA DI CONCETTA DI FRANZA, LORENZO MORVIDUCCI, MIRIAM ORFITELLI 147

CHOC

- AI is a mirror that shows the darkness in ourselves. An interview with photographer Rhiannon Adam*
BY IVO SILVESTRO 165

RECENSIONI

- A. Zangrandi, *L'altro Nievo. Angelo di Bontà, lettere, versi* 173
A CURA DI GIANLUCA DELLA CORTE
- M. Borrelli, *Nell'officina del Verismo. La novellistica della «Rassegna Settimanale»* 179
A CURA DI RAFFAELLA F. MAZZEI

TEMA

IL CORPO ESPOSTO: VERITÀ E *MISE EN IMAGE*

A CURA DI IMMA IACCARINO, MARGHERITA SCHELLINO

PREMESSA

La sezione monografica *Il corpo esposto. Verità e mise en image*, curata da Imma Iaccarino e Margherita Schellino, nasce da un'esperienza di pratiche di ricerca transindividuali e transdisciplinari condotta in seno alla Facoltà di Comunicazione, cultura e società dell'Università della Svizzera Italiana. Dal 2020 al 2024, dietro l'impulso dell'ex decano Luca Visconti, i membri della facoltà afferenti a discipline diverse e a ogni livello di anzianità accademica, sono stati invitati a partecipare al 'progetto culturale', un'iniziativa volta a sperimentare forme di collaborazione accademica non gerarchica e non tradizionale. L'argomento prescelto per il biennio 2022-2024, i cui lavori ho avuto il privilegio di coordinare, è stato *Immagini in questione*.

Forse più di quella italiana, la versione in lingua inglese del titolo del progetto: *Questioning images*, esprime compiutamente l'ambiguità che abbiamo inteso esplorare. Da un lato, le immagini sono oggetto di interrogazione da parte delle più diverse discipline, dalla storia dell'arte all'antropologia, dalla semiotica agli studi di cultura visuale. Di più, oltre che oggetti, le immagini sono sempre più strumenti della ricerca, e non esclusivamente sul piano della comunicazione dei risultati, come abbiamo avuto modo di sperimentare nel corso del progetto, familiarizzandoci con la pratica del *video-essay* sotto la guida di un altro collega, Kevin B. Lee. Dall'altro lato, come hanno mostrato, tra gli altri, gli studi di David Freedberg e di Horst Bredekamp, le immagini non sono unicamente oggetto dello sguardo, bensì guardano esse stesse, e ci interrogano. *Questioning images*: 'interrogare le immagini', ma anche 'immagini che interrogano'.

I gruppi di lavoro sorti autonomamente all'interno del progetto hanno esplorato il tema in forme varie e diversificate, dalla domanda sulla produzione delle immagini, anche in relazione agli sviluppi dell'IA generativa multimodale, a quella etica sulla loro inclusività, a quella legata alla temporalità. Il gruppo di lavoro i cui componenti hanno firmato i contributi qui raccolti si sono occupati della questione della verità delle immagini. In questa chiave epistemica, accanto a sondaggi negli ambiti della crisi ambientale e delle pratiche giornalistiche, il lavoro del gruppo ha esplorato l'universo delle immagini mediche, un altro ambito rivoluzionato in profondità dalle più recenti applicazioni legate all'*imaging* digitale.

Per i suoi *outputs*, il gruppo di lavoro sulla verità delle immagini si è avvalso dei canali più diversificati e innovativi, dalla collaborazione con la stampa quotidiana alla realizzazione di *video-essays*. Fa però piacere constatare che non sono state trascurate le forme consuete della comunicazione scientifica, come la curatela di questa sezione testimonia. Sede più adatta di questa non si sarebbe d'altronde potuta trovare. «Avvertire l'aura di una cosa – scriveva Walter Benjamin – significa dotarla della capacità di guardare». Le autrici e gli autori hanno

MARCO MAGGI

osservato le immagini, ma se ne sono fatti anche osservare, dotandole di un'aura che le impone alla nostra attenzione.

MARCO MAGGI
Università della Svizzera Italiana

INTRODUZIONE¹

Only my body is real; which wolves
Are free to oppress and grow. Only this rose
My friend laid on my breast, and these few lines
Written from home, are real.

[Solo il mio corpo è reale; che i lupi
son liberi di mordere, e opprimere. Solo questa rosa
che il mio amico pose sul mio petto, e queste poche righe
scritte da casa, sono reali.]

S. SPENDER, *Poems*, 1933, II, trad. it. di G. Manganelli²

I.

In una delle sequenze centrali della recente pellicola di Yorgos Lanthimos, *Povere creature!* (2023), la protagonista, Bella Baxter, osservando un segno che le attraversa il ventre, scopre di essere stata sottoposta inconsapevolmente a un aborto. Il medico e scienziato Godwin Baxter (soprannominato God), poi divenuto suo padre adottivo, avrebbe infatti riportato in vita la donna, privandola della maternità e trapiantando nel suo corpo adulto il cervello del feto che portava in grembo al momento del decesso. L'episodio sembra dare voce a una intrinseca capacità narrativa del corpo che, segnato dalla cicatrice del cesareo, ne 'svela' la ferita, rendendone leggibile una storia a lungo taciuta da God³.

Il valore potenzialmente rivelatore del segno somatico trova conferma anche in epoche e tradizioni antecedenti, come quella tardo medievale dell'"uomo delle ferite"⁴ (*Wound Man*), un motivo iconografico che assolve a una fondamentale funzione epistemica in ambito medico-anatomico. Si tratta infatti di un'immagine diagrammatica, circolante perlopiù in fogli sciolti, su cui è rappresentata una figura maschile percorsa in più punti dal capo ai piedi da ferite inferte da armi di varia natura: coltelli, bastoni, lance, frecce, ecc. –

¹ La presente introduzione è frutto del lavoro concertato da Imma Iaccarino e Margherita Schellino, autrici rispettivamente del § 1 e del § 2.

² G. MANGANELLI, "Solo il mio corpo è reale". *Note su Stephen Spender*, Pistoia, Via del Vento, 2002.

³ *Povere creature!* rientra tra i casi-studio discussi dal gruppo *Verità delle immagini* nella rubrica "Immagine e verità" (febbraio-giugno 2024) pubblicata presso il «Corriere del Ticino». La rubrica accoglie al suo interno articoli di taglio monografico sul tema del rapporto tra immagine e verità e si configura quale primo esito del presente progetto, nonché suo nucleo germinale. Si rimanda al link del primo numero della rubrica, redatto da M. AMADÒ, *L'educazione visiva*: <https://www.cdt.ch/news/leducazione-visiva-341549>; e al caso-studio specifico, analizzato da chi scrive in *Anatomia di un corpo fantastico*: <https://www.cdt.ch/opinioni/anatomia-di-un-corpo-fantastico-343797>.

⁴ J. HARTNELL, *Wound Man: The Many Lives of a Surgical Image*, Princeton, Princeton University Press, 2025.

ciascuna associata in un nesso di causa-effetto alla lesione corrispondente. Strumenti utili specialmente ai chirurghi di guerra per l'identificazione e la cura delle ferite dei soldati, immagini di questo tipo rendono visibili e pertanto intelligibili le cause, spesso occulte, del male. Il corpo si rende in questo modo portatore di una propria verità, che affiora dalla profondità per iscriversi in superficie sulla pelle.

In senso inverso, il corpo può tuttavia anche configurarsi come un involucro di cui diffidare. Basti pensare alle numerose silhouette delle modelle snellite in copertina o ai loro volti piallati da minuziosi lavori di editing, pratica cui si ricorre non solo nella fotografia professionale ma anche in quella amatoriale e diffusa, nel tentativo di aderire a canoni estetici sempre più stringenti⁵. La distanza posta tra immagine e realtà dai nuovi mezzi tecnologici digitali può alimentare una percezione di alienazione nei confronti del proprio corpo, come spesso accade anche di fronte all'immagine medica radiografica⁶. Costringendo l'individuo a confrontarsi con una parte di sé che gli è normalmente preclusa e pertanto estranea (lo scheletro spoglio della sua pelle), l'immagine statica del referto impressa sul monitor può infatti allontanare l'ente dalla sua verità fino ad espropriarlo della sua esperienza del corpo, impedendogli di riconoscersi nella rappresentazione.

Questi pochi esempi introducono *in nuce* alcuni dei temi che hanno animato il dialogo interdisciplinare nato in seno al gruppo di ricerca *Verità delle immagini*, parte del Progetto culturale sopracitato (si veda la premessa a cura di Marco Maggi), di cui la presente sezione monografica intende essere ideale prosecuzione e ampliamento. La ricerca, condotta in maniera collettiva da studiose e studiosi provenienti da ambiti disciplinari differenti, si è concentrata in primo luogo sullo statuto ontologico ed epistemologico dell'immagine nei suoi difficili e mutevoli rapporti con la verità.

Risalente alle origini del pensiero filosofico occidentale, il dibattito sulla verità e falsità delle immagini ha spesso visto, nel corso del tempo, l'alternarsi di posizioni polarizzanti, ora iconofile ora iconoclaste, espressione rispettivamente di una più generale fiducia o scetticismo nei confronti della capacità di un'immagine di veicolare una verità⁷. Il culto delle immagini e la loro demonizzazione sono tuttavia estremismi che semplificano posizioni inevitabilmente più complesse all'interno di un dibattito che si è tornato a ripensare sulla spinta della cosiddetta «svolta iconica»⁸ e delle conseguenti riflessioni iconologiche, mediatriche e semiotiche elaborate dagli studi di cultura visuale⁹. Negli ultimi decenni infatti

⁵ Sulla manipolazione delle fotografie cfr. W.J.T. MITCHELL, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa e V. Cammarata, Milano, Raffaello Cortina, 2017, in particolare il cap. "Realismo e immagine digitale", pp. 197-215.

⁶ Alcune riflessioni sulla relazione tra immagine e corpo nel *medical imaging* sono offerte da A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, p. 256 e ss.

⁷ Per una ricostruzione delle principali posizioni del dibattito si veda almeno A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009.

⁸ W.J.T. MITCHELL, *Picture Theory*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1994, pp. 11-34.

⁹ M. COMETA, R. COGLITORE, V. CAMMARATA (a cura di), *Cultura visuale in Italia. Immagini, sguardi, dispositivi*, Milano, Meltemi, 2022.

tali contrapposizioni hanno progressivamente lasciato spazio a visioni più sfumate, come quella di W.J.T. Mitchell, padre dell'*iconic turn*, il quale sottolinea «la tendenza incorreggibile della nostra specie [...] a creare immagini che sono in grado di produrre *sia* conoscenza *sia* ignoranza, rappresentazioni credibili e ingenue illusioni»¹⁰.

In questa direzione si muove anche Peter Burke, il quale, pur riconoscendo il valore aleatico delle immagini quali fondamentali prove storiche, mette in guardia il lettore sia dai rischi di una loro errata interpretazione – dovuta principalmente alla mancanza di adeguati strumenti di lettura del visivo, ovvero al problema dell' «analfabetizzazione visiva» – sia contro le dinamiche di soggettivizzazione che condizionano tanto la produzione (l'*image-making*) quanto la ricezione delle immagini¹¹.

La questione dell'interpretazione del dato visuale s'interseca infatti con l'altrettanto spinoso problema della mediazione degli apparati tecnologici (ad esempio, il mezzo fotografico), che inevitabilmente plasmano (fino alla falsificazione) l'immagine, che non è, come sottolineano Andrea Pinotti e Antonio Somaini, e ci ricorda Michele Amadò nel suo contributo, «mai la rappresentazione 'immediata' e ingenuamente copiativa del proprio oggetto» bensì sempre il frutto «di un atto di interpretazione e di contestualizzazione, di decostruzione critica e riqualificazione semantica dell'immagine»¹².

È a partire da questa consapevolezza che si è scelto di adottare un approccio cauto e interrogativo nei confronti di un fenomeno a tal punto articolato da risultare impossibile da circoscrivere in una formula univoca e rispetto al quale non si ha la pretesa, nel breve spazio qui concesso, di adottare posizioni definitive. L'intento è piuttosto quello di problematizzare alcuni nodi teorici fondamentali della questione, proponendo nuove chiavi di lettura e stimolando ulteriori riflessioni.

Nel saggio che si è scelto come introduttivo all'intera sezione monografica, Ivo Silvestro, a partire da una suggestione di Ernst Gombrich, pone, ad esempio, in discussione la stessa applicabilità del concetto di 'vero' alle immagini, da ritenersi piuttosto un retaggio dell'imperialismo logocentrico, che estende indiscriminatamente al visivo categorie proprie del linguaggio verbale. Scopo della sezione è quindi innanzitutto interrogarsi sulla possibilità – o meno – di individuare una verità delle immagini per poi esplorarne le molteplici accezioni, a seconda dei contesti d'uso e di circolazione.

Nell'affrontare le diverse declinazioni della questione, l'attenzione si è concentrata soprattutto sulle forme di (auto)rappresentazione e «messa in immagine», reale o mentale, del corpo umano. L'espressione – calco dal francese "*mise en image*" – fa riferimento a una pluralità di pratiche di esposizione, visuale e verbale, che rendono il corpo «in ogni suo anfratto campo espositivo per eccellenza e oggetto di una radicale riconfigurazione dell'identità personale»¹³. Il titolo della sezione, 'Il corpo esposto' (dal latino *ex-ponere*), intende porre in luce proprio l'idea della rappresentazione del corpo come forma di nudamento dello spazio umano che si realizza ora attraverso il racconto visivo ora di parola.

¹⁰ W.J.T. MITCHELL, *Iconology* 3.0, in *Cultura visuale in Italia*, cit., pp. 15-30: 28. Il corsivo è mio.

¹¹ P. BURKE, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2002.

¹² A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale*, cit., p. 257.

¹³ *Ibidem*.

In entrambi i casi, l'atto espositivo determina tuttavia l'attivazione di una dialettica interno/esterno, presupponendo anche l'esistenza di una dimensione interna, di norma celata, del corpo, qui inteso, nell'accezione proposta da Mauro Carbone, come "schermo", ossia dispositivo ambivalente di visibilità e occultamento¹⁴.

La scelta di porre al centro della riflessione il corpo deriva in primo luogo proprio alla concezione, elaborata da Hans Belting, del corpo come dispositivo¹⁵ di visione, «principale medium delle immagini»¹⁶. Secondo lo studioso, infatti, sia le immagini esogene (materiali, *image*), percepite attraverso un atto ricettivo, sia le immagini endogene, generate dalla mente (*imagining*), sono sottoposte a un medesimo processo di produzione, trasmissione e percezione inestricabilmente legato al corpo e, in particolare, all'organo responsabile della visione: l'occhio. Più che sul corpo come soggetto-osservante, i contributi accolti nella sezione si soffermano tuttavia sul corpo come oggetto-osservato, sottoposto cioè ad altri sguardi, umani o artificiali, i quali inevitabilmente ne influenzano e trasformano la verità. Tanto nella sua dimensione mentale tanto in quella materiale, l'immagine somatica è infatti evocativa di un più complesso 'immaginario collettivo sul corpo', da sempre catalizzatore di stereotipi e falsi miti.

A ragioni di ordine medianico si intrecciano quindi quelle connesse ad una complessa simbologia del corpo, attraverso cui la critica non di rado ha tentato di leggere le immagini, attribuendo loro forme, intenzioni e stati d'animo propri dell'umano. In termini antropomorfici, le immagini si dotano quindi di un "corpo"¹⁷, che si muove, è in grado di comunicare e perfino di esprimere emozioni. Soprattutto in un'epoca, come quella a noi prossima, segnata dalla cosiddetta «bodily turn»¹⁸, il corpo si configura come il mezzo privilegiato di osservazione e interpretazione della plurivocità della realtà¹⁹. Esso può dunque essere inteso come *metapicture*, immagine di un'immagine, o in senso blumenberghiano, come «metafora assoluta», «paradigma che poss[iede] una storia»²⁰ e, di conseguenza, una verità, seppur non necessariamente univoca o autentica.

¹⁴ M. CARBONE, *L'archi-schermo made easy. Tra ombra, pelle, veli e schermi*, in *Cultura visuale in Italia*, cit., pp. 75-100: 79.

¹⁵ Sulla nozione di "dispositivo" cfr. M. COMETA, *Archeologie del dispositivo: Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini, 2016.

¹⁶ H. BELTING, *Immagine, medium, corpo. Un nuovo approccio all'iconologia*, in A. PINOTTI, A. SO-MAINI, *Pictorial Turn*, cit., pp. 73-98: 74.

¹⁷ Un esempio paradigmatico è offerto dagli studi sull'immagine sindonica di G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Mondadori, Milano, 2008, che interroga le relazioni antropologiche che le immagini intrattengono con il corpo e la carne. Ma si veda anche il titolo eloquente del volume di L. MARCHETTI, *Il corpo dell'immagine: percezione e rappresentazione in Wittgenstein e Wollheim*, Milano, Mimesis, 2012.

¹⁸ M. PAINO, M. RIZZARELLI, A. SICHERA (a cura di), *Scritture del corpo*, Atti del XVIII Convegno Internazionale della MOD, 22-24 giugno 2016, Pisa, ETS, 2018, p. V.

¹⁹ M.T. CATENA, *Breve storia del corpo*, Milano, Mimesis, 2020.

²⁰ R. BODEI, Introduzione a H. BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura* [1981], Bologna, Il Mulino, 1984, p. XX. Sull'idea del corpo come metafora si veda E. FEDERICI, M. PARLATI (a cura di), *The Body Metaphor. Cultural Images, Literary Perceptions, Linguistic Representations*, Perugia, Morlacchi, 2018.

Da questi presupposti sono scaturiti alcuni degli interrogativi che hanno animato e orientato la nostra ricerca: si può parlare di una “verità” univoca delle immagini o essa è intrinsecamente ambigua, come suggerisce la doppia accezione singolare e plurale del termine? In che modo la rappresentazione, materiale o mentale, del corpo contribuisce a veicolare, o addirittura a intensificare, la sua verità? Quando, invece, la occulta o mistifica? Possono le narrazioni visuali del corpo incidere sulla percezione che abbiamo di noi stessi e della realtà?

Nel tentativo di fornire una prima, seppur parziale, risposta a tali domande, l’indagine sul corpo esposto intersecherà due prospettive di ricerca convergenti e complementari: da un lato, appunto, la riflessione teorico-speculativa sull’immagine, oggetto agente e fattivo secondo la visione organicistica di Mitchell, e pertanto in grado di (in)/(de)formare la nostra percezione del reale; dall’altro casi-studio, con margini flessibili di periodizzazione, rappresentativi di alcune forme narrative, testuali e visuali, del corpo, oggi più che mai al centro di una costellazione di narrazioni del sé, come attesta l’espansione di un campo di studi quale quello delle *body narratives*²¹.

2.

La sezione monografica si compone di sette saggi e un’appendice²², e si dipana lungo un *fil-rouge* che vede i primi due interventi adottare, come anticipato, un approccio filosofico e teorico-speculativo, per poi lasciare spazio a cinque contributi di natura monografica. Alla varietà tematica corrisponde l’ampiezza temporale che i contributi attraversano: in un’epoca segnata dall’avvento della fotografia diffusa e dell’intelligenza artificiale – e quindi dall’intrinseca messa in discussione del concetto di ‘vero’ –, nonché dalla iper-esposizione mediatica del corpo, ci è parso oltremodo importante adottare una prospettiva storica che riflettesse sull’evoluzione delle sue rappresentazioni nel corso dei secoli. Gli interventi qui raccolti si sviluppano pertanto lungo un ampio arco cronologico, che si estende dagli studi-caso biblici e mitologici proposti da Michele Amadò fino alle potenzialità rappresentative offerte dai *softwares* di intelligenza artificiale menzionate da Ivo Silvestro, e che attraversa differenti ambiti e media, con un *focus* particolare sulla letteratura. Il concetto di verità di un’immagine si delinea infatti anche a seconda dell’ambito cui essa è destinata: in un *medium* per sua natura finzionale come quello letterario, l’immagine, di per sé riproduzione e non copia fedele, appare sottoposta a una finzionalizzazione al quadrato, che complica ulteriormente i termini della questione. Questi affondi monografici si troveranno quindi ad avere a che fare con lo statuto letterario delle loro opere, e con l’introduzione del concetto

²¹ S. SCHOLZ, *Body Narratives. Writing the Nation and Fashioning the Subject in Early Modern England*, London, Palgrave Macmillan, 2000; E. HEAVEY, *Narrative Bodies, Embodied Narratives*, in *The Handbook of Narrative Analysis*, ed. by A. De Fina, A. Georgakopoulou, Wiley-Blackwell, Hoboken, 2015, pp. 429-446.

²² L’appendice si compone di un’intervista, svoltasi a settembre 2025, con la fotografa Rhiannon Adam qui pubblicata, con un’introduzione di Ivo Silvestro, nella sezione *Choc*.

di verosimiglianza, sia nel caso in cui le immagini sono presenti nella fisicità della pagina, sia quando sono evocate, ricordate o narrate da chi scrive.

Ivo Silvestro, in *Ripensare il nostro rapporto con (la verità del)le immagini*, offre un'ampia e dettagliata trattazione dell'impatto che le intelligenze artificiali generative hanno avuto nella nostra vita quotidiana. Se è vero che, nel contesto contemporaneo, le immagini costituiscono una componente essenziale dell'esperienza di ciascun soggetto, l'avvento delle AI generative impone una riflessione critica attorno alle diverse modalità di valutare l'istanza veritativa trasmessa da ciò che osserviamo. La prima parte del saggio affronta dunque la distinzione tra «verità come autenticità» (l'immagine come oggetto) e «verità proposizionale» (l'immagine come espressione di una proposizione sul mondo), mostrando come tali forme di verità – necessariamente interconnesse nella pratica – possano essere fatte interagire. Soffermandosi in particolare sull'ambito del giornalismo e della ricerca scientifica, Silvestro indaga il nostro rapporto con le immagini, da sempre «complesso e sfaccettato», e commenta alcuni dibattiti significativi sviluppatisi intorno all'evoluzione di codici interpretativi condivisi. La seconda parte del saggio affronta l'impatto delle IA generative su tali codici interpretativi e la crisi epistemiche che ne deriva, mostrando come il criterio di veridicità si sia spostato dalla valutazione intrinseca dell'immagine alla credibilità verso chi la propone.

Michele Amadò, ne *Il dolore del con-tatto. La chair di Merleau-Ponty e i corpi di Giobbe e di Prometeo*, sfrutta il concetto di *chair* sviluppato da Merleau-Ponty come chiave ermeneutica per leggere i corpi sofferenti di due figure classiche, Giobbe e Prometeo incatenato. Amadò riprende l'idea che la carne (*chair*) non sia semplice corpo o anima, bensì il luogo di confine tra toccante e toccato, vedente e visto. La prima parte dell'intervento esplora dunque la nozione di *chair* nel pensiero del filosofo francese, enfatizzando il contorno come limite condiviso fra corpo e mondo, in un chiasma che congiunge l'io e l'altro. Nei paragrafi successivi Amadò applica questa prospettiva di indagine a due «immagini archetipiche di corpi esposti»: quello di Giobbe, messo alla prova da Satana ed esposto e lacerato dal dolore divino, che arriva a colpirlo – a toccarlo – nella carne, nelle ossa; e quello di Prometeo, il cui corpo incatenato e martoriato, intrappolato nella sofferenza e nell'impossibilità a morire, incarna una tensione irrisolta tra umanità e deità. In entrambi i casi, secondo Amadò, la *chair* rivela un dramma profondo e interiore, e diventa fondamentale luogo di conflitto, nonché spazio liminale di verità.

Se i primi due saggi sviscerano i nuclei teorici della sezione, con l'intervento successivo ci spostiamo verso il primo dei cinque casi-studio qui raccolti, i quali problematizzano e ripercorrono, con una prospettiva a piombo su una determinata opera o autore, differenti modalità di *stare* entro le questioni finora sollevate, vivendole spesso sulla propria stessa carne, o attraversandole per mezzo della scrittura. Il corpo di colui o colei che scrive entra infatti in scena come *medium* di conoscenza e allo stesso tempo come tramite della narrazione del sé e dell'altro da sé, di ciò che è vero, verosimile, falso, fittizio. In tale panorama, il corpo è soggetto e oggetto della narrazione, agisce su di essa e allo stesso tempo subisce la deformazione del tempo che passa, della malattia, nonché la distorsione compiuta dalla memoria stessa o dall'operazione del narrare. In un rapporto produttivo e mutevole, il

piano del linguaggio e della testualità si intersecherà quindi con la ricerca, ininterrotta e spesso frustrata, del vero.

Il saggio di Sofia Bollini, *La rappresentazione della morte in Francesco Mastriani. Tra verità del corpo e affabulazione romanzesca*, attraversa la seconda metà dell'Ottocento e offre un quadro dettagliato delle modalità narrative adottate dal romanziere napoletano per la descrizione della morte dei suoi personaggi. Prendendo in considerazione quattro romanzi (*Il mio cadavere*, 1851; *La cieca di Sorrento*, 1852; *Le ombre*, 1868; *L'occhio del morto*, 1887) e un racconto (*Brown*, 1867), Bollini individua e descrive forti ricorrenze stilistiche che la portano a delineare tre modelli attraverso cui Mastriani descrive il momento del trapasso, ovvero quelli della morte «santa», «orrorifica» e «medica»: se i primi due riflettono l'interesse di Mastriani a far convenire, nella trattazione della morte, le qualità morali del personaggio di volta in volta descritto, il terzo tradisce invece la formazione medica del romanziere, nonché la sua dimestichezza con la trattatistica scientifica a lui contemporanea. La delineazione di tali categorie descrittive dà la possibilità a Bollini di riflettere sulla verosimiglianza narrativa (o sull'assenza di questa) nell'universo narrativo di Mastriani, e porta alla luce l'intrecciarsi di credenze e stereotipi attorno al corpo con l'aspirazione all'oggettività della conoscenza medica.

Rimanendo entro i confini del diciannovesimo secolo, e mantenendosi nel tema della costruzione di immaginari attorno al corpo, il saggio successivo – intitolato *Storia di un "dono": La medicina delle nostre donne (1892) di Zeno Zanetti e gli immaginari della cura* – torna a trattare la figura di un medico e propone un affondo su uno dei contributi più importanti della medicina popolare dell'epoca. Chiara Cauzzi, autrice della prima parte del saggio, si sofferma in particolar modo su una copia del volume oggi conservata presso la Biblioteca universitaria di Lugano, ripercorrendo le vicende storico-biografiche che hanno portato tale esemplare in Ticino. Sara Sermini, nella seconda parte del saggio, indaga invece le credenze e le pratiche descritte nel volume, concentrandosi in particolar modo sugli immaginari legati alla cura di cui il dott. Zanetti si fa portatore. Ponendo attenzione ai modelli narrativi e alle modalità discorsive adottate dall'autore, Sermini porta alla luce la costruzione di una soggettività femminile altamente stereotipata, e collocata all'interno di un ben preciso sistema (simbolico e pratico) di medicina popolare.

Alla costruzione dell'immaginario sulle tradizioni popolari della cura si sostituisce, nel saggio *Fotografia e scrittura nei testi di argomento indiano di Guido Gozzano*, una simile operazione di ricomposizione culturale, che però ci porta nel campo della narrativa di viaggio. Analizzando i testi a tema indiano editi tra il 1914 e il 1916 su quattro riviste letterarie («La Lettura», «La Stampa», «Bianco, rosso e verde», «La Donna»), Marta Pizzagalli ripercorre, dal punto di vista tematico e strutturale, le modalità attraverso cui il poeta torinese dà forma ad una complessa narrazione fototestuale. Se è vero che, a differenza dei saggi precedenti, ci troviamo ora di fronte alla concretezza materiale dell'immagine fotografica, l'apparente realismo lascia spazio ad un'articolata e ambigua retorica, che non trova facile risoluzione nella lettura affiancata con l'apparato testuale. Nel problematizzare tale rapporto, Pizzagalli porta infatti alla luce le divergenze tra i diciassette racconti epistolari (che ripercorrono tappe di viaggio effettivamente compiuto dal poeta nella primavera del 1912)

e le settantotto immagini (che pure vennero scattate dallo stesso autore): il risultato è un itinerario falsamente documentario, che mette in crisi l'idea di un racconto fedele alla realtà e che rivela l'intenzionalità autoriale nel costruire un'India esotica e stereotipata, al di là dell'apparente effetto di autenticità dato dalla cornice epistolare.

Mantenendosi nel complesso rapporto tra testo e fotografia, e problematizzando ulteriormente la funzione dell'autobiografismo, il saggio successivo indaga il ruolo della corporeità nell'opera poetica di Valerio Magrelli. Seguendo un ampio arco cronologico che da *Ora serrata retinae* (1980) arriva ad *Exfanzia* (2022), Simone Trombin porta alla luce il lungo dialogo che la scrittura in versi del poeta romano intrattiene con le fotografie selezionate per le copertine delle sillogi poetiche, che includono anche un *autoritratto rettificato*, ovvero la radiografia del bacino fratturato del poeta stesso (*Nel condominio di carne*, 2003). Non più autore degli scatti, ma al contrario corpo ritratto ed esposto, nonché soggetto principale della narrazione, Magrelli ci riporta quindi alle problematiche della percezione del sé e ai limiti della relazione tra identità e visione. Come evidenziato da Trombin, la centralità dell'osservazione – inestricabilmente legata alla miopia del poeta – diventa metafora dell'(in-)conoscibilità stessa del sé e della costruzione di un'identità "frammentaria". Il saggio *L'autorappresentazione per immagini e il loro contributo alla percezione del sé e dell'altro da sé in Valerio Magrelli* affronta dunque una duplice questione: in primo luogo, la relazione che viene a crearsi, nell'opera magrelliana, tra l'organo sensoriale della vista e il cervello; in secondo luogo, la convivenza e collaborazione tra i diversi *medium* della fotografia e della scrittura in versi.

Tra (auto-)rappresentazione, corporeità e malattia si muove anche l'ultimo dei saggi qui raccolti, dedicato alla *Visibilità e verità dell'io in Autobiography of a Face di Lucy Grealy*: edito nel 1994, il *memoir* della scrittrice statunitense nasce dal confronto tra una fisicità compromessa, segnata dalla malattia, e lo sguardo altrui, che diventa costante misura del sé. Torniamo, in chiusura di sezione, su un'opera che non contempla la presenza di immagini, ma che non per questo risulta scevra da implicazioni legate alla dimensione visiva e al problema dell'esposizione dello sguardo; al contrario, il volto sfigurato di Grealy diviene fulcro della vicenda autobiografica, motore di un racconto che si interroga sulla possibilità di dire la verità dell'io, e che costruisce e dà forma a quest'ultimo attraverso l'atto narrativo. Nelle pagine del saggio, Mariarosa Loddo porta sapientemente alla luce la retorica dello sguardo che, tramite lo scarto temporale del raccontarsi al passato, attraversa l'intera opera, attivando una tensione continua tra memoria e racconto, tra esposizione del sé e necessità di scomparire e confondersi nell'anonimità, fuggire dal proprio riflesso. Ecco allora che il desiderio di conoscenza (e accettazione) del sé rimane necessariamente irrisolto, legato ad un utopico senso di completezza – l'aspirazione a un'unità, che è anche una verità – irraggiungibile.

IMMA IACCARINO, MARGHERITA SCHELLINO
Università della Svizzera Italiana

IVO SILVESTRO

RIPENSARE IL NOSTRO RAPPORTO CON (LA VERITÀ DEL)LE IMMAGINI

La nostra esperienza quotidiana è diventata inseparabile dalle immagini. E un numero crescente di queste immagini che usiamo per documentare, comunicare, rappresentare, informare, persuadere, intrattenere è realizzata, o modificata in modo significativo, tramite l'utilizzo di intelligenze artificiali (IA) generative¹.

Qual è l'impatto di questa presenza nel nostro rapporto con le immagini, soprattutto per quanto riguarda la verità delle immagini? Cercherò di rispondere a questa domanda prima analizzando in che modo (o meglio in quali modi) le immagini possono essere vere o false; nella seconda parte dell'articolo si cercherà invece di capire se le immagini generate tramite IA porteranno semplicemente a nuove modalità di comprensione della realtà e le sue raffigurazioni o se, al contrario, imporranno uno scetticismo generalizzato verso tutte le immagini.

I. DI COSA PARLIAMO QUANDO PARLIAMO DI VERITÀ DELLE IMMAGINI

Chiedersi se e come le immagini prodotte tramite intelligenze artificiali (IA) generative stiano cambiando il nostro rapporto con la verità delle immagini è una domanda che ci costringe a fare i conti con due ulteriori quesiti della riflessione filosofica.

Il primo riguarda il concetto di verità: che cosa rende vere o false alcune delle cose che diciamo o pensiamo? In questo quesito troviamo, ad esempio, le teorie della corrispondenza (una affermazione è vera se corrisponde alla realtà o ai fatti), le teorie epistemiche (che studiano come otteniamo o giustifichiamo le affermazioni che consideriamo vere) o quelle deflazioniste (secondo cui la verità non sarebbe una proprietà reale delle proposizioni, ma solo un modo linguistico per enfatizzare quello che affermiamo), oltre a tutte le analisi sulla "bugia" e su come sia possibile ingannare anche dicendo una cosa vera².

¹ Trovo l'espressione «immagini prodotte tramite IA» più corretta, benché meno immediata, di «immagini prodotte da IA»: per quanto le intelligenze artificiali generative mettano in crisi il concetto di autorialità come lo conosciamo da alcuni secoli (cfr. D.J. GUNKEL, *AI Signals The Death Of The Author*, in «Noema», 4 giugno 2024, <https://www.noemamag.com/ai-signals-the-death-of-the-author/>), ritengo importante sottolineare che, anche se diversi aspetti creativi sono demandati alla macchina, è una persona a decidere di realizzare e soprattutto di diffondere queste immagini.

² Come è facile immaginare, la letteratura filosofica primaria e secondaria su questo tema è immensa e ogni selezione sarebbe inevitabilmente arbitraria. Mi limito a citare, per una introduzione critica alle varie teorie della verità qui brutalmente descritte, S. CAPUTO, *Verità*, Roma-Bari, Laterza, 2025 e, per quanto riguarda il mentire, M. BETTETINI, *Breve storia della bugia*, Milano, Raffaello Cortina, 2001.

Il secondo quesito riguarda invece le immagini: anche ignorando il tema della natura di questi oggetti – e mettendo inoltre da parte il complicato statuto delle immagini mentali, che gli studi sull’afantasia attestano non essere affatto una caratteristica universale del pensiero umano³ –, resta la domanda se le immagini possano essere portatrici di verità, se cioè siano una di quelle «cose» che possono legittimamente essere vere o false. Gombrich ha certamente ragione, quando afferma che le immagini non sono proposizioni e quindi non possono essere né vere né false esattamente come una affermazione non può essere blu o verde⁴. Tradizionalmente, l’essere vero o falso riguarda enunciati dichiarativi o apofantici e le relative proposizioni, escludendo espressioni linguistiche come ordini o domande; sarebbe effettivamente strano comprendervi invece le immagini.

Tuttavia parliamo comunemente di immagini vere e di immagini false ed è importante capire perché (e se è un impiego legittimo o una delle tante “imperfezioni” del nostro linguaggio naturale).

1.1. DUE IDEE DI VERITÀ DELLE IMMAGINI

Quando diciamo che una immagine è vera (o falsa), ci riferiamo grosso modo a due concetti, o meglio a due gruppi di concetti, distinti⁵.

Il primo, che potremmo definire «verità come autenticità» si riferisce alle caratteristiche dell’immagine come oggetto (*picture* e non *image*). “È il vero *Urlo* di Edvard Munch” nel senso che è una delle opere con questo titolo realizzate direttamente dall’artista norvegese e non da un falsario. Ma allo stesso tempo possiamo considerare vera anche una riproduzione di quell’opera che sia fedele all’originale, contrapponendola a una reinterpretazione, a una parodia o a una versione dell’opera creata utilizzando una IA generativa partendo da una descrizione del quadro. Sono anche veri, nel senso di autentici, disegni e dipinti realizzati in presenza (o, come significativamente si dice, “dal vero”) e ovviamente le fotografie non manipolate.

Proprio questi due ultimi casi ci portano tuttavia al secondo modo in cui una immagine può essere vera o falsa e che non riguarda più l’immagine come oggetto ma l’immagine come rappresentazione di qualcosa (*image* e non *picture*) e soprattutto come espressione di una proposizione; per questo mi riferirò a questo secondo significato come «verità proposizionale». Una illustrazione può essere vera perché realizzata, come detto, «dal vero», ma anche perché riproduce in maniera corretta le caratteristiche salienti di ciò che è raffigurato, andando dal realismo estremo delle prime illustrazioni anatomiche alle essenziali linee nelle

³ C.J. DANCE, A. IPSEY, J. SIMNER, *The Prevalence of Aphantasia (Imagery Weakness) in the General Population*, in «Consciousness and Cognition», XCVII, 103243, gennaio 2022, <https://doi.org/10.1016/j.concog.2021.103243>.

⁴ E.H. GOMBRICH, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Milano, Phaidon, 2009.

⁵ Per questa sezione mi rifaccio soprattutto a M.W. ROSKILL, *Truth and Falsehood in Visual Images*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1986.

mappe della metropolitana, la cui verità dipende semplicemente dalla successione delle fermate e dagli interscambi.

Una fotografia può essere vera, nel senso di autentica, perché non è stata modificata in maniera significativa, ma al contempo può essere falsa (in senso proposizionale) perché frutto di una messa in scena e quindi non mostrare il vero svolgersi degli eventi. Ovviamente il contesto è importante: nessuno considererebbe falsa la foto di un matrimonio perché gli sposi si sono messi in posa; viceversa, nei principali concorsi fotografici naturalistici è proibito far ricorso a qualsiasi pratica che, come esche o richiami, possa modificare il comportamento naturale degli animali.

Può tuttavia essere falsa, in senso proposizionale, anche una fotografia non modificata che ritrae una scena non manipolata, se la foto esprime una proposizione non vera. È il caso di una didascalia errata o imprecisa, ma anche di un'immagine che rappresenta come centrali aspetti marginali: pensiamo alla fotografia di pochi manifestanti violenti all'interno di un corteo pacifico, oltre che a molte delle immagini pubblicitarie che lasciano intendere caratteristiche irrealistiche. Per questi ultimi casi si potrebbe dire – ed è in effetti la posizione di Gombrich, per certi versi affine alle teorie deflazioniste della verità – che a essere vera o falsa più che l'immagine (intesa come *picture* o come *image*) è l'enunciato che l'accompagna: una soluzione elegante che libererebbe l'analisi delle immagini dal doversi occupare del tema della verità proposizionale limitandosi, eventualmente, all'autenticità (che in questo quadro non ci sarebbe bisogno di chiamare “verità”).

È tuttavia una posizione che considero insoddisfacente per due motivi. Il primo motivo è che il tema dell'autenticità di una immagine, per essere compreso nella sua interezza, va inquadrato all'interno di una riflessione più generale che include anche la verità proposizionale, cosa impossibile se separiamo nettamente i due ambiti. Il secondo motivo è che non sempre è possibile identificare un enunciato preciso che dia forma verbale alla proposizione rappresentata da un'immagine: è il caso non solo di molte immagini pubblicitarie, ma anche dei pregiudizi veicolati da immagini stereotipate.

È importante notare che, sebbene concettualmente distinte, le due forme di verità delle immagini sono spesso interconnesse in modi complessi. La verità come autenticità di un'immagine spesso garantisce la sua verità proposizionale: presumiamo che una fotografia non manipolata rappresenti fedelmente ciò che il fotografo ha visto, che un disegno anatomico realizzato “dal vero” durante una dissezione trasmetta informazioni accurate sulla struttura del corpo umano, che un'immagine scientifica realizzata partendo da dati rilevati ci dia informazioni vere sul fenomeno studiato eccetera.

1.2. OLTRE LE VERITÀ DELLE IMMAGINI

Prima di proseguire, bisogna tenere conto che la questione della verità delle immagini riguarda solo una parte – e nemmeno la più ampia – del nostro rapporto con le immagini.

Parafrasando Wittgenstein⁶, possiamo dire che con le nostre immagini facciamo le cose più diverse.

Sempre restando alla terminologia wittgensteiniana, le immagini svolgono vari ruoli in numerosi giochi linguistici molto diversi tra di loro e in molti di essi la questione della verità può avere una rilevanza molto limitata o essere completamente assente, come avviene ad esempio per le immagini decorative. Nonostante le lamentele⁷ di chi conosce i principi della formazione dei cristalli, nel periodo natalizio abbondano le illustrazioni con impossibili fiocchi di neve a otto punte: si può certamente auspicare una maggiore attenzione a questi dettagli, ma bisogna anche riconoscere che il «gioco linguistico» delle immagini decorative non richiede alcun tipo di impegno di verità⁸, al contrario ovviamente delle immagini scientifiche.

Kjørup⁹ ha proposto di estendere alle immagini la teoria degli atti linguistici sviluppata da John Austin¹⁰: è possibile «fare cose» non solo con le parole – ovvero con enunciati non apofantici¹¹ come promesse, ordini e così via – ma anche con le immagini. Gli esempi vanno da simboli convenzionali come cartelli stradali e bandiere a *ex voto* e manifesti pubblicitari arrivando fino ai memi: in alcuni di questi casi la verità (nelle sue varie accezioni) delle immagini può essere necessaria affinché l'atto linguistico pittorico sia efficace, ma in altri casi è irrilevante¹².

Come si può notare, la molteplicità e la complessità dei giochi linguistici che coinvolgono le immagini richiede la conoscenza di codici culturalmente determinati e specifici per ogni ambito. Le immagini non parlano da sole, ma lo fanno all'interno di regole e aspettative culturalmente situate, come può facilmente sperimentare chiunque si trovi di fronte a un'immagine di cui ignora i codici, perché appartenente a un'altra epoca o a un'altra cultura. Come sottolineano Pinotti e Somaini, «il senso di un'immagine non è mai dato una

⁶ L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 2009. Mi riferisco in particolare all'osservazione 11, in cui si paragonano le parole agli strumenti che si trovano in una cassetta di utensili.

⁷ T. KOOP, *Snow Joke as Festive Season Gives Rise to a Blizzard of Fake Flakes*, in «Nature», CDLXII, 985, 2009, <https://doi.org/10.1038/462985a>.

⁸ Il che non esclude che anche queste immagini possano influenzare la credibilità di una tesi. Cfr. E.J. NEWMAN, N. SCHWARZ, *Misinformed by Images*, in «Current Opinion in Psychology», 56, 2024, <https://doi.org/10.1016/j.copsyc.2023.101778>.

⁹ S. KJØRUP, *George Inness and the Battle at Hastings, or Doing Things with Pictures*, in «The Monist», LVIII, 2, 1974, pp. 216-235; ID., *Pictorial Speech Acts*, in «Erkenntnis», XII, 1, 1978, pp. 55-71.

¹⁰ J.L. AUSTIN, *Come fare cose con le parole*, Bologna, Marietti, 2019; J.R. SEARLE, *Atti linguistici. Saggi di filosofia del linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009.

¹¹ In realtà per Austin i due aspetti non si escludono: un enunciato può essere sia performativo sia descrittivo.

¹² Si potrebbe ampliare la tassonomia delle verità di una immagine introducendone un terzo tipo, che potremmo definire «verità performativa», e che riguarda appunto la riuscita o il fallimento di un atto linguistico pittorico. Una simile concettualizzazione mi sembra tuttavia allontanarsi troppo dalla nozione classica di verità ed è in ogni caso ininfluenza per gli scopi di questo articolo.

volta per tutte, né può essere ricondotto alla sola intenzione autoriale, ma scaturisce di volta in volta dall'incontro o dallo scontro di molteplici fattori»¹³.

1.3. DUE CASI DI IMMAGINI VERE E FALSE

Il giornalismo e la ricerca scientifica sono due ambiti particolarmente interessanti da analizzare per quanto riguarda la verità delle immagini. Anche immagini usate in maniera decorativa (vale a dire non presentate come prove o testimonianze) che in altri contesti non creerebbero alcuna aspettativa di verità, in una pubblicazione scientifica o giornalistica devono soddisfare alcuni requisiti.

Nel regolamento del World Press Photo, tra i più importanti concorsi di fotogiornalismo al mondo, è ad esempio evidente la duplice natura della verità delle immagini. La verità come autenticità è importante, ed è ad esempio proibito combinare più scatti in una singola immagine; tuttavia l'aspetto davvero centrale è la verità proposizionale: è quindi possibile ritagliare le fotografie o regolare luminosità e saturazione purché questo non nasconda informazioni rilevanti per comprendere la storia che quella fotografia racconta. È persino ammesso ricreare un evento, se questa ricostruzione è necessaria per raccontare la verità e ovviamente se questa messa in scena viene chiaramente indicata nella didascalia¹⁴.

Un altro episodio interessante da analizzare riguarda una tristemente famosa copertina di *Time*: quando nel 1994 l'ex atleta e attore O.J. Simpson venne arrestato per l'uccisione della ex moglie Nicole Brown Simpson, la rivista pubblicò in copertina la foto segnaletica di Simpson. *Time* rimpicciolì il numero identificativo – probabilmente per bilanciare le dimensioni con il titolo – e soprattutto scurì l'immagine, rendendo il volto di O.J. Simpson più nero e minaccioso. L'operazione risultò particolarmente evidente perché *Newsweek* utilizzò la stessa fotografia, ovviamente non modificata, in copertina, mettendo così sotto gli occhi di tutte le due versioni della foto segnaletica. La scelta di *Time* di scurire la foto di O.J. Simpson venne aspramente criticata non solo da gruppi per i diritti civili, ma anche da giornalisti e dal pubblico, tanto che la rivista pubblicò una lettera di scuse¹⁵ che vale la pena leggere con attenzione.

L'impostazione generale è quella, poco convincente, del «siamo stati fraintesi», ma il *managing editor* James R. Gaines solleva alcuni punti interessanti. Innanzitutto riconosce che «alterare le foto giornalistiche è una pratica rischiosa» perché il valore delle immagini nella pratica giornalistica risiede nella loro «autorità documentaria» (*documentary authority*). Tuttavia, prosegue, bisogna riconoscere che nessuna fotografia è una riproduzione neutrale della realtà e se Matt Mahurin, il fotografo e illustratore al quale *Time* aveva

¹³ A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, p. 224. Sul tema vedi anche M. KEMP, *Immagine e verità*, Milano, Il Saggiatore, 1999.

¹⁴ Cfr. <https://www.worldpressphoto.org/contest/2025/verification-process/what-counts-as-manipulation>.

¹⁵ J.R. GAINES, *To Our Readers*, in «Times», 4 luglio 1994, <https://time.com/archive/6725622/to-our-readers-jul-4-1994/>.

affidato la realizzazione della copertina, ha cambiato radicalmente l'immagine, lo ha fatto «elevando una banale foto segnaletica al livello dell'arte, senza sacrifici per la verità»¹⁶. Insomma, l'unica colpa di *Time* sarebbe quella di non aver scritto chiaramente che quella era una foto-illustrazione – diciamo di non aver chiarito quali fossero le regole del gioco (linguistico).

Perché è vero che le foto segnaletiche, le cosiddette *mug shots*, vengono spesso rielaborate per «usi secondari», in genere souvenir¹⁷, per i quali la verità è secondaria. Nessuno avrebbe criticato – o almeno non con gli stessi argomenti – se una simile alterazione fosse avvenuta per l'immagine riprodotta su qualche gadget; la copertina di *Time* è, però, un altro discorso, un altro gioco linguistico.

In ambito scientifico, è invece interessante ricordare la celebre «prima fotografia di un buco nero» ottenuta nel 2019 dall'Event Horizon Telescope (ETH). L'immagine del buco nero supermassiccio al centro della galassia M87 ha suscitato un ampio dibattito proprio sulla natura di cosa costituisca una «fotografia» in ambito scientifico¹⁸. Non si tratta di uno scatto nel senso tradizionale: l'immagine è infatti il risultato di un processo computazionale estremamente complesso che ha combinato dati raccolti da otto radiotelescopi sparsi per il pianeta, utilizzando la tecnica dell'interferometria a base molto lunga (VLBI). Una situazione, secondo diverse persone, radicalmente diversa dall'elaborazione dei dati dei sensori utilizzati nelle macchine fotografiche digitali o nei telescopi.

Questo dibattito, che di fatto riguardava l'autenticità dell'immagine come fotografia o come rappresentazione scientifica, ha conseguenze anche sulla sua verità proposizionale. Il timore di chi sostiene che non si tratti di una fotografia è che, se presentata come tale, questa immagine venga considerata falsa, minimizzando l'importanza dei risultati ottenuti dal progetto.

2. LE IA GENERATIVE E LA FINE DEI CODICI CONDIVISI

Riassumendo, il nostro rapporto con le immagini è complesso e sfaccettato e si dipana – per continuare a usare la terminologia wittgensteiniana – in una molteplicità di giochi linguistici. In alcuni giochi, tra cui quelli in ambito scientifico e giornalistico, la verità delle immagini ha un ruolo importante che si può articolare essenzialmente in due modalità: da una parte la verità come autenticità (che riguarda l'immagine come oggetto, la sua genuinità e provenienza) e la verità proposizionale (che riguarda l'immagine come rappresentazione ed espressione di proposizioni).

¹⁶ È interessante la gerarchia implicita in «sollevato» (*lifted*), come se la fotografia artistica fosse superiore a quella documentaria o strumentale.

¹⁷ Le *mug shots* sono usate soprattutto dalla stampa scandalistica che spesso non segue i principi della deontologia giornalistica neanche per quanto riguarda le foto, ma non è questo il caso di «Time».

¹⁸ Cfr. A. McDERMOTT, *Why "Seeing" some Scientific Phenomena Entails a Touch of Artistry and a Dash of Interpretation*, in «PNAS», 116, 2019, pp. 21953-21956.

La maggior parte degli esempi analizzati finora non riguarda le immagini prodotte da IA generative e questo per due motivi.

Il primo è evidenziare come la “misinformazione”¹⁹ non nasca con le intelligenze artificiali. Anzi, nonostante sia possibile usare le IA generative per creare o modificare dei contenuti audiovisivi molto realistici ma falsi, la maggior parte della disinformazione visiva non passa attraverso questi *deepfakes* ma fa ricorso a tecniche più economiche, dette *cheapfakes*, come rallentare o accelerare video esistenti o tagliare una parte dell'inquadratura o del filmato²⁰. Ovviamente lo sviluppo delle IA generative, e la crescente facilità d'uso, renderanno i *deepfakes* sempre più *cheap*, oltre che sempre più difficili da identificare, ma è importante riconoscere che il problema della manipolazione delle immagini (e dei video) non nasce con le tecnologie attuali. Bisogna inoltre tenere presente che, per quanto potenti, queste tecnologie presentano dei limiti e l'idea di avere una intelligenza artificiale di tipo umano, o superiore a quella umana, è in buona parte retorica ideologicamente marcata da alcuni imprenditori²¹. Non è ad esempio da escludere che una parte degli scarsi risultati, riscontrati in diversi studi²², nel riconoscere immagini generate tramite strumenti di IA sia riconducibile al *truth-default effect*, lo stato cognitivo che secondo Timothy R. Levine²³ caratterizza la comunicazione interpersonale e che ci porta a presumere, senza una riflessione consapevole, che quanto detto da altre persone sia vero. Questo meccanismo, che secondo Levine permette una comunicazione efficiente e garantisce la cooperazione sociale nonostante ci renda suscettibili all'inganno, potrebbe riguardare anche le immagini.

Il secondo motivo per cui finora ci si è concentrati sull'era “pre-IA” è che per comprendere come (e se) le intelligenze artificiali stanno cambiando qualcosa nel nostro rapporto con la verità delle immagini, dobbiamo avere un quadro della situazione precedente. Un quadro che, come abbiamo visto, presenta una situazione certamente complessa, con zone grigie e casi difficili, ma nella quale tutto sommato gli esseri umani si muovono con una certa sicurezza, comprendendo e gestendo i codici condivisi che regolano la produzione e la ricezione delle immagini nei diversi contesti.

Commettiamo errori, a volte perdiamo la partita ma almeno abbiamo abbastanza in chiaro quali sono le regole del gioco.

¹⁹ Si distingue qui tra disinformazione (*disinformation*), che implica un intento di inganno o manipolazione, e misinformazione (*misinformation*), che riguarda errori o imprecisioni diffusi senza tale intento.

²⁰ E.J. NEWMAN, N. SCHWARZ, *op. cit.*

²¹ Cfr. G. MARCUS, *Taming Silicon Valley: How We Can Ensure that AI Works for Us*, Cambridge, MIT Press 2024.

²² Cfr. E.J. NEWMAN, N. SCHWARZ, *op. cit.*

²³ T.R. LEVINE, *Truth-Default Theory (TDT): A Theory of Human Deception and Deception Detection*, in «Journal of Language and Social Psychology», XXXIII, 4, 2014, pp. 378-392.

2.1. EVOLUZIONE O RIVOLUZIONE

Che cosa succede, adesso che le IA generative permettono di produrre e modificare vari tipi di immagine, da elaborare illustrazioni scientifiche alle fotografie?

Da una parte, potremmo pensare che le IA generative imporranno nuovi codici di lettura e interpretazione delle immagini e, dopo una fase iniziale di disorientamento, prenderemo confidenza con le nuove regole dei giochi linguistici che coinvolgono le immagini. In maniera analoga a quanto avvenuto non troppi anni fa con l'avvento della fotografia digitale – che aveva alimentato timori rivelatisi infondati – o, andando più indietro nel tempo, con lo sviluppo della fotografia nell'Ottocento o con l'idea rinascimentale della cornice dei quadri come finestra dalla quale guardare il mondo²⁴.

Consapevoli dei rischi in cui si può incorrere quando si immaginano conseguenze nefaste di scenari futuri, ci sono però validi motivi per sostenere che le IA generative non si limiteranno a imporre nuovi codici, ma faranno sostanzialmente tabula rasa di quelli esistenti, quantomeno per quel che riguarda le verità delle immagini.

Il problema riguarda essenzialmente le numerose indicazioni che ricaviamo dalle caratteristiche estetiche e materiali delle immagini. Pensiamo alla qualità dell'immagine: una foto sgranata o mossa è in genere percepita come una testimonianza affidabile soprattutto per quelle situazioni come guerre e catastrofi naturali in cui è difficile avere il tempo di curare l'estetica della foto. Sono immagini che una IA non ha particolari difficoltà a produrre, mentre paradossalmente i miglioramenti tecnici delle apparecchiature fotografiche permettono di ottenere immagini di buona qualità anche in condizioni estreme. Un esempio lo abbiamo avuto con la foto dell'attentato a Donald Trump del luglio 2024, scattata dal fotografo dell'Associated Press Evan Vucci. L'immagine, che mostra Trump con il pugno alzato e il sangue sul volto mentre viene protetto dagli agenti del Secret Service, con la bandiera americana che sventola sullo sfondo, è stata inizialmente ritenuta falsa proprio per la sua composizione «troppo perfetta per essere vera». Del resto, abbondavano – e abbondano tuttora – diverse immagini di Trump generate da IA, alcune incautamente pubblicate anche da testate giornalistiche, per cui lo scetticismo è comprensibile.

Non si tratta semplicemente di apprendere nuovi codici di interpretazione delle immagini legati a miglioramenti tecnologici o a cambiamenti sociali: qui, semplicemente, le caratteristiche delle foto smettono di darci indicazioni utili sulla verità, variamente intesa, di quelle immagini.

Con conseguenze particolarmente rilevanti per quelle immagini – scientifiche, giornalistiche, documentarie – per cui la connessione tra autenticità e verità proposizionale è stata tradizionalmente più forte.

²⁴ Cfr., ma la letteratura sul tema è sterminata, M. KEMP, *L'arte nella storia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014.

2.2. FALSI SENZA UNO SCOPO

Intuendo le potenzialità commerciali del nuovo mezzo di comunicazione, il produttore Charles Urban decise di realizzare un film dell'incoronazione di Edoardo VII²⁵ in modo da poter mostrare la cerimonia anche alle tante persone non presenti. Non avendo ottenuto il permesso di fare le riprese all'interno dell'Abbazia di Westminster – dove comunque, a causa della scarsa luce, sarebbe stato praticamente impossibile usare le cineprese dell'epoca – Georges Méliès realizzò il film ricostruendo in anticipo la cerimonia e ingaggiando attori che somigliassero a re e regina.

L'idea era produrre un film altamente realistico e Urban scartò la proposta di Méliès di introdurre elementi fantastici tipici dei suoi film, come l'apparizione del fantasma della Regina Vittoria. La riproduzione non fu perfetta, sia per questioni di etichetta – Edoardo VII ci teneva ad apparire più alto della consorte, nonostante fosse più basso della regina Alessandra di diversi centimetri –, sia perché la vera cerimonia si svolse in maniera diversa da come previsto, e come Méliès e Urban avevano immaginato, dal momento che il re era debilitato da una recente operazione per appendicite. Tra le manipolazioni dovremmo forse inserire anche il fatto che nel filmato viene condensata in pochi minuti una cerimonia durata nella realtà diverse ore, ma la manipolazione del tempo tramite il montaggio era probabilmente un codice di lettura delle immagini cinematografiche già acquisito, essendo peraltro presente (in forma chiaramente diversa) nel teatro.

The Coronation of Edward VII è, in base a quanto detto in precedenza, sia falso sia vero: falso per la verità come autenticità – Méliès non era a Londra quel giorno –, vero (in buona parte) per la verità proposizionale: l'obiettivo era raccontare, o meglio mostrare ai sudditi britannici paganti, la vera incoronazione di Edoardo VII. Come, per un pubblico diverso, fanno i dipinti storici che raffigurano quella scena. La differenza, rispetto a quei dipinti, consiste nel fatto che cinema e fotografia – ancora delle novità, soprattutto il primo – creano diverse aspettative di verità (intesa sia per quanto riguarda l'autenticità sia la verità proposizionale). Si comprende, quindi, l'accusa mossa a Méliès e Urban di aver ingannato il popolo inglese.

Urban investì nell'operazione importanti risorse economiche (sembra ampiamente ripagate), coinvolgendo uno dei più importanti registi dell'epoca oltre ad altri professionisti. Oggi, per produrre un falso filmato dell'incoronazione di Carlo III, o quella non ancora avvenuta del futuro William V, basta un semplice *prompt*, per la cui scrittura possiamo peraltro farci aiutare da una IA generativa testuale.

Questo significa in primo luogo che diventa più facile ottenere una immagine falsa, nel senso di un'autentica, rispetto a una vera. Ma significa anche che non servono forti motivazioni – economiche, politiche o ideologiche – per impegnarsi nella produzione di un falso convincente e realistico. Diverse immagini generate tramite una IA e scambiate, in

²⁵ Cfr. J. MALTHÊTE, L. MANNONI, *L'œuvre de Georges Méliès*, Paris, Éditions de La Martinière, 2008, p. 345.

alcuni casi anche da giornali, per autentiche non sono state create per ingannare o disinformare, ma come semplice passatempo.

Non si tratta di un aspetto secondario: gli sforzi necessari a creare un'immagine falsa sono spesso citati come argomento a sostegno dell'autenticità di fotografie o altre immagini usate come prove. L'argomento "chi mai si metterebbe a falsificare questa prova" di fatto non può più essere usato.

2.3. IL DIVIDENDO DEL BUGIARDO

Secondo Hume, la persona saggia proporziona la sua credenza all'evidenza²⁶.

La diffusione delle IA generative riduce, come visto, l'evidenza di immagini e fotografie: la persona saggia è quindi chiamata a ridurre proporzionalmente la propria credenza, dubitando quindi di tutte le immagini – incluse quelle vere e autentiche. Si tratta di un fenomeno noto come «dividendo del bugiardo» (*liar's dividend*)²⁷ che permette alle persone, in particolare a quelle attive politicamente, di sfuggire alle conseguenze di accuse e scandali approfittando di questo scetticismo diffuso (e, ribadiamo, ragionevole). In pratica, di fronte a una foto imbarazzante, al politico di turno basta dire "è un falso" perché almeno una parte dell'opinione pubblica dubiti della solidità dell'accusa: far credere che la verità sia inconoscibile è più facile che sostenere la propria innocenza.

Sarebbe una inaccettabile idealizzazione del passato, pensare che prima delle IA generative non fossimo chiamati a un esercizio di pensiero critico – a proporzionare la credenza all'evidenza, per riprendere le parole di Hume –; la differenza è che adesso questo esercizio di pensiero critico si deve basare principalmente sulla credibilità di chi presenta quell'immagine, visto che l'immagine in sé ha smesso di darci indicazioni. Si tratta di una pratica che si fonda essenzialmente, se non esclusivamente, sulla fiducia, un bene distribuito in maniera fortemente diseguale nella nostra società polarizzata²⁸. Quanto ci fidiamo dell'attuale governo, o di uno passato più vicino (o lontano) dalla nostra sensibilità politica? Quanta fiducia riponiamo in organismi indipendenti come l'Autorità europea per la sicurezza alimentare o l'Agenzia europea per i medicinali? Sono più credibili i media tradizionali o i reporter indipendenti sui social media?

Sarebbe, di nuovo, una inaccettabile idealizzazione del passato dire che, prima della diffusione delle IA generative, le immagini fotografiche riuscissero a fare da ponte tra gruppi che divergono nel valutare la credibilità delle istituzioni. Basta vedere le critiche mosse dai cosiddetti lunacomplotisti alle fotografie realizzate nell'ambito del Progetto Apollo – non solo prima delle IA generative, ma persino prima dell'avvento della fotografia digitale – per rendersi conto che le immagini sono sempre state un oggetto di scontro anche ideologico e

²⁶ D. HUME, *Sulla religione e i miracoli*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 5.

²⁷ K.J. SCHIFF, D.S. SCHIFF, N.S. BUENO, *The Liar's Dividend: Can Politicians Claim Misinformation to Evade Accountability?*, in «American Political Science Review», CXIX, 1, 2024, pp. 71-90.

²⁸ La letteratura su fiducia e polarizzazione è molto ampia. Un buon punto di partenza è la recente *special issue* di «PNAS Nexus», III, 10, 2024.

politico. Però proprio le discussioni sull'assenza di stelle nel cielo lunare, sulla forma delle ombre e sulle pieghe della bandiera – per riassumere le principali fantasie di complotto che circondano le missioni lunari²⁹ – mostrano come le fotografie fossero almeno un terreno comune di discussione, qualcosa che vale la pena prendere in considerazione come fonte di verità.

Con le IA generative, questo ruolo rischia di andare perso e le immagini rischiano di trasformarsi da ponti di comprensione reciproca in muri di incomprensione.

3. UNA CONCLUSIONE PROVVISORIA

Come accennato nel paragrafo 1.2, con le immagini facciamo le cose più diverse. Una di queste cose ha a che fare con la capacità delle immagini di comunicare informazioni affidabili sulla realtà (di “essere vere” in quello che qui si è definita “verità proposizionale”). Si tratta di una funzione importante perché le immagini sono – o erano – generalmente considerate “vere fino a prova contraria”: chi intende(va) escluderle dalle premesse di un discorso pubblico deve motivare questa esclusione, portare delle ragioni per cui l'immagine non è vera (non è autentica, non dice la verità).

La diffusione delle immagini prodotte tramite l'impiego di IA generative rende però sempre più difficile mantenere questo atteggiamento di *truth-default*. In altre parole, le immagini non riescono a fare, o non riescono più a fare come prima, alcune delle cose per le quali le abbiamo usate. Per riprendere la metafora di Wittgenstein della cassetta di utensili, è come se all'improvviso la chiave inglese non riuscisse più a stringere i bulloni. Saremmo giustamente disorientati e ci metteremmo un po', a capire se stiamo sbagliando noi qualcosa, se ci serve una nuova chiave inglese o uno strumento completamente diverso.

Fuor di metafora: forse dovremmo semplicemente abituarci a un mondo in cui la verità delle immagini dipende unicamente dalla (opinabile) fiducia che abbiamo in chi quella immagine ce la presenta. O forse, come già avvenuto in passato, ad esempio con la fotografia digitale, dovremmo semplicemente sviluppare nuovi codici interpretativi condivisi che, una volta acquisiti, diventeranno la nuova normalità (in attesa di un prossimo mutamento tecnologico o sociale). In quest'ultimo caso, spero che questo testo riuscirà a dare un seppur piccolo contributo a sviluppare una *media literacy* più consapevole e rispettosa delle tante verità che noi esseri umani troviamo, e mettiamo, nelle immagini.



²⁹ Una buona introduzione in italiano è P. ATTIVISSIMO, *Siamo mai andati sulla Luna?*, Padova, CICAP, 2025.

ABSTRACT

This article examines how generative artificial intelligence is transforming our relationship with the truth of images. The analysis begins by distinguishing two fundamental concepts of image truth: «truth as authenticity» (concerning the image as an object, its genuineness and provenance) and «propositional truth» (concerning the image as representation and expression of propositions). These concepts, while conceptually distinct, are often interconnected in complex ways within culturally determined codes that regulate image production and reception across different contexts. Although disinformation and misinformation did not originate with artificial intelligence, generative AI presents unprecedented challenges. It makes it easier to produce convincing false images without strong economic, political, or ideological motivations, effectively eliminating traditional arguments about the cost of falsification. The phenomenon of the «liar's dividend» emerges as a significant concern, where widespread skepticism about image authenticity allows individuals to dismiss legitimate visual evidence by claiming it is AI-generated. This creates a situation where image interpretation becomes primarily dependent on institutional trust rather than visual analysis—a particularly problematic development in our polarized society where trust is unequally distributed across different groups and institutions.

KEYWORDS

Generative AI; image authenticity; liar's dividend; propositional truth; visual disinformation.

BIO-BIBLIOGRAPHY

Ivo Silvestro is a journalist and lecturer at the Università della Svizzera Italiana. In 2003, he graduated in Theoretical Philosophy from the University of Milan with a thesis on seeing-as in Ludwig Wittgenstein. In 2016, he earned a PhD in Philosophy of Law with a dissertation on the influence of metaphors in debates over the patentability of genetic material.

MICHELE AMADÒ

IL DOLORE DEL CON-TATTO. LA *CHAIR* IN MERLEAU-PONTY E I CORPI DI GIOBBE E DI PROMETEO

Una fenomenologia del corpo non si dà propriamente affatto in quanto il corpo non è un corpo-inanimato.

M. HEIDEGGER, *Seminari di Zollikon*

INTRODUZIONE

Per Merleau-Ponty la *chair* è il fattore identitario della persona manifestato dal contorno del corpo. La sua riflessione si distingue dalla tradizionale differenziazione tra anima e corpo. L'interpretazione della *chair*, che presenta analogie con quella del *Leib* svolta da Heidegger, ha come fulcro l'azione del toccare e dell'essere toccati. Il filosofo definisce 'chiasma' questa relazione con l'altro (il mondo, gli altri...), collocata nel contorno che definisce i limiti dell'io e dell'altro. Perimetro ambiguo dato che appartiene simultaneamente a entrambi.

Questa interpretazione è una via feconda nell'analisi di due racconti sul corpo proprio di grande portata storica, poetica, filosofica, mitologica e religiosa, quelli su Giobbe e su Prometeo incatenato. I loro corpi esposti al ludibrio sono lasciati soli con sé stessi nel dolore fisico dovuto all'essere toccati, e in particolare da YHWH e da Zeus. I contorni dei corpi di Giobbe e di Prometeo manifestano una doppia identità (appunto chiasma) che definisce la relazione del toccante e del toccato, dell'io e dell'altro. Identità che si svela in una reciproca estraneità che è interiore dato che appartiene a entrambi nel momento in cui li distingue. Il confine tra toccante e toccato risulta paradossale nei due racconti dato che il toccante è divino, e nel caso di Prometeo pure il toccato. Si esprime in tal modo un ossimoro nel definire un con-fine dell'in-finito, e si manifesta una sorta di finitudine dell'infinito nel toccante e un'infinita finitezza del toccato.

STRUTTURAZIONE DEL CONTRIBUTO

Il primo capitolo approfondisce la questione della *chair*, del corpo proprio, interpretando alcune pagine di Merleau-Ponty. Il filosofo francese argomenta in modo originale la questione. Sostiene che il limite del corpo lo è anche del mondo, e in questa demarcazione (reciproca) identifica il proprio del corpo.

Nel secondo capitolo sono prese in considerazione due immagini archetipe di corpi esposti. Abbiamo scelto le descrizioni di quelli di Giobbe e di Prometeo, raccontate rispettivamente nella Bibbia e nella tragedia omonima di Eschilo. Li trattiamo in quanto rappresentano dei modelli che hanno influenzato la storia culturale d'Occidente. Si tratta di corpi viventi esposti al giudizio, spesso sprezzante, degli osservatori. Un elemento che accumuna i due racconti è la questione del dolore.

I. *CHAIR*: IL SÉ LOCALE INTRACORPOREO

Sulla questione della carne, ossia la 'stoffa'¹ che ci costituisce, interpretiamo alcune *note di lavoro* di Merleau-Ponty.

Profondità e «tergo» (e «dietro») – È la dimensione del nascosto per eccellenza ... (ogni dimensione è un che di nascosto)

È necessario che ci sia profondità: infatti, c'è un punto da cui io vedo, – che il mondo mi circonda –

La profondità è il mezzo di cui le cose dispongono per restare nitide, per restare cose, pur non essendo ciò che io guardo attualmente. È per eccellenza la dimensione del simultaneo. Senza di essa non ci sarebbe un mondo, non ci sarebbe Essere, ma solo un'unica zona mobile di nitidezza che non potrebbe portarsi qui senza abbandonare tutto il resto, – e una sintesi di queste «vedute». Laddove, in virtù della profondità, a poco a poco esse coesistono, scivolano l'una nell'altra e si integrano. È dunque la profondità a far sì che le cose abbiano una carne: e cioè oppongono alla mia ispezione degli ostacoli, una resistenza che è appunto la loro realtà, la loro «apertura», il loro *totum simul* – Lo sguardo non vince la profondità, l'aggira².

Il filosofo francese evoca Parmenide riprendendo l'espressione *totum simul*: tutto è contemporaneo. Merleau-Ponty scrive che lo sguardo non vince la profondità, l'aggira, ne tocca unicamente il contorno. Ripercorriamo in sintesi le note del maggio 1960 intitolate *Toccare-toccarsi/Vedere-vedersi/Il corpo, La carne come sé*:

toccare e toccarsi ... non coincidono nel corpo: il toccante non è mai esattamente il toccato. Ciò non significa che essi coincidano «nello spirito» e al livello della «coscienza». Perché la giunzione si realizzi è necessario qualcosa di diverso dal corpo: essa si realizza nell'*intoccabile*. Ciò che, dell'altro, io non toccherò mai. Ma ciò che io non toccherò mai non lo toccherà nemmeno lui, qui non c'è privilegio del sé sull'altro, non è quindi la coscienza che è intoccabile³.

¹ M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile* (1964), trad. it. di M. Carbone, Milano, Bompiani, 1993, p. 273.

² Ivi, p. 233.

³ Ivi, p. 267.

L'intoccabile è ciò che realizza la giunzione del mondo e dell'uomo, dell'io e dell'altro, del toccante e del toccato, del vedente e del visto. Il termine carne esprime questo raccordo. Questa non è un fenomeno della coscienza, e neppure dell'inconscio. È un «*Selbst* che è un altro»⁴. Il termine 'carne' esprime la giunzione tra corpo e mondo, la dinamica del sé:

Per una simile filosofia la nozione essenziale è quella di carne, che non è il corpo oggettivo, che non è nemmeno il corpo pensato dall'anima (Cartesio) come suo... Il rapporto del mio corpo come sensibile con il mio corpo come senziente (questo corpo che io tocco, questo corpo che tocca) = immersione dell'essere-toccato nell'essere-toccante e dell'essere toccante nell'essere-toccato... la sua venuta a sé – Un sé che ha un mondo circostante, che è il rovescio di questo mondo circostante... La carne è questo ciclo intero⁵.

Il corpo toccante e toccato corrisponde al rapporto uomo-mondo, dove il confine fisico ha un duplice senso, il tastato non è il toccante anche qualora parlassimo dello stesso dito della stessa persona che si palpa. Dito che nell'azione è premuto da ciò che tocca. Dito inteso sia in senso fenomenico sia in senso oggettivo. La carne è definita dalla congiunzione che ha col mondo. «Il mondo si articola a partire da uno zero d'essere che non è nulla, cioè nell'installarsi sul contorno dell'essere... nel punto di congiunzione, là dove si incrociano le molteplici *entrare* del mondo»⁶. Tale contorno è «superficie di confine a una certa distanza davanti a me, in cui si effettua la conversione io-altro altro-io»⁷, «nella stessa scena dell'essere, lo stesso mondo»⁸. Il mondo è qui grazie alla carne intesa come «cavità»⁹. L'io è questo incavo che delimita reciprocamente il corpo proprio e il mondo, lo stesso contorno è concavo-convesso a seconda se l'accento cade sul toccante o sul palpato. Tale giunzione è un chiasma, sia limite del corpo sia del mondo simultaneamente: è nello stesso tempo io e altro, dentro e fuori da sé.

Questa struttura esiste in un sol organo. La carne delle mie dita = ogni dito è fenomenico e oggettivo, fuori e dentro del dito in reciprocità, in chiasma, attività e passività accoppiate. L'una sopravanza sull'altro, si trovano in un rapporto di opposizione reale... *Sé* locale del dito: il suo spazio è senziente-sentito¹⁰.

La carne, in quanto giunzione di corpo e mondo, è il Sé, come il dito è il *Sé locale* che costituisce una particolare relazione uomo – mondo, carne del corpo e del mondo. Il suo spazio non è la *res extensa*, di Cartesio, o della scienza, è il chiasma del Sé; Sé come carne. Il Sé non è la coscienza, neppure il pensiero, bensì la *chair* (Sé locale): «carne del mondo –

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 271.

⁶ Ivi, p. 272.

⁷ Ivi, p. 275.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, p. 272.

¹⁰ *Ibidem*.

distinta dalla mia carne: la doppia iscrizione fuori e dentro. Il dentro riceve senza carne: non “stato psichico”, ma intracorporeo, rovescio del fuori che il mio corpo mostra alle cose»¹¹. Il Sé non è qualcosa di psichico (coscienza, pensiero) ma di intracorporeo. Il proprio del corpo proprio è intracorporeo. La stessa dinamica di unione/opposizione reale vale nello stesso modo del tatto anche per la vista (che anch’essa è una forma di tatto). L’intoccabile per il tatto (il Sé) è l’invisibile per lo sguardo.

Non c’è coincidenza del vedente e del visibile. Ma ciascuno attinge all’altro, prende e sopravanza sull’altro, si incrocia con l’altro, è in chiasma con l’altro¹².

il mio corpo – le cose, realizzato mediante lo sdoppiamento del mio corpo in interno ed esterno, – e lo sdoppiamento delle cose (il loro interno e il loro esterno)¹³.

Questa unità di io-mondo è «preliminare»¹⁴. La giunzione di questa carne intesa come io-mondo lo è dall’inizio. È un legame originario, costituisce un rapporto «profondo per *non-differenza* – Tutto ciò *si esibisce* in: il sensibile, il visibile. Un sensibile (anche esteriore) comporta tutto questo»¹⁵. Il visibile implica l’iniziale raccordo dell’io-mondo. Tale unità tra vedente e visibile parla di uno stesso che precede le differenze: «In che senso è *lo stesso* che è vedente e visibile: lo stesso non nel senso dell’idealità, né dell’identità reale. Lo stesso nel senso strutturale: stessa membratura, stessa *Gestalthafte*, lo stesso nel senso di apertura di un’altra dimensione del medesimo essere»¹⁶. Nel pensiero di Merleau-Ponty l’identità della carne, ciò che è tanto più familiare a noi, è intoccabile e invisibile, è dunque quanto di più estraneo si dia al tatto, alla vista, e a noi. Lo spazio della carne della mia carne, quel «concavo»¹⁷ è il *Selbst* come altro, che comporta un’estraneità interiore (definita dalle azioni di toccare toccarmi, vedere vedermi), che definisce tale stesso¹⁸. Estraneità e identità sono parte del chiasma, «È necessario che siano entrambi astratti da un’unica stoffa»¹⁹. «Il corpo è *ritto* davanti al mondo e il mondo ritto davanti al corpo, e fra loro vi è un rapporto di abbraccio. Fra questi due corpi verticali c’è non una frontiera, ma una superficie di contatto»²⁰.

¹¹ Ivi, p. 273.

¹² Ivi, p. 272.

¹³ Ivi, p. 273.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 273.

¹⁷ Ivi, p. 267.

¹⁸ Su tale argomento rimandiamo alle riflessioni di P. RICŒUR, *Soi même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, e a quelle altrettanto acute di A. RIGOBELLO, *L’estraneità interiore*, Roma, Studium, 2001. Rigobello sostiene che «L’indagine sulla corporeità propria potrebbe dar vita ad una “estetica” dell’autenticità» (Id., *Autenticità nella differenza*, in «Prosopon. Rivista semestrale di filosofia», I, o, *La persona e il volto*, 1989, p. 13, autenticità che abbiamo declinato, in questo contributo, nell’esposizione del proprio, del corpo proprio).

¹⁹ Ivi, p. 273.

²⁰ Ivi, p. 282.

Tale cornice descritta come congiunzione simultaneamente concava-convessa è invisibile perché è nulla. Questo chiasma intracorporeo non è un ente, non è ni-ente. «Il sensibile, il visibile, deve essere per me l'occasione di dire che cosa è il nulla – Il nulla non è niente di più (né di meno) che l'invisibile»²¹.

II. DUE NARRAZIONI LETTERARIE SUL CORPO PROPRIO TOCCATO

A. GIOBBE

E di nuovo sarò rivestito di questa mia pelle, e nella mia carne vedrò il mio Dio, vedrò io medesimo, e non un altro, e in cui fisserò io stesso i miei occhi.

Gb. 19, 26-27



M. GRÜNEWALD, *Le tentazioni di Sant'Antonio* (1512-1515), olio su tavola, 265x145 cm, particolare dell'*Altare di Issenheim*, Musée d'Unterlinden, Colmar²².

AI. IL CONTESTO STORICO-CULTURALE

Il racconto di Giobbe è uno dei libri della Bibbia. Il nome Iob indica una persona pia. Il profeta Ezechiele²³ lo definisce un giusto. È presentato dal testo come uomo devoto e

²¹ Ivi, p. 269.

²² Il personaggio tutto a sinistra in basso ben rende la condizione di Giobbe.

²³ Ez. 14, 14-20.

benestante, è un saggio esemplare dell'età arcaica. Nel prologo Giobbe è apprezzato da Dio per la sua integrità. Si tratta dunque di un uomo osservato e descritto sullo sfondo del divino. Ciò che accade a Giobbe nel racconto è in relazione diretta con questa misura sovrumana.

A2. LA DISCUSSIONE TRA DIO E SATANA E LA DECISIONE DI COLPIRE GIOBBE

Nel prologo Satana è definito uno dei «figli di Dio». Il suo ruolo di oppositore appartiene alla dinamica del dialogo divino; Satana è un suo figlio, un suo servo. Obbedisce a lui. Dio si complimenta con lui dell'integrità di Giobbe. Satana, con lo stile di un pubblico ministero, propone di mettere alla prova questa integrità che potrebbe essere indotta dalla sua condizione di benestante e non da un'intrinseca sua bontà. Dio concede a Satana di mettere alla prova Giobbe, dandogli un chiaro limite: può toglierle tutto ciò che ha «ma non stendere la mano su di lui»²⁴. Cosa costituisce questo lui? Nel racconto gli viene levato tutto ciò che possiede, ma Giobbe non per questo maledice Dio. In un secondo incontro Satana propone di oltrepassare il limite posto da Dio e di toccare proprio il «lui» e così definisce questo «lui»:

Il Signore disse a Satana: «Hai posto attenzione al mio servo Giobbe? Nessuno è come lui sulla terra: uomo integro e retto, timorato di Dio e lontano dal male. Egli è ancora saldo nella sua integrità; tu mi hai spinto contro di lui per rovinarlo, senza ragione». Satana rispose al Signore: «Pelle per pelle; tutto quello che possiede, l'uomo è pronto a darlo per la sua vita. Ma stendi un poco la mano e colpiscilo nelle ossa e nella carne e vedrai come ti maledirà apertamente!». Il Signore disse a Satana: «Eccolo nelle tue mani! Soltanto risparmia la sua vita»²⁵.

L'Avversario ipotizza che, se Giobbe fosse colpito nelle ossa e nella carne, maledirebbe Dio. Il suo lui, ciò che Satana vuole colpire-toccare direttamente sono la sua pelle, le sue ossa, la sua carne, e il male è di conseguenza caratterizzato innanzitutto come dolore. Nei testi biblici l'uomo è mortale, solo Dio è immortale. Non si dà anima immortale, ma vita donata che può essere levata²⁶. Da qui la grande importanza del corpo proprio: l'io esiste solo finché vive il suo corpo. La propria pelle costituisce il limite, la cornice del corpo proprio in relazione al mondo. Colpendolo nella carne con dolori atroci, Satana è convinto che Giobbe maledirà Dio, dato che tutto, sia il male sia il bene, nel contesto culturale nel quale si iscrive il testo di Giobbe, proviene da Dio. Ma Giobbe, contrariamente all'ipotesi di Satana, in prima battuta accetta il male che è ingiustamente costretto a patire²⁷.

²⁴ Gb. 1, 12.

²⁵ Ivi, 2, 3-6.

²⁶ Questa mortalità dell'uomo è un dato rilevante anche per la tragedia greca.

²⁷ Gb. 2, 7.

A3. DESCRIZIONE DEL CORPO DI GIOBBE

Satana ha colpito Giobbe con una piaga maligna, dalla pianta dei piedi alla cima del capo. Giobbe prese un coccio per grattarsi e stava seduto in mezzo alla cenere²⁸, e pativa di grandi dolori²⁹. La sua malattia, che provocava ulcere dolorose ovunque, anche sotto i piedi, rendeva dolorosa ogni deambulazione. Giobbe era costretto a terra, nella posizione seduta, nella sporcizia, in mezzo alla cenere, condannato a una sofferenza continua in ogni parte del corpo, senza pausa, senza fine. Giobbe si rase il capo, cadde a terra, si stracciò il mantello, si prostrò e disse:

Nudo uscii dal grembo di mia madre, e nudo vi ritornerò, il Signore ha dato, il Signore ha tolto, sia benedetto il nome del Signore!

Alla pelle si attaccano le mie ossa e non mi resta che la pelle dei miei denti.

Ricoperta di vermi e croste polverose è la mia carne, raggrinzita è la mia pelle e si dissolve³⁰.

Il suo fiato era ripugnante e faceva ribrezzo alla moglie e ai suoi figli; era disprezzato dai ragazzi che lo vedevano; era trattato come un forestiero dalle sue ancelle; il suo servo non gli rispondeva; era diventato la favola dei popoli, oggetto di scherno davanti a loro; era stato abbandonato da tutti e, soprattutto, nella sua percezione, da Dio.

Vennero tre amici a trovarlo. Il suo corpo sofferente, supino, seduto, nudo, era esposto alla loro vista, inerme, senza difese. Non era più la persona solare, benestante, ben abbigliata e curata che conoscevano. Di quell'uomo restava solo il corpo malato, esposto al loro giudizio. Dio lo aveva spogliato della sua gloria³¹.

A4. IL CONTENDERE TRA GIOBBE E DIO

Dio ha provocato il dolore di Giobbe toccandolo. Il tastare di Dio calca il mortale con il suo peso (*kabôd*), la sua gloria, cui l'uomo non può resistere. «Egli come una tempesta mi schiaccia, moltiplica le mie piaghe senza ragione, non mi lascia riprendere il fiato, anzi mi sazia di amarezze»³². Giobbe è compresso, come Edipo da Apollo e Prometeo da Zeus. L'immane dolore che patisce nel corpo a causa di questo tocco di Dio ne devasta l'intimo. Satana disse a Dio «stendi un poco la mano e colpiscilo nelle ossa»³³, e prima ancora

²⁸ Ivi, 2, 7-8.

²⁹ Ivi, 2, 13.

³⁰ Ivi, 1, 20; ivi, 19, 20; ivi, 7, 5.

³¹ Ivi, 19, 9.

³² Ivi, 9, 18.

³³ Ivi, 2, 5.

«stendi un poco la mano e tocca»³⁴. I tocchi di Dio sono come saette³⁵: «le saette dell'Onnipotente mi sono inflitte, sicché il mio spirito ne beve il veleno e i terrori di Dio mi si schierano contro!»³⁶. Giobbe è terrorizzato e ciò che più lo fa ribellare è che lo fa soffrire «senza ragione». Davvero senza ragione, infatti, Dio stesso lo conferma nel suo dialogo con Satana. In forza di questo argomento Giobbe si ribella contro gli amici che negano che Dio possa agire senza motivazione e giustizia. Gli amici ritengono che certamente Giobbe abbia meritato, per qualche sua colpa, la punizione divina. Noi sappiamo che, nel caso di Giobbe, non è così, e Dio lo conferma quando interviene personalmente nella discussione: «La mia ira si è accesa contro di te e contro i tuoi due amici, perché non avete detto di me cose rette come il mio servo Giobbe»³⁷. Nulla è nascosto del suo corpo eppure il suo proprio, la sua carne, resiste ad ogni sguardo, pure a quello di Dio. Giobbe vorrebbe che Dio togliesse il suo occhio su di lui. E al contempo una volta morto neppure Dio potrà più vederlo: «Non mi scorgerà più l'occhio di chi mi vede: i tuoi occhi mi cercheranno ma io più non sarò»³⁸. Iob patisce l'essere esposto e guardato, dagli amici che lo giudicano e da Dio che lo comprime. Vorrebbe morire: «Preferirei morire soffocato, la morte piuttosto che vivere in queste mie ossa»³⁹. L'essere nudo, senza difese, dolorante rende ancora più insopportabile l'essere osservato e giudicato, e lo sguardo terrificante è quello di Dio stesso: «Fino a quando da me toglierai lo sguardo e non mi lascerai inghiottire la saliva?»⁴⁰.

A5. LA PERCEZIONE DEL TEMPO

Il problema del tempo è che non trascorre mai e fissa Giobbe in un presente da lui avvertito come eterno; non vi è per lui via di uscita, di riposo, di consolazione dato che Dio stesso impedisce a Satana di togliergli la vita, per cui

Come lo schiavo sospira l'ombra e come il mercenario aspetta il suo salario così a me sono toccati mesi d'illusione e notti di affanno mi sono state assegnate. Se mi corico dico: «Quando mi alzerò?». La notte si fa lunga e sono stanco di rigirarmi fino all'alba⁴¹.

Ma se parlo, non si placa il mio dolore; se taccio, che cosa lo allontana da me?⁴².

³⁴ Ivi, 1, 11.

³⁵ Come le saette con le quali Zeus colpisce Prometeo.

³⁶ Ivi, 6, 4.

³⁷ Ivi, 42, 7.

³⁸ Ivi, 7, 8.

³⁹ Ivi, 7, 15.

⁴⁰ Ivi, 7, 19.

⁴¹ Ivi, 7, 2-4.

⁴² Ivi, 16, 6.

Satana riteneva che l'uomo avrebbe dato tutto per la sua vita e lo ha colpito per metterlo alla prova, ma Giobbe non vuole più la sua vita⁴³. Vorrebbe non essere mai nato.

Perché tu mi hai tratto dal seno materno? Sarei morto e nessun occhio mi avrebbe mai visto!⁴⁴.

La cosa più estranea a Giobbe risulta essere lui stesso, quelle ossa, quella pelle che è lui; «lui» che scorge come straniero. Giobbe cade nella totale demenza; ciò che soffre è eccessivo. Ciò che è più estraneo a lui stesso, la sua carne dolorante, è, però, totalmente sé stesso. È un sé che, grazie al dolore, è denudato, e in questa condizione avvertito come non mai; è un sé spogliato sino all'osso che grida al cuore di Dio con il quale solo merita di discutere animosamente per denunciare la terribile oppressione che patisce. «Ma io all'Onnipotente voglio parlare, con Dio desidero contendere»⁴⁵. «Di pelle e di carne mi hai rivestito. Di ossa e di nervi mi hai intessuto»⁴⁶. Il corpo sofferente è opaco allo sguardo. Giobbe si esamina, ma non si riconosce. Solo l'io avverte il dolore del corpo e tale sofferenza resiste alla conoscenza. Quell'io ridotto a pelle e ossa ostacola anche lo sguardo di Dio che non può condividere quel dolore nella carne; *chair* che vela ogni ragione e conoscenza. Ma quel resto di pelle e ossa è talmente fuso con il mistero dell'io che solo ne è l'autentico scrigno.

A6. COMMENTO

Il contorno del corpo di Giobbe è la soglia che congiunge figura finita e sfondo infinito. La sua figura si staglia su quel fondo. Il Sé della carne di Giobbe è quel contorno-chiasma costituito dall'invisibile infinito che tocca (comprime) il finito, e che si allontana infinitamente da lui sullo sfondo. Il finito, la sua pelle, resiste e offusca la verità di sé e dell'Altro. Il contorno intracorporeo, utilizzando la terminologia di Merleau-Ponty, rende estraneo Giobbe a sé e in fondo a Dio stesso.

L'immane sofferenza patita dona autorevolezza al dire di Giobbe; dolore che nessuno può vivere in sua sostituzione, e tanto meno Dio che non ha occhi e corpo di carne. La carne di Giobbe vela e svela simultaneamente la verità, rivela l'abissale che risiede sia nell'uomo mortale e finito sia nell'Infinito che lo calca. Si tratta dei due poli del discorso che si congiungono nel corpo di Giobbe, che costituiscono lo stesso dello stesso del corpo di Giobbe.

⁴³ Ivi, 10, 1.

⁴⁴ Ivi, 10, 18.

⁴⁵ Ivi, 13, 3.

⁴⁶ Ivi, 10, 11.

B. PROMETEO INCATENATO

[...] ludibrio dell'aria, soffro, me sciagurato! Con grande gaudio de' miei nemici.

AESCH. *Prom.* 166-167



ESCHILO, *Prometeo incatenato*, regia di L. Ronconi, scene di M. Palli, Teatro greco di Siracusa, 2002, <https://www.indafondazione.org/prometeo-incatenato-eschilo-2002/>

Bi. CONTESTO STORICO E CULTURALE

Facciamo riferimento all'omonimo dramma di Eschilo scritto nel V secolo a.C., nel momento della massima gloria dell'arte greca che culmina con la tragedia. Le opere teatrali erano realizzate per le Grandi Dionisie di Atene. Dunque, delle feste religiose dedicate ad uno degli dèi più contraddittori della mitologia greca. Dioniso è femmina e maschio, uomo e animale, vittima e carnefice, dio della follia ma pure in quanto doppio di Apollo della sapienza. È un dio che muore e risorge. È accompagnato dai suoi satiri e dalle baccanti. Nell'esecuzione delle tragedie (canto per il capro) coreuti e attori portavano delle maschere.

Siamo nell'ambito del mascheramento. Anche Prometeo è un fantoccio che evoca il dio, il suo corpo incatenato è 'maschera' intesa come strumento di rivelazione del vero.

B.2. CHI È ΠΡΟΜΗΘΕΪΣ, *PROMETHEUS*? COLUI CHE RIFLETTE PRIMA, PRESAGIO

Secondo Esiodo Prometeo è un titano. I titani sono "*dèi anteriori*" che evocano forze primordiali cosmiche. Prometeo, secondo Esiodo, è figlio di Giapeto (figlio di Urano e di Gea) e dell'oceanina Climene. Climene è figlia di Oceano e di Teti. Le oceanine sono personificazioni delle sorgenti e delle fonti di acqua. Giapeto è anche considerato un prototipo dell'uomo. Prometeo, il formatore dell'uomo, in quanto presagio, conosce in anticipo il futuro, detiene questa sapienza che neppure Zeus possiede.

B.3. RAGIONE DELL'ESPOSIZIONE/INCATENAMENTO DI PROMETEO

Le motivazioni della punizione esplicate nel testo sono due, entrambe riconducibili alla ribellione del titano al volere di Zeus, e ambedue hanno a che fare con la sapienza che Prometeo incarna. La prima ragione è che il titano ha donato il fuoco, metafora di industria e di intelletto. Prometeo aveva formato il mortale con semplice terra e sprovvisto delle doti naturali degli animali. Il titano ha dunque rubato dal divino per offrirlo all'uomo per compensare la sua fragilità, rompendo in tal modo l'ordine cosmico. Il secondo motivo è che Prometeo si ostina a non rivelare a Zeus, pur sotto tortura, quale suo figlio lo avrebbe spodestato.

B.4. DESCRIZIONE DEL LUOGO E DELLA SCENA

Le azioni, e l'esposizione, accadono ai confini del mondo, in una regione solitaria, su un dirupo, all'orizzonte del mondo, ultima costa di Scizia: un'area euroasiatica, ad est dove sorge il sole. Prometeo viene incatenato laddove si manifesta l'orizzonte tra cielo (Urano) e terra (Gea). Il mare non è distante dal luogo dove si svolge il dramma. Monti, mare, cielo, e i personaggi che vanno e vengono si stagliano attorno al fulcro fisso costituito da Prometeo, questo immobile gigante crocefisso. Il tale luogo dominano «disumani vuoti silenzi» su uno spiazzo deserto. La gelida roccia dove è incatenato Prometeo è posta sopra un precipizio solitario. A questa latitudine non vi è vita ma si manifestano potenti le forze estreme della natura, come il gelo e la vampata fiammante del sole. Solievo e tortura.

B.5. LA MACCHINA SCENICA E L'INCATENAMENTO DI PROMETEO TOCCATO DALLA FURIA DI ZEUS

La macchina scenica disegna lo spazio del dramma. Dalla parte sinistra, dai monti, giungono quattro personaggi. Nel dramma Prometeo è rappresentato da un enorme pupazzo che viene trascinato in scena dagli aguzzini di nome Cratos (Potenza) e Bia (Violenza). Cratos è simbolo del potere di Zeus, forza con la quale ha combattuto contro i titani. Sono

seguiti da Efesto recalcitrante che porta chiodi, martello e catene. I tre dèi sono molto più piccoli di Prometeo che viene inchiodato sulla rupe da Efesto, divinità del fuoco, figlio di Zeus e di Era. Nel dramma è evidenziato il movimento scenico di Efesto che martella il titano. Inizia dall'alto sul picco della roccia a strapiombo per fissare il condannato al petto con un chiodo di acciaio, con un pettorale gli imbriglia le costole, e quindi scende lungo il corpo: gli blocca i polsi, le braccia, quindi le gambe. Prometeo è fissato verticalmente alla frontiera del mondo, lui stesso confine tra uomo e dèi, tra immortali e mortali. Con le parole di Merleau-Ponty potremmo dire che il suo corpo è ritto davanti al mondo e il mondo ritto davanti al corpo⁴⁷.

Prometeo incarna l'odio di Zeus. Il titano tocca il fondo dell'inimicizia a causa del suo affetto violento per l'uomo⁴⁸. Le Oceanine giungono sulla scena e rimangono sino alla fine quando sprofondano con lui nell'abisso. Uomini e Zeus sono sempre presenti nella tragedia, pur non comparando mai. Nel dramma è messa in scena la tensione tra Dio e l'uomo.

B.5. IL CORPO DI PROMETEO OSSERVATO COME LUOGO DEL CONSUMARSI DELLA RIBELLIONE IN DIO

Efesto afferma che Prometeo inchiodato è uno spettacolo atroce a guardarsi⁴⁹. Prometeo si lamenta proprio di essere esposto a spettacolo. È come un brandello di stoffa che sventola in cielo, esposto alle beffe. Lo deride Cratos. Tutta la scena e gli atti successivi sono osservati con sguardo impietoso dall'alto dall'invisibile Zeus, che non interviene ma è presentissimo. Prometeo si lamenta della sua condizione:

Oh, se me, sottoterra, giù, fin sotto l'Ades accoglitore di morti, nel Tartaro infinito, m'avesse gittato, pur di catene salde ferocemente avvinto, in modo che né dio né uomo potesse avere gioia del mio soffrire! E ora invece, ludibrio dell'aria, soffro, me sciagurato! Con grande gaudio dei miei nemici⁵⁰.

Si tratta di un corpo divino fatto di carne. Ciò che lo distingue da quello di un uomo, oltre all'immortalità, è innanzitutto la dimensione. Nel suo corpo martoriato è messa in scena la ribellione interna agli dèi, come attesta Efesto mentre serra il titano: «io – ribellandomi dentro – dovrò martellarti ribelle al massiccio inumano [...] lo stesso ceppo il vivere insieme. È tremendo»⁵¹. Efesto manifesta la tragedia che accade nel cuore sofferente e rabbioso del divino⁵².

⁴⁷ M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 282.

⁴⁸ AESCH. *Prom.* 120.

⁴⁹ Ivi, 65.

⁵⁰ Ivi, 161-168.

⁵¹ Ivi, 14-16, 39.

⁵² Ivi, 454.

B.6. IL TEMPO. LA TIRANNIA DEL PRESENTE CHE COPRE LA VERITÀ

L'uomo è mortale. Gli uomini sono definiti i «vivi di un giorno»⁵³. Giobbe è angosciato poiché non vede la fine delle sue sofferenze, ossia patisce la tirannia del peso dell'attuale che non molla la sua presa comprimendolo senza lasciargli speranza. Ma Giobbe è un mortale mentre Prometeo può soffrire per l'eternità; non gli è concessa la morte come liberazione. «A me da' fati non è concesso morire: e questo sì che sarebbe il vero mezzo per uscire di pena!»⁵⁴. L'angoscia lo prende alla gola nella scena seconda quando invoca le forze della natura (etere, acqua, terra, fuoco) lamentandosi:

guardate che cosa soffro, io dio, da dèi. Guardate quali travagli lacerato io dovrò dibattermi per un tempo senza fine... Oimè oimè! La sventura presente io lamento, e la sventura avvenire, e mi chiedo quando mai sarà pur fatale che spunti il termine del mio martirio.

Se bene, che dico? Tutto che è per accadere io già conosco distintamente, né a me danno alcuno sopravverrà inaspettato⁵⁵.

Prometeo, il Presagio che tutto conosce, inchiodato alla rupe, non sa più e si chiede «quando mai?». Subito si riprende dallo spavento: «Che dico?». Presagio per un attimo - momento che nel mondo divino può ben essere eterno - non sa più. Il presente del tempo lo inchioda senza trascorrere mai. Si tratta di una sventura come quella di Atlante, fratello maggiore di Prometeo, che sulle sue spalle curve sostiene per punizione la terra e il cielo⁵⁶. La sofferenza del corpo è senza un momento di sollievo⁵⁷, dolore che copre ogni sapere. Mentre la conoscenza potrebbe dare sollievo «agli ammalati è caro presapere con chiarezza quel che rimane loro a soffrire»⁵⁸, «io ... non ho ora un mezzo per tirarmi fuori dal presente infortunio». Il titano non può sottrarsi al presente. La pressione dell'eternità preme sull'ora. Il Coro lo descrive come uno abbandonato dal suo stesso senno, come uno che vaga smarrito come un cattivo medico caduto in malattia. Prometeo dava benefici agli altri (agli uomini) ma non sa guarire sé stesso⁵⁹. Le pene del corpo sono come un velo che comprime e copre la verità di sé. Oceano lo rimprovera della sua cocciutaggine, lo accusa di non inchinarsi al volere di Zeus, e gli consiglia: «Conosci te stesso, e prendi una nuova strada»⁶⁰.

⁵³ Ivi, 564-565.

⁵⁴ Ivi, 779-781.

⁵⁵ Ivi, 94-103.

⁵⁶ Ivi, 445.

⁵⁷ Ivi, 272.

⁵⁸ Ivi, 724-725.

⁵⁹ Ivi, 486-490.

⁶⁰ Ivi, 324-325.

B.7. LA SCENA FINALE

Visto l'ostinato rifiuto di Prometeo di obbedire «Tu sei pieno di ardore, e né anche per sofferenze acerbhe tu pieghi minimamente, ma parli con troppa libertà»,⁶¹ il pugno di Zeus si scatena. La rupe, che fa tutt'uno con Prometeo, si spacca e il titano e le Ninfee sprofondano nell'abisso con tremore della terra, boati e saette. Zeus squarcia e sprofonda il corpo del titano⁶², lo precipita nei terribili vortici del fato senza poterlo far morire⁶³. E giù dal profondo ulula una cupa eco di tuono.

B.8. COMMENTO

Ad essere fissato e straziato nel corpo è Presagio. La verità è coperta sia per Prometeo, il quale non sa più, sia per Zeus, cui non è svelato il futuro. Prometeo sprofonda nell'abisso, patisce il nulla del prefisso negativo di *aletheia*, la parola greca per verità. Sprofonda nell'abisso velato, non svelabile. Affonda nel nulla nel quale lo stesso Zeus è destinato a precipitare⁶⁴. Il corpo esposto di Prometeo è a questo punto nascosto nell'abisso, la verità è un mistero che neppure gli dèi possono violare.

Il titano Prometeo soffre. Il dolore, per Eschilo, penetra all'interno stesso di dio, che vive un conflitto interiore. Il dolore del corpo è una via per entrare nel cuore di dio⁶⁵. Il corpo esposto di Prometeo è il luogo di questo conflitto (Cielo-Terra, mortali-immortali, dèi tra loro), spazio dove il titano si consuma nel dolore. Il corpo è il luogo del dolore irrisolto, esposto alle beffe, impotente. Prometeo, mentre patisce questa estrema debolezza, risulta ferreo e duro come una roccia, autorevole anche per Zeus. Il suo corpo è l'*axis mundi* che dona il senso (orientamento) al vivere, agli elementi naturali, come agli dèi, agli uomini, ai viventi, già solo grazie alle sue caratteristiche spaziali: è posto al centro della scena, ha una dimensione gigantesca, ha un orientamento verticale. Svela il vero e al contempo viene gettato nell'abisso, nelle profondità di Ctonie che non possono essere scoperte. Grazie a quel corpo fissato nella roccia come un vegetale fondato sul sasso, si manifesta la natura del mondo. Al contempo proprio quel corpo nasconde il mistero più profondo del cosmo, solo da lui conosciuto, enigma che sprofonda con esso nelle vertiginose profondità della genitrice terra. Con la tragedia di Prometeo incatenato siamo posti nel cuore stesso della natura (*physis*), del generare della natura, dell'enigma di questa procreazione. Natura come verità delle cose e del mondo. Nel corpo di Prometeo è esposto il mistero invisibile dell'origine della vita, della distinzione tra immortali e mortali, e del dramma intimo al mondo divino,

⁶¹ Ivi, 194-195.

⁶² Ivi, 1050-1051.

⁶³ Ivi, 1084-1085.

⁶⁴ Ivi, 941-942.

⁶⁵ «La cosa inaudita qui è che il dolore non è né negato (dichiarato illusorio e reso filosoficamente trasparente), né fuggito per amore di una irraggiungibile eudemonia, ma attraverso l'estremo dolore ci si scava in direttissima una strada dell'uomo verso Dio e verso la rivelazione profonda dell'essere». H.U. VON BALTHASAR, *Gloria. Una estetica teologica*, vol. IV, *Nello spazio della metafisica. L'antichità* (1965), trad. it. di G. Somavilla, Milano, Jaca Book, 1977, p. 99.

conflitto che Prometeo patisce. Il contorno della sua carne è specchio e chiasma della carne dell'universo.

II. PARAGONI FRA LE DUE DESCRIZIONI

I corpi di Giobbe e di Prometeo sofferenti sono carnali, sono 'pesanti', sono resistenti allo sguardo degli osservatori. L'uomo Giobbe è schiacciato al suolo dal peso tremendo del divino. Giobbe giace supino o seduto; lo osserviamo dall'alto (dal punto di vista di JHWH e di Satana) o dalla stessa altezza (all'inizio in modalità paritaria dagli amici che però in seguito si alzano su di lui nel giudizio). Il gigantesco Prometeo è descritto nella scena a partire dall'alto per scendere verso il basso sino nell'abisso dove sprofonda al termine della tragedia. Anche lui è pressato dalla violenza di Zeus ma resiste. L'osservatore è anche lui ritto, ma situato in basso, di fronte al corpo del titano poggiato sul ni-ente. La storia dell'arte conosce bene tali modi di descrivere, come anche il cinema⁶⁶.

I contesti culturali di Giobbe (Bibbia ebraica) e di Prometeo (tragedia e mito greci), presentano delle analogie nell'interpretazione del cosmo. Questo appare spesso ingannevole, ma è ritenuto reale nella sostanza, un fatto positivo. Nella cultura ebraica si dà solo questo mondo, non ve ne è un altro. Per i greci, invece, vi sono due livelli che si compenetrano, il mondo degli dèi immortali e quello degli uomini mortali. Il fatto che entrambe le culture qualifichino l'universo come reale e, di principio, un bene rende tragica la loro interpretazione del mondo e di Dio: da dove il male se il principio è buono? Si tratta di un enigma irrisolvibile che rende ultimamente incomprensibile il male, e addirittura si è potuto ipotizzare un male nell'ordine del divino⁶⁷: il conflitto tra Zeus e Prometeo da una parte e la scommessa tra Dio e Satana dall'altra. Prometeo è un dio che si ribella alla nuova autorità che lui stesso ha contribuito a istituire, a causa del suo violento amore per l'uomo. Giobbe, che è un mortale, si ribella anch'esso e contende con Dio a causa delle pene inflittele ingiustamente. Il dolore è una via, per la tragedia e per il libro di Giobbe, attraverso la quale raggiungere il cuore di Dio. I loro corpi sono esposti al ridicolo, al disprezzo, all'infamia, ma assumono una gloria tutta loro; nel ripugnante e nella terribile sofferenza emerge l'autenticità del loro io. Prometeo, anche se deriso, incute rispetto. Giobbe è giudicato infimo dagli amici che lo osservano, ma Dio stesso riconosce la grandezza e giustizia di Giobbe rispetto agli altri, e quale gloria maggiore può ricevere un uomo?

Nelle due esposizioni dei corpi prevalgono le domande irrisolte. In Giobbe e in Prometeo si svolge un dramma che è anche interiore, nel senso che il dolore, così acuto, porta ad

⁶⁶ Tintoretto rappresenta i suoi personaggi sempre dall'alto, possiamo dire dal punto di vista divino, come è descritto Giobbe. Veronese, invece, dal basso, come il grand'uomo, ad esprimere la maestosa gloria dell'esposto. Masaccio dipinge il Cristo in croce (Trinità della basilica di Santa Maria Novella, Firenze), nel dipinto visto dal basso, con una deformazione prospettica, come se fosse visto di fronte, per accentuarne la sua dignità. Il cinema utilizza le medesime tecniche.

⁶⁷ Si veda anche una interpretazione analoga negli ultimi scritti di L. PAREYSON, *Un discorso «temerario»: il male in Dio*, in *Ontologia della libertà*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 235-92.

avvertire il proprio corpo, il proprio io come altro da sé, estraneo a sé. Giobbe non vorrebbe essere nato e al contempo cerca la salvezza, mentre Prometeo si lamenta di essere immortale.

III. NOTE CONCLUSIVE: FEDELTA'/INFEDelta' AL FINITO E ALLA SUA INVISIBILE MISURA

La carne, come è intesa da Merleau-Ponty, dal narratore del libro di Giobbe e da Eschilo, è determinata, ha un contorno che la racchiude, è finita. Il suo proprio è quel confine che tocca il mondo da cui è toccato (o vede ed è visto), Sé che risiede nel chiasma come inteso da Merleau-Ponty. Per Heidegger il *Dasein* si pone la domanda sull'essere e sul nulla a motivo di questa finitudine. Le profondità che velano il corpo proprio non sono visibili, ma sono svelabili solo tramite tale 'stoffa'.

Questo tessuto finito è preziosissimo, così almeno crede Giobbe. Lo stesso del corpo proprio è mortale, a differenza di Dio, che è immortale e non ha occhi e un corpo di carne. Il senso della vita si consuma in quello del corpo proprio. La sua carne è stata ingiustamente gettata nei più atroci dolori ed esposta al ridicolo. Prometeo e Giobbe sono brandelli di tessuto sbattuti dal vento. Giobbe nel dolore avverte Sé come non mai e supplica un possibile salvatore che vendichi l'ingiustizia patita e auspica di vederlo con la propria carne, altrimenti non sarebbe lui e di conseguenza non ci sarebbe vendetta/riparazione di quanto illecitamente patito. La carne è il suo bene.

Anche in Prometeo incatenato, il luogo del conflitto e del contendere è l'uomo finito, nudo, fatto di terra, debolmente dotato, cui il titano ha donato qualcosa di divino. Ma nonostante questo dono, l'uomo rimane mortale; il prestito è a tempo. Prometeo è un dio che spasima, ha un corpo, è fatto di carne e pertanto può soffrire. Ha occhi di carne. Il suo contorno, nella tragedia, è il mondo naturale e quello divino; lui ne è il perno. In modo sconvolgente la tragedia parla di un conflitto e di una sofferenza in dio a causa dell'uomo. L'uomo è fisicamente assente nella tragedia di *Prometeo incatenato*; ciò che accade succede sulla sua testa e pesa sulle sue spalle. Nella tragedia l'uomo è definito da questa gloria, da tale peso divino, che è la sua misura (il suo con-fine); si tratta di una dimensione invisibile che sorpassa quella dell'uomo. Misura assoluta, contraddizione che ha un sapore kantiano, come possiamo trovare nella *Critica del giudizio* quando parla del sublime matematico.

L'invisibile fonte del visibile appartiene ai due archetipi, con distinte connotazioni. Il corpo è esposto, svelato, o meglio, costituisce la stoffa necessaria allo s-velamento. Il corpo, nelle due narrazioni, è la soglia verso una profondità insondabile e non visibile. Il chiasma, inteso come contemporaneo contorno della carne dell'io e della carne del cosmo, rende il Sé, quel proprio che è. Lo sfondo è indefinito, è in-finito e in quanto tale invisibile, non raccogliibile con uno sguardo. Il finito è fatto da questo contorno congiunto, intracorporeo. Come scrive Emmanuel Lévinas, il finito contiene più di quanto possa contenere⁶⁸. In

⁶⁸ E. LÉVINAS, *Dio, la morte e il tempo* (1993), trad. it. di S. Petrosino e M. Odorici, Milano, Jaca Book, 1996, p. 270.

questa impossibile tensione sta il vero, come un grosso albero piantato in un vaso di fiori⁶⁹. Il corpo esposto è veicolo e rappresentazione della verità che ha come perno il dolore. La sofferenza è intesa come avvertimento del sé e dell'altro. Il luogo della verità, nella tragedia di Prometeo è nel fondo senza fondo, nel niente serbato in Ctonie. Per Giobbe la verità è totalmente altrove, e al contempo abita nella carne. La verità della carne osa disquisire con Dio stesso.

L'interpretazione della *chair* da parte di Merleau-Ponty, che interpreta l'identità dell'umano attraverso il rapporto intracorporeo, risulta essere un'eccellente chiave ermeneutica per reinterpretare la questione del Sé locale, del corpo proprio nel mito e nel racconto biblico. Interpretazione che pone nuovi e originali elementi rispetto alla tradizionale riflessione della filosofia (in particolare quella di derivazione platonica) sul tema del corpo proprio e della sua verità.



ABSTRACT

For Merleau-Ponty, the chair is the identity factor of the person manifested by the outline of the body of the living. His reflection differs from the traditional distinction between soul and body. The interpretation of the chair has its fulcrum in the act of touching and being touched. The philosopher defines this relation with the other (the world, others...) as 'chiasmus', situated in the outline that marks the limits of the self and the other: an ambiguous perimeter, as it simultaneously belongs to both. This interpretation offers a fruitful path in the analysis of two stories in which the body is central and historically, poetically, philosophically, mythologically, and religiously significant: those of Job and Prometheus Bound. Their bodies, exposed to the ridicule, are left alone with themselves in the physical pain caused by being touched, and in particular by YHWH and Zeus. The contours of the bodies of Job and Prometheus manifest a double identity (precisely the chiasmus) that defines the relationship between toucher and touched, between self and other. This identity is revealed in a reciprocal estrangement that is interior – in the sense of essential, substantial – as it belongs to both at the very moment it distinguishes them. The boundary between touching and being touched is paradoxical in the two stories, as touching is divine (and in Prometheus, so is the touched). It is paradoxical because, in this way, an oxymoron is expressed in defining a border of the in-finite.

KEYWORDS

Body; chair; Job; Maurice Merleau-Ponty; Prometheus.

⁶⁹ H.U. VON BALTHASAR, *Gloria. Un'estetica teologica*, vol. VI, *Antico patto*, trad. it. di M. Fiorillo, U. e C. Derungs, Milano, Jaka Book, 1980, p. 331.

BIO-BIBLIOGRAPHY

After obtaining a diploma in painting from the Academy of Fine Arts in Viterbo, Michele Amadò earned a degree in Philosophy from the University of Perugia and a PhD from the University of Rome Tor Vergata. He taught Aesthetics and Sociology of Art (Academy of Fine Arts in Viterbo), History of European Thought (Scuola Superiore per Operatori Sociali in Mendrisio), and Aesthetics and Philosophy of Art (Institute of Philosophy, Faculty of Theology, Lugano). At SUPSI (University of Applied Sciences and Arts of Southern Switzerland) he teaches Aesthetics and Rhetoric and has also taught Visual Communication at the Università della Svizzera Italiana. He is the author of numerous essays and edited volumes covering artistic, historical, aesthetic, and philosophical topics. Since his master's thesis on Heidegger's language, he has maintained a sustained interest in the philosophy of language.

SOFIA BOLLINI

LA RAPPRESENTAZIONE DELLA MORTE IN FRANCESCO MASTRIANI TRA VERITÀ DEL CORPO E AFFABULAZIONE ROMANZESCA

Nei romanzi di Francesco Mastriani la morte di un personaggio è un motivo ricorrente che viene affrontato attraverso registri narrativi e stilistici tra loro eterogenei. Il trapasso ha per Mastriani una funzione di snodo narrativo fondamentale: si tratta infatti di un evento che segna la rottura di un equilibrio e induce talvolta un mutamento morale nei superstiti, come si illustrerà in queste pagine.

Nel vasto repertorio di scene ‘in morte’ narrate dallo scrittore ho rilevato tre modelli principali che, per chiarezza espositiva, definirò rispettivamente come morte *santa*, *orrorifica* e *medica*.

Senza la pretesa di catalogare tutte le sfumature che il tema assume nell’opera del romanziere, in questo contributo mi propongo di presentare i tratti salienti dei tre filoni e di valutare il diverso rapporto che ognuno di essi intrattiene con la nozione di verosimiglianza¹. La mia disamina prenderà le mosse dai due stili opposti e ugualmente irrealistici della morte santa e orrorifica per soffermarsi infine sui casi in cui l’autore racconta la morte e il cadavere in termini medico-scientifici, ricorrendo al lessico e alle nozioni assimilati durante gli studi giovanili. Come si vedrà, diversi stili di rappresentazione del trapasso corrispondono a differenti messaggi che l’autore desidera veicolare. Nella morte *santa* e *orrorifica* la ricerca di una narrazione attendibile degli eventi², che caratterizza la morte *medica*, lascia il posto a descrizioni irrealistiche in cui il corpo del morente (o del defunto) diventa veicolo di un giudizio morale.

La tesi di fondo è che Mastriani, autore definito realista dalla critica novecentesca³, attribuisca a personaggi marcatamente connotati sul piano etico un trapasso che rispecchia le loro qualità morali, anche a scapito della verosimiglianza narrativa.

¹ Si intende qui sia la verosimiglianza narrativa che l’attendibilità nel ritrarre il morente o il corpo senza vita.

² I personaggi di Mastriani muoiono spesso in modo inverosimile: l’autore può prolungare la loro agonia per dare alla scena una connotazione patetica (è quanto accade a Beatrice Rionero ne *La cieca di Sorrento*) oppure, per creare rivolgimenti di trama che differiscano uno scioglimento troppo facile della vicenda (come nel caso di Daniele de’ Rimini ne *Il mio cadavere*), può troncarsi improvvisamente la loro vita. In entrambi i casi, l’impressione che si ricava è che Mastriani non voglia raccontare un decesso in maniera attendibile ma desideri piuttosto servirsi di questo evento come occasione per riflettere sul carattere morale di un personaggio o, come è tipico dei feuilletonisti, per complicare la trama della sua opera.

³ Nel profilo dedicato a Mastriani, Federigo Verdinois riporta le parole con cui il romanziere rivendicava l’invenzione del genere romanzesco: «Che cosa è mai cotesto rumore che si leva intorno al realismo? Il realismo l’ho inventato io. Che è cotesta Nanà, che tutto il mondo n’ha da discorrere come l’ottava meraviglia? Io ho scritto *I vermi*. C’è niente di più realista dei vermi? Io vi domando in coscienza se si può scendere più basso. Di più, voi, realisti da strapazzo, sguazzate nel sudiciume; ed io, come vedete, vi servo in tavola l’anima

Nell'opera del romanziere i virtuosi hanno spesso una dipartita serena (morte santa) narrata con ampio ricorso a riferimenti religiosi. In questi episodi l'autore si concentra sulla dimensione spirituale del morente al punto che il personaggio pare mutarsi in un'entità impalpabile⁴ il cui corpo tende a rarefarsi fin quasi a svanire. All'estremo opposto, la narrazione della morte dei malvagi (morte orrorifica) insiste, con toni che ricordano il racconto dell'orrore, sui tratti più macabri dell'aspetto del morente, ridotto a corpo in disfacimento.

L'assenza di verosimiglianza che caratterizza entrambi i generi è una scelta di Mastriani che, negli esempi di morte *medica*, dimostra di saper rappresentare con esattezza il cadavere avvalendosi del linguaggio medico-scientifico e costruendo la sua descrizione sugli indizi di morte ricercati dal clinico durante l'esame necroscopico.

Se la morte santa e orrorifica sono espedienti narrativi volti a riflettere sul carattere morale di un personaggio, la morte medica presenta l'evento in modo oggettivo, considerandolo come processo fisiologico anziché come momento dal valore simbolico. Tale modalità narrativa si incontra soprattutto nei casi in cui l'autore adotta il punto di vista di un clinico, circostanza che giustifica l'impiego di termini specialistici per descrivere l'aspetto del malato o (più frequentemente) del cadavere.

1. MORTE ORRORIFICA: *BROWNE L'OCCHIO DEL MORTO*

Il racconto *Brown*, pubblicato nella raccolta *Novelle scene e racconti*⁵, si incentra sul tentativo di uno scienziato di riportare in vita un defunto⁶.

stessa del medesimo in tante pagine strappate dall'albero della mia fantasia ancora verdi e sanguinanti». F. VERDINOIS, *Profili letterari napoletani*, Napoli, Morano, 1881, p. 71. Un giudizio più moderato sul realismo di Mastriani si trova nel primo studio monografico dedicato al romanziere da Gina Algranati che lo definisce il «fondatore del romanzo realistico napoletano». G. ALGRANATI, *Un romanziere popolare a Napoli. Francesco Mastriani*, Napoli, Morano, 1914, p. 31. Nel secondo Novecento Domenico Rea riconosce il realismo di Mastriani nel raccontare il contesto napoletano del suo tempo ma evidenzia l'inverosimiglianza delle sue trame in cui spesso un ruolo di primo piano è affidato all'intervento della Provvidenza. D. REA, *Mastriani romanziere*, in ID., *Il re e il lustrascarpe*, Milano, Mondadori, 1961, p. 54 (ed. or. Napoli, Pironti, 1960). Rea affronta il tema del realismo di Mastriani anche nel saggio *Le due Napoli* dove riconosce al romanziere il merito di aver descritto con efficacia la vita delle diverse componenti della popolazione cittadina e di aver tracciato nei suoi romanzi una «topografia plastica e morale della vecchia Napoli». D. REA, *Le due Napoli*, in *Quel che vide Cummeo*, Milano, Mondadori, 1955.

⁴ L'idea che la cosiddetta *bella morte* (o morte santa) abbia come condizione imprescindibile l'annullamento del corpo del morente è ripresa dalla tesi dottorale di E. Bracci dove, a proposito della morte di Madame de Mortsauf narrata nella *Comédie Humaine* di Balzac, si legge: «Normalmente, durante la descrizione dell'agonia delle donne virtuose, non vi sono colori che descrivono il corpo, anzi, l'assenza o il biancore ne indicano la bellezza angelica poiché 'quand on est tout âme, les couleurs du corps ne sont pas précisées ou alors elles ont la douceur de la porcelaine.' Questo si spiega perché nella bella morte le passioni essendo state dominate, il corpo viene annullato lasciando campo libero all'anima». E. BRACCI, *Dalla bella morte alla vergogna di morire. La deromantizzazione della morte al femminile nella letteratura francese del XIX° secolo*, Tesi di dottorato, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2008, pp. 39-40.

⁵ F. MASTRIANI, *Novelle, scene e racconti*, Napoli, Rondinella, 1867, II.

⁶ La vicenda narrata ricorda la trama del romanzo *Frankenstein; or, the modern Prometheus* di Mary Shelley che all'epoca della pubblicazione di *Brown* aveva già avuto due edizioni in lingua originale (London,

Il protagonista del racconto è il chimico inglese Brown che, convinto di aver scoperto il segreto dell'immortalità, chiede alla sua amante Jenny di farsi uccidere e riportare in vita a poche ore dal decesso. Con il suo esperimento Brown desidera non solo dimostrare che la scienza può strappare l'uomo alla morte ma anche scoprire quale destino attenda le anime nell'aldilà.

Il contesto nel quale si compie l'omicidio di Jenny presenta le atmosfere tipiche del romanzo gotico: il delitto si compie al tramonto in un luogo solitario che sorge «sulle ruine di un vecchio palazzo»⁷, con il chimico come unico testimone⁸.

Trasorse alcune ore dalla dipartita della donna (tempo sufficiente, secondo Brown, affinché l'anima di Jenny possa «viaggiare al di là della tomba»⁹) lo scienziato pone sulla sua lingua un composto che in pochi istanti la rianima.

Pur essendo tornata in vita solo poche ore dopo il trapasso, Jenny si presenta a Brown orribilmente sfigurata:

Le cortine del letto si aprirono, e si levò dritta dritta, lunga lunga, un'ombra umana concava, pallidissima, assottigliata, come un profilo [sic] senza sfumo: era Jenny, non la fanciulla cogli occhi soavi, colle guance colorate, col sorriso d'amore; ma sibbene uno spettro trasparente per ischifosa magrezza, colle luride trecce scompigliate sulle spalle. Chi ne volesse una immagine più perfetta, si figuri uno di quei pezzi anatomici, che servono per la prima lezione d'Osteologia. E la fantasima che pareva avesse occhi di vetro abbassò la mascella inferiore, aprì una bocca sdentata e puzzolente, e tirò dall'ossea caverna del petto un soffio che accese di nuovo la lucerna, e sparse all' intorno un fetore di cimitero¹⁰.

La trasformazione prodottasi nell'aspetto della donna trova spiegazione alla fine del racconto, quando Brown si sveglia accanto al cadavere dell'amata e si rende conto di aver sognato il suo ritorno in vita.

Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818; London, Colburn & Bentley, 1831). Provare che Mastriani si sia ispirato all'opera della scrittrice inglese è tuttavia impossibile dato che l'autrice non è mai citata direttamente nella produzione del romanziere e che il *Frankenstein* ebbe la sua prima edizione italiana soltanto nel 1944 (*Frankenstein*, trad. it. di R. Cochetti, Roma, De Luigi). L'eventualità che Mastriani abbia letto l'opera in lingua originale è comunque possibile anche se non dimostrabile positivamente.

⁷ F. MASTRIANI, *Brown. Racconto fantastico*, in *Novelle, scene e racconti*, cit., p. 38. Anche la notte in cui si svolge la parte centrale del racconto ricorda le atmosfere del romanzo gotico inglese: «una di quelle notti veramente inglesi, nera, brutta, soffocante, insopportabile». Ivi, p. 39.

⁸ Per una trattazione sistematica degli elementi gotici nella produzione dell'autore si rimanda alla monografia di P. NOCE BOTTONI, *Il romanzo gotico di Francesco Mastriani*, Firenze, Franco Cesati, 2016. Un altro contributo che affronta il goticismo di Mastriani è l'articolo di A. PALERMO, *Il socialismo gotico di Francesco Mastriani*, in «Sigma», 26, giugno 1970, pp. 56-84.

⁹ Ivi, p. 38.

¹⁰ Ivi, pp. 40-41.

Acconsentendo alla richiesta di Brown, Jenny decreta non solo la propria morte fisica ma anche spirituale, simboleggiata sul piano visuale dal suo aspetto cadaverico¹¹ ed esplicitata dalle parole che rivolge allo scienziato: «Brown, gli sussurrò all'orecchio, tu volevi la relazione del mio viaggio; essa è breve. Sprigionata appena dal corpo, vidi l'ETERNITÀ, e mi vi dannai per sempre... Un'eterna dannazione; ecco il dono della tua scienza e del tuo amore»¹². La consunzione fisica della donna non è dunque un mero espediente per creare un'atmosfera orrorifica ma è funzionale a esprimere la condanna di Mastriani al suo comportamento.

Un altro esempio di morte *orrorifica* si trova nel romanzo *L'occhio del morto*¹³ pubblicato sulle appendici del «Roma» tra luglio e ottobre 1887¹⁴.

La vicenda prende le mosse negli ultimi giorni dell'ottuagenario marchese don Pomponio Gomez, presentato immediatamente come personaggio sgradevole dal punto di vista morale e fisico:

Una figura squallida, scavata in tutti gli occhi della faccia, una cariatide di marmo, sprofondata in una poltrona di cuoio nero, rappresentava il simulacro della ruina vivente.

Era un cadavere che serbava ancora una vitalità, diremmo quasi, ostinata.

Ci era una forza che da parecchi anni lottava con la morte, una forza che rattenneva ancora quel cadavere dal cadere nella fossa.

Questa forza era il denaro.

Questa squallida umana forma, questa ruina semovente, questa cariatide, che aveva per capo un teschio, sulle cui ossa parietali il vento sollevava due ciocche di capelli bianchi come filacicche di bambagia, era il padre di Dolorinda¹⁵.

Don Pomponio ha consacrato la propria esistenza all'accumulo di ricchezze ed è tormentato dalla paura di essere derubato. Pur disponendo di un enorme patrimonio, il marchese costringe la figlia Dolorinda a un'esistenza miserabile; l'anziano nobile è inoltre colpevole della morte del proprio fratello che, vistosi rifiutato il prestito di una piccola somma, si

¹¹ La condanna dell'autore nei confronti di Jenny è resa evidente dal fatto che la giovane è definita come «insensata». Ivi, p. 36.

¹² Ivi, p. 42.

¹³ F. MASTRIANI, *L'occhio del morto*, Napoli, Guida, 2023.

¹⁴ Come Brown, questo testo sembra ispirarsi a un antecedente straniero, il racconto *Il cuore rivelatore* di E. A. Poe (1809-1849). Il racconto dello scrittore americano, edito in lingua originale nel 1843, è stato pubblicato per la prima volta in traduzione italiana nel 1857 sul numero del 25 aprile della rivista torinese «Il gabinetto di lettura» e nel 1858, è inserito nel primo volume dell'antologia *Storie orribili*, Torino, Eredi Botta, 1858. L'influenza di Poe sui romanzi di Mastriani è stata studiata da A. DE LUCA, *La scienza, la morte, gli spiriti: le origini del romanzo noir nell'Italia tra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio, 2019 e da F. FONI, *Alla fiera dei mostri. Racconti pulp, orrori e arcane fantasticherie nelle riviste italiane. 1899-1932*, Latina, Tunuè, 2007, che mostrano come lo scrittore napoletano riprenda motivi presenti opere dell'autore statunitense. Un esempio della presenza di Poe nell'opera di Mastriani si trova nel romanzo *Cenere o La sepolta viva* che trae il tema della morte apparente e della sepoltura prematura dal racconto *The Premature Burial*.

¹⁵ F. MASTRIANI, *L'occhio del morto*, cit., p. 10.

suicida per la disperazione. Nel brano seguente don Pomponio, moribondo, si trova nella sua stanza con don Alfonso, il sacerdote gesuita chiamato al suo capezzale. Il religioso, convinto che il nobile sia morto, tenta di forzare la scrivania di don Pomponio per trafugarne il testamento.

Il brano seguente, nel quale don Alfonso tenta di chiudere gli occhi a don Pomponio, mostra l'interesse dell'autore per i dettagli più conturbanti della descrizione fisica del moriente:

Il prete stette un buon tratto ad esplorare i polsi del giacente; gli pose la mano sul cuore per accertarsi che questo più non battesse; poi avvicinò una guancia al labbro di lui per sentire se respirasse ancora. [...] Il morto aveva peraltro gli occhi spalancati in tutta la loro ampiezza.

Benché quegli occhi fossero privi di facoltà visiva, mettevano paura. [...] Padre Alfonso abbassò al morto primamente la palpebra dell'occhio dritto; poi voleva fare lo stesso con l'occhio sinistro; ma, per quanti sforzi ei facesse, la palpebra sinistra recalcitrava; sembrava dotata di elasticità. Ogni volta che il prete la sforzava ad abbassarsi, essa rialzavasi tostamente come per lo scatto di una molla¹⁶.

Ormai certo della dipartita di don Pomponio, il gesuita si mette alla ricerca del testamento, senza riuscire a liberarsi dalla sensazione di essere osservato. L'atmosfera inquietante del passo sopra riportato prepara il lettore al momento di massima tensione orrorifica:

[...] Ma, mentre con avidi occhi si accingeva a prendere conoscenza di quel prezioso scritto, sentì strapparsi di mano la carta.

Si voltò con indicibile spavento.

Dietro a lui, ritto e terribile come un cadavere galvanizzato era il marchese don Pomponio!

L'occhio sinistro del *morto* avea tutto veduto!

Il prete mise un grido; corse all'uscio del salottino; lo aperse; e vi si cacciò dentro gridando:

“Opera del demonio! opera del demonio!”. [...]

Raffaele, Dolorinda, la contessa, Antonina, entrarono precipitosamente nella stanza da letto. Quale spettacolo si offerse alla loro vista!

Il marchese don Pomponio giacea disteso supino a terra.

Il suo viso era nero come la cappa di un camino: la bocca era spalancata.

I bulbi degli occhi erano pressoché usciti dalle loro orbite.

I pugni erano stretti...

Una bava nerastra fluiva sul mento...

Quell'uomo era morto strangolato!

Egli aveva trangugiato il suo testamento!¹⁷

¹⁶ Ivi, p. 116.

¹⁷ Ivi, p. 120.

In *Brown* come ne *L'occhio del morto* Mastriani racconta il ritorno in vita di un personaggio; in entrambi i testi l'orrore scaturisce dall'aspetto alterato del cadavere e dal fatto che il defunto (o presunto tale) disattenda le aspettative del lettore. Se Jenny, da cui ci si attende il ritorno in vita, si manifesta sotto forma di una spaventosa visione onirica segnata dai tratti più disturbanti della decomposizione, don Pomponio, erroneamente ritenuto morto, si risveglia per impedire al religioso di derubarlo.

In *Brown* come ne *L'occhio del morto* il redivivo presenta tratti inquietanti non spiegabili razionalmente: entrambi i testi sacrificano infatti l'attendibilità della narrazione all'intento di creare una scena spaventosa. Se in *Brown* la mancanza di realismo è evidente nella descrizione di Jenny, ne *L'occhio del morto* il fatto che don Pomponio riesca a sorprendere alle spalle don Alfonso e l'insistenza sulle alterazioni prodottesi nell'aspetto del nobile, nei pochi istanti che intercorrono tra la fuga del religioso e l'arrivo dei parenti del morente, provano la volontà dell'autore di costruire narrazioni inquietanti piuttosto che verosimili, dove l'aspetto spaventoso di un personaggio negativo è un espediente per trasporre sul piano estetico la sua immoralità.

Come emerge dai due esempi riportati, quando a morire è un personaggio moralmente abietto, Mastriani si sofferma a presentarne i tratti più inquietanti: il volto di don Pomponio deformato dall'asfissia e la spaventosa magrezza di Jenny sono infatti resi con un'abbondanza di particolari che permette al lettore di formarsi un preciso concetto del loro aspetto.

2. MORTE SANTA: *LE OMBRE* E *LA CIECA DI SORRENTO*

All'estremo opposto rispetto alla morte orrorifica si colloca la morte *santa*, una rappresentazione caratterizzata da frequenti rimandi religiosi¹⁸ che elimina dal ritratto del morente (o del cadavere) qualsiasi tratto troppo marcatamente realista.

Nella produzione di Mastriani questo modello narrativo è adottato per raccontare la dipartita di personaggi che si distinguono per la loro innocenza come bambini o giovani donne. Un esempio di morte santa si trova nel romanzo *Le ombre* dove è descritto il corpo di Concetta, una bambina morta di stenti:

Il riverbero d'un lume che veniva acceso nella grotta gittò un livido chiarore sul viso della Concetta.

¹⁸ Come afferma T. Scappaticci, Mastriani era un cattolico convinto: «Il M. difendeva i valori della famiglia e della religione, e la positività dei personaggi era connotata anche dall'adesione alla morale cattolica». T. SCAPPATICCI, *Mastriani, Francesco*, in «Dizionario biografico degli italiani», vol. LXXII, 2008 https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-mastriani_%28Dizionario-Biografico%29/, ultimo accesso il 9 luglio 2025. L'adesione del romanziere alla morale cristiana è ricordata anche dal figlio Filippo Mastriani che nella biografia *Cenni sulla vita e sugli scritti di Francesco Mastriani*, Napoli, Gargiulo, 1891, p. 7 scrive: «[...] ebbe sempre tra le mani la Bibbia, e come cristiano convinto, corroborò a quella fonte di divina sapienza e di verità eterna il suo travagliato spirito; per lo che, dopo un'aspra lotta per la esistenza, dopo innumerevoli disinganni e dolori, passò di questa vita col sorriso sulle labbra, con la sicurezza del futuro retaggio serbato a colui che soffre e spera in Dio».

Gli occhi di lei erano vitrei... le labbra mute... immobili... marmoree... il cuore senza moto...

Tommaso tenea nelle sue braccia il cadavere della cara figlia... [...] Quel corpicino, leggiadro come il corpo di un uccelletto, sembrava volersene volare in cielo per raggiungere lo spirito immortale purificato da patimenti dal brevissimo esilio in questa valle maledetta, e per sottrarsi all'ultima ignominia delle misere carni. [...]

Profittando di que pochi momenti che la Concettina era rimasta nella barella. Tommaso in ginocchi appo il cataletto avea di peso sollevata nelle sue braccia la figliuola, come solea fare quando la piccina era viva; e, stretto al petto quel corpicciuolo di stucco, tutto ne andava carezzando il marmoreo viso¹⁹.

Il ritratto di Concetta non presenta alcun tratto lugubre; l'autore sembra anzi voler togliere concretezza alla descrizione del cadavere presentandolo con espressioni che rimandano all'incorporeità (*corpicino leggiadro come il corpo di un uccelletto*). Un'altra soluzione impiegata da Mastriani per mitigare la descrizione del corpo senza vita è quella di paragonarlo a una statua (*labbra marmoree, corpicciuolo di stucco, marmoreo viso*): in tal modo l'autore sottolinea il pallore e l'immobilità del cadavere ma veicola la percezione che esso non sia soggetto alla realtà della decomposizione.

Un secondo caso di morte santa si trova nel romanzo *La cieca di Sorrento* dove il trapasso della protagonista Beatrice è raccontato con toni solenni che sottolineano la serenità e compostezza della fanciulla. Anche in questo caso manca un'effettiva descrizione della morente la cui fisicità pare annullarsi in un susseguirsi di immagini luminose:

Il tramonto di un giorno estivo è la più pura immagine della morte di una vergine: la volta del cielo rimane bella e serena ma fredda; nulla vi manca fuorchè (sic) la luce; così il corpo della vergine si riman bello e sereno ma freddo, nulla vi marca, fuorchè l'anima.

E Beatrice, fattosi adagiare il capo sopra un mucchio di guanciali, guardava il tramonto del sole, assorta in estasi divina. Le sue mani riposavano, l'una in quelle del padre, l'altra in quelle di Gaetano²⁰.

Qualche considerazione sui tratti caratterizzanti della morte orrorifica e santa può venire dal raffronto della dipartita di Beatrice con quella di Jenny. In entrambi i testi l'agonia e la morte di una giovane donna avvengono al tramonto; il medesimo momento del giorno presenta però caratteristiche opposte. L'esistenza terrena della virtuosa Beatrice si conclude con la contemplazione di un luminoso crepuscolo estivo mentre la morte dell'*insensata* Jenny avviene nella lugubre cornice di un tramonto illuminato da raggi «vacillanti e nebbiosi»²¹. La morte di Beatrice è inoltre santa in quanto inspiegabile coi mezzi della scienza medica: anche sotto questo aspetto è evidente la differenza con la dipartita di Jenny, decisa e amministrate dallo scienziato Brown.

¹⁹ F. MASTRIANI, *Le ombre, lavoro e miseria*, Napoli, Gargiulo, 1872, p. 107.

²⁰ ID., *La cieca di Sorrento*, Genova, Rossi, 1852, p. 395.

²¹ ID., *Brown*, cit., p. 39.

Attorno al letto di Beatrice si riunisce un consulto di medici che dichiara la propria incapacità di comprendere la condizione dell'ammalata e si congeda raccomandando al padre della donna di provvedere ai necessari conforti spirituali. L'impotenza dei dottori è dovuta alla natura morale della malattia di Beatrice, perseguitata dal rimorso per aver sposato il figlio dell'assassino di sua madre. Il fatto che la malattia della donna sia determinata da cause morali piuttosto che da una patologia contribuisce a presentarla come una creatura in cui il piano spirituale prevale su quello fisico. La straordinarietà del male che affligge Beatrice, invisibile agli occhi dei medici, contribuisce a togliere concretezza al suo corpo, che diviene un semplice involucro per la sua anima. La volontà dell'autore di presentare Beatrice come uno spirito eletto è evidente nel passo seguente dove la fanciulla, ormai prossima alla morte, è descritta mentre è immersa in una condizione estatica:

Sulla fronte di Beatrice, nel suo sguardo, su tutta la sua fisionomia vagava qualche cosa di straordinario come sul volto di un'artista nel momento di afferrare un concepimento divino... Le sue pupille si fissarono lungo tempo sul padre, poscia su Gaetano, indi su Geltrude, su Carolina, sulle cameriere: quelle pupille avevano un linguaggio solenne: in quello sguardo fisso, incantato, in quello sguardo pregno di amore e di vita che dardeggiava dal volto immobile di un cadavere, in quello sguardo, luce dell'anima immortale, era un mistero inenarrabile una potenza di affetti, uno sfogo di lacerante tenerezza²².

Nel brano sopra riportato non è presente alcun riferimento all'aspetto esteriore del personaggio; l'autore si sofferma infatti sull'espressione della morente piuttosto che sulla descrizione del suo viso. Ne deriva la percezione che Beatrice sia un'entità impalpabile e che, nel suo caso, il trapasso corrisponda all'ascensione dell'anima al Cielo, impressione rafforzata dalle parole pronunciate dalla giovane e dalla data della sua morte che coincide con la festa dell'Ascensione:

Che cosa è questa luce che mi circonda?... diceva la giovinetta parlando lentissimamente e cogli occhi rivolti sul lontano orizzonte... Oh è troppa luce! Come è pallido il sole in mezzo a quel fiume di splendore!... Oh quante stelle si aggirano sul mio capo! Ecco... si aprono questi astri lucidissimi... la volta del cielo si dischiude... Ascoltate... ascoltate che melodia di arpe!... Chi è che mi solleva dal letto? Ah! sei tu madre mia... Che tu sii benedetta, io ti aspettavo... Come sei bella! Sollevami... sollevami nelle tue braccia; fammi recitare l'Ave Maria... Sostienmi, madre mia, oh come son debole! Quanto ho sofferto!... Oh io non posso... non posso! Le mie membra si rifiutano, sono stanca... stanchissima! Ah... non mi lasciar, madre mia, non mi lasciare...²³

Anche in questo caso Mastriani non aspira alla verosimiglianza: le parole della giovane risultano poco credibili per il loro tono affettato e per la presenza di espressioni auliche che danno al discorso un aspetto artificioso (pallido sole, astri lucidissimi, volta del cielo). Al di

²² F. MASTRIANI, *La cieca di Sorrento*, cit., pp. 393-394.

²³ Ivi, pp. 395-396.

là dello stile eccessivamente ricercato, le frasi di Beatrice e la compostezza con cui la donna accetta la propria morte rassicurano i presenti (e i lettori) circa il destino della sua anima; i numerosi richiami a scenari paradisiaci veicolano l'idea che il trapasso sia un'esperienza positiva che permette l'accesso ad una condizione di beatitudine. Anche sotto questo aspetto è evidente la contrapposizione con quanto avviene in *Brown* dove Jenny descrive la dimensione ultraterrena come un'esperienza di eterna dannazione.

3. MORTE MEDICA: *LA CIECA DI SORRENTO* E *L'OCCHIO DEL MORTO*

Prima di intraprendere la carriera letteraria, a partire dal 1837 Francesco Mastriani frequenta la facoltà di Medicina di Napoli. Pur non avendo portato a termine gli studi, il romanziere dimostra di padroneggiare il linguaggio della disciplina: di frequente sceglie termini mutuati dal lessico specialistico per descrivere i suoi personaggi²⁴, i sintomi di una patologia²⁵ o procedure come la conservazione cadaverica²⁶.

Spesso inoltre nelle sue opere (si considerino i romanzi *La cieca di Sorrento*, *L'occhio del morto*, *La contessa di Montès* e *Il mio cadavere*) il medico è un personaggio di primo piano o addirittura il protagonista. La presenza di questa figura è condizione indispensabile per il racconto della morte *medica* dove il trapasso è un evento annunciato e accompagnato da sintomi che il dottore sa riconoscere e decifrare. Al contrario della morte *santa e orrorifica*, la morte *medica* non rispecchia i meriti o i demeriti del morente ma si limita a raccontare il decesso o a descrivere il cadavere in modo oggettivo, senza alcun intento idealizzante.

Un esempio di morte medica si trova nel romanzo *La cieca di Sorrento* dove lo studente di medicina Gaetano si accinge a dissezionare il cadavere della sorella morta di tisi. Nelle parole del personaggio il corpo è presentato attraverso le alterazioni prodotte dalla sua malattia, che sono indicate con termini mutuati dal lessico medico (*tubercoli*, *parenchima polmonale*):

²⁴ Si veda per esempio il ritratto del camorrista Sciasciariello nel quale è evidente l'uso di tecnicismi medici: «[...] Una rilassatezza del muscolo orbicolare del labbro inferiore gli lasciava scoperto un sistema di denti e di gengive che la sifilide avea rosicchiati. Una mazzata violenta ch'egli avea ricevuta sul muscolo lungo abduuttore del pollice della mano dritta avea stupidito questo membro del suo corpo». F. MASTRIANI, *I misteri di Napoli*, Napoli, Nobile, 1870, II, p. 296.

²⁵ Un esempio di descrizione di una patologia in cui Mastriani dimostra di padroneggiare il linguaggio medico si trova nel romanzo *I vermi* dove un dottore spiega a un mendicante malato di tisi: «Tu hai avuto ieri una soffocazione bronchiale acutissima, chè io credea non la scappassi; ed oggi sei rientrato nel periodo cronico. [...] Tu sei tifico in secondo grado». F. MASTRIANI, *I vermi: studi storici sulle classi pericolose in Napoli*, Napoli, Gargiulo, 1863, p. 235.

²⁶ Nel romanzo *Il mio cadavere* la procedura seguita dal dottor Weiss per conservare il corpo del Barretto è raccontata con precisione terminologica: «Egli polverizzò due libbre di arsenico colorandolo con un poco di cinabro o minio, per ottener il colore del sangue; e sciolse il tutto in una quantità di acqua naturale: esegui poscia l'incisione verticale alla sinistra arteria carotide, e v'inietto la composizione che abbiám cennata; legò il segmento superiore dell'arteria recisa non si tosto vide da questa comparire il materiale iniettato». F. MASTRIANI, *Il mio cadavere*, Napoli, Tramater, 1852 [ed. or. 1851], pp. 97-98.

Ed io farò l'autopsia patologica di questo cadavere, o signori; io v'indicherò anticipatamente la sede del suo morbo; vi dirò quanti tubercoli si sono formati sul suo parenchima polmonale; vi spiegherò la formazione, l'andamento e il progresso di questi tubercoli...²⁷.

Mentre nella morte santa e orrorifica il corpo incarna l'interiorità dell'individuo, nella morte medica esso è un oggetto autonomo che il clinico deve interpretare.

Un saggio straordinario della cultura medica di Mastriani si trova nel romanzo *Il mio cadavere* nel quale il Dottor Weiss è chiamato a constatare il decesso del Baronetto Edmondo e ad imbalsamarne la salma. Il procedimento descritto nel romanzo ricalca i protocolli di accertamento di morte effettivamente seguiti dai medici²⁸:

Il Dottor Weiss notò l'incipiente sfiguramento de' lineamenti del volto del Baronetto: l'espressione morale della fisionomia sparisce sotto il marchio della morte.

Tutte le fisionomie de' cadaveri hanno una sola espressione, la serenità.

Nel volto de morti apparenti i vasi capillari ed il sistema linfatico hanno un movimento benchè esilissimo, e le cellulari un certo turgore, che mantiene alla persona il suo aspetto abituale.

Ne' cadaveri un color plumbeo si spande sulle forme del volto: la pallidezza è tetra e si avvicina al giallognolo.

Il Dottor Weiss pose il termometro al contatto delle parti vitali del corpo del Baronetto: un freddo glaciale abbassò leggermente il mercurio.

Un altro segno caratteristico della morte vera, secondo Nysten, si è la inflessibile rigidità de' muscoli.

E i muscoli del Baronetto eran duri come legno.

Il Dottor Weiss osservò che gli occhi di Edmondo, comunque si trovassero aperti in tutta la loro ampiezza, eran privi di ogni moto, ed incominciavano a diventare a poco a poco affossati, nebbiosi e flaccidi. Era quasi impossibile di abbassare la palpebra superiore.

Il medico alzò la mano del Baronetto, ne riunì le dita, e passò un lume dietro ad esse: nessuna trasparenza vi si notò, come vi si osserva ne vivi.

Le palme delle mani e le piante de' piedi avean preso un color giallo carico. Gli sfinteri eran rimasti aperti e dilatati senza veruna elasticità.

Il Dottor Weiss non lasciò alcun tentativo per accertarsi della morte effettiva del Baronetto; egli operò eziandio parecchie forti fregagioni sulla cute dell'estinto, ma questa non si arrossò affatto, nè si riscaldò. [...]

La più compiuta certezza era ormai nell'animo del Dottor Weiss sulla morte del Baronetto, dal cui corpo già cominciava ad esalarsi quel nauseante odore, specifico dei cadaveri, e che annunzia l'incipiente decomposizione²⁹.

²⁷ ID., *La cieca di Sorrento*, cit., pp. 16-17.

²⁸ Mastriani riporta con precisione la procedura di accertamento di morte: le operazioni eseguite dal dottor Weiss sono sovrapponibili a quelle elencate nel quasi contemporaneo articolo del medico C. ZURADELLI, *Di alcune proprietà del cadavere e soprattutto (sic) della contrattilità elettrica in rapporto alla constatazione della morte*, in «Annali universali di medicina», CCVII, 53, 1869, pp. 3-88.

²⁹ F. MASTRIANI, *Il mio cadavere*, Napoli, Tramater, 1852, II, pp. 116-117.

Mastriani costruisce la descrizione del corpo del Baronetto attraverso l'esame necroscopico eseguito dal Dottor Weiss. Diversamente da quanto avviene nella narrazione della morte santa e orrificata il corpo dell'estinto è presentato in modo oggettivo, senza intenti patetici né riferimenti al carattere morale del personaggio. Il rapporto tra rappresentazione e verità assume qui un aspetto inedito poiché la descrizione del cadavere non è costruita a partire dalla fantasia dell'autore ma dai sintomi che il medico ricerca per accertare il decesso e che vengono progressivamente riscontrati nel corpo del Baronetto.

Il decesso non è qui oggetto di una riscrittura in chiave mistica o macabra ma è un fenomeno dalle caratteristiche ben precise che il clinico può verificare, misurare e accertare coi suoi strumenti.

CONCLUSIONI

In un necrologio pubblicato sul «Corriere di Napoli» in occasione della morte di Mastriani, Matilde Serao riflette sui caratteri principali dell'opera del romanziere. Nel lungo articolo la scrittrice evidenzia la scarsa credibilità dei personaggi, rigidamente divisi in buoni e malvagi:

Certo che il concetto del bene e del male era molto rudimentale in Francesco Mastriani, e le sue persone romantiche avevano una tinta assoluta di bontà o di perversità: cogliere la nota media, approfondire la bontà della perversità, trovare la malizia nella bontà, è opera della acuta, lunga e dolorosa arte moderna, mentre egli non era che un candido narratore dei fatti [...]³⁰.

L'assenza di uno studio introspettivo dei personaggi nell'opera del romanziere è segnalata, in tempi più recenti, anche dallo scrittore e critico letterario Domenico Rea³¹ che nel saggio *Mastriani romanziere* afferma: «La sua arte è monotona perché i cattivi sono cattivi e i buoni buoni»³².

Il momento del trapasso assume per le due tipologie di personaggi tratti differenti: se l'agonia dei *buoni* è narrata con abbondanza di riferimenti alla sfera religiosa che mettono in risalto la loro compostezza e serenità d'animo davanti alla morte, la dipartita dei malvagi ricorda il racconto dell'orrore per le atmosfere lugubri e l'insistenza sui particolari più

³⁰ M. SERAO, *Necrologio, Francesco Mastriani*, in «Il corriere di Napoli», 8 gennaio 1891.

³¹ A proposito della mancanza di caratterizzazione psicologica dei personaggi mastrianeschi Domenico Rea (1921-1994) scrive: «Da buon *feuilletonista* Mastriani non conosceva le mezze misure. Come in Omero, nell'Opera dei Pupi e nel Melodramma, cattivi e buoni sono tutti d'un pezzo. I poveri sono poverissimi e i ricchi ricchissimi. Queste due categorie, Bene e Male, si affrontano di continuo e con tuono, come vedremo; giocano d'astuzia, seminano ciascuno sul cammino dell'altro trabocchetti in cui chi cade è perduto per sempre». D. REA, *Le illuminazioni di Mastriani*, in ID., *Fate bene alle anime del Purgatorio. Illuminazioni napoletane*, Milano, Mondadori, 1977.

³² ID., *Mastriani romanziere*, cit., p. 53.

raccapriccianti della descrizione del cadavere. Se l'aspetto dei personaggi negativi è inquietante e deformato, quello dei virtuosi è sereno e dignitoso e lascia intuire a chi contempla il moribondo «il riverbero di un altro mondo»³³.

Tra le opposte rappresentazioni della morte santa e orrorifica si colloca la morte medica, l'unico stile narrativo che esclude dal racconto dell'evento qualsiasi implicazione morale o simbolica. Raccontata dal punto di vista dell'uomo di scienza, la morte medica rifugge toni patetici e paragoni artificiosi per presentare il morente o il cadavere in modo oggettivo, giungendo a ribaltare il rapporto tra invenzione romanzesca e oggettività della rappresentazione a favore di quest'ultima.

Nell'universo narrativo di Mastriani, dove il racconto del decesso è spesso allegoria del carattere morale di un personaggio, il medico è l'unico individuo capace di dare al fenomeno una lettura oggettiva. Grazie alle sue conoscenze e capacità intuitive, questi gode di un punto di vista privilegiato sulla realtà; tale aspetto è evidente nel romanzo *Il mio cadavere* dove, esaminando il corpo del Baronetto Edmondo, il dottor Weiss comprende che questi è stato avvelenato³⁴.

La morte medica veicola dunque l'idea che soltanto il clinico sia in grado di districarsi tra rappresentazioni idealizzanti dell'evento del decesso per approdare a una lettura obiettiva e laica del fenomeno³⁵.

Se la morte medica dimostra la formazione dell'autore, gli altri due stili di narrazione sono espressione del pensiero di Mastriani e della sua volontà di dare ammaestramenti morali ai suoi lettori; lo scrittore si rivolge infatti a un destinatario popolare e mostra nei suoi confronti un intento pedagogico³⁶. La sua profonda religiosità lo porta spesso a rendere la

³³ ID., *I misteri di Napoli*, cit., p. 370. La citazione si riferisce al ritratto di Filomena, una bambina mortalmente malata di consunzione. Anche in questo caso, come già nel ritratto di Concetta contenuto ne *Le ombre*, l'autore mitiga l'idea di corruzione, inevitabilmente legata al concetto di morte, paragonando il corpo del personaggio a una statua: «Onesimo avrebbe voluto rattenere le pulsazioni del suo cuore per tema di sturbare (sic) il dolce sonno della giovanetta, su le cui guance di freddo marmo appariva a brevi intervalli una sfumatura di carminio. Com'era bella quella fanciulla nella sua mortale pallidezza! Quel visino di cera, così ovale, così gentile, tutto lineamenti e profili, si perdea nella massa oscura dei capelli, come una bianca visione in tenebrosa notte. Il riverbero d'un altro mondo rischiava d'una luce divina quel sembiante di angelo. Quegli occhi socchiusi sembrano raccolti per apparecchiarsi a sostenere la gran luce della vista di Dio». *Ibidem*.

³⁴ Come notato da Loredana Palma, il dottor Weiss può essere considerato un precursore di Sherlock Holmes. Come il personaggio creato dalla penna di Conan Doyle, il medico di Mastriani è infatti un «detective-scientziato» che, grazie al suo sapere può intuire verità precluse agli altri personaggi. L. PALMA, *Medici, scienziati e veleni nel romanzo d'appendice ottocentesco*, in *Letteratura e Scienze. Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)*, Pisa, 12-14 settembre 2019, a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre, Roma, Adi, 2021, pp. 3-4.

³⁵ Il frequente ricorso dello scrittore a motivi e termini di ambito medico, unito ad un atteggiamento nei confronti dei suoi personaggi che Verdinois paragona a quello di un anatomista, suggerisce che il dottore sia una sorta di alter ego dell'autore. Riguardo all'atteggiamento del romanziere verso i suoi personaggi il critico scrive: «[...] li seziona, e vi spiega punto per punto com'hanno fatta l'anima e quanti battiti abbia il loro cuore». F. VERDINOIS, *Profili letterari napoletani*, cit., p. 74.

³⁶ A proposito dei tratti del romanzo popolare nella produzione di Mastriani rimando allo studio di T. SCAPPATICCI, *Il romanzo d'appendice e la critica*, Cassino, Garigliano, 1990.

morte dei suoi personaggi un'occasione educativa. Il valore di commutatore narrativo della morte santa è evidente nel finale de *La cieca di Sorrento* dove il cinico medico Gaetano, trasformato dall'amore per Beatrice, dopo la scomparsa della donna decide di partire alla volta del Nuovo Mondo per onorarne la memoria compiendo opere pie.

Se la morte di Beatrice ispira in Gaetano un mutamento etico, quella di Jenny rappresenta non solo il fallimento di Brown ma anche una condanna morale (esplicitata dall'ombra della donna che imputa la sua eterna dannazione dall'ambizione dell'amato) del tentativo dello scienziato di sostituirsi alle leggi della natura³⁷. Il racconto permette dunque di far luce sull'opinione di Mastriani sulla scienza positivista del suo tempo: confrontando i personaggi di Brown e di Gaetano è evidente che per il romanziere l'uomo di scienza deve essere guidato non solo dal suo sapere ma anche da un solido impianto morale di matrice religiosa.



ABSTRACT

*The paper aims to document the various ways in which the writer Francesco Mastriani (1819–1891) addresses the theme of death in his extensive corpus of novels and short stories. The narration of this event tends to follow three different paradigms: the holy death, the horrific death, and the medicalized death. These categories refer to distinct textual genres and offer representations of the event that are more or less realistic. The holy death, narrated with frequent references to the religious sphere, presents dying as a serene passage, in which the dying person is surrounded by loved ones and comforted by faith (as in the case of Beatrice in *La cieca di Sorrento*). Quite different in terms of language and the use of unsettling imagery is the horrific death, exemplified in the short story *Brown*, where a chemist, in order to prove he has discovered the secret of immortality, kills and revives his beloved. The resurrected young woman is portrayed in unrealistic terms that emphasize her frightening and decayed appearance. The author's medical training and familiarity with scientific treatises emerge in the third type of representation, in which death is presented in clinical terms: an example can be found in the description of the body of Baron Edmondo by Dr. Weiss in the novel *Il mio cadavere*. The aim of the study is to reflect on the plausibility of these different narrative types, highlighting how each blends mimesis, invention, and adherence to a model in representing the truth of the body.*

³⁷ *Brown* non è l'unico testo in cui Mastriani mostra la propria diffidenza nei confronti della cultura positivista del suo tempo. Si consideri ad esempio il romanzo *Il materialista, ovvero i misteri della scienza*, Napoli, Rondinella, 1852, nel quale il protagonista, il medico Folco Dionigi si macchia di orribili delitti proprio in ragione del suo ateismo e della sua fede materialista. Solo dopo essersi reso colpevole della morte della moglie, perseguitato dalla consapevolezza della propria colpa si converte e trascorre gli ultimi anni in un monastero.

KEYWORDS

Brown; *Francesco Mastriani*; *Il mio cadavere*; *La cieca di Sorrento*; *representation of death*.

BIO-BIBLIOGRAPHY

Sofia Bollini is a PhD candidate at the Università della Campania Luigi Vanvitelli, where she is conducting a research on the “moral anatomy” in Giuseppe (1816–1881) and Francesco Mastriani (1819–1891). She is also collaborating with the research group La “Civiltà dell’anatomia”: il genere delle anatomie letterarie nell’Italia del Seicento at the Università della Svizzera Italiana. Her main research interest concerns the intersection between literature and anatomy in the late nineteenth century. She has published a cataloguing of the two editions (1855–1871) of Giuseppe Mastriani’s Notomia morale for the Museo Galileo. She also contributed, together with L. Bisello, I. Iaccarino, and M. Schellino, to the book La “Biblioteca anatomica” (1552–1699): consistenza e ragioni di un corpus. Un repertorio di testi del Seicento italiano tra medicina e letteratura (Edizioni Museo Galileo, 2025). Forthcoming is her contribution Il pietrificatore Girolamo Segato (1792–1836) come personaggio letterario tra anatomia e arte, in L’anatomia tra lettere e arti. Rappresentazioni e immaginari dal XVI al XXI secolo, edited by L. Bisello and C. Mazzarelli (Brill, 2026).

CHIARA CAUZZI, SARA SERMINI

STORIA DI UN “DONO”: *LA MEDICINA DELLE NOSTRE DONNE* (1892) DI ZENO ZANETTI E GLI IMMAGINARI DELLA CURA¹

INTRODUZIONE

Presso la Biblioteca universitaria Lugano è conservata una copia della prima edizione de *La medicina delle nostre donne: studio folk-lorico* del dottor Zeno Zanetti, pubblicata nel 1892 a Città di Castello per i tipi di S. Lapi, con l'aggiunta di una lettera intitolata *Psicologia delle superstizioni*, a firma del medico e senatore Paolo Mantegazza. Sebbene l'opera sia ben nota nel contesto italiano e oggetto di studio nell'ambito della medicina popolare e del folklore, risulta meno conosciuta in Svizzera. Il ritrovamento della copia luganese costituisce un'occasione preziosa per aprire la riflessione su uno degli aspetti più trascurati del lavoro di Zanetti.

L'obiettivo di questo articolo è duplice. Da un lato, Chiara Cauzzi analizzerà la copia conservata a Lugano, donata da un avvocato italiano a un medico ticinese, ricostruendone la storia e soffermandosi sul contesto di diffusione dell'opera tra Italia e Svizzera. Dall'altro, Sara Sermini, a partire da questo “dono”, esplorerà alcuni aspetti della costruzione degli immaginari legati alla cura, con particolare attenzione al ruolo attribuito alle donne. Gli immaginari della cura che emergono dal testo di Zanetti saranno messi in dialogo con immaginari simili, riscontrabili nel territorio elvetico, attraverso la rilettura del romanzo in due volumi di Jeremias Gotthelf, *Wie Anne Bäbi Jowäger haushaltet und wie es ihm mit dem Doktern geht* (1843–44) [*Come Anne Bäbi Jowäger gestisce la casa e come se la cava con i dottori*]. L'intento non è tanto quello di sottolineare le differenze tra i rispettivi approcci alla medicina popolare, quanto piuttosto di mettere in luce le convergenze nei modelli simbolici della cura trasmessi da entrambi i testi.

L'approccio adottato si fonda sulla necessità di interrogare criticamente le narrazioni storicamente costruite attorno alle donne e alle pratiche della cura. In particolare, si propone una lettura genealogica di questi immaginari, volta a comprenderne la persistenza nel tempo e, soprattutto, a individuare strumenti teorici e analitici utili alla loro decostruzione. In un'epoca in cui i ruoli di genere e le pratiche di cura sono oggetto di ridefinizione, ma al contempo restano segnati da eredità culturali spesso invisibili, comprendere le modalità di diffusione e le strutture simboliche che li sostengono resta un compito imprescindibile.

¹ Chiara Cauzzi si è occupata della parte intitolata *La medicina delle nostre donne nel Fondo Celio: storia di un dono*, Sara Sermini invece della parte dal titolo *Gli immaginari mentali della cura*, l'introduzione e le conclusioni sono redatte a due voci.

I PARTE: *LA MEDICINA DELLE NOSTRE DONNE* NEL FONDO CELIO: STORIA DI UN DONO

Il volume è custodito nel magazzino al quinto livello della Biblioteca universitaria Lugano con segnatura BUL M 101.081 ed è parte del fondo librario appartenuto al medico luganese Attilio Celio, donato dalla famiglia e in particolare dalla figlia Cornelia Celio Binaghi in seguito ad un accordo tra le parti.

La raccolta consta di 133 volumi, sia antichi sia moderni, le cui materie spaziano dalla medicina legale alla chirurgia, dalla patologia all'ostetricia, dallo studio dell'epilessia al metodo per curare le febbri e proviene dalla sua casa luganese di Breganzona. Come la figlia ha riferito durante un incontro conoscitivo, non si dispone purtroppo della sezione relativa alla musica e all'arte.

Una volta giunti in Biblioteca, a partire dal 2023, i libri del Fondo Celio sono stati descritti e resi visibili nel catalogo online USI Reperio² delle Biblioteche dell'Università della Svizzera Italiana, che sono parte di un circuito ben più ampio all'interno di Swisscovery³ rappresentato da 490 biblioteche. Per la descrizione dei libri moderni si sono adottate le linee guida RDA⁴ applicate al consorzio DACH, seguendo le indicazioni del manuale SLSP⁵, per quelli antichi, invece, le istruzioni fornite dall'Expert Pool of Rare Materials, un gruppo di lavoro dedicato alla catalogazione e alla digitalizzazione dei materiali rari.

La consultazione dei volumi del Fondo Celio è consentita in sede secondo le modalità stabilite dal regolamento interno⁶ della biblioteca. L'accesso ai libri e alle descrizioni permette quindi a studenti, ricercatori e professori di approfondire gli studi e di compiere nuove ricerche in materia di storia della medicina⁷.

² Per la consultazione delle opere del Fondo Celio si veda il catalogo USI Reperio: https://reperio.usi.ch/discovery/search?vid=41SLSP_USI:BiUSI&lang=it.

³ Reperio all'interno di Swisscovery consente di accedere alle collezioni di oltre 490 biblioteche scientifiche in Svizzera.

⁴ Per RDA si intende Resource Description and Access. Si vedano M. GUERRINI, C. BIANCHINI, *Introduzione a RDA: linee guida per rappresentare e scoprire le risorse*, Milano, Editrice Bibliografica, 2014, ID., *Manuale RDA: lo standard di metadattazione per l'era digitale*, Milano, Editrice Bibliografica, 2016, M. GUERRINI, *RDA: Resource Description and Access*, con un aggiornamento di L. Sardo, Roma, Associazione italiana biblioteche, 2020 e M. GUERRINI, L. MANZONI, *RDA: Resource Description and Access*, Roma, Associazione italiana biblioteche, 2022.

⁵ C. CAUZZI, S. WALDER, *Katalogisieren mit RDA und Alma: Ein neuer Horizont für die Bibliotheken der Università della Svizzera Italiana (USI)*, in «b.i.t. online Bibliothek. Information. Technologie», 24, 2021, pp. 598-600.

⁶ Si vedano le disposizioni per la consultazione di opere e fondi speciali: <https://it.bul.sbu.usi.ch/information/regulations#inf-reg-disposizioni-per-la-consultazione-di-opere-e-fondi-speciali>.

⁷ La Biblioteca universitaria si pone come obiettivo quello di valorizzare i fondi librari e le collezioni speciali con attività di promozione e diffusione quali presentazioni, mostre bibliografiche, lezioni agli studenti, eventi pubblici in modo tale di far conoscere le raccolte ad un ampio pubblico, non solo strettamente accademico e di creare collaborazioni e connessioni tra istituzioni culturali. All'arrivo dei volumi nelle scatole è stata adottata una soluzione preventiva, ossia la spolveratura con un pennello adatto, così come particolare attenzione è stata destinata agli aspetti prettamente conservativi: la collocazione in un ambiente dotato di parametri ambientali controllati e l'inserimento di fascette di carta non acida sulle quali sono stati appuntati

Attilio Celio era un medico chirurgo che compì i suoi studi a Friburgo e svolse gran parte della sua attività lavorativa prima al vecchio ospedale civico di Lugano, poi all'Ars Medica di Sorengo con alcuni periodi di pratica in Austria, a Parigi e a Zurigo⁸. Prese parte a diverse associazioni del territorio con grande impegno e dedizione: Lions Club Lugano, Panathlon Lugano e l'Associazione Archeologica Ticinese.

Nel tempo libero era un appassionato viaggiatore come dimostrano le note di esemplare apposte sui suoi libri e i racconti stessi della figlia. Difatti la sua collezione si caratterizza per la presenza di volumi legati alla professione medica, alcuni acquistati nel corso dei suoi viaggi, altri ricevuti in dono da conoscenti, pazienti e amici, come nel caso della *Medicina delle nostre donne*.

Il volume si presenta in buone condizioni, con una legatura in mezza pelle con tassello: «Z. Zanetti La medicina delle nostre donne». Non si segnala la presenza di alcun segno di attenzione, sottolineatura e nota di lettura apposta all'interno o ai margini del testo, ma nel volume è stato ritrovato e viene tuttora conservato un biglietto con la seguente intestazione: «Avv. Carlo Canetta via S. Antonio 22 Milano».

Il cartiglio riporta le parole riconoscenti dell'Avvocato Carlo Canetta rivolte ad Attilio Celio:

19 Dicembre 1899

Egregio sign. Dottore,
La prego di gradire l'invito tenne
compenso delle sue pie utili prestazioni ed
il libro di cui Le ho parlato l'altro ieri.
Presto Le manderò il noto ricettario.
Auguro a Lei e alla sua gentil si-
gnora le buone feste e Le sono
devotissimo.
Avv. Carlo Canetta⁹

Per limitarsi a qualche ragguaglio biografico, Carlo Canetta nacque a Milano il 2 dicembre 1864 e morì a Novara il 3 agosto 1906. Compì i suoi studi presso la Facoltà di Giurisprudenza e intraprese ben presto la carriera di avvocato, dimostrando da sempre un forte interesse nei confronti della politica, divenendo poi deputato¹⁰.

a matita il numero di inventario e la collocazione ed è stato applicato il barcode consentendo così il collegamento diretto alla scheda catalografica di riferimento.

⁸ Informazioni desunte dall'incontro conoscitivo con la figlia Cornelia Celio Binaghi svolto in data 25 gennaio 2023 presso la Biblioteca universitaria Lugano.

⁹ La trascrizione è fedele al testo, le abbreviazioni sono state sciolte per consentire maggiore facilità di lettura.

¹⁰ Si veda il link a Wikisource: https://it.wikisource.org/wiki/Autore:Carlo_Canetta e il link al portale storico della Camera dei deputati: <https://storia.camera.it/deputato/carlo-canetta-18641202/>.

Le note di esemplare, ossia le annotazioni, gli ex libris, le dediche, le annotazioni, i segni di lettura, le sottolineature e tutte le tracce presenti nelle diverse parti del libro forniscono allo studioso elementi fondamentali per poter ricostruire la provenienza, la storia e la circolazione del singolo volume¹¹. Proprio per questo motivo è stata adottata in fase di descrizione una catalogazione *ad hoc* che consente di poter inserire le caratteristiche dell'esemplare in questione partendo dalla legatura (coperta, piatti, risguardi, fogli di guardia) sino alle note, alle postille e alle annotazioni del possessore precedente¹².

Il catalogo elettronico permette quindi di raggruppare i volumi per fondo librario e per voci di autorità al fine di poter reperire le informazioni relative sia all'edizione sia all'esemplare stesso¹³. Lo studioso, mediante la consultazione e l'utilizzo di Reperio USI, ha la possibilità di condurre delle ricerche avanzate e di estrarre i dati producendo liste di lavoro con i titoli a disposizione. Grazie a questa ricerca preliminare si attesta la presenza di ventisei volumi dell'*Enciclopedia medica italiana per le singole discipline* (Milano, Vallardi, 1800), diciassette numeri della rivista *Ergebnisse der Chirurgie und Orthopädie* (Berlin, Springer-Verlag, 1910), sette numeri del periodico *Jahresbericht über die Leistungen und Fortschritte in der Gesamten Medicin Bericht für das Jahr* (Berlin, A. Hirschwald, 1867-1918), quattro volumi delle *Korrespondenzblatt für Schweizer Ärzte gegründet v. E. Klebs* (Basel, Schwabe, 1871), i cinque volumi delle *Institutionum medicinae practicae quas auditoribus suis praelegebat Jo. Baptista Burserius de Kanilfeld ... recudi curavit praefata auctoris biographia N.M. Sormani* (Mediolani, Ex Typographia Gasparis Truffi, 1829-1830), cinque *Oeuvres complètes d'Hippocrate avec introduction de Georges Duhamel* (Paris, Union Littéraire et Artistique, 1955) e quattro parti dell'*Epitome de Galien* (Paris, Union latine d'éditions, 1962).

Oltre a opere di medicina generale, la collezione comprende anche titoli relativi allo studio delle malattie dell'utero e del parto come ad esempio *Des névroses menstruelles, ou la menstruation dans ses rapports avec les maladies nerveuses et mentales* par Docteur Berthier (Paris, Delahaye, 1874), *The puerperal diseases clinical lectures delivered at Bellevue Hospital* by Fordyce Barker (London, J & A. Churchill, 1874), *Trattato delle malattie dell'utero* di Carlo Wenzel, versione dal tedesco di Domenico Gola (Milano, P.A. Molina, 1931), *Manuale del parto meccanico od istrumentale* lezioni tenute nell'Università di Pavia dal professor Teodoro Lovati (Milano, Tipografia e libreria di Giuseppe Chiusi, 1854), *Dell'arte dell'ostetricia*. Volume 2 di J. L. Baudelocque; traduzione dal francese di Pasquale Leonardi

¹¹ Si vedano R. NISTICÒ, *Studio e indicizzazione delle dediche librarie. L'approccio a un elemento importante del paratesto nell'ottica professionale del bibliotecario*, in «Biblioteche oggi», marzo 1998, pp. 18-25 e G. PETRELLA, *Scrivere sui libri: breve guida al libro a stampa postillato*, Roma, Salerno, 2022.

¹² Si vedano E. BARBIERI, *Guida al libro antico: conoscere e descrivere il libro tipografico*, premessa di L. Balsamo, Firenze, Le Monnier, 2006, F. NEPORI, B. PAVOLETTI, *La catalogazione "orientata all'esemplare"*, in «Biblioteche oggi», 1, 2015, gennaio-febbraio 2015, pp. 23-35.

¹³ Si vedano P.G. WESTON, *Il catalogo elettronico: dalla biblioteca cartacea alla biblioteca digitale*, postfazione di G. Solimine, Roma, Carocci, 2002, pp. 120-121, C. BIANCHINI, M. GUERRINI, *Universo bibliografico, descrizione e accesso delle risorse bibliografiche*, in *Biblioteche e biblioteconomia: principi e questioni*, a cura di G. Solimine e P. G. Weston, Roma, Carocci, 2015, D. DEANA, *A ciascuno il suo catalogo: la rivoluzione tecnologica e le biblioteche*, Milano, Editrice Bibliografica, 2019.

Cattolica (Milano, coi tipi di Gaspare Truffi e comp., 1833) e il *Corso teorico-pratico d'ostetricia nel quale si espongono i principj di questo ramo dell'arte sanatrice, le cure richieste dalla donna durante e dopo il parto ed inoltre gli elementi dell'educazione fisica e morale del bambino* di F. Capuron; traduzione di Giuseppe Coen (Pisa, Tipografia Nistri, 1840).

Seppure gli interessi siano ben individuabili, *La medicina delle nostre donne* rappresenta un unicum nella sua biblioteca personale, a dimostrazione probabilmente della scarsa conoscenza o del poco interesse di Attilio Celio nei confronti della medicina popolare. Inoltre, il fatto che il volume non sia per nulla annotato pone la questione ulteriormente in evidenza.

In questo caso, l'avvocato Carlo Canetta riferì dei contenuti del volume al medico e glielo donò per ringraziarlo delle sue prestazioni mediche. Per la mancanza di annotazioni o segni manoscritti non è possibile sapere con certezza se Canetta avesse acquistato il libro o l'avesse ricevuto in dono a sua volta. Chiaramente possono essere solo avviate ipotesi e prime riflessioni in merito. La data di pubblicazione del 1892 e il biglietto datato al 1899 ci confermano che erano passati solo sette anni dall'uscita del volume, ma non ci sono elementi per stabilire da quanti anni Canetta avesse questo libro nella sua biblioteca. Non sono attestate tracce di ex libris o note che indichino la sua presenza in librerie antiquarie o altrove.

La copia in possesso dell'avv. Canetta è una delle tante presenti sul territorio italiano¹⁴. Una ricerca condotta all'interno dei cataloghi online delle case d'aste e delle librerie antiquarie consente di segnalare la presenza di alcune copie del volume a un costo ridotto, il che implica un raggio di diffusione piuttosto esteso¹⁵. La circolazione del testo viene garantita, in anni successivi, anche dalla pubblicazione di una ristampa anastatica con un'ampia introduzione storico-critica di Raffaella Trabalza ad opera della casa editrice Ediclio di Foligno nel 1978 e da una successiva ristampa nel 2020, sempre ad opera di un editore di Foligno, il Formichiere¹⁶.

¹⁴ Come è stato possibile rilevare da una ricerca all'interno del catalogo del Servizio bibliotecario nazionale (opac SBN), difatti risulta presente in ben diciannove biblioteche italiane distribuite su tutta la penisola. Si veda la scheda bibliografica con codice identificativo RAV0312250 nel catalogo SBN. Il volume è presente alla Biblioteca civica Giovanni Canna (Alessandria), Biblioteca Economica, giuridica, sociologica, Università politecnica delle Marche, Biblioteca civica Angelo Mai, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Biblioteca Malatestiana, Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Biblioteca di scienze, Università degli studi di Firenze, Biblioteca Statale di Lucca, Biblioteca del centro APICE, Università degli studi di Milano, Biblioteca etnografica Giuseppe Pitré, Biblioteca storica di medicina e botanica Vincenzo Pinali e Giovanni Marsili, Biblioteca comunale Carducci, Città di Castello, Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti (Perugia), Biblioteca dell'Istituto centrale per i beni immateriali, Roma, Biblioteca Angelo Monteverdi per gli studi filologici, linguistici e letterari, Università La Sapienza, Biblioteca civica centrale, Torino, Biblioteca civica di Varese e Biblioteca consorziale di Viterbo.

¹⁵ Si vedano i cataloghi di Maremagnum, AbeBooks.it, Gonnelli libreria antiquaria, case d'asta e casa d'arte, Cambi case d'aste, consultati in data 7 luglio 2025.

¹⁶ Si vedano A.M. CIRESE, *Zanetti e la medicina popolare: questioni di ieri e di oggi*, in Z. ZANETTI, *La medicina delle nostre donne* (1892), a cura di M.R. Trabalza, Foligno, Ediclio, 1978, p. 13 e ID., *La medicina delle nostre donne*, introduzione di P. Falteri e P. Bartoli, Foligno, Il formichiere, 2020, p. V.

In Svizzera, invece, da un confronto all'interno dei maggiori cataloghi dei sistemi bibliotecari e delle biblioteche digitali¹⁷, risulta che *La medicina delle nostre donne* è presente in una sola istituzione culturale, la Biblioteca universitaria Lugano dell'Università della Svizzera Italiana, la quale custodisce diversi fondi librari, oltre al Celio, ricevuti in dono dalle famiglie. La Biblioteca universitaria è divenuta quindi negli ultimi anni non solo un luogo di studio rivolto alla comunità accademica e di gestione delle raccolte correnti, ma anche un luogo destinato alla conservazione delle collezioni speciali¹⁸.

La medicina delle nostre donne, insieme alla *Medicina popolare siciliana* di Giuseppe Pitre (1841-1916)¹⁹, è uno dei più importanti testi della medicina popolare del tempo²⁰: racchiude al suo interno le ricerche condotte dal medico perugino e demologo della scuola di Paolo Mantegazza sulle pratiche e le credenze mediche diffuse tra i contadini umbri²¹. L'opera si apre con una lettera del discepolo Zanetti che descrive studi e riflessioni compiuti nel tempo in merito all'argomento:

In quel tempo gli studi folk-lorici erano coltivati anche meno di quello che lo siano attualmente in Italia; e quando mi posi all'opera, fui più volte beffato sulle qualità delle mie ricerche giudicate affatto puerili. Ciò però non produsse in me alcun raffreddamento: e andato in condotta nelle campagne, tornato medico nella mia città, dappertutto ho raccolto silenziosamente il mio materiale, e serbatolo per tempi migliori. Or fa quattro anni, ebbi in idea di scegliere dal mio tesoro abbastanza opulento, tuttociò che riguardasse la medicina praticata dal popolo, e ordinarlo a scopo di uno studio storico e comparato delle superstizioni possedute dalle nostre donne ignoranti e colte [...] Contro la prevenzione, l'opuscolo incontrò i favori di molti; lo stesso Pitre mi incoraggiò a proseguire, ed io mi posi con maggior lena di prima, attorno al mio libro - La Medicina Folk-lorica - al quale consacro molto tempo e spese non poche²².

Segue la lettera *La psicologia delle superstizioni* del professore Mantegazza indirizzata a Zanetti e che si sofferma proprio sul concetto di superstizione e in particolare sulle questioni prettamente mediche:

La superstizione è un organo del pensiero, che sopravvive, come un muscolo rudimentale, al progresso e all'evoluzione; è un avanzo del passato, che fu un tempo verità

¹⁷ Si vedano nello specifico i diversi cataloghi: Reperio USI, Swisscovery Plus, Sàmara, Biblioteca digitale del Canton Ticino, BGR, RERO+, Renouvaud, Helveticat, Alexandria, Fonoteca, e-rara, memoriav, lanostraStoria.ch, swisscollections.

¹⁸ A partire dalla donazione del Fondo di Carlo Dionisotti nel 2014.

¹⁹ Si vedano G. VIDOSSÌ, *Per lo studio della medicina popolare*, in «Lares», VI, 4, 1935, pp. 247-249 e C. GALLINI, *Giuseppe Pitre, La medicina popolare siciliana: etnografia e scrittura*, in «Lares», LXXII, 3, 2006, pp. 769-784, A.M. CIRESE, *Zanetti e la medicina popolare: questioni di ieri e di oggi*, cit., p. 24.

²⁰ Ivi, p. 13, F. DEI, *La categoria di medicina popolare nella storia degli studi demologici italiani*, in «Lares», LXXXV, 3, 2019, p. 402, G.B. BRONZINI, *Medioevo popolare e positivismo antropologico italiano*, in «Lares», LIII, 2, 1987, pp. 154-155.

²¹ Si veda A. PROSPERI, *Un volgo disperso. Contadini d'Italia nell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 2019.

²² Z. ZANETTI, *La medicina delle nostre donne: studio folk-lorico*, Città di Castello, Lapi, 1892, pp. V-VI.

gloriosa, incontrastata, e che poi dall'alto scendendo al basso della gerarchia sociale, rimane per qualche tempo come in ultimo rifugio fra i beati del pensiero, e vien poi del tutto eliminato. Noi, dal nascere al morire, ci spogliamo di molti pregiudizi ereditati: e così le civiltà compiono continuo, senza posa, questo lavoro di depurazione, direi di coppellazione, eliminando le scorie dal nitido metallo del vero. Voi avete studiato soltanto le superstizioni della medicina popolare: e precisando meglio i confini dell'osservazione, l'avete resa più intensa e più feconda. Anch'io come medico, avendo esercitato l'arte mia nei paesi più lontani e selvaggi, ho dovuto trovarmi sempre tra i piedi questo nemico celato, che quando meno lo pensava, mi contrastava il passo e mi mozzava le gambe [...]

Le superstizioni mediche sono fra tutte, forse le più interessanti a studiarsi, non solo per l'importanza grandissima che hanno sulla salute e sui costumi di un popolo, ma anche, perché la loro analisi psicologica è fra le più curiose e feconde²³.

Lo studio è suddiviso in due parti, una prima dedicata alla medicina interna e una seconda alla medicina esterna. I capitoli iniziali riguardano la medicina popolare e in particolare i mali di petto, di cuore, di stomaco, al corpo, al fegato e alla milza, alla testa, le febbri, la fecondità, la gestazione, l'aborto, il parto e la cura del bambino. I capitoli successivi invece esaminano l'anatomia esterna e nel dettaglio il mal di occhi, alla gola, “agli orecchi”, ferite, piaghe, dolori articolari e reumatici, rabbia, morsicature e punture velenose, mali sulla pelle e d'urina. Il libro non contiene illustrazioni e si chiude con delle preziose tavole alfabetiche con vocabolario.

Contemporaneamente alla diffusione del testo di Zanetti in Italia, anche in Svizzera si assiste a un crescente interesse per la medicina popolare. Ne è testimonianza il contributo di Otto Stoll (1849–1922), etnologo e linguista svizzero, *Die Erhebungen über “Volksmedizin” in der Schweiz* [Indagini sulla medicina popolare in Svizzera]. Pubblicata nel 1901, dunque a breve distanza dalla prima edizione dell'opera di Zanetti (1892), questa ricerca offre un quadro articolato dello stato delle indagini in ambito svizzero, proponendo al contempo nuove piste di approfondimento²⁴. Nell'introduzione Stoll ripercorre l'evoluzione storica dei due approcci: da un lato la medicina accademica che si sviluppa all'interno del mondo civilizzato, presso i cosiddetti *Kulturvölker*²⁵ (i “popoli di cultura”, o “civilizzati”); dall'altro la medicina popolare, che costituisce il nucleo più antico di concezioni e pratiche mediche, seppure in presenza di contatti diretti dimostrati anche dalle fonti. Inoltre afferma che nei paesi civilizzati dove la presenza di ospedali e medici è alta, la medicina accademica ha avuto la meglio su quella popolare.

Dopo le osservazioni preliminari, dalle quali emerge chiaramente l'impianto “civilizzatore” ed il primato conferito alla medicina accademica, il contributo si articola in sezioni proponendo uno schema delle indagini sulla medicina popolare, una definizione di medicina popolare in senso stretto con l'aggiunta delle concezioni sulle patologie del popolo e le

²³ Ivi, pp. XII-XIII.

²⁴ O. STOLL, *Die Erhebungen über “Volksmedizin” in der Schweiz*, in «Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires», 5, 1901, pp. 157-200.

²⁵ Ivi, p. 157.

indicazioni metodologiche per la raccolta dei dati. Infine, Stoll nelle conclusioni sostiene quanto la medicina popolare sia importante per la conoscenza della storia della medicina e delle caratteristiche delle diverse comunità locali.

Nel contesto storico e culturale del secondo Ottocento europeo, segnato da un crescente interesse per la medicina popolare e da una più netta affermazione della medicina accademica, il caso della *Medicina delle nostre donne* si pone come un crocevia significativo. Il dono del volume da parte dell'avvocato Carlo Canetta al medico luganese Attilio Celio è emblematico di una circolazione del sapere che si realizza attraverso le relazioni personali, affettive e professionali, al di fuori dei canali istituzionali.

Come sottolinea Otto Stoll nelle sue indagini sulla *Volksmedizin* in Svizzera, anche nei contesti ritenuti "civilizzati" la medicina popolare continua a esercitare un'attrazione, una forza simbolica che la medicina accademica non riesce del tutto a soppiantare. In entrambi i contesti – quello italiano di Zanetti e quello svizzero di Stoll – la medicina popolare emerge come un sapere stratificato e legato a un'interpretazione simbolica e comunitaria della malattia e della cura.

Il ritrovamento della copia luganese di Zanetti non costituisce dunque un semplice fatto bibliografico, ma si configura come un atto di trasmissione, un "dono" che ci parla di relazioni, di pratiche di cura, di forme di sapere non codificate. Questo libro – apparentemente marginale nella biblioteca di un medico moderno come Attilio Celio – si rivela in realtà testimone silenzioso di un sapere che continua a interpellarci: perché la cura, prima ancora che pratica tecnica, è sempre anche immaginario, racconto e soprattutto relazione.

II PARTE: *GLI IMMAGINARI DELLA CURA*

In una conversazione radiofonica del 1951, la scrittrice Karen Blixen riflette sulle prime forme fotografiche, i cosiddetti dagherrotipi, e contemporaneamente sulle immagini mentali che questa materia innesca, riemergendo spesso improvvisamente dagli armadi di casa: «Teniamo in mano un'immagine mentale della struttura e dell'ideologia di un'epoca, da cui emana, come da un vaso di pot-pourri riposto da tempo, l'essenza fine, genuina di una cultura scomparsa»²⁶. I dagherrotipi evocati da Blixen, tuttavia, non sono intesi come oggetti materiali, bensì come figure mentali che si trasmettono oralmente, si formano nella mente dei singoli e contribuiscono alla costruzione di un immaginario condiviso; mettono in gioco la materia – la sollecitano, la producono – cooperando alla formazione di ciò che definiamo "storia della cultura". Osservare le immagini mentali significa, secondo Blixen, osservare dei fenomeni interconnessi e «comprendere che niente è casuale, che esiste una mistica, intima coerenza fra i principi, gli ideali, le ambizioni, i pregiudizi e i sogni di un'epoca... e i suoi sofà, i suoi bouquet e i cappellini da donna»²⁷. I manufatti, per Blixen, conseguono alle immagini mentali e, quando riemergono in forma di un oggetto preciso

²⁶ K. BLIXEN, *Dagherrotipi*, trad. it. di B. Berni, Milano, Adelphi, 1995, pp. 169-70.

²⁷ Ivi, p. 170.

rovistando in un cassetto, rimandano a un'epoca che si è costruita materialmente a partire da determinate immagini mentali.

Il libro di Zanetti, riemerso dal Fondo Celio della Biblioteca universitaria di Lugano, è già stato ampiamente studiato nell'ambito degli studi sulla medicina popolare come un «un'opera documentalmente importante: una delle prime, in Italia, di tanto ampia e sistematica mole nel campo della demoiatria (così un tempo si usavano chiamare gli studi di medicina popolare); e forse la sola dell'epoca che regga validamente al confronto con un classico quale il volume su *La medicina popolare siciliana* che Giuseppe Pitre pubblicò quattro anni dopo»²⁸. Tuttavia, esso ci consente di compiere una riflessione ulteriore su alcuni tipi di immaginari mentali veicolati nell'ambito del folklore e della cultura popolare ancora poco studiati, che hanno a che fare con le *narrative* formatesi intorno alle donne. Uso volutamente il termine *narrative* come calco dall'inglese, per richiamare l'attenzione sulla reiterazione di specifici modelli narrativi e sulle modalità discorsive che nel tempo si sono consolidate. È ancora Blixen a guidarci nell'analisi, permettendoci di entrare nel cuore della questione narrativa. Infatti, il primo “dagherrotipo” presentato da Blixen risulta essere di grande interesse per le riflessioni che ci accingiamo a compiere. Si tratta non di un manufatto, come anticipato, ma di «un'affermazione» che la scrittrice dichiara di aver sentito pronunciare durante una sera d'estate da un vecchio zio, nato nel pieno dell'Ottocento, il quale sosteneva che fosse «uno scandalo vedere le signore in bicicletta»²⁹. Contraddetto da qualcuno dei presenti, il vecchio zio arriva ad affermare: «Quando vedo una signora in bicicletta mi sembra, diamine, di avere il diritto di darle una pacca sul didietro!»³⁰. Blixen osserva le reazioni suscitate da questa affermazione, soprattutto nelle più giovani, indignate nel riconoscere le modalità cui gli uomini di quella generazione si ostinassero a difendere la «dignità della donna». E cerca di capire come ragionassero fino al punto da sostenere che essi «vedessero le donne sotto tre aspetti, o le dividessero in tre gruppi... ovvero: ufficialmente le vedevano o le giudicavano così»³¹. Per gli uomini dell'Ottocento le donne erano «angeli custodi», «madri di famiglia», oppure «baiadere»³². E poi c'era un'altra tipologia di donna che, «molto prima che entrasse in uso l'espressione “emancipazione della donna”, esisteva indipendentemente dall'uomo e aveva in sé il proprio centro di gravità. Era la strega»³³. Le donne rivestivano i panni delle osservate speciali e la loro immagine era costruita da quello sguardo maschile che su di loro si posava. Blixen stessa, pur essendo nata alla fine dell'Ottocento, ha subito questo destino. Come ricorda Hannah Arendt, Blixen nascose la sua identità di scrittrice «premettendo al cognome da ragazza lo pseudonimo maschile “Isak”, colui che ride. Il riso avrebbe dovuto risolvere diversi problemi piuttosto complicati, il meno serio dei quali, forse, era la sua ferma convinzione che non si addiceva

²⁸ A.M. CIRESE, *Zanetti e la medicina popolare: questioni di ieri e di oggi*, cit., p. 13.

²⁹ K. BLIXEN, *Dagherrotipi*, cit., p. 175.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ivi*, p. 181.

³² *Ivi*, p. 181-182.

³³ *Ivi*, p. 186.

molto a una donna essere scrittrice, e in quanto tale una figura pubblica»³⁴. Come ha messo in luce Arendt, Karen Blixen scopre, attraverso la sua scrittura, che «la principale trappola nella vita è la propria identità»³⁵. Soprattutto se l'identità in questione è di genere femminile oppure non eteronormata.

Ciò che accade quando l'identità è definita da altri emerge con chiarezza nel libro del dott. Zanetti: il ruolo delle donne come dispensatrici di cure, sottoposto all'analisi demologica, è trattato come un fatto identitario. Emblematico, in tal senso, è il titolo stesso dell'opera: la preposizione *delle* e l'aggettivo *nostre* danno conto del ruolo delle donne come 'osservate speciali', in quanto ritenute divulgatrici di superstizioni di vario genere in ambito medico. Anche nell'opera di Pitrè le donne avranno questo statuto, ma lo ricopriranno alla stregua di certi uomini del popolo, tanto che la questione "femminile" sarà presto liquidata. Così si apre infatti il primo capitolo della *Medicina popolare siciliana*:

L'ultima femminuccia che sappia fare i conti della spesa con la sua padrona crede di saper tanto di medicina quanto il più valente medico.

Questo pensiero, che io ricordo di aver letto in non so quale libro di Leibnizio, racchiude una verità delle più dolorose.

Qual'è difatti la donna che non abbia la sua scienza medica? E quale quella che, pur non avendone, manchi di pratica? Dalla signora che attinge i suoi oracoli agli almanacchi igienici, alla comare che consulta il segretista e la maliarda, tutte hanno qualche cosa da prescrivere e da raccomandare; e se nelle leggitrici la scienza è chiacchierina, nelle analfabete è dommatica. Il che non è solo delle donne, ma anche degli uomini; i quali, o perchè hanno la possibilità di essere ammessi all'esercizio della scienza, o perchè son tratti ad imitare i giuntatori che fan mestiere di saltimbanchi e di cerretani, o perchè di cerotti son più facili compositori delle donne, banno pure il loro merito come medici e segretisti o, per lo meno, come dilettranti³⁶.

Nel volume di Zanetti, invece, come è evidente sin dal titolo, il profilo delle donne è delineato con esattezza e si colloca a metà tra quello delle "madri", degli "angeli custodi" e delle "streghe" – per citare tre delle categorie delineate da Blixen. Spesso, inoltre, le "madri" e gli "angeli custodi" sono le stesse donne che sorvegliano e reprimono le azioni delle "streghe" malevole e iettatrici, finendo per assumere esse stesse un ruolo simile a quello delle streghe. Si tratta di un aspetto finora trascurato dalla critica³⁷, la quale ha ritenuto che

³⁴ H. ARENDT, *Isak Dinesen*, in «New Yorker», 9 novembre 1986, ora in K. BLIXEN, *Dagherrotipi*, cit., p. 331.

³⁵ Ivi, p. 332.

³⁶ Cito da G. PITRÈ, *Medicina popolare siciliana* [1896], Firenze, Barbèra, 1949, p. 3.

³⁷ Si veda, ad esempio, come Bronzini trascuri totalmente l'elemento femminile: «Dalle lezioni di Mantegazza venne a Zeno Zanetti, come questi dichiarò nella lettera aggiunta alla dedica del suo libro, l'idea di raccogliere e studiare le tradizioni popolari, in particolare quelle riguardanti la medicina praticata dal popolo. *La medicina delle nostre donne* (1892) dello Zanetti che è uno dei due classici demologici italiani di medicina popolare della fine del secolo scorso, fu patrocinata dal Mantegazza con una lettera (premessa al volume) su *La psicologia delle superstizioni*, che è un attestato di notevole valore della interpretazione psicologica con cui la scuola antropologica italiana valutava lo studio delle superstizioni, su un piano diverso ma non distante

l'analisi storica e demologica dovesse concentrarsi principalmente sulle modalità di studio della medicina popolare, superando ogni possibile “pregiudizio di genere”. Tale posizione è evidente, ad esempio, in un recente articolo di Fabio Dei:

Il problema non è però soltanto capire quanto Zanetti si sentisse dalla parte del popolo (o delle «nostre donne», più specificamente, con il possibile pregiudizio di genere che una tale espressione implica). Non possiamo proiettare su questi autori tardo-ottocenteschi le preoccupazioni sull'autonomia del popolare che affanneranno epoche successive (come quella in cui Cirese scrive), anche in relazione agli usi politici che connotano in quegli anni le questioni demologiche. Più utile è interrogare complessivamente la natura dei discorsi sul ‘popolo’, e in particolare sulle grandi masse contadine, che i ceti dirigenti dell'Italia post-unitaria vengono producendo. I ceti dirigenti, e soprattutto i medici³⁸.

Nelle note sul folklore raccolte nel *Quaderno 27*, Gramsci afferma che bisognerebbe studiare il folklore come «“concezione del mondo e della vita”, implicita in grande misura, di determinati strati (determinati nel tempo e nello spazio) della società, in contrapposizione (anch'essa per lo più implicita, meccanica, oggettiva) con le concezioni del mondo “ufficiali” (o in senso più largo delle parti colte della società storicamente determinate) che si sono successe nello sviluppo storico»³⁹. Tuttavia, all'interno di questa concezione popolare del mondo e della vita – che Gramsci definisce come una forma di “filosofia spontanea” delle classi subalterne – il ruolo delle donne si presenta come marginalizzato: esso non solo è implicito, cioè non tematizzato né oggetto di riflessione autonoma all'interno del sistema di credenze condiviso, ma anche predeterminato, ossia assegnato rigidamente da strutture culturali e simboliche che ne definiscono in anticipo limiti, compiti e significati. Le donne, in questo quadro, risultano doppiamente subalterne: in quanto appartenenti a classi sociali dominate e, al tempo stesso, in quanto soggetti femminili all'interno di un ordine patriarcale. La loro soggettività è spesso veicolata solo in forma mediata – attraverso ruoli tradizionali, stereotipi o narrazioni mitiche – e difficilmente emerge come espressione autonoma o come fonte legittima di sapere. Per queste ragioni, lo studio del folklore e della cultura popolare non può prescindere da un'analisi di genere, capace di cogliere le modalità attraverso cui la soggettività femminile viene costruita, rappresentata o silenziata. Non si tratta, dunque, di confinare la questione femminile alla sola “storia dei costumi”, come lascia intendere Gramsci nel *Quaderno 25* – dove, riferendosi al libro di Ettore Ciccotti sulla storia romana, afferma che il «“maschilismo” può solo in un certo senso essere paragonato a un dominio di classe» e che esso ha quindi «più importanza per la storia dei costumi che per la storia politica e sociale»⁴⁰ –, ma di riconoscere come la questione di genere sia cruciale

dal piano della interpretazione etnologica che la scuola antropologica inglese dava alle sopravvivenze, in particolare il Tylor nella sua “Primitive Culture” (1871).» Cfr. G.B. BRONZINI, *Medicina popolare e positivismo antropologico italiano*, in «Lares», LIII, 2, 1987, pp. 154-155.

³⁸ F. DEI, *la medicina popolare nella storia degli studi demologici italiani*, cit., p. 403.

³⁹ Cito da A. GRAMSCI, *Quaderni dal carcere*, III, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 2014, p. 2311.

⁴⁰ Ivi, p. 2286.

per comprendere le logiche profonde della subalternità. Zanetti sembrerebbe farsi carico anche della questione di genere, come suggerisce esplicitamente il titolo, ma il modo in cui lo fa lascia invece trapelare con ancora maggior forza la problematicità della subalternità femminile.

Per tale ragione, seguire questa prospettiva di analisi per leggere il lavoro di Zanetti può non solo illuminare le dinamiche interne alla subalternità femminile e rivelare la complessità del ruolo delle donne nella trasmissione, trasformazione e, talvolta, resistenza ai codici culturali egemonici, come già osservato da Spivak⁴¹, ma anche interrogare le modalità di costruzione degli immaginari mentali che riguardano le donne e che si sedimentano attraverso le pratiche culturali popolari. Lo studio del ruolo delle donne, dunque, sebbene rispondente a codici predeterminati nel contesto storico in cui scrive Zanetti, non è affatto secondario rispetto all'analisi della medicina popolare e del folklore. Al contrario, il libro di Zanetti offre una duplice possibilità: da un lato, analizzare le credenze e le pratiche legate alla medicina popolare, come ampiamente è stato fatto; dall'altro, indagare il ruolo assegnato alla donna all'interno di una certa visione del mondo, che ha ripercussioni sul presente. Che tipo di concezione della cura emerge dal lavoro di Zanetti? E, soprattutto, come si definisce e si struttura il ruolo della donna all'interno di quel sistema simbolico e pratico? Tali domande – che costituiranno il filo conduttore di queste pagine – prendono le mosse da un interrogativo posto da Zanetti stesso: «Ma d'onde viene alle nostre donne, e quale è la scienza dei loro *segreti*, dei loro *rimedi*, delle loro così dette *stregonerie*?»⁴². L'approccio di Zanetti risulta ambivalente: da un lato, sembra voler mettere in discussione il concetto stesso di strega, come suggerito da Mantegazza nell'introduzione – «perché le streghe sono creature umane fatte a immagine e somiglianza nostra; son figliuole delle nostre paure e della nostra fantasia»⁴³ –, dall'altro, però, reitera e si fa portavoce di narrazioni che riguardano le donne e il popolo, attribuendo loro un carattere marcatamente universalistico.

Questa ambivalenza emerge sin dalle prime pagine del volume, in particolare nella lettera introduttiva indirizzata al maestro Paolo Mantegazza, dove l'autore rivolge, in una nota a piè di pagina, un chiarimento alle lettrici circa il titolo del libro, dedicato alle «superstizioni possedute dalle nostre donne ignoranti e colte»⁴⁴:

Alle gentili lettrici le quali potessero adontarsi del titolo del mio libro, dirò subito che io lo prescelsi per il solo fatto che la donna, più conservatrice dell'uomo, più tardi di questo dimentica le antiche teorie, più tardi si spoglia delle false credenze e dei pregiudizi; e inoltre perché è la donna che si studia sempre di recare, in qualche modo, un sollievo a coloro che soffrono⁴⁵.

⁴¹ Cfr. G.C. SPIVAK, *Can the Subaltern Speak?*, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, a cura di C. Nelson, L. Grossberg, Basingstoke, Macmillan Education, 1988.

⁴² P. MANTEGAZZA, *La psicologia delle superstizioni*, in Z. ZANETTI, *La medicina delle nostre donne. Studio folk-lorico*, cit., p. 4.

⁴³ Ivi, p. XVIII.

⁴⁴ Ivi, p. VI.

⁴⁵ Ivi, p. V.

Segue a questa lettera, la risposta del maestro, darwinianamente protesa a inquadrare le superstizioni come «un organo del pensiero, che sopravvive come un muscolo rudimentale, al progresso e all'evoluzione»⁴⁶. Mantegazza ricorda come, nelle sue *Lettere mediche sull'America meridionale*, avesse definito la medicina popolare come «il patrimonio d'ignoranza e di paura che i figli ereditano dai padri, e che arricchito dai capricci della moda, dalle bizzarrie della fantasia e dai misteri del ciarlatanesimo, si trasmette di generazione in generazione, come una delle eredità più sacre»⁴⁷. L'analisi psicologica che Mantegazza ritiene necessario compiere sulle superstizioni è tesa a definire il loro carattere di «universalità»⁴⁸. Il caso esaminato da Zanetti riguarda le donne di una specifica area geografica italiana, ma viene comunque utilizzato per delineare un'attitudine femminile ritenuta universale.

Essendo vicina a coloro che soffrono, a detta di Zanetti, la donna è la prima a poter rispondere alle domande di chi è nel pieno del dolore e si aspetta una risposta ai suoi mali ed è disposto ad accettare finanche «il rimedio consigliato dalla più ingenua femminuccia del volgo»⁴⁹, la quale ha sviluppato una propria “medicina”:

Questa medicina, diremo così, fuori della legge, tanto, da noi persone dell'arte, derisa ed avversata, questa medicina che la donna, sempre ministra di pietà e di amore, professa il più delle volte senza ombra di ciurmeria, ma solo mossa da quel desiderio di giovare, da quell'istinto di commiserazione che nella sua natura sono tanto potenti, non fu appresa sui libri⁵⁰.

Assorbita dal patrimonio della tradizione orale – fatto di stornelli, fiabe, canzoni del popolo, così come dei consigli pronunciati da *mediconi* e *medicone* di campagna, i quali a loro volta li hanno probabilmente imparati da uomini della scuola medica – la “medicina delle donne” osservata da Zanetti non è il frutto di «fervide fantasie [...] eccitate dal dolore e dalla trepidazione per la sorte di un infermo adorato». Essa trova piuttosto qualche

germe in idee manifestate in scritti antichissimi, benché da esse ignorati: i loro *rimedi* debbono ritrovarsi nelle vecchie farmacopee: i loro *segreti* e metodi misteriosi di cura [...] avranno stretta parentela con riti e credenze di remote religioni: altri staranno a rappresentare i ruderi di sistemi scientifici creati dalla aberrazione di più secoli: altri saranno collaterali di usi ancora oggi vigenti in paesi lontani da noi⁵¹.

Un paradosso interessante emerge dal fatto che, nonostante la loro apparente centralità nel testo, “le femminucce”, “le comari”, “le vecchie”, “le donne del volgo”, “le nostre

⁴⁶ Ivi, p. XII.

⁴⁷ Ivi, p. XIII.

⁴⁸ Ivi, p. XVIII.

⁴⁹ Ivi, pp. 3-4.

⁵⁰ Ivi, p. 4.

⁵¹ Ivi, p. 5.

megere”, “le madri” o “le nutrici”⁵² – così come le definisce Zanetti – sono nominate quantitativamente meno del “nostro popolo”, del “popolo”, del “nostro contado”, dei “nostri coloni”, del “volgo”, in quanto depositarie di false credenze. Talvolta compaiono alcune *medicone*, ma con maggiore insistenza sono evocati i *mediconi*. Solo occasionalmente traspare l’idea che siano proprio le donne a formulare le diagnosi⁵³, mentre nella maggior parte dei casi questo compito sembra spettare agli uomini. Perché, dunque, scegliere un titolo che richiama esplicitamente la medicina delle donne, se il loro ruolo di divulgatrici non risulta davvero centrale? La risposta potrebbe sembrare, a prima vista, ovvia – le donne erano tradizionalmente associate alla cura –, ma la questione si rivela ben più complessa.

Una prima giustificazione era stata offerta dallo stesso Zanetti in una conferenza tenuta pochi anni prima, intitolata *La medicina delle donne* (1891), in cui si anticipava il nucleo centrale dell’opera, che doveva essere pressoché completata a quell’altezza cronologica:

Anche noi uomini possediamo le vostre stesse credenze, i vostri stessi pregiudizi; e se voi ne avete assai più che noi non abbiamo, ciò è solo perché le donne furono sempre più conservatrici degli uomini e perché a noi l’istruzione più vasta, la vita più pratica, i viaggi, la continua esperienza ce ne spogliano a poco a poco, benché mai completamente⁵⁴.

Come hanno messo in luce Paola Falteri e Paolo Bartoli nella ristampa anastatica del volume del 2020, il «protagonismo delle donne» risulta ambiguo; c’è in gioco sicuramente «una questione di classe sociale», dal momento che nel testo della conferenza Zanetti fa riferimento alle credenze e alle pratiche diffuse da donne che hanno un ruolo preciso in società: «le popolane, le vecchiette, le ragazze del contado» e più puntualmente “la vostra serva, balia, colona, cuoca o nutrice, o lavandaia” e, unico esemplare maschile (il più umile possibile), il “vostro spazzaturajo”⁵⁵. C’è tuttavia qualcosa che va oltre la classe sociale, che i curatori liquidano in poche battute, senza dare peso alla questione di genere e anzi allineandosi con le posizioni del medico, come dimostra quanto affermano: «pur per ragioni diverse da quelle adottate da Zeno Zanetti che le naturalizza come caratteristiche di genere, appare anche a noi che le donne abbiano un rapporto privilegiato con la gestione del corpo e della salute/malattia, che la medicina profana sia per lo più medicina “domestica”, che le

⁵² In un opuscolo intitolato *Nonne e bambini*, pubblicato nel 1886 e redatto in occasione delle nozze di un amico, Zanetti richiamava l’attenzione sull’importanza di raccogliere informazioni mediche dalle “buone vecchierelle”. Cfr. Z. ZANETTI, *Nonne e bambini. Saggio di credenze popolari umbre*, Perugia, Santucci, 1886.

⁵³ P. MANTEGAZZA, *La psicologia delle superstizioni*, in Z. ZANETTI, *La medicina delle nostre donne. Studio folk-lorico*, cit., p. 20: «La diagnosi della *etisia* è fatta dalle nostre donne».

⁵⁴ Z. ZANETTI, *La medicina delle donne. Conferenza tenuta la sera dell’8 marzo 1891 al Circolo Mandolinisti in Perugia*, Perugia, Boncompagni, 1891, p. 6.

⁵⁵ P. FALTERI, P. BARTOLI, *Zanetti fra medicina popolare e antropologia medica*, introduzione a Z. Zanetti, *La medicina delle nostre donne*, Foligno, il Formichiere, 2020, p. XVIII.

impegna in un *bricolage* culturale, in una costante rielaborazione di saperi e pratiche di provenienza diversa»⁵⁶.

A mio avviso, è proprio l'analisi della struttura narrativa a rivelare in filigrana l'insinuarsi di un'idea sottile ma persistente: che l'uomo sia meno coinvolto, o meno “contaminato”, dal pensiero superstizioso rispetto alla donna. Quest'ultima finisce per incarnare un condensato simbolico del “popolo”, del “contado”, dei “coloni” e del “volgo”: categorie che ricorrono con frequenza nel testo e che, significativamente, sono menzionate più spesso delle donne stesse. In questo senso, la figura femminile sembra assunta implicitamente come capro espiatorio di una più ampia lettura darwiniana della superstizione, su cui si proiettano le ansie e le contraddizioni culturali dell'epoca. In queste rappresentazioni, la colpa sembra ricadere sulle donne, piuttosto che su coloro che erano i diretti responsabili della diffusione di tali credenze, ovvero i produttori di un sapere istituzionalizzato, o comunque riconosciuto come tale all'epoca:

Io che ho svelato a coloro che ne erano ignari le vostre colpe scientifiche, ho poi assunto la vostra difesa ed ho invocato per voi le circostanze attenuanti della eredità e della incoscienza nell'opera vostra, provando così la mancanza di reato; quindi la stessa accusa vi assolve: e vi assolverà sempre, purché i vostri rimedi non siano nocivi per i poveri infermi, o signore⁵⁷.

Nel libro di Zanetti, la donna – in quanto figura tradizionalmente associata alla cura – è incaricata di mettere in pratica determinati saperi, la cui origine, tuttavia, è prevalentemente maschile. Tali principi derivano innanzitutto da fonti antiche e consolidate, come «la medicina di Icco di Taranto, di Rasis, di Averroe, di Moschione, di Paracelso»⁵⁸ nonché da numerosi altri autori antichi citati, tra cui Ippocrate, Aristotele, Anassagora, Pitagora, Plinio e la Scuola salernitana di medicina. A queste si aggiungono fonti più recenti, spesso menzionate nelle note, che comprendono sia contributi medici tratti da riviste scientifiche coeve, sia raccolte testimoniali coeve che, nel contesto dell'opera, fungono da cartina di tornasole per interpretare credenze e pratiche popolari. L'unico nome di donna che appare tra i numerosi testi citati in nota da Zanetti e catalogati da Paola Falteri e Paolo Bartoli nell'*Indice alfabetico ragionato dei testi citati*⁵⁹ inserito nell'introduzione alla ristampa anastatica del 2020 è quello dell'etnologa Angela Nardo Cibebe, la quale si era occupata di raccogliere e pubblicare, pochi anni prima, racconti di tradizione orale del bellunese⁶⁰.

⁵⁶ Ivi, p. XIX.

⁵⁷ Z. ZANETTI, *La medicina delle donne. Conferenza tenuta la sera dell'8 marzo 1891 al Circolo Mandonisti in Perugia*, cit., p. 34.

⁵⁸ ID., *La medicina delle nostre donne. Studio folk-lorico* [1892], cit., p. 5.

⁵⁹ Si rimanda all'*Indice alfabetico ragionato dei testi citati in La medicina delle nostre donne*, curata da Paola Falteri e Paolo Bartoli nell'edizione del 2020 di Z. ZANETTI, *La medicina delle nostre donne*, cit., p. LXXIII.

⁶⁰ Cfr. A. NARDO CIBELE, *Zoologia veneta specialmente bellunese. Credenze leggende e tradizioni varie*, Palermo, Pedone Lauriel, 1887.

A esercitare un'autorità normativa sui saperi medici divulgati attraverso alcune delle fonti scritte citate da Zanetti e giunti al popolo per trasmissione orale vi è, inoltre, il parere del medico ufficiale, distinto dal medicone: il primo è riconosciuto dalle istituzioni e legittimato a esercitare la medicina secondo i criteri della scienza, mentre il secondo appartiene a una dimensione più ambigua, popolare e spesso sospetta di empirismo superstizioso. Se depositario di queste credenze, ereditate e ricordate è il popolo, sono le "nostre donne" ad essere depositarie delle pratiche. Se l'uomo è detentore della parola (quella antica), la donna detiene la pratica, è definita «operatrice»⁶¹; è esperta soprattutto della «maniera di applicare» ogni «mezzo di cura»⁶². Cito un passaggio che esemplifica, a livello narrativo, una tendenza ricorrente in tutto il volume di Zanetti: «Il nostro popolo conosce assai bene l'uso dell'oro come corroborante del core, e alcuna delle nostre donne si affretta ancora ad offrire, nei deliqui, acque aromatiche in cui ha immerso la sua *fede* d'oro, ossia il suo anello nuziale»⁶³. È inoltre la donna ad occuparsi delle pratiche più "disgustanti", quelle che spesso vengono silenziate o marginalizzate nel discorso ufficiale, come, ad esempio la cosiddetta operazione di "tirar su lo stomaco": «questa operazione è praticata quasi sempre da una donna la quale abbia una certa età, sia essa in fama o no di medicona. Ciò non toglie però, che vi siano anche degli uomini i quali si vantino di *ritirar su lo stomaco*»⁶⁴. La stessa pratica, se compiuta quotidianamente da una donna, rientra nella sfera della normalità, quasi fosse un'attività naturale; se invece è un uomo a compierla, essa diventa motivo di vanto. La competenza femminile viene così naturalizzata e al tempo stesso svalutata, mentre quella maschile, anche in ambiti marginali, tende a essere riconosciuta e socialmente valorizzata.

Sebbene credenze ritenute false siano condivise da tutta la comunità, è sulla donna che ricade in maniera preponderante il biasimo per la loro conservazione e trasmissione. Espressioni ricorrenti nel testo come "le nostre donne dicono" servono soprattutto a sottolineare il loro ruolo di veicolatrici di pratiche considerate erranee o superstiziose, rafforzando così la costruzione di una responsabilità femminile quasi esclusiva nella diffusione di un sapere ritenuto arretrato.

Nel contesto svizzero, dove il libro è giunto – come dimostra la copia donata al medico Attilio Celio, oggi conservata a Lugano, e come illustrato da Chiara Cauzzi nella prima parte dell'articolo – la storia della medicina popolare presenta caratteristiche differenti rispetto ad altri contesti. Tuttavia, gli immaginari legati alla cura mostrano notevoli elementi di continuità. Pur non essendo questo il luogo per un'analisi approfondita, un esempio significativo in tal senso è offerto da un romanzo che conobbe una vasta diffusione nella Svizzera tedesca: si tratta dell'opera dello scrittore e predicatore svizzero Jeremias Gotthelf

⁶¹ Cfr. ad es. Z. ZANETTI, *La medicina delle nostre donne. Studio folk-lorico* [1892], cit., pp. 43, 46, 127.

⁶² Ivi, p. 26. In una nota al suo saggio dedicato ai percorsi attraverso i quali alcune operatrici hanno acquisito le facoltà che le rendono socialmente riconoscibili come figure terapeutiche o magico-terapeutiche, Antonietta Di Vito osserva come «Zeno Zanetti intitolava alle donne il suo celebre lavoro, benché poi la lettura dello stesso riveli come egli avesse incontrato anche alcuni uomini che esercitavano pratiche di cura». Cfr. A. DI VITO, *Parentele femminili*, in «Lares», LXV, 3, 1999, p. 211.

⁶³ Z. ZANETTI, *La medicina delle nostre donne. Studio folk-lorico* [1892], cit., p. 36.

⁶⁴ Ivi, p. 43.

(pseudonimo di Albert Bitzius), pubblicata in due volumi nel 1843 e nel 1844 con il titolo *Wie Anne Bäbi Jowäger haushaltet und wie es ihm mit dem Doktern geht* [tradotto: *Come Anne Bäbi Jowäger gestisce la casa e come se la cava con i dottori*]⁶⁵, spesso nota e ristampata con il solo titolo *Anne Bäbi Jowäger*. Il testo, scritto in una lingua che fonde l'alto tedesco (Hochdeutsch) con il dialetto bernese (Bärndütsch o Berndeutsch) per favorirne la diffusione sul territorio, ha ispirato un film omonimo, un *Heimatfilm* del 1962 diretto da Franz Schnyder. Il romanzo di Gotthelf rappresenta una fonte letteraria di primaria importanza per comprendere la marginalizzazione storica della medicina popolare nel contesto svizzero ottocentesco. Nato come scritto polemico su incarico della Commissione sanitaria bernese⁶⁶, esso denuncia le credenze superstiziose della medicina popolare e la ciarlataneria di presunti medici. Riflettendo la crescente tensione tra medicina scientifica e saperi popolari, la richiesta istituzionale e la conseguente risposta narrativa dell'autore rispondono a una duplice esigenza: da un lato, si inseriscono nella più ampia cornice culturale europea segnata dalla riscoperta romantico-folclorica di un sapere originario ritenuto autentico; dall'altro, riflettono il tentativo della classe medica – in via di consolidamento come corpo professionale autonomo – di legittimare la propria autorità mediante l'affermazione di un monopolio terapeutico. In questo contesto, l'uso sistematico di espressioni denigratorie come “medicatri”, “pseudomedici” o “ciarlatani” nei confronti dei guaritori popolari svolge una funzione strategica: quella di sancire simbolicamente la superiorità della medicina accademica e di delegittimare le forme di sapere alternativo.

Attraverso la vicenda di Jakobli, figlio di Anne Bäbi Jowäger, segnato dalle conseguenze di un mancato vaccino contro il vaiolo⁶⁷, Gotthelf mette in scena i pericoli della medicina empirica, sostenendo indirettamente la modernizzazione sanitaria. Tuttavia, l'opera non si limita a una visione unilaterale: critica anche l'arroganza della scienza ufficiale, che ignora la dimensione spirituale del paziente. *Anne Bäbi Jowäger* documenta pratiche, credenze e figure terapeutiche popolari, fornendo certamente materiale prezioso per la storia della medicina. Se, dunque, è un testo importante per una rilettura critica della cultura medica e della medicina popolare, lo è anche per un'altra ragione, condensata nel titolo.

⁶⁵ La prima edizione del 1843/44 è stata pubblicata a Soletta dalla casa editrice Jent & Gaßmann mentre la seconda edizione, del 1854, è stata pubblicata da Julius Springer a Berlino. Nel 2023 è stata pubblicata un'edizione critica dell'opera che tiene conto delle due edizioni appena menzionate: J. GOTTHELF, *Wie Anne Bäbi Jowäger haushaltet und wie es ihm mit dem Doktern geht*, Text. Hg. von K. Blank u. C. von Zimmermann, Hildesheim etc., Olms, 2023 [*Historisch-kritische Gesamtausgabe*, A.4.1]. Si segnala che una nuova edizione tascabile in due volumi è in uscita nel mese di dicembre 2025 per Diogenes Verlag di Zurigo.

⁶⁶ Non si tratta di una novità, dall'Illuminismo è pratica comune in ambito elvetico, fornire “istruzioni mediche” per la popolazione rurale. Si veda, ad esempio, la seguente pubblicazione: G. GOTTLIEB OFFTERDINGER, *Anleitung für das Landvolk in Absicht auf seine Gesundheit, oder, Fortsetzung der Heilungsart derjenigen von hitzigen und geheimgehaltenen Krankheiten, welche von Herrn Tissot nicht ausgeführt worden* [Istruzioni per la popolazione rurale riguardo alla propria salute, ovvero continuazione del metodo di cura delle malattie infiammatorie e nascoste non trattate dal signor Tissot], Zürich, Orell, Gessner, Füesslin, 1773.

⁶⁷ Sulla storia culturale della vaccinazione in Europa, con riferimento al romanzo di Gotthelf, si veda: M. KING, *Heil Und Verderben: Zur Literatur- Und Kulturgeschichte Des Impfens Im Frühen 19. Jahrhundert*, in «KulturPoetik», XXI, 2, 2021, pp. 176-209.

Ad essere messa sotto accusa è ancora una volta una donna – come accade anche alle “nostre donne” nel libro di Zanetti – responsabile della cura della famiglia e accusata di aderire a false credenze, contribuendo alla loro diffusione. Il personaggio di Anne incarna una figura femminile ambivalente, che solleva interrogativi sulla posizione della donna all’interno della cultura terapeutica tradizionale e familiare. In quanto madre e moglie, Anne Bäbi Jowäger è responsabile della cura domestica e della salute prima del figlio, poi del nipote, ma il suo ruolo è messo in crisi: accusata di aderire a credenze infondate e di diffonderle, è esposta al biasimo morale e sociale. La sua autorità – che si esercita nel contesto privato e simbolico della casa – viene ridicolizzata e al contempo temuta. Ritratta come testarda, risoluta e supponente, Anne Bäbi sembrerebbe opporsi al buon senso più per principio che per ragione. È ritratta come una donna “contraria per vocazione”, come se la sua ostinazione fosse una patologizzazione del femminile stesso.

La questione di genere si riflette anche nella dinamica familiare, dove il marito Hansli, incapace di opporsi alla volontà della moglie, adotta una strategia di remissività diplomatica, limitandosi a rispondere con l’espressione «Jo wäger!»⁶⁸ (“Sì, certamente”), significativa anche perché incorporata, in forma ironica, nel cognome della famiglia. La ripetizione di questa formula, dal tono tanto remissivo quanto ironico, contribuisce a costruire un’immagine grottesca e polemica della protagonista femminile, che da un lato incarna l’ostacolo al progresso sanitario, dall’altro riflette la frustrazione maschile nei confronti dell’autonomia decisionale femminile nello spazio domestico.

CONCLUSIONI

Abbiamo usato il termine “dono” nel titolo di questo contributo non solo perché il volume di Zanetti giunge in Svizzera come dono a un medico locale, ma anche perché la parola racchiude un’ambivalenza simbolica. Il sapere femminile della cura viene spesso presentato come dono “naturale”, istintivo, non legittimato da istituzioni né da forme ufficiali di conoscenza, ma accolto – sebbene talvolta ridicolizzato – finché resta confinato nei margini del domestico o del folclorico.

In questo senso, “la medicina delle donne” si configura come un dono sospetto: un sapere pratico, orale, corporeo, che affonda le radici nell’esperienza quotidiana e familiare. È un sapere insieme valorizzato e marginalizzato, celebrato come segno dell’“anima popolare” ma, allo stesso tempo, ridotto a superstizione. Il libro di Zanetti, con tutta la sua ambiguità, contribuisce alla costruzione di un immaginario femminile della cura che è al contempo luogo di potere e di esclusione: le donne sono custodi della salute, ma non sue interpreti ufficiali; dispensano sollievo, ma raramente parola; operano, ma non scrivono.

Il confronto con il romanzo di Gotthelf rafforza questa lettura. Anche in quel caso è una donna – Anne Bäbi – a incarnare la figura centrale della cura domestica, ma al tempo stesso viene messa sotto accusa come ostacolo alla razionalizzazione della medicina. In entrambi i

⁶⁸ Sul significato dell’espressione, si veda quanto scrive Otto von Greyerz: <https://www.projekt-gutenberg.org/greyerz/sprachpi/chapo74.html>.

testi, il sapere delle donne è un sapere-dono: trasmesso per prossimità, necessità e pratica quotidiana, ma sempre sotto sorveglianza, sempre da correggere, redimere o ridicolizzare. Sempre da addomesticare.

Ripensare oggi questi immaginari significa interrogarsi non solo sulla genealogia simbolica della cura, ma anche su come le narrative patriarcali si siano sedimentate nei testi. La cura, a lungo attribuita simbolicamente al femminile come compito “naturale”, va ripensata come atto politico e culturale: non un dono incondizionato, ma una relazione situata⁶⁹, che implica riconoscimento, reciprocità e potere.

Il lavoro di Zanetti, letto attraverso queste lenti, non è solo un documento etnografico del suo tempo, ma uno strumento critico per interrogare le gerarchie del sapere, la marginalizzazione del femminile negli studi sulla subalternità e la persistenza degli stereotipi. Il sapere delle donne, nel suo essere insieme offerto e negato, esaltato e disconosciuto, continua a parlare al nostro presente. È da questa tensione – irrisolta e tuttora viva – che nasce l’urgenza di una lettura critica dei testi del passato: non per condannare, ma per interrogare a fondo i loro immaginari e le loro narrative, e, attraverso essi, interrogare ciò che di quegli stereotipi permane.



ABSTRACT

This article offers a critical reinterpretation of La medicina delle nostre donne. Studio folk-lorico (1892) by the Italian physician Zeno Zanetti, based on a rare copy preserved at the University Library Lugano. Donated by an Italian lawyer to a Ticinese doctor, the volume serves as a starting point for exploring not only the circulation of knowledge between Italy and Switzerland but also the cultural imaginaries surrounding healing and, in particular, the role attributed to women. Through a comparison with Jeremias Gotthelf's two-volume novel Wie Anne Bäbi Jowäger haushaltet und wie es ihm mit dem Doktern geht (1843–44), the article analyzes the ambivalent representations of women's knowledge. In both texts, healing is presented as a feminine “gift,” a “natural” vocation – a practical, everyday knowledge transmitted orally, often valued yet just as often ridiculed or marginalized. The concept of the “gift” thus becomes a key interpretive tool to highlight the tension between recognition and exclusion, between power and subordination. The article proposes a genealogical reading of these imaginaries, showing how they persist, in various forms, to this day.

⁶⁹ Cfr. ad esempio un volume recente: L. MARZI, *Raccontare la cura. Letteratura e realtà a confronto*, Roma, Futura, 2024. Sul ruolo della cura nel contemporaneo, un libro seminale dal punto di vista teorico è: B. GROYS, *Filosofia della cura*, Palermo, Timeo, 2023.

KEYWORDS

Folk medicine; history of care; imaginaries of healing; women and medicine; Zeno Zannetti.

BIO-BIBLIOGRAPHIES

Chiara Cauzzi is a research associate for the DigitChart project at the Law Institute (IDUSI) of the Università della Svizzera Italiana and co-lecturer of the course Principles of Digital Librarianship at the Istituto di Studi Italiani (ISI). At the University Library Lugano, she is in charge of coordinating the cataloguing service and the enhancement of special collections. She co-edited, together with Chiara Razzolini, Le cinquecentine della Biblioteca del Convento della Verna (Olschki, 2019).

Sara Sermini is a postdoctoral researcher at the Università della Svizzera Italiana. She was a visiting PhD student at University College London and a visiting research fellow at Université Paris Nanterre. She is the author of the monograph “E se paesani / zoppi-canti sono questi versi”. Povertà e follia nell’opera di Amelia Rosselli (Olschki, 2019). Her research focuses primarily on subaltern narratives and on the aesthetics and politics of representing marginality.

MARTA PIZZAGALLI

FOTOGRAFIE E SCRITTURA NEI TESTI DI ARGOMENTO INDIANO DI GUIDO GOZZANO

«Lettere dall'India» è la dicitura che accompagna alcuni dei testi di argomento indiano pubblicati da Guido Gozzano in rivista, fra il 1914 e il 1916; essa verrà riproposta nel sottotitolo del volume postumo, *Verso la cuna del mondo* (1917), che raccoglierà quattordici di quei testi, dopo curata rielaborazione.

Gozzano soggiornò in India dal 5 marzo 1912 al 15 o 25 aprile dello stesso anno¹; da quel breve viaggio seppe trarre una prolifica narrazione, le *Lettere*, appunto, capace di costruire un itinerario anacronistico², fantastico ed esotico – più del reale soggiorno a Candy per ragioni sanitarie³. La presenza di una cronografia fittizia costruita attraverso i testi è stata sottolineata dalla critica fin dal primo apparire dell'edizione in volume⁴; ciò su cui, invece, ci si è ancora poco concentrati sono le modalità con cui il viaggio fittizio viene inizialmente costruito nelle pubblicazioni in rivista, ove la narrazione verbale si lega strettamente al racconto per immagini. Nei periodici il racconto visuale si muove libero da vincoli spaziali e temporali, talvolta di pari passo con quello della scrittura, talvolta in parallelo, costruendo itinerari falsamente documentari che finiscono, per inverso, per consolidare un'immagine dell'India “barbara”, stereotipata e “fantastica”, coincidente con quanto di lei si era sognato.

Prima di entrare nel vivo delle opere, è bene riassumere brevemente le coordinate editoriali e il dibattito critico che verte attorno a esse, così da contestualizzare la rilevanza filologica delle pubblicazioni periodiche. I testi a tema indiano sono diciassette, pubblicati su quattro riviste: uno su «La Lettura» (nel 1914), nove su «La Stampa» (nel 1914), quattro su «Bianco, rosso e verde» (fra 1915-1916), tre su «La Donna» (fra 1915-1916). A eccezione di quelli pubblicati su «La Stampa», gli altri otto testi sono accompagnati da numerose illustrazioni fotografiche, per un totale di settantotto immagini. Come si anticipava, i testi furono a posteriori selezionati e riordinati in un volume a sé stante, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, pubblicato da Treves per le cure di Giuseppe Antonio Borgese e privo di immagini. Nell'introduzione del volume, il curatore lascia intendere la paternità

¹ E. AJELLO, *Introduzione*, in G. GOZZANO, *Nell'Oriente favoloso. Lettere dall'India*, Napoli, Liguori, 2004, pp. XI-LXII: XXVIII-XXIX.

² Sulla centralità della costruzione anacronistica nella produzione gozzaniana, si rimanda a M. MAGGI, *L'anima moderna dei primitivi*, in ID., *Forme intermedie. Percorsi di cultura visuale nell'opera di Guido Gozzano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2025, pp. 13-32.

³ Del “reale” viaggio in India di Gozzano dà conto R. CARNERO, *Il ‘vero’ viaggio in India di Guido Gozzano. Postfazione*, in G. GOZZANO, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, Milano, Bompiani, 2008, pp. 235-244.

⁴ In *Verso la cuna del mondo* le date del viaggio vengono modificate in modo da costruire un itinerario coerente con i contenuti dei testi: il viaggio è collocato fra il dicembre 1912 e il febbraio 1913, allungato dunque di un mese e spostato in avanti di un anno rispetto al soggiorno reale.

autoriale dell'operazione di riordino e modifica dei testi, *in primis* nel loro ordinamento, diverso da quello di uscita su rivista e funzionale alla creazione di un itinerario geograficamente e cronologicamente coerente⁵. Nonostante le nuove edizioni dei testi si susseguano numerose nel corso del secolo, dubbi sull'*intentio auctoris* di tale operazione non sorgono sino al 1983, anno in cui esce una nuova edizione per Mondadori, curata da Giorgio De Rienzo. Segnalando l'inesistenza di testimonianze affidabili che affermino l'origine autoriale della struttura di *Verso la cuna del mondo*, De Rienzo riporta infatti i testi all'ordinamento e alla forma della loro pubblicazione in rivista⁶, aprendo un dibattito sulla testualità delle prose indiane non ancora del tutto risolto⁷. La storia editoriale delle fotografie indiane è più infelice. Dopo essere state pubblicate in rivista, le immagini sono omesse nelle edizioni successive almeno fino alla pubblicazione del volume curato da Flaminio Di Biagi (La Finestra, 2005), nella cui appendice esse vengono proposte una di seguito all'altra, separate dai testi. Si tratta dunque di un'operazione che, per quanto utile dal punto di vista documentaristico, impedisce la fruizione della narrazione fototestuale⁸.

Prendendo le mosse da questo stato dell'arte, il presente articolo presuppone la convinzione che la narrazione fototestuale contribuisca alla creazione dell'India *ficta* che Gozzano costruisce per i suoi lettori e che, dunque, l'assenza delle immagini comporti una perdita di senso non trascurabile. Si intende, perciò, proporre un'analisi degli otto fototesti indiani, studiati nella configurazione assunta nelle prime sedi di pubblicazione, che reintegri questi aspetti. In accordo con la metodologia di analisi del fototesto sviluppata in particolare da Michele Cometa⁹, si indagherà il funzionamento delle immagini attraverso l'analisi delle loro retoriche (dello sguardo, del layout, dei parerga), il rapporto strutturale che stabiliscono con il testo (di ecfrasi e/o montaggio) e la funzione che realizzano per la costruzione di senso. In questo discorso, l'analisi del testo e della retorica classica resta un passaggio necessario e complementare all'analisi visuale; tuttavia, non prenderà qui più del necessario trattandosi di testi già da tempo noti e indagati dalla critica¹⁰.

⁵ E. AJELLO, *Introduzione*, cit., pp. XXVIII-XXXI.

⁶ Epifanio Ajello adotta nuovamente l'ipotesi di De Rienzo, nel volume G. GOZZANO, *Nell'Oriente favoloso*, cit.: sarà questa l'edizione di riferimento per le citazioni dei testi indiani che seguiranno, poiché adotta i testi riportati nell'edizione critica (Olschki, 1984) e li ordina cronologicamente, come già De Rienzo, arricchendoli di un ricco apparato di note.

⁷ Le vicende editoriali di *Verso la cuna del mondo* sono ripercorse nel dettaglio da R. CARNERO, *Verso la cuna del mondo: la tradizione editoriale e il problema testuale. Nota al testo*, in G. GOZZANO, *Verso la cuna del mondo*, cit., pp. 5-28.

⁸ Marco Maggi ha parlato per questo di «foto-resti» (M. MAGGI, *Scarti*, in ID., *Forme intermedie*, cit., pp. 33-52: 38).

⁹ M. COMETA, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in *Fototesti*, Macerata-Roma, Quodlibet, 2016, pp. 69-115; G. CARRARA, *Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo*, in «Comparatismi», 2, 2017, pp. 27-55; E. BRICCO, *Cos'è la fotoletteratura?*, in *Cultura visuale. Immagini, sguardi, dispositivi*, Milano, Meltemi, 2022, pp. 31-54.

¹⁰ Per una presentazione generale dei testi indiani si può ricorrere all'introduzione di Ajello (E. AJELLO, *Introduzione*, cit., pp. XI-LXII).

I. «LA LETTURA»: *UN NATALE A CEYLON*

«La Lettura»¹¹ è stata la rivista illustrata del «Corriere della sera»: supplemento mensile milanese pubblicato dal 1901 al 1952 e di grande rilievo nel panorama letterario e pubblicistico primo-novecentesco¹², inizialmente fu diretto da Giuseppe Giacosa, cui successe Renato Simoni, sebbene la supervisione e il controllo di contenuti e collaboratori siano sempre stati mantenuti dai fratelli Albertini¹³.

Fra il 1909 e il 1915 Gozzano pubblica dieci testi su «La Lettura», tutti con immagini. *Un Natale a Ceylon* (gennaio 1914) è il primo testo indiano pubblicato dell'autore e si presenta accompagnato da dieci fotografie, molte probabilmente opera di Gozzano o dell'amico Giacomo Garrone, poiché mostrano una figura che pare coincidere con lo scrittore. La narrazione è ambientata in una rustica «rest-house» sul Picco d'Adamo, monte situato nel centro-sud dell'isola di Ceylon (attuale Sri Lanka), in un «25 dicembre»: l'indicazione temporale riportata in apertura del testo omette l'anno solare, che secondo il riordinamento postumo di *Verso la cuna del mondo* coinciderebbe col 1912, ma che i lettori della rivista avrebbero identificato più probabilmente con il Natale 1913 appena trascorso. Il tema dominante dell'opera è quello della malinconia per la lontana Torino, distante ancor più per il fuso orario e il clima esotico così differente; ma si affaccia già anche quello, che percorre poi buona parte dei testi indiani, dell'India vista come luogo dell'eterna primavera, un Eden che i costumi primitivi avvicinano all'età primordiale dell'umanità. L'India come «cuna» dell'umanità dunque – è a proposito allora la scelta del titolo del volume postumo, sebbene non si tratti di una citazione letterale¹⁴. L'argomentazione narrativa del contrasto fra Oriente e Occidente prende avvio così dal sentimento della nostalgia di casa; argomentazione che si fa corpo e immagine nel momento in cui il narratore (autodiegetico) rileva ostilità nei suoi confronti da parte della flora estranea, sovrastante ed eccessiva. La solitudine

¹¹ Il quadro storico della nascita della rivista è ricostruito da P. ALLOTTI, R. LIUCCI, *Il «Corriere della sera». Biografia di un quotidiano*, Bologna, il Mulino, 2021, pp. 75-77.

¹² Il periodico fu influente anche nel dare forma al gusto e allo stile di Gozzano (cfr. M. MASOERO, «La dama apparve nella tela enorme». *Guido Gozzano e le arti*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, vol. II, Firenze, Olschki, 2011, pp. 551-566: 560).

¹³ Luigi Albertini è direttore del «Corriere della sera», coadiuvato dal fratello Alberto, dal 1900 al 1925, quando viene estromesso da Mussolini (A. MORONI, *Alle origini del Corriere della sera: da Eugenio Torelli Viollier a Luigi Albertini (1876-1900)*, Milano, Angeli, 2012; P. ALLOTTI, R. LIUCCI, *Il «Corriere della sera»: biografia di un quotidiano*, cit.). Gli Albertini sono i registi costanti di tutti i periodici pubblicati dalla tipografia del «Corriere della sera», negli anni della loro direzione. Emblematico, per comprendere il controllo esercitato, quanto scrive Alberto a Paola Lombroso: «Ella avrà veduto per esempio che, morto Giacosa, la Lettura è rimasta senza Direttore. Simoni <Renato> ne ha l'incarico, ma noi ci riserviamo pieni diritti. La Domenica del Corriere ha un Direttore perché essa nacque al tempo di Torelli il quale, già stanco del lavoro, non poteva assumersi troppi oneri; ma anche sulla Domenica del Corriere esercitiamo un controllo diretto. Per il giornale nuovo non potremmo fare diversamente» (A. ALBERTINI, *Lettera a Paola Lombroso*, 14 settembre 1908, in *La donna che ideò il «Corriere dei piccoli». Carteggio Paola Lombroso Carrara - Alberto e Luigi Albertini (1908-1912)*, Roma, ComicOut, 2021, p. 56).

¹⁴ L'idea dell'India come culla dell'Occidente, separata da quest'ultimo dal tempo, si trova in *La danza d'una Devadasis* («L'occidentale, che ritorna in India, non riconosce più la sua cuna», p. 67); mentre in *L'isola d'Elefanta* si parla di Mumbai come «cuna dell'avvenire» (p. 55).

e il senso di sopraffazione del narratore di fronte alla rigogliosa vegetazione esotica è infatti ribadita dalle fotografie (fig. 1), che mostrano un personaggio umano vestito di bianco, immerso nella natura tropicale e tenebrosa, con un'inquadratura l'uomo, minuto, nella parte inferiore dell'immagine in modo da marcare la sproporzione fra i due elementi.

Le immagini sono piuttosto grandi, disposte e ritagliate variamente: in particolare, nelle facciate 59-60 (fig. 1) la presenza di due immagini costringe il testo in uno spazio ristretto, creando un effetto di oppressione anche visiva sulla pagina. Delle dieci immagini, sei presentano un contorno irregolare, mostrando una natura incontenibile, che fuoriesce e si impone sui limiti preposti dalla cornice: questo effetto di sopraffazione, che già è stato osservato nel contenuto testuale e quale esito delle retoriche dello sguardo, viene dunque rimarcato dal layout. Un uso particolare della retorica del layout è l'effetto *sineddoche* (o *zoom*), tropo della retorica classica, applicato alle immagini tramite l'accostamento di più rappresentazioni di uno stesso soggetto, in diversa scala. In questo caso, esso è utilizzato nell'ottava e decima immagine (fig. 2): la prima mostra una visione panoramica della spiaggia, con palme da cocco e una piroga in lontananza; l'ultima ripropone il particolare della piroga¹⁵, ingrandita in primo piano, insieme a una figura umana. Considerando l'assenza, nel racconto, di palme¹⁶ e di piroghe, il senso di queste immagini può essere ricostruito non per la relazione ecfrastica con il testo, ma piuttosto per il rapporto manifestato dal montaggio. L'accostamento delle fotografie pone infatti il focus sull'imbarcazione, sottolineando quella che potrebbe essere una rappresentazione visiva della nostalgia e del desiderio del narratore di intraprendere il *nostos* verso casa.

Infine, le immagini presentano didascalie, elemento che rientra in quelli che sono stati definiti «*parerga*». Le didascalie presentano un rapporto ambiguo con il testo: quattro si mostrano strettamente didascaliche – in ordine di apparizione:

- (1) Adam's Peak-Rest-House, l'ultimo rifugio offerto ai viaggiatori.
- (2) Lago di Kandy e villaggio buddista.
- (4) Un villaggio di pescatori.
- (10) Piroga cingalese.

Le altre paiono invece assumere un valore poetico-interpretativo di quanto viene mostrato:

- (3) ...canali pel traffico dell'indaco e del the, immersi in una luce sottomarina...
- (5) ...la flora ricorda ad ogni istante la spaventosa distanza dalla patria...
- (6) Sotto la demenza del verde, l'uomo è ridotto ad un umile insetto in un fascio d'alte gramigne...
- (7) ...gli alberi formato sulle strade arcate eccelse, scenari da melodramma...
- (8) ...i cocchi si alzavano fitti sulla spiaggia come una cortina di flabelli verdi...

¹⁵ Il soggetto è descritto anche dalla didascalia relativa: «Piroga cingalese».

¹⁶ Ne parlerà invece il testo *Goa: la Dourada*, pubblicato su «Bianco, rosso e verde».

(9) ...il banjam-bo, l'albero sacro di Budda, moltiplica i tronchi e le radici all'infinito.

Anche l'uso della punteggiatura sembra differenziare i due diversi intenti: didascalico, indicato dal punto fermo, e poetico-interpretativo, indicato con i tre puntini di sospensione ad apertura e/o conclusione di frase¹⁷. Nessuna delle didascalie è tratta direttamente dal testo, sebbene 1, 5 e 6 ne riprendano e rielaborino liberamente i contenuti in chiave sintetica, e l'effetto che realizzano sembra, accanto a quello didascalico del primo gruppo, di intensificazione del senso dell'immagine: esse permettono infatti di mettere a fuoco quale sia il contenuto di interesse, selezionando così uno dei sensi possibili dell'immagine. Inoltre, l'attenzione alle didascalie non è di secondaria importanza per le riflessioni sull'autorialità dell'operazione fototestuale: sebbene sia difficile ipotizzare una regia gozzaniana sull'impaginazione della rivista – considerati i tempi editoriali e la presenza di direttori egemoni come gli Albertini –, la possibilità che Gozzano abbia fornito direttamente, insieme alle immagini, anche le didascalie (contribuendo così deliberatamente alla stratificazione di sensi rimarcata) è sostenibile, considerata la qualità e mole di aggiunte e modifiche che quelle presentano rispetto al corpo del testo.

Le immagini costruiscono un rapporto strutturalmente ambiguo con il testo: sebbene alcune sembrino rispondere a dinamiche ecfrastiche (citandole attraverso la loro didascalia: 1, 5, 6, 7, 9) e nonostante fra le immagini 8 e 10 si sia riconosciuto un rapporto con il testo manifestato dal montaggio, le immagini 2, 3, 4 mostrano dei soggetti fuori tema rispetto a quanto si racconta (fig. 3), dato che propongono paesaggi e quotidianità del contesto esotico. Se un legame in qualche modo ecfrastico si può trovare, esso andrà allora ricercato nella configurazione che questo testo assume: presentandosi come una lettera, a partire dall'intestazione con data e luogo, le immagini risponderebbero a questa «scenografia»¹⁸ con il valore pseudo-documentario che propongono. Le tre immagini che seguono la prima prenderebbero così le vesti di immagini-cartoline (e almeno una delle immagini, la 3, pare essere affettivamente una cartolina), inserti documentari dell'esotico e, in quanto tali, non obbligate ad aderire al contesto testuale, bensì legate alla sua scenografia epistolare. Si tratta di una veste e funzione che anche altre fotografie prenderanno. Altre possibili funzioni cui le fotografie rispondono in questo testo, oltre a quella che si è definita «pseudo-documentaria», sono la funzione «scenografica» della prima immagine, incaricata di introdurre il racconto e costruire la scena in cui si svolge, e quella «tematica» realizzata dalle immagini

¹⁷ L'uso dei tre (o quattro) puntini di sospensione nelle didascalie è presente sia in pubblicazioni di altri autori sul periodico, sia nelle didascalie delle pubblicazioni gozzaniane su «Bianco, rosso e verde». In quella sede, come su «La Lettura», sembrerebbe un espediente editoriale per rimandare a contenuti presenti nel testo; eppure per le didascalie gozzaniane vi sono più eccezioni che casi conformi, dato che pochi contenuti delle didascalie si ritrovano effettivamente nel corpo del testo. Sull'uso della punteggiatura da parte di Gozzano come indici di sospensione, cfr. C. CALCATERA, *Note*, in G. GOZZANO, *Opere*, Milano, Garzanti, 1956, pp. 1240-1241.

¹⁸ Il termine è qui utilizzato e definito con l'accezione fornita da Ute Heidmann (U. HEIDMANN, *Pour un comparatisme différentiel*, in *Le Comparatisme comme approche critique. Objets, méthodes et pratiques comparatistes / Objets, Methods, Practices*, vol. III, *Practices*, Paris, Garnier, 2017, pp. 31-58).

5, 6, 7, 9 – che tematizzano il discorso della sopraffazione naturale – e 8, 10 – che tematizzano la nostalgia del narratore. Si può allora intuire la pluralità di discorsi condotti contemporaneamente dal fototesto; discorsi che vanno riconosciuti, indagati e (in)seguiti per ogni immagine. Ne risulta una prosa compatta dal punto di vista tematico – la nostalgia di casa e il senso di sopraffazione dello straniero sono ribaditi su diversi piani mediali – e scenografico – la natura epistolare del testo viene costruita sia testualmente, sia con l'uso di immagini-cartoline.

2. TESTI INDIANI SU «LA DONNA»

«La Donna»¹⁹ inaugura le sue pubblicazioni nel gennaio 1905 come supplemento quindicinale illustrato dei periodici «La Stampa» (Torino) e «La Tribuna» (Roma); ne è direttore Nino Giuseppe Caimi²⁰. Il periodico viene stampato dalla tipografia Roux e Viarengo di Torino fino al 1922, quando viene venduto ad Arnoldo Mondadori e nel 1927 ad Angelo Rizzoli; nel 1942 viene accorpato a «Cordelia». Prima di diventare mensile (nel 1917), la rivista esce il 5 e il 20 di ogni mese in libretti illustrati di circa 36 pagine, continua poi a essere pubblicata fino al 1968 (a. LXIV, n. 6). Il lettorato cui si rivolge è un pubblico femminile medio-alto borghese, con cui la redazione instaura una ricca corrispondenza. Dal punto di vista contenutistico, il periodico presenta un ricco apparato illustrativo, con numerose pagine dedicate alla pubblicità e una serie di rubriche fisse sulla moda, la cura della casa, la bellezza e l'igiene del corpo. Accanto a queste, costanti sono anche gli aggiornamenti su argomenti di letteratura, cultura e cronaca, così come l'attenzione rivolta a personaggi femminili italiani e stranieri di rilievo (storico, politico o culturale). La rivista si propone di coprire ogni argomento ritenuto interessante alla donna italiana moderna, sottraendosi allo stesso tempo dalla possibile ascrizione a correnti femministe e mantenendo un registro formale «frivolo-grazioso» – non diventerà mai, in effetti, un periodico femminista, come voleva da manifesto: «non sarà un giornale femminista, e cercherà invece l'affermazione della

¹⁹ La rivista «La Donna» è parzialmente consultabile nelle biblioteche online: “Biblioteca italiana delle donne”, bibliotecadelledonne.women.it/rivista/la-donna-rivista-quindicinale-illustrata/#fascicoli [ultima consultazione il 10 giugno 2025]; “Biblioteca nazionale centrale di Roma”, digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/giornali/CFI0351902 [ultima consultazione il 10 giugno 2025].

²⁰ Giovanni Ponzo è gerente responsabile e, tra i collaboratori e le collaboratrici, risultano Felicità Rey Ragazzoni, Marianna Clelia Abate Arcostanzo, Elisabetta Oddone, Ester Danesi Traversari, Camilla Bisi, Maria Birgese, Gino Giulini, Gina Lombroso, Rosso di San Secondo e Matilde Serao (*Bibliografia dei periodici femminili lombardi: 1786-1945*, a cura di R. Carrarini, M. Giordano, Milano, Editrice Bibliografica, 1993, pp. 106-108; “La donna. Rivista quindicinale illustrata”, in *Biblioteca italiana delle donne*, cit.; “La Donna (Torino): rivista quindicinale illustrata”, in *ACPN Catalogo Italiano dei Periodici*, acpnsearch.unibo.it/journal/2114385, ultima consultazione il 10 giugno 2025).

personalità femminile attraverso gli occhi svariati delle estrinsecazioni dell'attività muliebre» (a. I, n. 1, 1° gennaio 1905)²¹.

Su «La Donna» Gozzano pubblica ventitré testi fra 1906-1916; di questi, dodici sono accompagnati da immagini (sono esclusi dal conto i testi accompagnati solo da cliché editoriali). Le prose indiane sono tre, di cui due postume; ciascuna è accompagnata da sei fotografie (più un fregio decorativo attorno al titolo, cliché della rivista) e tutte presentano dei soprattitoli editoriali che permettono di includerle in una vaga serie indiana: «Lettere dall'India» per *L'olocausto di Cawmpore*; «Impressioni e ricordi di viaggio. Nell'Oriente favoloso» e «Impressioni e ricordi di viaggio» rispettivamente per *Giaipur: la città rosea* e *Da Ceilan a Madura*.

L'olocausto di Cawmpore (20 aprile 1915)²² racconta la ribellione indiana del 1857 a Kanpur, sfociata nel massacro dei colonizzatori inglesi, seguito da quello, punitivo, dei coloni stessi. Un fatto storico, dunque, contenuto in un testo che ne romanza gli avvenimenti in una prospettiva eurocentrica e filoinglese, che non approfondisce la riflessione critica sulla colonizzazione e in cui si attuano le manomissioni delle fonti consuete alla pratica letteraria gozzaniana²³. L'evocazione storica è innestata sulla contemplazione, da parte del narratore, dei monumenti eretti in memoria dei massacri e la narrazione si svolge in modo circolare: si distacca inizialmente dal presente per poi tornarci in conclusione, con una ecfrasi degli stessi edifici. Le sei immagini sono disposte sulle due facciate con evidente simmetria (fig. 4), fatto che crea un ordine e ritmo visivi. Le due immagini poste nella parte superiore delle due facciate rappresentano rispettivamente i monumenti, come le didascalie ribadiscono: «Cawmpore. Fatal Well (Il pozzo fatale)» e «Cawmpore. Memorial Gardens (I giardini delle memorie)». Ci si soffermi ora sulla prima immagine: essa mostra l'edificio ottagonale del Memorial Well, sorto attorno alla cisterna in cui «furono precipitati i corpi palpitanti» (p. 112) e si tratta probabilmente di un caso di riuso di immagine presa da altra pubblicazione²⁴. L'immagine è inclusa all'interno dello sviluppo argomentativo del testo, come acutamente segnalato da Luigi Ernesto Arrigoni: la frontalità della rappresentazione del monumento, insieme alla centralità della sua posizione sulla pagina e alla lapidaria didascalia concorrerebbero infatti a creare l'effetto di monumentalità che consolida l'immaginario della nobiltà europea, capaci di dominare la barbarie orientale e costruire invece opere degne di ammirazione. Allo stesso modo potrebbe funzionare l'immagine dei *Memorial Gardens*, posta specularmente nella facciata successiva; ed entrambe le immagini presentano un legame strutturale con il testo di tipo ecfrastico, dato che i monumenti sono esplicitamente citati e descritti. Un discorso diverso si deve condurre per le quattro immagini poste ai piedi del testo, in cui disposizione e organizzazione del contenuto ricordano una predella figurata: come in quelle, infatti, la narrazione si pone come cornice contestuale del racconto principale, divisa in riquadri che rappresentano episodi più o meno autonomi. Le

²¹ *Bibliografia dei periodici femminili lombardi: 1786-1945*, cit., pp. 106-108.

²² In *Verso la cuna del mondo*, il titolo diventa *L'olocausto di Cawmpore*.

²³ Cfr. anche L.E. ARRIGONI, *L'oriente di Guido Gozzano: dall'immagine dell'India all'India come immagine. Appunti sul paratesto fotografico*, in «Rivista di letteratura italiana», XXVIII, 2, 2010, pp. 36-38.

²⁴ L'ipotesi è di L.E. ARRIGONI, *L'oriente di Guido Gozzano*, cit., p. 38.

immagini mostrano scene o luoghi di vita quotidiana e sono accompagnate da sintetiche didascalie che permettono la comprensione contenutistica delle immagini, non quella interpretativa: riconoscere il soggetto delle fotografie non è infatti sufficiente per comprendere il senso della loro inclusione nell'opera, poiché il contenuto non risuona con quello del testo. I ragionamenti che si possono addurre sono molteplici: uno di questi può ricondurre le fotografie al modello e funzionamento delle «cartoline» già menzionate per *Un Natale a Ceylon*, data la ricorrente scenografia epistolare. Ma il discorso si può articolare ulteriormente se si considera la retorica del layout e il richiamo del dispositivo della predella evocato: le fotografie-predella farebbero così da cornice alle sanguinose vicende della Kanpur ottocentesca, di cui raccontano invece il presente visto dalla curiosità esotica del turista, che nota convergenze e, soprattutto, divergenze dall'uso patrio. Una moschea (così dice la didascalia, essa è in realtà il mausoleo di Itmad-ud-Daulah ad Agra), uomini con il turbante e l'abito lungo, donne con il hijab: gli elementi che risaltano sono quelli tradizionali della religione islamica e induista, religioni orientali descritte nel testo come cause della crudeltà della carneficina avvenuta e anche come polo oppositivo rispetto all'Occidente cristiano – «“Ricordatevi che quelli erano turchi e bramini e che noi siamo cristiani!” E la pietà cristiana ha convertito in un giardino il luogo del massacro» (p. 112). Le quattro immagini poste ai piedi delle facciate sembrano dunque svilupparsi in parallelo al testo, ma convergere con quello dal punto di vista tematico, nella rappresentazione dell'«altro». Questo effetto è realizzato, come è stato osservato, grazie al montaggio; è pertanto presente, anche in questo caso, una funzione pseudo-documentaria perseguita con i meccanismi della «cartolina» e della «predella»: «pseudo», perché la rappresentazione del presente indiano è, qui come nelle altre opere, in realtà dettata non dal soggetto orientale, ma dall'occhio eurocentrico del narratore che di quel presente riporta solo i tratti utili a consolidare l'immaginario e il pregiudizio occidentali²⁵.

Il testo di *Giaipur: la città rosea* (20 agosto 1916, postumo) è diviso in quattro «lettere», che riportano l'indicazione di data (3, 5, 7 e 10 di febbraio 1913) e luogo, in cui si racconta il viaggio del narratore attraverso la città, tutta «rosa» per volere del Maharaja Suvni-Ge-Sing II. La descrizione dell'insolito paesaggio urbano e della vita che pullula sulle strade occupa la maggior parte del testo, accompagnandosi con riflessioni sull'inutilità di quella bellezza «di sogno» creata per capriccio; si crea così una cornice allo stesso tempo «reale» e

²⁵ Dello sguardo eurocentrico del narratore si possono portare numerosi esempi, da tutte le prose indiane. Il narratore si spende, in alcuni passi, per costruire analogismi che permettano di avvicinare la realtà esotica all'europeo, senza però dimenticare mai di segnalare in cosa manchino gli indiani (un esempio: *Da Ceilan a Madura*, p. 191 «[...] ho l'illusione di passeggiare in un giardino canavesano, nelle nostre più belle giornate estive; ma una frotta di pappagalli verdi, una farfalla troppo ampia e troppo abbagliante, inconciliabile col nostro cielo, mi ricorda il tropico, mi dà l'incubo, quasi, dell'estate sempiterna»), in altri ne rimarca direttamente la profonda distanza (e inferiorità) (un esempio: *Goa: la Dourada*, p. 129 «folla di meticci portoghesi [...] che si chiamano pomposamente Toupas, cioè europei “che portano il cappello”, ma che d'europeo non hanno più nulla, con quelle spalle gracili, le gambe smilze, il volto olivigno, angoloso, dagli occhi vivi, ma scimmieschi sotto la fronte depressa; e hanno atteggiamenti grotteschi di cavalleria, sono lisciati, impomatati, portano in giro sigari enormi e compagne languide, che sfoggiano i figurini di dieci anni or sono, il ritagliume che loro invia qualche fondo di magazzino europeo»).

di favola²⁶, che risponde alle aspettative create dal sottotitolo «Nell'Oriente favoloso». Il confronto fra il “reale” Oriente e l'immaginario occidentale²⁷ è messo esplicitamente a tema dal testo, dato che il narratore si stupisce di trovare «così intatto l'Oriente di maniera» e «l'Oriente dei tempi andati», in cui si muovono anacronistici personaggi e abbigliamenti che sembrano parti di «uno scenario coreografico [...] da principi di *Mille e una notte*» (p. 176). La problematicità del termine “reale” è qui segnalata per un semplice dato biografico: non è certo, e anzi altamente improbabile, che Gozzano sia effettivamente stato a Jaipur; motivo per cui questo testo (e buona parte degli altri) si configura già in partenza come narrazione di un viaggio fittizio, inserita nella realistica cornice epistolare²⁸. Le sei fotografie poste asimmetricamente sulle due facciate ribadiscono questa scenografia: si tratta ancora di «cartoline», i cui contenuti non rispondono direttamente al testo e rappresentano scene e figure²⁹ di vita quotidiana, descritte da spoglie didascalie. Esse contribuiscono dunque a costruire l'Oriente stereotipico e «di maniera», agendo con funzione pseudo-documentaria che amplifica quella analoga del testo. Anche un altro elemento mette in crisi il realismo sotteso: cinque didascalie indicano infatti il luogo rappresentato e, in quattro di esse, quel luogo è lo Sri Lanka. La divergenza fra testo e immagini è allora ancora più marcata: non solo le fotografie rappresentano azioni e personaggi di cui il testo non parla esplicitamente, ma addirittura mostrano luoghi diversi rispetto a quelli in cui il narratore si muove. Un meccanismo simile si trova nell'ultima prosa indiana pubblicata, *Da Ceilan a Madura*, anch'essa postuma; e dunque: frutto del lavoro della redazione o scelta intenzionale dell'autore? La domanda resta insoluta; in ogni caso, è plausibile che Gozzano abbia fornito al periodico, insieme ai testi, anche le fotografie e didascalie relative, dato che pare fosse questa la prassi in vigore in alcuni periodici³⁰; inoltre, è forse difficile immaginare non autoriali i toni ironici di alcune didascalie («Gli elefanti sacri al bagno!»)³¹.

Da Ceilan a Madura (20 settembre 1916, postumo)³² racconta il viaggio in nave da Colombo e l'arrivo e visita di Madurai. L'opera porta come sottotitolo editoriale, a fianco del già citato «Impressioni e ricordi di viaggio», l'indicazione «L'ultimo articolo di Guido Gozzano per Donna» ed è pubblicata nel numero di settembre 1916 interamente dedicato alla memoria dello scrittore. Anche in questo caso il testo è diviso in quattro “lettere”,

²⁶ Proprio *Giaipur: la città della favola* sarà poi il titolo di questa prosa in *Verso la cuna del mondo*, attributo che è ribadito più volte anche nel corpo del testo.

²⁷ La problematicità di questo confronto è messa in luce dagli studi postcoloniali sull'orientalismo, inaugurati da E.W. SAID, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978.

²⁸ Sui luoghi effettivamente visitati da Gozzano, cfr. nota 3.

²⁹ Arrigoni ha parlato di “tipi” umani, piuttosto che individui, rappresentati nelle fotografie e didascalie (L.E. ARRIGONI, *L'oriente di Guido Gozzano*, cit., p. 35).

³⁰ Cfr. nota 39. Si trovano informazioni a questo riguardo anche nelle corrispondenze di scrittori e scrittrici con le redazioni: un esempio noto fra D'Annunzio e Treves, che testimonia l'uso di fornire testi e fotografie per le pubblicazioni periodiche (su «L'illustrazione italiana» in questo caso, periodico stampato su cui pubblica anche Gozzano. Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves*, Milano, Garzanti, 1999, ad esempio le lettere del 21 ottobre 1921, del giugno 1922, del 19 marzo 1923).

³¹ Gli elefanti sacri appaiono nel testo successivo, *Da Ceilan a Madura*, durante la visita a un tempio.

³² In *Verso la cuna del mondo*, il titolo diventa *Da Ceylon a Madura*.

datate 3, 4, 5 e 6 gennaio 1913, e accompagnato da sei fotografie disposte asimmetricamente sulle due facciate centrali, che ritraggono figure e paesaggi dello Sri Lanka. Come si è detto per *Giaipur*, le immagini e le didascalie conducono un discorso parallelo rispetto alla narrazione testuale, che invece è ambientata a Madurai. Così, sebbene alcuni soggetti risuonino con i contenuti testuali, in cui si parla di templi e giardini e del Picco d'Adamo, ciò che le immagini raccontano è un viaggio in senso opposto rispetto a quello del narratore, dato che tornano all'isola appena abbandonata. La funzione pseudo-documentaria è segnalata anche dalle affermazioni del testo, che riecheggiano quelle di *Giaipur*: «Veramente non pensavo di trovare così intatta l'India favolosa, le forme imparate a conoscere fin dall'infanzia sulle incisioni e sui libri» (p. 195). In questo senso agiscono le immagini: realizzando non una documentazione effettiva della realtà indiana, ma la riproduzione e conferma dell'immagine precostituita dell'«Oriente di maniera», già presente e diffusa in Europa. Da questo discorso si distingue in parte l'immagine del monte Picco d'Adamo: si tratta di uno scatto d'autore, realizzato dal fotografo tedesco Alfred William Amandus Plate³³, dal titolo *The Shadow of Adams Peak and Bible Rock. Taken from the Peak at Sunrise* (1890 ca.). Il soggetto di cui parla la didascalia gozzaniana («Il Picco d'Adamo») si mostra qui in maniera fantasmatica: è il punto di vista da cui l'occhio della fotocamera scatta, di cui resta solo l'ombra come indice di presenza, proiettata sul monte accanto (Bible Rock), con un effetto che astrae la rappresentazione mimetica. Ciò permette di comprendere l'immagine in funzione tematica: come allusione, cioè, alla ricerca dell'identità occidentale che il narratore compie nel suo viaggio in Oriente, sulle orme del viaggio compiuto, secondo il mito rievocato nel testo, da Adamo ed Eva³⁴.

3. TESTI INDIANI SU «BIANCO, ROSSO E VERDE»

«Bianco, rosso e verde»³⁵ è stata una rivista patriottica illustrata quindicinale, parte del moto di iniziative editoriali dei “giornali di trincea”; periodici, cioè, pensati per i soldati al fronte o in cui la centralità della tematica bellica intendeva mettere a contatto lettori e

³³ Plate (1858/59-1931) nasce ad Amburgo e segue presto le orme del padre, già litografo, dagherrotipista e fotografo. Lavora a Colombo dal 1887 nel dipartimento di fotografia della compagnia *Colombo Apothecaries Co.*; nel 1890 fonda la propria azienda di fotografia, *Platé & Co*, con cui raggiunge il successo: all'inizio del XX secolo sono da loro prodotte le fotografie incluse in numerose guide turistiche dell'India (J.K. BAUTZE, *The photographic studios in Landscapes of Sri Lanka. Early photography in Ceylon*, in *Landscapes of Sri Lanka*, Berlin, Museum für Asiatische Kunst, 2013, pp. 21-38: 26-27). Sono di Plate anche altre fotografie utilizzate da Gozzano nelle prose indiane.

³⁴ «[...] formano per i cristiani l'Adam's Pick: il ponte d'Adamo, che fu passato dal primo uomo piangente, cacciato con la sua compagna dalle valli incantate dell'Eden...» (*Da Ceilan a Madura*, p. 188). Sulla montagna è presente una roccia sacra con l'impronta di un piede, considerato da alcune credenze quella del piede di Adamo.

³⁵ La rivista «Bianco, rosso e verde» è parzialmente consultabile nelle biblioteche online: “Biblioteca digitale, Biblioteca nazionale centrale di Roma”, digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/giornali/RML0016762 [ultima consultazione il 10 giugno 2025]; “Periodici. 1418 documenti e immagini della grande guerra”, 14-18.it/periodici/RML0016762 [ultima consultazione il 10 giugno 2025].

lettrici civili con gli arruolati. È pubblicata a Milano (tipografia Virtuani e C.) ed ebbe vita breve, dal 1° luglio 1915 al marzo 1916, con primo direttore Giannino Antona Traversi³⁶, sostituito da Gerolamo Lazzari (il cui nome appare a partire dal numero del Natale 1915 – a. I, n. 11-12). Le immagini acquistano notevole importanza nella rivista, come si comprende nella presentazione della stessa:

Ogni numero conterrà parecchie tavole, segnate dai più forti disegnatori italiani, i quali potranno mostrare con diversa efficacia la loro sensibilità in questo storico momento, e il loro particolar modo di estrinsecarla con immagini. Di parole il nostro periodico sarà scarso. Nell'ora dell'azione non stimiamo opportuno ingombrare le pagine di troppi discorsi o di troppo lunghi commenti. Bastino le visioni che l'arte e la realtà ci offriranno di tutto quello che gli italiani vanno compiendo per la grandezza della patria³⁷.

Il principio di prevalenza della narrazione visuale su quella testuale è rispettato soprattutto nel primo numero, in cui solo due brevi articoli accompagnano le ventotto pagine di fotografie di guerra e qualche illustrazione: «l'arte e la realtà» cui la presentazione si riferisce paiono dunque coincidere, rispettivamente, con le illustrazioni e le fotografie; illazione che permette di comprendere lo statuto della fotografia, intesa dal senso comune del primo Novecento come portatrice di realtà-verità. Il legame fra fotografia e realtà sotteso al lavoro della rivista, funzionale anche ai meccanismi propagandistici dei valori patriottici, non è problematico solo per l'attualità digitale³⁸: già allora, infatti, l'uso che Gozzano fa della fotografia nei suoi articoli rende problematico questo sillogismo dato che, come si è già visto e si vedrà ancora, l'effetto di realtà è falsato e utilizzato non a fini documentari, ma di creazione poetica e finzionale.

Su «Bianco, rosso e verde» Gozzano pubblica cinque testi fra 1915-1916, di cui quattro a tema indiano accompagnati da numerose fotografie e dalla testata editoriale di Romano Valori, che le iscrive all'interno delle «Lettere dall'India» (questo il soprattitolo). Come si comprende dalle rubriche *Piccola posta coi nostri collaboratori* e *Il nostro programma* pubblicate nel terzo numero (agosto 1915), le fotografie della rivista sono spesso spedite dagli stessi collaboratori³⁹: questo pare sia il caso anche delle fotografie contenute negli articoli

³⁶ L'arruolamento volontario di Antona Traversi è la possibile ragione del rapido abbandono della direzione del giornale.

³⁷ *Presentazione*, in «Bianco, rosso e verde», I, 1, 1° luglio 1915, p. 1.

³⁸ Riflettendo sul legame con la realtà nell'attualità digitale, Joan Fontcuberta ha parlato di era della «post-fotografia» (J. FONTCUBERTA, *La (foto)camera di Pandora. La fotografi@ dopo la fotografia*, Milano, Contrasto, 2010; J. FONTCUBERTA, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Torino, Einaudi, 2018; M. MAGGI, *La fotografia come menzogna*, in «Antinomie», 8 aprile 2022, antinomie.it/index.php/2022/04/08/la-fotografia-come-menzogna/, ultima consultazione il 10 giugno 2025).

³⁹ L'editore scrive: «Le fotografie sono sempre graditissime»; «Grazie infinite per l'articolo e per le fotografie. Tutto graditissimo, passerà quanto prima»; «Le fotografie saranno graditissime sempre, purché riproducibili, naturalmente» (*Piccola posta dei collaboratori*, in «Bianco, rosso e verde», I, 3, 15 agosto 1915, p. II); «Tutti coloro che manderanno articoli o fotografie che possano interessare la nostra rivista – fotografie, specialmente, di soldati e di valorosi caduti sul campo di battaglia – troveranno nella nostra rivista un

gozzaniani⁴⁰, in alcuni dei quali si può riconoscere la figura dello scrittore, come in *Natale a Ceylon*. Un elemento comune alle quattro prose è la presenza della firma autografa di Gozzano a concluderle; fatto che contribuisce ulteriormente a costruire la scenografia epistolare.

Il testo *Goa: la Dourada* (22 dicembre 1915)⁴¹ è diviso in cinque “lettere” datate 27, 28, 29, 30 e 30 pomeriggio di gennaio 1913, in cui si racconta il viaggio in barca da Mumbai a Goa e la visita della città in solitaria, alla ricerca del missionario e amico d’infanzia Vico Verani, che si scopre essere deceduto. La giornata, definita «tra le più malinconiche del mio pellegrinaggio» (p. 130), è così dominata dal senso di nostalgia, delusione e noia e pone a tema il contrasto fra letteratura e realtà: sia perché la visita della città è motivata da reminiscenze adolescenziali e poetiche – ovvero la descrizione che ne fa un sonetto di José-Maria De Heredia, *À une ville morte* (citato a conclusione del testo)⁴² –, sia per la presenza di una “Odissea” portoghese (i *Lusiadi* di Luís Vaz de Camões) trovata casualmente nella stiva e letta nella noia del viaggio, di cui diventa l’analogo parodico. Lo scontro fra le aspettative letterarie e la realtà del luogo è qui violento⁴³ sebbene si risolva, come spesso in Gozzano, in ironia: la città poetica e di favola, che doveva rappresentare il luogo fiabesco dell’«isola non trovata» si rivela in realtà tutt’altro che *dourada*, essere solo «città morta» e un cumulo di macerie. Le fotografie che affiancano il testo, disposte ordinatamente sulle cinque facciate, rappresentano scene e abitanti della vita pubblica della Goa moderna. Alcune sono utilizzate come argomentazione visuale di quanto affermano il testo e le didascalie che lo riprendono: è il caso della didascalia «non pensavo una città cristianissima sotto l’ombra selvaggia» associata all’immagine che mostra dei religiosi fra la vegetazione; o di «abbiamo risalito il corso della Mondady» che si riferisce all’immagine che anticipa la visione del fiume; o di «Goa moderna, ma sembra una capitale coloniale dei tempi andati» che accompagna l’immagine in cui abitanti in abiti esotici o europei passeggiano di fronte a un edificio indiano. Le fotografie a questo modo raccontano più la Goa moderna e viva che la Goa antica e deludente, svolgendo un percorso parallelo rispetto al testo come accade per le immagini in cui si è riconosciuto un funzionamento pseudo-documentario, analogo a quello della «cartolina».

incoraggiamento fraterno e saranno compensati del loro lavoro, com’è consuetudine» (*Il nostro programma*, in «Bianco, rosso e verde», I, 3, 15 agosto 1915, p. IV).

⁴⁰ Nel sommario del numero a. II, n. 3 (15 febbraio-15 marzo 1916) viene indicato che le fotografie dell’articolo *L’impero dei Gran Mogol* sono «14 fotografie originali» (p. XI).

⁴¹ In *Verso la cuna del mondo*, il titolo diventa *Goa: «la Dourada»*.

⁴² Una struttura testuale che ricorda quella della prosa *Il fotografo dei tre magi* («Resto del Carlino», 7 gennaio 1914), anch’essa conclusa citando un sonetto (*Épiphanie*) di De Heredia.

⁴³ «Ancora una volta tocco l’ultimo limite della delusione, sconto la curiosità morbosa di voler vedere troppo vicina la realtà delle pietre morte, di voler constatare che le cose magnificate dalla storia, dall’arte, cantate dai poeti, non sono più, non saranno mai più, sono come se non siano state mai!» (*Goa: la Dourada*, p. 125).

Glorie italiane all'estero. – Gli orrori del paradiso (15 gennaio 1916)⁴⁴ racconta il viaggio in automobile attraverso la ricca vegetazione di Colombo in compagnia di Aldo Castellani, illustre medico italiano, direttore della clinica di medicina tropicale di Colombo; l'arrivo all'ospedale inaugura la descrizione dei sintomi delle malattie tropicali da cui sono affette le persone ricoverate. La narrazione non è organizzata in "lettere" e il protagonismo è qui diviso fra il narratore e il medico: questa configurazione differente porta a sostenere l'ipotesi di Flaminio Di Biagi⁴⁵, che ritiene il testo commissionato direttamente da Castellani in cambio della guida offerta allo scrittore durante la visita a Colombo. La narrazione diventa comunque occasione di riflessione, per il narratore, sulle differenze fra Occidente e Oriente, tema trattato questa volta dal punto di vista della malattia come frutto paradossale delle meraviglie esotiche. Il contrasto fra la bellezza naturale e la forza virulenta delle infermità lì sviluppatesi è narrato anche visivamente: le fotografie consistono in sei immagini mediche di individui malati o di agenti patogeni, anticipate da cinque fotografie di paesaggi naturali che incombono sulla minuta figura bianca che si intravede. Le immagini suggeriscono la circolarità interna dei materiali narrativi che costruiscono i testi di argomento indiano (già peraltro evidente dai richiami testuali fra le diverse prose)⁴⁶: se infatti la fotografia che rappresenta una figura passeggiare sulla riva, fra l'oceano e le palme da cocco, sembra parte della serie di scatti sulla spiaggia che accompagnano *Un Natale a Ceylon*, quelle che rappresentano la flora esotica sono le stesse già usate sulla «Lettura» (si tratta delle immagini precedentemente indicate coi numeri 6 e 7, fig. 1; la prima di queste è tagliata in modo da non includere il personaggio umano, fig. 5). Rispetto a *Natale a Ceylon* differiscono le didascalie, che in *Glorie italiane* riportano: «...la nostra automobile corre lungo la strada fantastica...» (in *Natale a Ceylon*: «...gli alberi formato sulle strade arcate eccelse, scenari da melodramma...») e «...una vegetazione che sembra sfuggita all'epoche carbonifere...» (in *Natale a Ceylon*: «Sotto la demenza del verde, l'uomo è ridotto ad un umile insetto in un fascio d'alte gramigne...»). Interessante il confronto fra le ultime due, che rispecchiano quanto avviene sulla pagina: come nella didascalia, nel passaggio da *Natale a Ceylon* a *Glorie italiane*, si perde il riferimento antropomorfo e la figura umana è esclusa anche dalla fotografia. L'uso delle immagini sembra, in parte, didascalico: il racconto si apre con il ritratto del medico, seguono undici fotografie che illustrano gli argomenti di cui discorrono Castellani e il narratore – «foreste incantate, lungo la spiaggia dell'oceano indiano» (p. 142), individui malati di elefantiasi e di framboesia tropicale, la mosca tsé-tsé, ma anche la maestosità minacciosa della vegetazione. Dietro la cortina di una piatta funzione didascalica, si può intravedere anche un altro livello del racconto visuale: grazie all'accostamento senza soluzione di continuità dei due gruppi di fotografie (quello dei paesaggi vegetali e quello delle malattie

⁴⁴ Il testo, la cui tematica patriottica si iscrive nei valori della rivista, è rimasto inedito per molto tempo e ritrovato da Alida D'Aquino Creazzo che lo ha incluso nell'edizione critica.

⁴⁵ F. DI BIAGI, *Un viaggiatore impartecipe*, in G. GOZZANO, *Verso la cuna del mondo*, Lavis, La Finestra, 2005, p. CXX.

⁴⁶ I rimandi testuali fra le diverse prose indiane sono segnalati da Ajello nelle note a G. GOZZANO, *Nell'Oriente favoloso*, cit.

umane) le immagini realizzano infatti anche una funzione tematica e mettono in risalto il contrasto fra uomo e paradiso naturale, vero tema dell'opera.

Le città della favola: Agra (30 gennaio 1916)⁴⁷ è nuovamente divisa in cinque "lettere" datate 3, 5, 6, 8 e 9 gennaio 1913⁴⁸ ad Agra. L'opera è distribuita su cinque facciate, su cui le quattordici immagini sono disposte simmetricamente. Il testo racconta la visita di Agra, città che, come *Goa: la Dourada* e poi *L'impero dei Gran Mogol*, è segnata dal tema del contrasto fra antico e presente: da un lato gli antichi palazzi in cui si percepisce lo splendore passato dei Gran Mogol, dall'altro la città urbana, di cui si registrano gusti e costumi. Anche le immagini propongono questo antagonismo, senza però mimarlo: quattro fotografie mostrano edifici e resti di monumenti antichi (non gli stessi di cui parla il testo), mentre le altre diversi personaggi della vita urbana. L'unione di queste immagini a didascalie descrittive, non riprese dal testo, permette di comprenderle anche in questo caso come «cartoline» dalla funzione pseudo-documentaria. Reali cartoline sembrano le due immagini verticali affiancate nell'ultima facciata: in contrasto con le didascalie gozzaniane (che riportano «Elefante da lavoro» e «Bajadera di bassa casta»), sovrimpresse sulle immagini si trovano infatti altre scritte in inglese, rispettivamente «A Temple Elephant, Ceylon» e «Hindu dancing girl, Ceylon». Il contrasto è interessante perché rende evidente il reimpiego di immagini altrui e, anche e ancora, l'utilizzo di immagini di altri luoghi per raccontare visivamente le città: uso di un dato potenzialmente realistico, insomma, per creare l'anacronismo spaziale e, allo stesso tempo, la visione finzionale e stereotipica dell'India.

L'impero dei Gran Mogol (16 marzo 1916)⁴⁹ si dispiega su sei facciate, con disposizioni simmetriche delle quattordici immagini, che scandiscono e creano un ritmo visivo. Il testo di Gozzano racconta, in due "lettere" da Delhi datate 14 e 15 gennaio 1913, il viaggio in treno verso l'India islamitica, in cui registra il mutare della vegetazione e le scene di vita quotidiana osservate nel viaggio su elefante per le strade di Delhi; concludono l'opera la visita dei resti archeologici della città antica e il dormiveglia in cui il narratore sogna di riportarla in vita. Alcune fotografie sono accompagnate da didascalie sintetiche (una in particolare, «Elefante da lavoro», coincide con un'immagine utilizzata in *Agra*, indice forse dell'appartenenza delle foto a una stessa serie di cui l'autore aveva fornito un'unica didascalia generale), altre da testi più evocativi, preceduti e seguiti dai puntini di sospensione, come

⁴⁷ In *Verso la cuna del mondo*, il testo viene diviso in due: le prime due lettere compongono *Agra: l'immacolata*, le altre tre *Fachiri e ciurmadori*.

⁴⁸ Le date presentano verosimilmente un errore di stampa: 13 gennaio 1913, 5 gennaio, 6 gennaio, 8 gennaio, 9 gennaio. Inoltre, coincidono con quelle indicate su «La Donna» per il viaggio descritto in *Da Ceilan a Madura*.

⁴⁹ Il numero relativo di «Bianco, rosso e verde» (consultabile online: «Periodici. 1418 documenti e immagini della grande guerra», cit.) è pubblicato il 16 marzo 1916, sebbene siano indicate sul frontespizio le date «15 febbraio - 15 marzo 1916»: di quell'anno erano stati infatti pubblicati solo i primi due numeri di gennaio; quelli di febbraio erano stati rimandati a causa di disagi nella redazione (come comunica la lettera *Ai nostri abbonati e lettori* nello stesso numero, in cui l'editore specifica «le ragioni del nostro silenzio», dovute alla malattia del direttore Gerolamo Lazzari e alla carenza di collaboratori arruolatisi al fronte; cfr. «Bianco, rosso e verde», II, 3, 16 marzo 1916, p. 90).

già visto in *Natale a Ceylon*⁵⁰. Le prime due fotografie dovrebbero forse mettere in scena il contrasto fra la vegetazione dell'India settentrionale, desertica, e quella meridionale, tropicale; eppure, la fotografia che accompagna la prima didascalia («...ed ecco ancora la steppa senza fine...») mostra due palme sulla riva del mare, mentre la fotografia che accompagna la seconda didascalia («...una vegetazione arida che non è mai stata vista...») mostra la già nota flora strabordante dei paesi esotici. Si crea così un effetto di contraddizione, da leggersi forse in chiave ironica e ludica, forse in funzione della creazione anacronistica e poetica. Le altre fotografie, che mostrano paesaggi e, soprattutto, folle e tipi umani⁵¹, sembrano invece riproporre il modello della «cartolina» già più volte rilevato.

CONCLUSIONI

Il *tour* compiuto fra periodici italiani e subcontinente indiano ha permesso di mettere in luce diverse modalità dei fototesti gozzaniani di creare senso: attraverso, per esempio, i ricorrenti meccanismi della «cartolina», quello più singolare della «predella», o quello suscitato dall'interazione – e contrasto eventuale – fra didascalie e contenuti visuali. Tutti espedienti che, come si è visto, permettono di costruire un percorso dalla patina realistica, ma solo pseudo-documentario, in quanto fittizie sono le sue premesse, fittizio l'uso fatto degli strumenti narrativi, fittizia la cornice che li ordina.

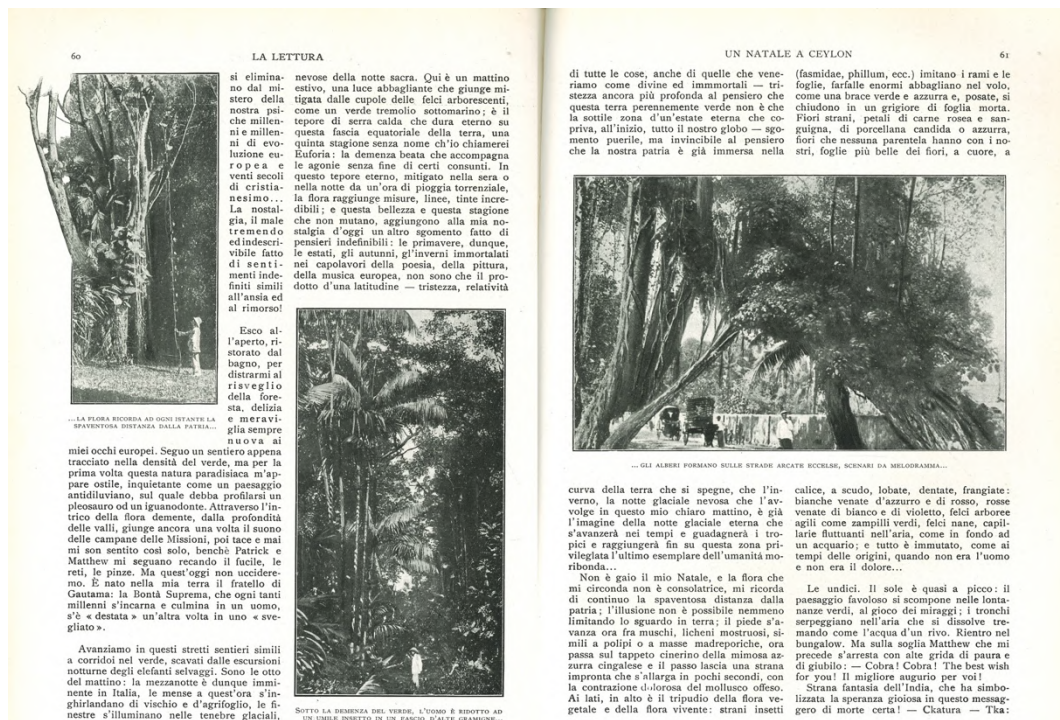
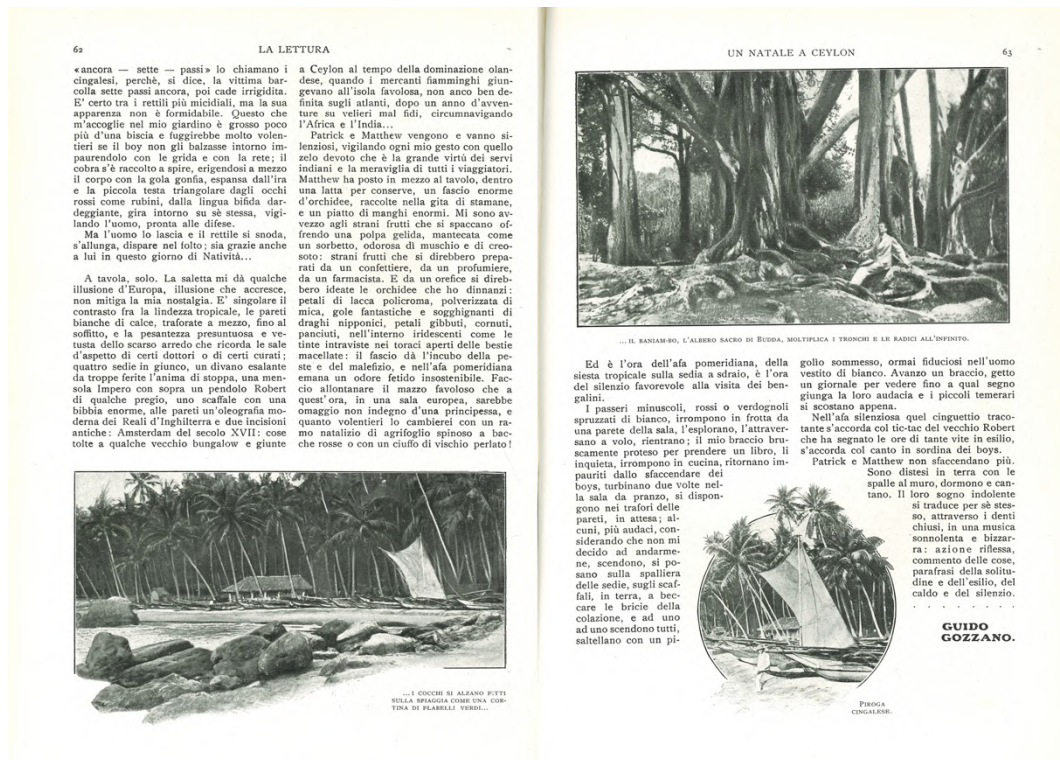
Le prose attraversano grossolanamente tutto il territorio indiano, eppure ricostruire un itinerario coerente del viaggio del narratore gozzaniano è difficile, non solo perché l'autore gioca con l'accostamento anacronistico di immagini di diversi luoghi, differenti da quelli descritti testualmente, ma anche perché le date ostacolano la coerenza temporale: se *Natale a Ceylon*, datata 25 dicembre, può essere la prima tappa ideale e in cui si svolge anche la prosa non datata *Glorie italiane*, seguono i viaggi contemporanei ad Agra (India settentrionale) e Madurai (India meridionale) nei primi di gennaio 1913, per poi tornare a Delhi (India settentrionale) a metà gennaio, a fine gennaio a Goa (India sud-occidentale) e a inizio febbraio a Jaipur (India settentrionale) – mentre non datato è il viaggio a Kanpur.

Si può allora concludere con quanto Gozzano stesso afferma nell'*Impero dei Gran Mogol*: «guai se non si completasse col sogno il magro piacere che la realtà concede!» (p. 172); un'affermazione che rende comprensibile la poetica che ha guidato il procedere che si è detto pseudo-documentario dell'autore; il quale, attraverso l'uso di fotografie, disposizioni e didascalie, conduce con sorriso ironico e sognante attraverso un'India non reale, né realmente visitata, ma credibile e, soprattutto, immaginabile.

⁵⁰ Cfr. nota 17.

⁵¹ In particolare, la dodicesima fotografia, che riporta la didascalia «...lavorano i bronzi, i rami con abilità non comune...», è la stessa presente in *Goa: la Dourada* con didascalia «Goa. - Sono quasi tutti meticci portoghesi...».

ILLUSTRAZIONI

Fig. 1. G. Gozzano, *Un Natale a Ceylon*, in «La Lettura», gennaio 1914, pp. 60-61.Fig. 2. G. Gozzano, *Un Natale a Ceylon*, in «La Lettura», gennaio 1914, pp. 62-63.

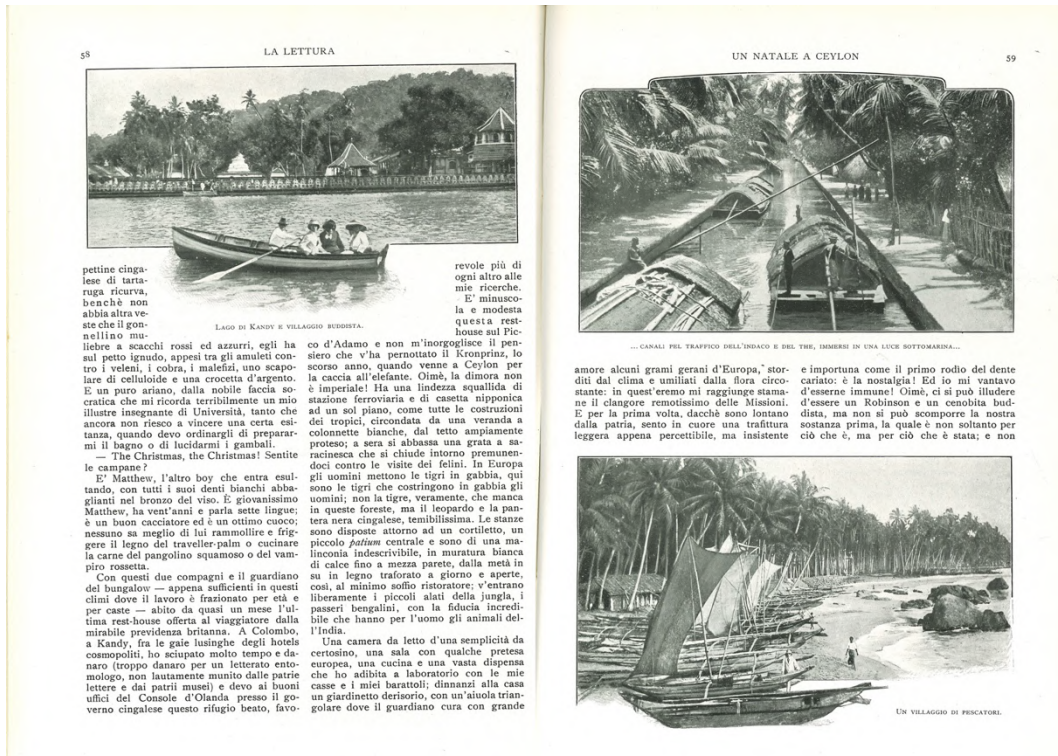


Fig. 3. G. GOZZANO, *Un Natale a Ceylon*, in «La Lettura», gennaio 1914, pp. 58-59.

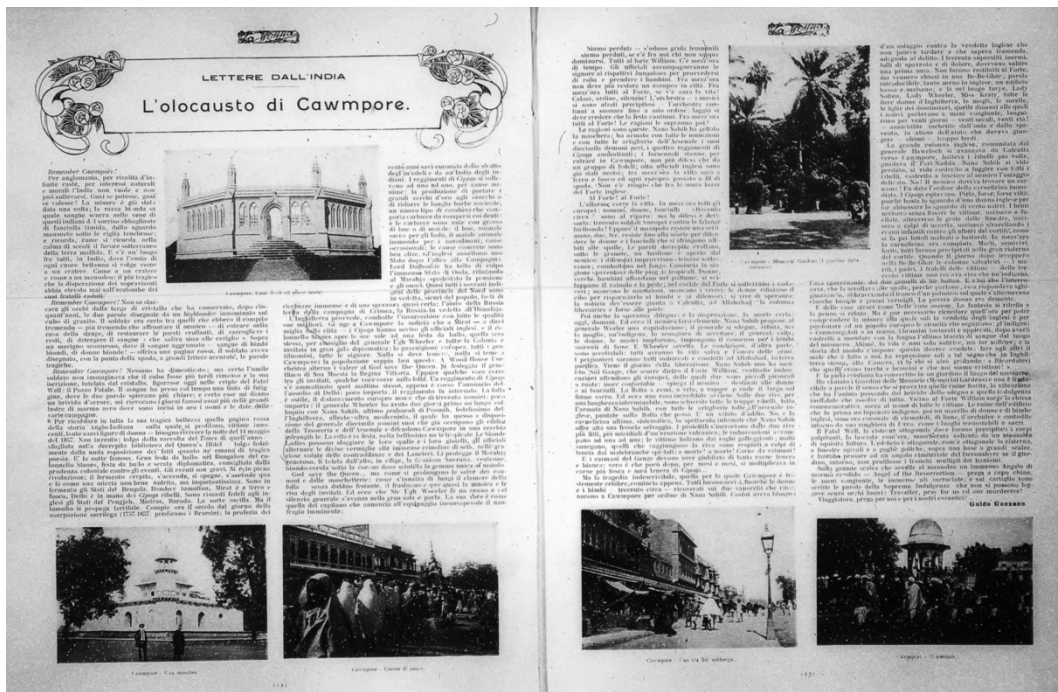


Fig. 4. G. GOZZANO, *L'olocausto di Cawmpore*, in «La Donna», 20 aprile 1915, pp. 12-13.

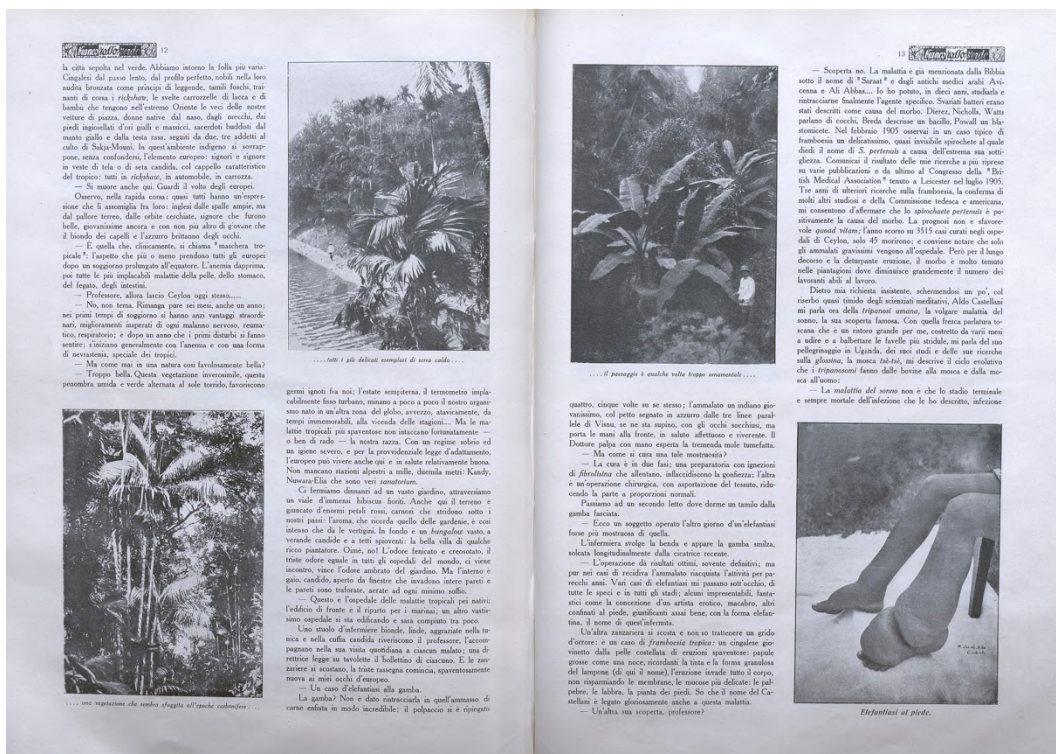


Fig. 5. G. GOZZANO, *Glorie italiane all'estero. – Gli orrori del paradiso*, in «Bianco, rosso e verde», 15 gennaio 1916, pp. 12-13.

ABSTRACT

Through an analysis of Guido Gozzano's (1883-1916) writings on India and the corresponding photographs, this article reflects on the stratification of meanings created by phototexts, emphasising the dynamics of contamination of the historical truth of images. Before the texts were selected, ordered and published in the posthumous volume *Verso la cuna del mondo*. Lettere dall'India (1917), they were published in four magazines («La lettura», «La stampa», «La donna», «Bianco, rosso e verde») and accompanied by seventy-eight photographs, taken by the author himself or recycled from other publications. The images, which were later omitted from the book editions, are an integral part of the narrative and contribute to creating a fictional and stereotypical vision of India that is in line with Gozzano's vision and far from the strictly documentary function often commonly associated with photographic representation. The study of the rhetoric of images – that is, the expedients that act on the gaze, on the layout and on the parerga; rhetoric complementary to textual one – allows to understand how they participate in the construction of the narrative and the genesis of a literary truth, rather than an historical one, and a subjective vision, simulacrum of reality.

KEYWORDS

Epistolary genre; Guido Gozzano; India; periodicals; photography.

BIO-BIBLIOGRAPHY

Marta Pizzagalli is a PhD student at the Istituto di studi italiani of the Università della Svizzera italiana. She attended an artistic-literary curriculum at the Università della Svizzera italiana (Lugano and Mendrisio) and specialised in Comparative Literature at the Université de Lausanne with the supervision of Prof. Ute Heidmann (Spécialisation en Langues et littératures européennes comparées LLEUC). Her interests focus on comparative literature and the interaction between literature and other media; her research project, conducted under the direction of Marco Maggi, concerns visual media in Guido Gozzano's texts.

SIMONE TROMBIN

L'AUTORAPPRESENTAZIONE PER IMMAGINI E IL LORO
CONTRIBUTO ALLA PERCEZIONE DEL SÉ E DELL'ALTRO DA SÉ IN
VALERIO MAGRELLI

L'interesse per la corporeità e la malattia risulta essere una prerogativa dell'intera produzione letteraria di Valerio Magrelli. Lo si evince leggendo alcuni titoli e osservando le immagini di copertina dei suoi lavori, tra i quali si citano: *Ora serrata retinae*¹ (1980), *Nel condominio di carne* (2003), *Il sangue amaro* (2014). Da quanto dichiara l'autore, l'attenzione data a questi temi nasce in concomitanza con alcuni significativi eventi biografici che hanno condizionato la sua vita. Essi si presentano nell'età infantile e assumono per lo scrittore le sembianze di un vero e proprio trauma fisico e psichico. Magrelli molto spesso narra infatti della sua incapacità di vedere correttamente a causa della miopia o del doloroso incidente motociclistico accadutogli all'età di diciassette anni e indicato dallo stesso autore come momento generativo e iniziatico della sua poesia². Da quanto osserva Tommaso Lisa studiando gli otto quaderni autografi scritti tra il 1971 e il 1980, per esempio, le tematiche mediche dell'esordio letterario *OSR* dipendono proprio dal ricordo del ricovero e da una scrittura intesa come auscultazione³. L'ascolto interiore porta così «il corpo e la mente in una condizione in cui il mondo esterno assume una prospettiva totalmente nuova»⁴.

La ricerca tenterà quindi di comprendere gli effetti derivati da un "io" malato⁵, ossia si osserverà come l'autore percepisce se stesso e la realtà quando alcuni organi, deputati a tale funzione conoscitiva, sono perturbati da patologie o da altri fattori. Si individueranno così importanti passi in cui l'utilizzo di immagini fotografiche contribuisce a ricostruire un'identità avvertita dal poeta come frammentaria⁶ e in continua mutazione. Allo stesso

¹ Da questo momento abbreviato in *OSR* e citato da V. MAGRELLI, *Le caviglie. Poesie. 1980-2018*, Torino, Einaudi, 2018.

² Mario Inglese riporta a questo proposito un'intervista rilasciata da Magrelli a Franco Sepe in cui il poeta mette in rilievo la stretta relazione tra la scrittura e l'incidente. Secondo lo stesso Inglese la poesia di Magrelli nascerebbe proprio dal dolore fisico provato (cfr. M. INGLESE, *Valerio Magrelli. Poesia come ricognizione*, Ravenna, Longo, 2004, p. 13).

³ Cfr. T. LISA, *Scritture del riconoscimento. Su Ora serrata retinae di Valerio Magrelli*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 11.

⁴ M. INGLESE, *Valerio Magrelli*, cit., p. 13.

⁵ Come indica Magrelli: «La mia prima visita oculistica. Mentre ancora fissavo il tabellone con i suoi geroglifici luminosi, [...], il dottore, scherzando, mi disse che potevo andare, così com'ero, e che tenessi pure tutto l'armamentario. [...] Non fu una malattia, quella, ma piuttosto la condizione preliminare per ogni sua futura manifestazione» (V. MAGRELLI, *Nel condominio di carne*, Torino, Einaudi, 2003, p. 5).

⁶ Da quanto si può rilevare nella struttura e nella tematica di *Nel condominio di carne*, il corpo viene definito quale «alveare, formicaio, brulicante nido di parassiti» (ivi, quarta di copertina). Le singole

tempo il saggio studierà in qual modo tali foto, che ritraggono il corpo di Magrelli o dei suoi famigliari, creino un dialogo, o un interscambio, tra il medium fotografico e quello letterario contribuendo a dare un senso di verità alla vicenda autobiografica dell'autore. Il saggio si articolerà dunque in due paragrafi: nel primo si condurranno ricerche inerenti all'organo sensoriale della vista in rapporto al cervello, in quanto solo la loro cooperazione consente una percezione corretta della realtà. Nel secondo si analizzerà il significato che acquisisce la narrazione autobiografica magrelliana e come l'utilizzo di immagini aiuti l'autore a superare alcuni momenti particolarmente traumatici.

I. L'OCCHIO E IL CERVELLO

Molto sottrae il sonno alla vita.
L'opera sospinta al margine del giorno
scivola lenta nel silenzio.
La mente sottratta a se stessa
si ricopre di palpebre.
E il sonno si allarga nel sonno
come un secondo corpo intollerabile⁷.

Nella prima lirica (costituita da un «verso-sentenza incipitario e tre distici»⁸) di *OSR* (del 1980) i sostantivi mente e palpebra compaiono nella parte centrale del testo. Questa collocazione suggerisce che la chiave di lettura della raccolta si basa sul rapporto tra la vista (affetta dalla miopia) e il cervello. Infatti, come sostiene Mario Inglese: «L'attività sensoriale, il processo percettivo sono realizzati nella piena consapevolezza dell'organo ad essi preposto. [...] L'occhio 'estende' il cervello, il quale elabora i dati dell'esperienza sensoriale pur assumendo una sua autonoma esistenza»⁹. L'alterazione anatomica però induce il soggetto lirico ad aprire un'indagine conoscitiva sulla propria natura, ossia su quanto vede e recepisce, «con l'obbiettivo di declamare la definitiva superiorità del pensiero sulla materia, [...] *ma con* la scoperta finale al contrario [...] di un'alterità irriducibile al corpo stesso»¹⁰. Tuttavia, l'uso di un tecnicismo anatomico latino come intestazione non facilita l'immediata ricezione del contenuto della raccolta stessa. Per suggerire una eventuale interpretazione, Magrelli inserisce nella copertina della terza edizione del 1989 la foto di Arturo Bragaglia¹¹

componenti anatomiche concorrono in tal modo a un racconto diaristico fatto di esperienze e malattie in cui i singoli frammenti permettono di descrivere la natura metamorfica del corpo stesso.

⁷ *Molto sottrae il sonno alla vita*, in *OSR*, p. 7.

⁸ S. STROPPA, L. GATTI, Commento a V. MAGRELLI, *Ora serrata retinae* (1980), Torino, Ananke, 2013, p. 43.

⁹ M. INGLESE, *Valerio Magrelli*, cit., p. 17.

¹⁰ S. GIROLETTI, *Per una poesia civile. La 'funzione corpo' nelle liriche di Valerio Magrelli*, in *Scritture del corpo*, Atti del XVIII Convegno Internazionale della MOD, Catania, 2016, a cura di M. Paino, M. Rizzarelli, A. Sichera, Pisa, ETS, 2018, p. 135. Corsivo mio.

¹¹ Arturo Bragaglia (1893-1962) è stato un fotografo e un attore italiano. Ebbe modo di recitare per importanti registi italiani quali Vittorio de Sica e Luchino Visconti.

intitolata *Il miope*. Lo stesso autore lo specifica in nota: «Proponendomi ciò, non facevo in realtà che assecondare quel sentimento pulviscolare e dispersivo della miopia che nel mio primo libro avevo evidenziato ed insieme represso, o forse evidenziato per reprimere. L'insubordinazione dello sguardo: è a questo che ho pensato scegliendo la fotografia di Arturo Bragaglia»¹². Già agli albori della sua attività poetica, Magrelli decide di creare, in questo modo, un interscambio tra i diversi media con il fine di utilizzare le immagini di copertina come supporto ai temi della sua opera letteraria¹³. Di fatto, con tale foto, Magrelli connette due sistemi semiotici che, se pur apparentemente distanti, aderiscono allo stesso circuito comunicativo, quale l'uno necessario ad esprimere l'altro, come specifica Roland Barthes:

Oggetti, immagini, comportamenti possono, in effetti, significare, e significano ampiamente, ma mai in modo autonomo: ogni sistema semiologico ha a che fare con il linguaggio. La sostanza visiva, per esempio, conferma le sue significazioni facendosi accompagnare da un messaggio linguistico (come avviene per il cinema, la pubblicità, i fumetti, la fotografia giornalistica ecc.), cosicché almeno una parte del messaggio iconico si trova in rapporto strutturale di ridondanza o di ricambio con il sistema della lingua¹⁴.

Questo scambio viene usato da Magrelli, il quale fornisce indizi sulla verità che si instaura tra l'immagine scelta e la patologia di cui è sofferente e che contraddistingue la difficoltà percettiva avvertita in *OSR*. La relazione, infatti, tra le due componenti (occhio e cervello) è data in primo luogo dalla loro cooperazione a livello anatomico. L'occhio sostanzialmente è lo strumento che ci permette di catturare la luce riflessa dal mondo esterno, mentre la resa della luce in immagini è data propriamente dal cervello. Solo la perfetta funzionalità delle due parti consente una nitida acquisizione della realtà circostante; cosa che invece non si realizza o deve essere interpretata se l'occhio è affetto da un sintomo o da una patologia, «come se chiarezza e perspicuità non potessero realizzarsi che risaltando su un fondale sporco, sgranato, mobile, sfocato, palpitante»¹⁵. Da quanto indica Mario Inglese, in questa raccolta poetica è molto importante il contributo del pensiero empirista di George Berkeley (1685-1753), per il quale: «il mondo esiste in quanto lo percepiamo con i nostri sensi. La materia di per sé non esiste, esiste solo in relazione alla mente che la percepisce»¹⁶.

¹² V. MAGRELLI, *Nota alla terza edizione*, in ID., *Ora serrata retinae* [1980], Milano, Feltrinelli, 1989, p. 110.

¹³ Altri esempi si osservano nella copertina di *Nel condominio di carne* (di cui si discuterà in seguito) e in quella di *Geologia di un padre* (2013). In questo caso, l'immagine de *La grotta di Polifemo* (scelta dall'autore stesso ed elaborata graficamente dal figlio Leonardo) mette in scena la figura mitologica intenta a divorare alcuni esseri umani. L'intento dell'autore è quello di «descrivere suo padre come una creatura metamorfica che passa repentinamente da una fase e da una forma regolamentata, e si potrebbe dire antropomorfa, a una in cui, medium o conduttore di un'energia che gli viene da qualche parte, assume fattezze per definire le quali occorrono tutte le risorse della leggenda e del mito» (F. FRANCUCCI, *Il mio corpo estraneo. Carne e immagini in Valerio Magrelli*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, p. 95).

¹⁴ R. BARTHES, *Elementi di semiologia* [1964], trad. it. di A. Bonomi, Torino, Einaudi, 1992, pp. 13-14.

¹⁵ V. MAGRELLI, *Nota a Ora serrata retinae (ristampa 1989)*, in *Le caviglie*, cit., p. 620.

¹⁶ M. INGLESE, *Valerio Magrelli*, cit., p. 18.

Allora la chiusura degli occhi e della mente (nella lirica riportata) è avvertita come un'azione negativa, in quanto «sottrae» alla vita la «consistenza» delle cose, rendendo di fatto irricoscibile sia la visione del mondo esterno sia della propria interiorità. «Se il primo distico mette la sordina all'attività del corpo e il secondo a quello della mente [...] nel terzo distico nulla ha più luogo se non il *sonno* stesso, ripreso circolarmente dal v. 1 e replicantesi in se stesso (*il sonno si allarga nel sonno*), incontrastato dominatore di uno stato privo di residuali presenze»¹⁷.

Quindi, sull'esempio di Berkeley i sensi diventano gli organi di determinazione dell'«io» e del suo rapporto con gli altri. Siamo di fronte all'apparizione di un nuovo soggetto dell'esperienza che si è sdoppiato e che sostituisce quello vecchio¹⁸; esso non è più caratterizzato dalla relazione tra l'uno e il molteplice, o tra umano e divino, bensì tra il soggetto e l'oggetto¹⁹. Il mondo esterno e la propria identità vanno di per sé ricostruiti per mezzo del legame tra il cervello²⁰ e l'occhio.

Per rendere concreta la percettività sulla pagina scritta, nella sua opera d'esordio, Magrelli adopera diversi procedimenti retorici e stilistici. Per esempio, evita l'uso di una terminologia vaga e imprecisa col fine di avvicinare la parola all'oggetto descritto²¹. Le liriche in tal modo si compongono di tecnicismi settoriali (che variano dal campo medico a quello nautico o astronomico: occipite, diottrie, bonaccia, prua, armilla per citarne alcuni²²). A ciò si associa il costante impiego di metafore e analogie per superare «l'indicibilità e l'impossibilità di conoscere il reale (il silenzio) legando tra loro le cose e le parole in un rapporto di specifica contingenza»²³. Prove di questo fenomeno si possono osservare nei passaggi in cui il corpo viene descritto come un minerale²⁴: «Il male della pietra / ha fatto del mio corpo una miniera»²⁵, o come un oggetto per scrivere: «Essere matita è segreta ambizione. [...] / Diventare così da carne a segno»²⁶. Allo stesso tempo, l'attenzione del soggetto lirico a «raccolgere le parole»²⁷ gioca con l'idea di un tentativo di descrizione e di elaborazione di quanto si percepisce più riconducibile alla realtà o alla verità²⁸:

¹⁷ S. STROPPA, Commento a V. MAGRELLI, *Ora serrata retinae*, cit., p. 43.

¹⁸ Cfr. G. AGAMBEN, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia* [1978], Torino, Einaudi, 2001, pp. 17-18.

¹⁹ Ivi, p. 12.

²⁰ «Il cervello è identificato con il mondo, è il luogo di un "tutto", in una visione totalizzante e unitaria dello spazio del soggetto. [...] Come in uno specchio ustorio, nella superficie concava del cervello si focalizza e figura l'intero universo: 'Il cervello è il cuore delle immagini' (il fulcro della cosmogonia) qui portate da un "acquedotto di sguardi" [...]. Ma come ogni acquedotto, anche questo ha falle, perdite, vortici: il difetto di una vista malata che corrompe il reale» (T. LISA, *Scritture del riconoscimento*, cit., p. 67).

²¹ Cfr. ivi, pp. 118-119.

²² T. LISA, *Scritture del riconoscimento*, cit., pp. 124-125.

²³ Ivi, p. 167.

²⁴ Cfr. ivi, pp. 168-169.

²⁵ *Il male della pietra*, in *OSR*, p. 87.

²⁶ *Essere matita è segreta ambizione*, in *OSR*, p. 13.

²⁷ *Prima dell'ultima curva del giorno*, in *OSR*, p. 9.

²⁸ Come scrive Mario Inglese: «La realtà va definita attraverso la parola che assegna, segno tra i segni un senso all'oggetto, lo scopre e lo interpreta» (M. INGLESSE, *Valerio Magrelli*, cit., p. 24).

Le immagini oscillano e il tratto si fa incerto,
 gli oggetti si nascondono:
 è come se parlassero per enigmi continui
 ed ogni sguardo obbligasse
 la mente a tradurre.
 La miopia si fa quindi poesia,
 dovendosi avvicinare al mondo
 per separarlo dalla luce²⁹.

Lo stato confusionale della vista conduce l'«io» a scoprirsi dolorosamente come un «oggetto tra gli oggetti»³⁰. Essi sono per l'appunto «ammirati»³¹ perché «costanti idee»³², cioè incapaci di presentare dubbi e incertezze rispetto a quelle provate dal soggetto lirico. Il ritrovarsi quindi oggetto, la trasformazione, è un evento rappresentato come negativo in quanto «le cause si susseguono / non viste ma mostrandosi per quello che sono»³³, ossia la miopia (la causa) non è ravvisabile a livello fisico, ma solo a livello percettivo. Ecco che allora

gli occhiali andrebbero portati
 tra l'occhio ed il cervello,
 perché è là, tra le boscaglie
 e piantagioni di nervi
 l'errore dello sguardo.
 Qui si smarrisce la vista
 e nel suo andare alla mente
 si corrompe e tramonta³⁴.

Come dichiara Sabrina Stroppa: «Colpa ed *errore* della vista non è dunque il suo posarsi sul mondo, ma l'insufficiente decisione [...] con cui si lascia trasformare dalle cose, rinunciando a farsi governare dal cervello»³⁵.

Se quindi alla mente/pensiero viene assegnato il ruolo dominante nella traduzione linguistica delle immagini «sporche», va tenuto conto che è proprio la percezione visiva a minare la centralità della mente; perché è l'occhio che conduce il soggetto lirico al difficile processo identitario³⁶. Comprendendo i segni esterni, si giungerebbe a concepire la propria

²⁹ *Sto rifacendo la punta la pensiero*, in *OSR*, p. 37.

³⁰ *Se io venissi a mancare a me stesso*, in *OSR*, p. 34.

³¹ Cfr. *Ammirevole è la vita delle cose*, in *OSR*, p. 8.

³² Cfr. *ibidem*.

³³ *Se io venissi a mancare a me stesso*, in *OSR*, p. 34.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ S. STROPPIA, *Commento a V. MAGRELLI, Ora serrata retinae*, cit., p. 79.

³⁶ «L'occhio è il fulcro della scrittura di Magrelli perché è anche 'la porzione dell'organismo chiamata a sancire l'atto del riconoscimento, il luogo corporeo preposto alla verifica delle procedure identitarie'; la preminenza dello sguardo facciale 'è riconosciuta per sottolineare l'abisso percettivo che esso dischiude'» (T. LISA, *Scritture del riconoscimento*, cit., p. 70).

natura. A detta di Tommaso Lisa, per l'appunto, «l'occhio [...] è il principale mediatore tra realtà esterna e cervello»³⁷; ossia la mente necessita della vista, in quanto solo per mezzo di essa la riflessione su di sé può compiersi. Il costituirsi come oggetto e il difficile rapporto col sé è dovuto all'incapacità del cervello di individuare correttamente le immagini captate (gli occhiali, appunto, vanno posti sulla mente) e lo stesso atto della scrittura diventa in verità non uno specchio ma «il vetro zigrinato delle docce, [...] / dove [...] / non si riconosce chi si lava (*ossia chi scrive*) ma soltanto il suo gesto (*di scrittura*)»³⁸.

La scoperta finale, in *OSR*, è data quindi dall'impossibilità del soggetto di separarsi dal "non io", in quanto ogni rapporto tra il sé e "l'altro da sé" è minato dalla difficile visione dell'ambiente esterno e dunque delle immagini interne del cervello. L'accostamento tra corpo e processi di riconoscimento induce a prendere in considerazione una linea di pensiero che a partire dal dualismo cartesiano – ovvero quella separazione tra la componente psichica o soggettiva (*res cogitans*) e corporea o oggettiva (*res extensa*) – giunge alla scoperta della fenomenologia, ossia all'unificazione di entrambe le parti secondo cui l'"io" è il corpo³⁹. Questa presa di coscienza, o duplicità, viene tra l'altro testimoniata nei testi di *OSR* attraverso l'uso di chiasmi che, seguendo l'esempio di Paul Valéry, provocano «una separazione tra il sé e il sé, per cui l'io [...] vede vedere e si pensa pensare, divenendo contemporaneamente specchio e fenomeno a se stesso»⁴⁰. Ciò si può osservare quando, per esempio, Magrelli scrive: «Per me la ragione / della scrittura / è sempre scrittura / della ragione»⁴¹. Caduta quindi questa opposizione, corpo e mondo (interiorità ed exteriorità) divengono un'unica cosa avvolta e intrecciata nello stato di coscienza generato dalla sensazione⁴².

Tuttavia, per comprendere in maniera più approfondita la relazione tra identità e visione, conviene esaminare gli studi compiuti da Magrelli riguardo ai *Cahiers* di Valéry e alla figura di Narciso pubblicati nel 2002 nel testo *Vedersi vedersi*⁴³.

Nel pensiero filosofico contemporaneo centrale è l'idea che la costruzione dell'"io" passi necessariamente da una consapevolezza del costituirsi in una alterità, ossia nel rapporto tra il sé e l'altro, come individuato ad esempio da Paul Ricoeur:

Oggetto del dubbio non è più soltanto la realtà del mondo esterno, ma il mondo stesso della coscienza soggettiva, che da dato originario e certo, si trasforma in «compito», il compito lungo e faticoso del divenir cosciente, attraverso il riconoscimento

³⁷ Ivi, p. 68.

³⁸ *Dieci poesie scritte in un mese*, in *OSR*, p. 15. Corsivi miei.

³⁹ Cfr. M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione* [1945], trad. it. di A. Bonomi, Milano, Bompiani, 2003, p. 214.

⁴⁰ T. LISA, *Scritture del riconoscimento*, cit., p. 135.

⁴¹ *Io non conosco*, in *OSR*, p. 93.

⁴² Cfr. M. MARZANO, *Filosofia del corpo* [2007], trad. it. di S. Crapiz, Genova, Il nuovo melangolo, 2010, p. 42.

⁴³ Titolo completo: V. MAGRELLI, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi, 2002.

in sé delle molteplici tracce dell'altro. Secondo questa prospettiva l'alterità è implicata a un livello originario e profondo nel processo di costituzione del sé⁴⁴.

E allo stesso modo l'assunto generale di Valéry è quello per cui «l'esperienza autoscopica (nella variante dello specchio o del ritratto) rivela [...] tutta la sua importanza in quanto mezzo per indagare l'altro in o sé, diversamente detto, il sé come altro»⁴⁵. Da quanto invece appurato, il soggetto magrelliano appare impossibilitato al raggiungimento di una propria identità a causa della miopia, ma soprattutto perché l'intera prima parte di *OSR*, *Rima palpebralis*, è dominata dalla chiusura degli occhi e dal periodo narrativo che precede la notte. Dunque, essa è segnata da una mancanza di un rispecchiamento in una qualche superficie riflettente e da un restringimento visivo dovuto al giungere della sera, in cui lo scrittore non può far altro che raccogliere «pochi frammenti isolati dallo sguardo nella loro essenzialità. [...] Il rovescio dello sguardo assorto da cui sorge la poesia di *Ora serrata retinae* è dunque questa perdita, questo restringersi della parola a 'ciò che resta'»⁴⁶. Si genera così, fin dalla poesia introduttiva, un impedimento all'«io» lirico di rispecchiarsi; ciò viene confermato successivamente nella terza lirica: «Non c'è finestra o spiraglio»⁴⁷. Questo elemento acquisisce per Valéry un significato altrettanto importante, in quanto al buio essa non permette di osservare le immagini esterne ma solo quelle che internamente si riflettono⁴⁸.

Se scorriamo l'opera magrelliana, noteremo che la questione identitaria dalla prospettiva della visione viene trattata più nello specifico dopo il 2002, anno coincidente con la pubblicazione di *Vedersi vedersi*. Risente dell'influenza di tali studi l'appendice presente in *Disturbi del sistema binario*⁴⁹ denominata *L'individuo anatra-lepre*. L'illustrazione dell'animale-mostro (avente un volto sul quale è possibile rilevare il profilo di un'anatra o eventualmente di una lepre) e la relativa citazione del filosofo Wittgenstein in apertura alla sezione, spostano l'attenzione dell'indagine epistemologica dal versante etico a quello propriamente visivo, come sottolinea Valéry⁵⁰: «Ma *tutto* ciò che *Io* ho sentito, pensato, – *tutto* ciò che

⁴⁴ C. CASTIGLIONI, *Il sé e l'altro. Il tema del riconoscimento in Paul Ricoeur*, in «Esercizi filosofici», 3, 2008, p. 10, URL <https://sites.units.it/eserfilo/art308/cast308.pdf>, ultima consultazione 20 maggio 2025.

⁴⁵ V. MAGRELLI, *Vedersi vedersi*, cit., p. XV. Corsivo mio.

⁴⁶ S. STROPPA, Commento a V. MAGRELLI, *Ora serrata retinae*, cit., p. 10.

⁴⁷ *Prima dell'ultima curva del giorno*, in *OSR*, p. 9.

⁴⁸ «Invece di vedere il paesaggio, era in un riflesso quasi buio, mi apparvero un naso e degli occhi. Riconobbi qualcosa di me: "Povero poeta" dissi – poi un pezzo un po' più grande di viso: "Povero Caporale"! e ancora "Povero Narciso"! E tutti i miei diversi esseri mi intenerirono» (P. VALÉRY, in V. MAGRELLI, *Vedersi vedersi*, cit., p. 72). E similmente Magrelli: «Davanti a una vetrina, alzare lo sguardo e imbattersi in un signore che mi fissa insistente. Ancora io. Una luce maligna taglia la curvatura della fronte, e mette in vista una radura vergine. Fu necessario un lungo, nauseante lavoro di assestamento ottico, per scendere a patti con questo ennesimo quoziente di estraneità e calvizie. In simili, umilianti contrattazioni, nulla però risulta più doloroso del doppio riflesso. Abituati a infiniti compromessi con la nostra immagine, non siamo pronti a vederla ribaltata nella sua simmetria» (V. MAGRELLI, *Nel condominio di carne*, cit., p. 63).

⁴⁹ Raccolta poetica pubblicata nel 2006.

⁵⁰ Allo stesso modo nella poesia *Ottica* contenuta in *Disturbi del sistema binario*: «Possibile che in tutto questo tempo / abbia fissato il disegno dell'anatra / senza vedere la lepre? [...] Mi accanivo sull'Etica, quando il problema riguardava l'Ottica» (ID., *Le cavie*, cit., p. 435).

avrei potuto sentire, pensare, fare – Questo *Tutto* e questo *Io* che gli corrisponde, hanno forse qualche altro valore oltre che *formale*? – ossia ottico?»⁵¹.

L'analisi sull'animale si riflette in questo modo sull'autore, il quale si interroga su quale profilo (anatra o lepre) emerga per primo. La risposta trova il suo epilogo nella tesi dell'essere doppio, ossia l'anatra-lepre risulta essere costituita da due soggetti viventi in un solo corpo: «Appunto: qui di individui se ne trovano due»⁵². Ad ogni modo, le difficoltà dell'autoriconoscimento, i dubbi scaturiti dalla visione della propria immagine di fronte a una superficie riflettente e il ritrovarsi “doppi” appartengono alle riflessioni che si riscontrano sempre nei *Cahiers* di Valéry: «Io *esisto* solo in quanto sono due. Io sono lo Stesso in quanto sono Due. [...] Essere *solì*, significa essere *con sé*, significa sempre *Due*. Se così non fosse, senza questa divisione o “differenza” interna, non avremo alcun commercio con gli altri»⁵³. Tuttavia, con la successione delle liriche nella sezione, prevalgono incertezze sulla comprensione del proprio essere, le quali portano a ipotizzare che l'origine del problema dipenda da un disturbo percettivo:

Forse è solo un problema di agnosia,
quando cioè il soggetto non è in grado
di riconoscere una porzione di sé.
Sembrano criminali; sono come malati
che scambiano la propria immagine
con quella di un estraneo⁵⁴.

Sullo stesso argomento e sulle difficoltà della percezione si sofferma l'autore francese riflettendo sul processo di identificazione per mezzo della lastra fotografica. Per il poeta d'oltralpe, un uomo colpito da una simile patologia potrebbe riconoscere se stesso (posto di fronte a uno specchio o a una foto) grazie alla constatazione di dolorosi elementi fisici presenti sul proprio volto: «L'atto dell'identificazione non si realizza senza il ricorso a contrasegni inconfondibili (capelli o nei, corrispondenti alle rughe cantate da Valéry). A causa di tali disturbi, il soggetto non accede al volto nel suo complesso, ma deve piuttosto ricostruirlo»⁵⁵. Ma nel caso dell'animale questi processi non si compiono, proprio a causa di un volontario distacco visivo: «Esistono due modi per negare l'evidenza: chiudere gli occhi oppure distogliere lo sguardo»⁵⁶. Come osserva anche Federico Francucci: «L'anatra allo specchio non ‘vedrà spuntare il suo secondo profilo.’ [...] E quando l'io prova ‘a mettere un'anatra di fronte / alle azioni compiute dalla lepre’, tenendola ferma a forza, non ottiene ugualmente nessun riconoscimento»⁵⁷.

⁵¹ P. VALÉRY, in V. MAGRELLI, *Vedersi vedersi*, cit., p. 79.

⁵² V. MAGRELLI, *Due*, da *Disturbi del sistema binario*, in *Le cavie*, cit., p. 441.

⁵³ P. VALÉRY, in V. MAGRELLI, *Vedersi vedersi*, cit., p. 86.

⁵⁴ V. MAGRELLI, *Dentini affilati?*, da *Disturbi del sistema binario*, in *Le cavie*, cit., p. 449.

⁵⁵ ID., *Vedersi vedersi*, cit., p. 269.

⁵⁶ ID., *Scalo merci della moralità*, da *Disturbi del sistema binario*, in *Le cavie*, cit., p. 450.

⁵⁷ F. FRANCUCCI, *Il mio corpo estraneo*, cit., p. 40.

Giunti a questo punto, si inizia allora a comprendere che la vista non aiuta a costruire la propria identità perché essa deve essere supportata da altri mezzi. Così, nel post scriptum *Addio alla lingua* della stessa appendice, il soggetto lirico racconta dello scopo dell'animale, ovvero quello di voler interrompere ogni canale comunicativo:

Fino ad allora avevo ciecamente
creduto nella sacra liturgia del colloquio.
Comunicare, per me, significava comunicarsi.
Quel giorno compresi lo scopo del Giano animale:
vanificare, ossia “gianificare”, ogni scambio verbale⁵⁸.

Come per Valéry – la cui visione di se stesso di fronte allo specchio conduce sia alla ricomposizione del proprio “io”, sia alla scoperta dell’“altro” – per Magrelli la costruzione di una propria identità passa attraverso l’atto di una comunicazione che opera verso gli altri e che si riflette su se stesso. Ossia, «non sarà ormai più possibile pensare una molteplicità che ha una lingua in comune, [...] ma l’unico modello disponibile per la nuova situazione sarà quello dell’ultracorpo, del parassita alieno impiantato nell’organismo ospite fino a farne parte integrante»⁵⁹. Questa importante scoperta epifanica innesta innegabilmente l’apertura a una nuova riflessione sulla lingua e va sottolineato che a conclusione dell’appendice il soggetto lirico dichiara a sua volta di essere «entrato nell’era dell’anatra-lepre, / in una età del ferro, del silenzio»⁶⁰. La nuova fase raggiunta sembra così un diretto rimando alla prima lirica di *OSR* in cui domina il momento del riposo, ovvero di una chiusura (visivo-tattile) tra il soggetto lirico e il mondo esterno.

A questo punto, non resta che rilevare (a livello visivo) se effettivamente, nell’opera magrelliana, ci sia qualche riscontro nel processo identitario attuato per mezzo del riconoscimento della propria immagine riflessa in rapporto a quella degli “altri”. Adottando la soluzione analogica, proposta dall’autore, si vuole paragonare l’immagine riflessa allo specchio con quella fotografica e cinematografica⁶¹. Come rivela Inglese «la fotografia resta uno dei processi di rappresentazione privilegiati»⁶² a livello iconico dall’autore, come lo sono l’immagine cinematografica e televisiva⁶³. Già a partire da *Nature e venature* (1987), infatti, sono numerosi i riferimenti alle arti figurative⁶⁴. Ma è soprattutto nell’ultima opera

⁵⁸ V. MAGRELLI, *Post scriptum, Addio alla lingua*, da *Disturbi del sistema binario*, in *Le caviglie*, cit., p. 454.

⁵⁹ F. FRANCUCCI, *Il mio corpo estraneo*, cit., p. 41.

⁶⁰ V. MAGRELLI, *Post scriptum, Addio alla lingua*, da *Disturbi del sistema binario*, in *Le caviglie*, cit., p. 454.

⁶¹ Cfr. P. VALÉRY, in V. MAGRELLI, *Vedersi vedersi*, cit., p. 216.

⁶² M. INGLESE, *Valerio Magrelli*, cit., p. 50.

⁶³ Cfr. *ivi*, p. 57.

⁶⁴ Da *Nature e venature*: «Siedo al cinema, in cura, votato / ad una quieta fisioterapia, / l’esposizione a un chiarore riflesso» (V. MAGRELLI, *Le caviglie*, cit., p. 139). Un altro esempio è fornito dalla poesia *Fotografia* contenuta nella raccolta *Didascalie per la lettura di un giornale* (1999): «È che lo scatto recide l’ombelico / della luce. Recide, quella forbice, / il filamento lento e lungo dello / sguardo, budello / del nutrimento, separa / perché l’immagine venga / al mondo dividendosi / dalla madre» (*ivi*, p. 357).

pubblicata (*Exfanzia*⁶⁵) che le fotografie assumono una significativa valenza nel processo identitario, come si può leggere già in copertina:

Che sorrisone faccio, nella foto!
 Sta per iniziare la gita
 e scherzo con gli amici.
 Tra mezz'ora, cadendo,
 mi romperò una spalla
 e poi sarò operato per due volte.
 Ma che sorriso faccio, nella foto!
 Arreso, felice, imbecille.
 Perché se stiamo bene,
 abbiamo sempre l'aria da imbecilli.
 Una foto qualsiasi, una storia qualsiasi.
 Tendini come versi, lunghi e fragili.
 Siamo fatti di vetro soffiato:
 l'unica cosa buona sta nel soffio⁶⁶.

La prima osservazione da svolgere è che qui Magrelli, invece di utilizzare come copertina un autoritratto fotografico, adotta una poesia autodescrittiva. Nell'ennesimo interscambio tra media, abbiamo anche in questo caso la messa in scena di un testo/immagine che anticipa alcuni temi della raccolta, come quello del corpo rappresentato nella sua frammentazione e fragilità. Inoltre, risulta significativo che il soggetto lirico giunga a riconoscere se stesso per mezzo del sorriso che compie nella foto, in quanto gli elementi facciali, come constatato, sono segni indispensabili per il processo identificativo. Questa presa di coscienza, richiede tuttavia anche una identificazione personale posta in rapporto agli altri, allora la «foto» diventa «qualsiasi», così come la «storia» muta in quella di «chiunque».

Dunque, «al pari del pensiero e della memoria, l'esperienza ottica appare [...] caratterizzata da una totale mancanza di autopercezione». Siamo di fronte a un'asserzione cruciale, che spiega quanto impellente sia la ricerca di uno strumento in grado di sopperire al difetto originario⁶⁷. Se per Valéry questo strumento è lo specchio, in Magrelli la sua funzione è sostituita come dimostrato dalle immagini fotografiche:

Il fondo bianco della pagina è in rima concettuale con il bianco della cornea. E se da un lato allude allo spazio percettivo come lastra radiografica o fotografica su cui si dispongono le ombre impresse degli oggetti, dall'altro predispone l'occhio a una sorta di didattica dello sguardo, a un 'esercizio spirituale' per mezzo del quale si conquista una visione che definendo se stessa esplora le sue potenzialità: «la mano» posseduta

⁶⁵ Raccolta poetica pubblicata nel 2022.

⁶⁶ V. MAGRELLI, *Exfanzia*, Torino, Einaudi, 2022, copertina.

⁶⁷ ID., *Vedersi vedersi*, cit., pp. 107-108.

come un osso dalla penna «diventa pupilla», accresce la sua facoltà esplorativa nell'incrocio di scrittura e visione⁶⁸.

L'identità comunque non è data mai per piena ma si deve ricostruire partendo da una divisione, ovvero dall'individuazione di una doppiezza dell'«io» che si confronta con l'«altro da sé». Riflette a tal proposito l'autore sempre nelle pagine di *Vedersi vedersi*:

Abbiamo detto che per Valéry la figura della scissione viene seguita attraverso l'intero apparato sensoriale, dal tatto fino all'udito. C'è tuttavia una particolarità che attiene esclusivamente al campo della vista. Lo si evince da un ampio passo estremamente importante al riguardo: «Ognuno ignora il proprio viso e il proprio organismo [...] Credo che l'Io sia la sensibilità propria dell'organo della sensibilità – Come la sensazione dell'occhio e del vedere *opposta* alla sensazione visiva; *la vista delle cose non ci insegna che n[oi] abbiamo occhi*; neanche tutti gli spettacoli del mondo potrebbero insegnarcelo; a n[oi], che *siamo assenti da tutto ciò che vediamo e da tutto ciò che si può vedere*. (Qui si potrebbe osservare che, nella sfera dell'udito, n[oi] disponiamo di una voce produttrice di suoni, grazie alla quale però *non siamo del tutto assenti da ciò che ascoltiamo*. Io mi ascolto. Io non mi vedo. Poiché non basta uno specchio per vedersi, – bisogna riconoscersi. Cosa non semplice)⁶⁹.

La citazione di Valéry fa ben comprendere quindi l'importanza attribuita da Magrelli a dispositivi adatti per attivare processi identitari o di autopercezione. Inoltre, questa intuizione è sorretta da una ripetitiva tendenza del poeta a rappresentarsi come strumento – sia esso ottico, acustico o tattile – quando patologie o elementi esterni disturbano i diversi sensi percettivi. Nel caso della vista, ad esempio, il poeta giungerebbe addirittura a immaginarsi simile a una lastra fotografica:

Quando spengo la lampada
dalla finestra aperta l'oscurità
d'un tratto si fa chiara
come in un negativo.
Questo mi prova almeno
che qui dentro
vivo in un bagno di acidi,
di sostanze corrosive e lente
da cui mi sento sviluppato,
trascolorante e cangiato alla luce
quanto le immagini di questa notte,
non so più se luminosa
o virata o di tenebra⁷⁰.

⁶⁸ V. BONITO, *Il cielo e lo sguardo. La poesia di Cosimo Ortista e Valerio Magrelli*, Bologna, Clueb, 1997, p. 91.

⁶⁹ V. MAGRELLI, *Vedersi vedersi*, cit., p. 106.

⁷⁰ ID., *Quando spengo la lampada*, da *Nature e venature*, in *Le caviglie*, cit., p. 192.

«La luce, accesa e spenta secondo il ritmo dell'attività scrittoria, diventa 'freccia segnaletica' di un veicolo dentro cui il poeta naviga attraverso un universo buio. La scrittura è attività meta-individuale, del suo farsi l'autore rende partecipi gli altri»⁷¹. O come sostiene Vitaniello Bonito:

Spegnere la luce è accendere l'oscurità, mostrare il lato cristallino del buio, nella reversibilità metaforica della chimica fotografica che inverte l'immagine e il suo negativo, la realtà di un universo in movimento. [...] I corpi sono 'scrigni di luce pallida', sospiri, essenze volatili, fumo, voci che si accendono e si spengono, e l'istante che li trattiene nella compostezza immobile pronta a disgregarsi è l'effigie temporale del frammento; la pulsazione convulsa dell'occhio in cui si deposita l'impressione di un'immagine che la carezza della palpebra repentinamente cancella⁷².

Il descriversi come una sostanza che si «sviluppa», da uno stato liquido a solido, in cui «poco a poco, qua e là, appaiono alcune macchie, simili al balbettio di un essere che si risvegli»⁷³, connette l'autore in una nuova fase infantile. Ecco che allora lo stato iniziatico dell'uomo, la sua comparsa per mezzo della luce, verrebbe testimoniato proprio attraverso la pellicola, ossia i processi chimici di creazione della foto collegherebbe l'uomo alla storia e di conseguenza al linguaggio, come sostenuto da Valéry:

Si può osservare che sia l'epifania dell'immagine nel negativo, sia quella del paesaggio sul fare dell'alba, vengono rappresentate attraverso il ricorso alla medesima similitudine. Due fenomeni di tipo ottico trovano dunque il loro corrispettivo in un evento di ordine verbale, come se la luce stessa, tramite l'atto della lallazione, dovesse apprendere a sillabare il reale⁷⁴.

In tal modo acquista valore l'idea che il rapporto tra l'«io» e «l'altro da sé» in Magrelli si concretizza e attualizza soprattutto con la mediazione delle immagini fotografiche, perché esse sono capaci di innestare processi di riconoscimento simili a quelli scaturiti se si è posti di fronte a uno specchio o una superficie riflettente.

2. AUTOBIOGRAFIA E AUTORAPPRESENTAZIONE

La tendenza di Magrelli a porre sulla pagina scritta il proprio corpo malato porta lo studio fin qui condotto ad affrontare alcune questioni relative al genere autobiografico e a quanto si è già accennato sull'uso di particolari immagini per autorappresentarsi. Seguendo quindi le indicazioni fornite da Inglese, gli scritti in prosa di Magrelli (mai appieno assimilabili al

⁷¹ T. LISA, *Scritture del riconoscimento*, cit., p. 65.

⁷² V. BONITO, *Il cielo e lo sguardo*, cit., p. 109.

⁷³ P. VALÉRY, in V. MAGRELLI, *Vedersi vedersi*, cit., p. 239.

⁷⁴ V. MAGRELLI, *Vedersi vedersi*, cit., p. 240.

genere all'autobiografia e vicini all'autofunzione⁷⁵) sono di difficile classificazione in quanto «la scrittura di carattere autobiografico può essere interpretata come il tentativo da parte di Magrelli di dare voce al 'silenzio' del corpo, ossia degli organi che di fatto reclamano di essere 'ascoltati'»⁷⁶. Proprio nella quarta di copertina di *Nel condominio di carne* viene fornita un'importante chiave di lettura, in cui (riprendendo il titolo di una raccolta poetica di Giovanni Giudici) «l'autobiografia si fa autobiologia, cronaca e clinica, memoria e referto»⁷⁷. Questo passaggio appare determinante perché la narrazione della propria vita, in relazione alla malattia, può allora dispiegarsi su quanto viene percepito internamente o esternamente al proprio corpo. Inoltre, sempre nella stessa opera, Magrelli utilizza come immagine di copertina una radiografia del proprio bacino fratturato tenuto assieme da due viti ortopediche e denominata *autoritratto rettificato*. Se Federico Francucci ci comunica che l'«autoritratto è un artefatto con cui un soggetto cerca di dare un'immagine di sé, e prevede dunque un medium e un lavoro su di esso; l'autore dell'artefatto coincide con il soggetto di questo, e nella frase 'autoritratto di...' il genitivo è bidirezionale, perché soggetto e oggetto dovrebbero coincidere»⁷⁸, allo stesso modo, questa coincidenza viene segnalata dall'aggettivo «rettificato», in quanto le due viti metaforicamente designano il tentativo di «ricomposizione» del proprio corpo e la localizzazione precisa dell'origine del male: «L'immagine radiografica mostra [...] due chiodi conficcati nel bacino nel corso di un intervento chirurgico, per rimediare agli effetti di una grave frattura, [...] e permettere così al corpo di riacquistare la stazione eretta e camminare normalmente»⁷⁹.

Alla domanda posta allora da Francucci, ovvero se una radiografia può considerarsi un autoritratto⁸⁰, Magrelli risponde non lasciando dubbi sul messaggio esplicito veicolato dall'immagine «in base a quel paradosso secondo cui, quanto più una pagina si fa soggettiva e viscerale, tanto più essa può diventare oggettiva e vera»⁸¹. Anzi, essa vuole testimoniare la viva presenza del traumatico incidente – così importante per la sua poetica – come già dimostrano alcuni riferimenti antecedenti alla pubblicazione di *Nel condominio di carne*. Un primo caso lo si trova in *Nature e venature*: «Porto nel corpo viti, fisse, nascoste / e sembrano dare al passo un fervore / meccanico»⁸², dove si osserva che questa lirica è:

Un'autocitazione con cambio di medium, dalla scrittura all'immagine. [...] Mettendo sulla copertina del *Condominio* la fotografia della situazione che gli ispirò quei versi di autointervento, Magrelli interviene ancora sul suo *corpus*, inserendo nel circuito pubblico una fonte, che però, a contraddizione della cronologia, si presenta nelle

⁷⁵ Cfr. M. INGLESE, *Narrare il corpo*, cit., pp. 167-169.

⁷⁶ Ivi, p. 169.

⁷⁷ V. MAGRELLI, *Nel condominio di carne*, cit., quarta di copertina.

⁷⁸ F. FRANCUCCI, *Il mio corpo estraneo*, cit., p. 13.

⁷⁹ Ivi, p. 14.

⁸⁰ Cfr. *ibidem*.

⁸¹ V. MAGRELLI, *Nel condominio di carne*, cit., quarta di copertina.

⁸² ID., *Porto nel corpo viti, fisse, nascoste*, da *Nature e venature*, in *Le cavie*, cit., p. 168.

fattezze di una citazione con ricodificazione transmediale: la causa viene introdotta come effetto del causato⁸³.

Un altro esempio invece lo si osserva in *Esercizi di tiptologia*: «Io, talpa, scavo sotto la coscienza, scavo, scavo. Rilassati, dicono; sì, e dove sbuco? Proprio in mezzo al campo nemico. A metà anestesia»⁸⁴.

Questi testi si rivelano quindi essenziali sempre nel già accennato rapporto ecfrastico o semiotico tra i diversi sistemi comunicativi, in quanto, a detta di Jacques Derrida – a proposito degli autoritratti – la scrittura sarebbe «anticipatrice dell'immagine»:

La scrittura anticipatrice dell'immagine, dunque, è una forma, diversamente articolata, di preveggenza (*oneiros*), di apertura su una dimensione transtemporale in cui il possibile dell'immagine è sul punto di accadere ma non è ancora attuale. A un passo dalla pura visibilità ma ancora avvolto, nello spazio «oscuro dell'avvenire», dall'alea di un risultato incerto. [...] Poiché «non vi sarebbe più storia senza avvenire, e non ci sarebbe alcun avvenire, alcun evento a venire senza la possibilità di una sorpresa assoluta (senza questo veder-venire cieco all'anticipazione)». La scrittura deve dunque aprire lo spazio di una venuta, di un venire alla luce, di un veder-venire che accolga l'eredità del passato⁸⁵.

Inoltre, la scelta della lastra per autorappresentarsi porta alla caduta della barriera tra soggettività e identità, in quanto l'immagine viene a coincidere con il soggetto lirico. In tal modo l'autore si paragona a un medico che cura se stesso, ossia intento allo studio e all'analisi del proprio corpo interiore. Una maniera di porsi, dopotutto, non troppo distante dai primi dottori che ebbero modo di sfruttare la tecnologia ai raggi X per individuare sintomi o presunte patologie:

I do, however, want to highlight the peculiar displacement of anxieties about interiority and pathology, and the compulsive, repetitive act of their inquiry. The filmstrip is watched again and again for signs of pathology, as though with each revolution of the cycle the source of danger might suddenly reveal itself in the apparently normal image. This process recalls the peculiar microscopic experiments of Watkins – his attempts to coax out the “presymptom of the symptom,” to make the body reveal signs of pathology to him even before the patient is aware of pathology's presence⁸⁶.

Questa ansietà, o ipocondria, dopotutto si riscontra nello stesso scrittore, il quale pone il suo personale sguardo retroflesso alla ricerca del momento preciso in cui tutte le patologie ebbero inizio, come si può leggere *Nel condominio di carne*: «Il mio passato è una malattia

⁸³ F. FRANCUCCI, *Il mio corpo estraneo*, cit., pp. 14-15.

⁸⁴ V. MAGRELLI, *L'anti-Mazur*, da *Esercizi di tiptologia* (1992), in *Le caviglie*, cit., p. 287.

⁸⁵ F. FERRARI, *L'eredità dell'avvenire. Riflessi di un'estetica spettrale*, in J. DERRIDA, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine* [1990], a cura di F. Ferrari, Milano, Abscondita, 2003, p. 171.

⁸⁶ L. CARTWRIGHT, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995, p. 133.

contratta nell'infanzia. Perciò ho deciso di capire come»⁸⁷. Nell'opera magrelliana si constata quindi che i riferimenti all'età infantile sono assai numerosi e si uniscono spesso al momento del gioco⁸⁸, così come si osserva in maniera evidente in *Addio al calcio* (2010)⁸⁹. Tuttalpiù, lo scrittore dedica ai più piccoli un'intera raccolta intitolata: *La guerra, la pace* (2022)⁹⁰; mentre in *Exfanzia*, tema centrale diventa il rapporto tra l'età infantile e la vecchiaia⁹¹.

Ma perché il gioco si lega all'infanzia? E quali sono le conseguenze di un adulto che continua a ricordare momenti di sollazzo? Da quanto si ricava dalla lettura del testo *Infanzia e storia* di Giorgio Agamben, i giochi conterrebbero al loro interno tracce di antiche cerimonie e riti cosicché l'atto del giocare instaura un particolare momento atemporale⁹²:

Il giocattolo è una materializzazione della storicità contenuta negli oggetti, che esso riesce a estrarre attraverso una particolare manipolazione. [...] Il giocattolo, smembrando e travisando il passato ovvero miniaturizzando il presente – giocando, cioè, tanto sulla diacronia che sulla sincronia – presentifica e rende tangibile la temporalità umana in sé, il puro scarto differenziale fra l'«un tempo» e l'«ora non più»⁹³.

Se quindi il gioco allinea l'asse temporale, ossia i momenti presenti e passati, ed essendo esso connesso principalmente all'età infantile, possiamo comprendere che Magrelli rivivendo tali momenti dimostri una certa incapacità nel diventare adulto. In tal senso, in *Exfanzia*, opera che elabora il difficile percorso di uscita dall'infanzia o dalla vecchiaia (*È possibile uscire vivi dalla vecchiaia?* è il titolo di una lirica contenuta nella raccolta) o dal sé⁹⁴,

⁸⁷ V. MAGRELLI, *Nel condominio di carne*, cit., p. 3.

⁸⁸ Esempi si riscontrano già in *Nature e venature*: «Il giocattolo si fa incontro /uscito dal gioco per mostrarsi / estraneo all'estraneo. / Anche l'infanzia torna / ostile e trasformata / come quella di un altro» (ID., *Le caviglie*, cit., p. 146).

⁸⁹ «C'è da dire, però, che riuscire a giocare con gli amici non era mica facile. Formare una squadra, poi, neanche a parlarne. In genere abitavano dall'altra parte della città, e dovevo prendere due autobus per raggiungerli» (ID., *Addio al calcio. Novanta racconti da un minuto*, Torino, Einaudi, 2010, p. 10).

⁹⁰ Il libro, accompagnato dalle illustrazioni di Alessandro Sanna, trova all'intero un autocommento dell'autore sul proprio rapporto con i bambini: «Ognuno ha la sua propria idea del bambino: io lo immagino curioso, avido di sapere [...]. Certo, me lo figuro ancora svantaggiato rispetto all'adulto, in quanto dotato di meno strumenti a sua disposizione – pochi, ma assai più potenti (basterebbe pensare alla forza di immaginazione!)» (ID., *La guerra, la pace. Disegni di Alessandro Sanna*, Milano, Rizzoli, 2022, p. 46).

⁹¹ «I residui d'infanzia hanno conformato un'intera esistenza, ma ora, alle soglie della vecchiaia, prendono tutto un altro aspetto. Sono e non sono più quel che erano. L'infanzia diventa oggetto di sguardo, più che autoanalisi» (ID., *Exfanzia*, cit., quarta di copertina).

⁹² Cfr. G. AGAMBEN, *Infanzia e storia*, cit., pp. 73-74.

⁹³ Ivi, pp. 74-75.

⁹⁴ «Nel mio primo libro di prose, *Nel condominio di carne*, nei primi capitoli c'è proprio un riferimento a questa parola, exfanzia, che creo per descrivere la mia infanzia. A mio avviso quello che è più importante è il prefisso che inverte ovviamente (etimologia immaginaria...) quello originario, per segnare non tanto un periodo passato, come si dice di un ex compagno, ex commissario... quanto un'espulsione. Per me quell'ex sta a indicare un'espulsione dal verbo che significa *parlare*, un'espulsione dalla parola: un'espulsione da sé» (V. MAGRELLI, *L'ultimo libro del poeta. Exfanzia: una intervista a Valerio Magrelli*, a cura di I. Pelgrefi, in

La costruzione meticolosa del verso, la scelta di incipit chiari ed estremamente esplicativi in molti componimenti – «Ogni tanto mi telefona il mio amico malato», «E ricomincia la solita tortura», «Sto qui nel letto. Febbre. Ma sto bene», «La vecchiaia è questione di idraulica» – e l'emergere di un caldo impeto esclamativo a volte dal tono paterno ed esortativo – «*resurrexit!*» – altre più fanciullesco – «allora non ve ne siete ancora andati!» – definiscono l'*ubi consistam* di un dramma esistenziale che investe il lettore attento ai temi della maturità⁹⁵.

I traumi infantili dovuti alla malattia, infatti, inevitabilmente segnano a livello psichico l'autore, il quale ritorna nella sua opera a raccontare il proprio passato (vissuto come un eterno presente)⁹⁶ per cercare delle spiegazioni al suo disagio e malessere interiore. Il distacco definitivo dall'infanzia attraversa così una lunga fase preparatoria, quale processo che deve essere prima elaborato e poi superato. La difficile accettazione della malattia e convivenza nel proprio corpo si concretizza in Magrelli soprattutto a partire dalla raccolta *Il sangue amaro*⁹⁷ per trovare l'epilogo finale in *Exfanzia*⁹⁸. A questo fa riferimento tutta la prima sezione di quest'ultima opera, *Sotto la protezione di Pollicino*, in cui nella:

Dialettica del perdersi che unisce il bambino con l'anziano; ch  entrambi hanno bisogno di sentirsi desiderati, entrambi desiderano continuare a scavare nell'Altro il vuoto della propria assenza. Allora, il *Pollicino* di Valerio Magrelli dissemina briciole sul proprio cammino non per ritrovare la strada, ma per lasciare una traccia del proprio passaggio, sempre nella speranza del ricongiungimento con l'Altro⁹⁹.

Se a detta di Agamben gli adulti si servono dei fantasmi del loro passato come impedimento alla crescita dei propri bambini, allo stesso tempo i bambini diventano un alibi per l'incapacit  degli adulti di dimenticare il passato¹⁰⁰. E proprio in questa ultima raccolta, Magrelli testimonia il superamento dal periodo infantile (o dal s  per avvicinarsi all'altro) attraverso l'uso e l'aiuto di alcune fotografie in cui egli osserva i propri figli divenire a loro volta adulti. A tal proposito ci sono due esempi significativi.

«Doppiozero», 15 febbraio 2022, URL <https://www.doppiozero.com/exfanzia-una-intervista-valerio-magrelli>, ultima consultazione 17 ottobre 2025).

⁹⁵ P. ANDRISANO, *Nel segno di Pollicino*, in «Lo spazio letterario», 21 marzo 2022, URL <https://www.lospazioletterario.it/exfanzia-valerio-magrelli/>, ultima consultazione 17 ottobre 2025.

⁹⁶ «Da allora porto gli occhiali, ossia esibisco ci  che mi manca, espongo il contrassegno del differenziale che mi separa da una vista efficiente; non richiesto, dichiaro le mie diottrie, in una rassegnata licitazione. Forse perci  continuo ad associare quella sensazione al giorno, l'unico, in cui venni costretto a indossare calzini con pon-pon. Perch ? Quale rito dovevo mai officiare? Cosa significavano quei macabri testicoli danzanti? Che colpa andava espiata, subendo quell'affronto?» (V. MAGRELLI, *Nel condominio di carne*, cit., p. 10).

⁹⁷ ID., *Sangue Amaro*, da *Il sangue amaro*, in *Le cavi *, cit., p. 581: «Io mi faccio il Sangue Amaro. /   una specialit  della casa, / sin dal lontano 1957».

⁹⁸ ID., *Ho combattuto la mia vita intera contro i rumori*, in *Exfanzia*, cit., p. 76: «L'odio assorbito per decenni / ora mi cresce dentro /   diventato un nuovo coinquilino».

⁹⁹ P. ANDRISANO, *Nel segno di Pollicino*, cit.

¹⁰⁰ G. AGAMBEN, *Infanzia e storia*, cit., pp. 91-92.

Nel primo caso, l'autore esorta sua figlia «a crescere»:

La foto di mia figlia piccolina,
col giaccone da sci,
mi guarda e sembra dirmi:
«Che cosa devo fare?»
Amore mio, non lo so,
non lo sa nessuno.
Tu pensa solo a crescere,
a essere felice.
Io piango da una parte
perché non so risponderti¹⁰¹.

Nel secondo, Magrelli non può far nulla contro l'«allontanamento» di suo figlio:

Mio figlio sfreccia sugli sci, nella foto,
e sfreccerà per sempre.
Io lo guardo e ne soffro,
sulla tela del tempo lacerata
dai suoi sci.
Perché non ne gioisco?
La pista sta finendo,
ma non è per questo.
E che lui mi lascia indietro,
è che lo vedo allontanarsi da me,
è che mi vedo sempre più lontano¹⁰².

È importante osservare che se *Nel condominio di carne* Magrelli utilizza la radiografia quale attestazione di un corpo che diventa protagonista della narrazione stessa, in *Exfanzia* compaiono fotografie che ritraggono l'autore in rapporto con altre persone. Al di là delle liriche citate, va per l'appunto menzionata *Poi sbuca una foto*: «Poi sbuca una foto / di me che sto con Alfio / [...] e io che abbraccio questo sconosciuto. / Forse lo sconosciuto sono io, / altro che Alfio»¹⁰³. Inoltre va tenuto conto che nel primo dei quattro poemetti conclusivi dell'opera (intitolato *Guardando le serie Tv*), l'autore sfrutta le immagini televisive e cinematografiche per porre riflessioni e considerazioni rispetto al mondo o a persone reali o immaginarie. Come nei seguenti esempi:

Ieri l'eroe di una serie tv
minacciava qualcuno
di una morte terribile.
Regeni, ho pensato subito,

¹⁰¹ V. MAGRELLI, *Exfanzia*, cit., p. 72.

¹⁰² Ivi, p. 87.

¹⁰³ Ivi, p. 73.

e poi soltanto pena, solo nausea¹⁰⁴.

Si, perché sono zoppo pure io
e tutto il mondo mi sembra riparato
alla meno peggio¹⁰⁵.

Nascondere un corpo è difficile:
è quasi più semplice amarlo.
Ma quanto fa male l'amore
soltanto a sopportarlo¹⁰⁶!

Questo è infatti il segno di un'apertura verso l'altro e l'approdo a una nuova fase letteraria. Concluso il periodo di comprensione del proprio sé – in cui alla lastra di raggi X viene applicata l'etichetta *autoritratto rettificato* per identificare l'oggetto al soggetto – ora, raggiunta l'età adulta, l'autorappresentazione può avvalersi di immagini che non riprendono il corpo dall'interno bensì dall'esterno. Pur essendoci in questo caso una negazione dell'immagine stessa – in quanto le foto vengono descritte dall'autore – ancora una volta e con più enfasi viene consolidato il valore di verità dato a esse, in quanto inestricabilmente si legano alla vita del poeta, venendo così a generare il connubio di significati evidenziati che altrimenti difficilmente verrebbero compresi. In tal senso, possiamo paragonare l'autorappresentazione per immagini o attraverso la descrizione di immagini proprie, all'autoritratto del pittore in cui «l'artista si vede non nella forma, ma nel movimento tramite cui si pone fuori di sé, si fa straniero a se stesso e cerca di riconoscersi»¹⁰⁷. Allo stesso modo Magrelli, nel personale rapporto con le immagini, vuole quindi indicarci la costante e continua ricerca di comprensione del sé in rapporto al mondo.



ABSTRACT

In the third edition of Valerio Magrelli's debut work Ora serrata retinae, the author decides to use as cover image a photograph by Arturo Bragaglia called Il miope. It translates the Latin medical terminology used in the title of the collection – which would indicate the “jagged edge of the retina” – as well as highlighting the thematic and reflex core of the poems. How is the world and reality surrounding the poet affected by this visual malfunction and how does it appear? If this is one of the questions that Magrelli addresses in his poetic debut, the study aims to highlight the author's attention to a body (his

¹⁰⁴ V. MAGRELLI, 24, *prima stagione*, in *Exfanzia*, cit., p. 95.

¹⁰⁵ ID., *Fargo, prima stagione*, in *Exfanzia*, cit., p. 98.

¹⁰⁶ ID., *Breaking Bad, prima stagione*, in *Exfanzia*, cit., p. 99.

¹⁰⁷ C. PICCIONE, *Autoritratto senza organi. Scrittura e corpo-teatro di Antonin Artaud*, Napoli, Guida, 2020, p. 6.

*own) marked by various pathologies that obstruct or limit the lyrical self to the perception of the self and of the other. To achieve this, the study analyzes some texts that describe photographic images that contribute to the construction of an identity which is mystified by optical problems. However, they also become direct testimony of a truth that they established between what they represent and the autobiography, as in the case of the book *Nel condominio di carne*, where Magrelli puts on the cover the x-ray of his fractured pelvis. The study will therefore highlight these dual aspects, between the use of images as “support” to the codification of the self and the world, and the adhesion between the personal story and photographs used to represent oneself.*

KEYWORDS

Body; identity; perceptions; photography; Valerio Magrelli.

BIO-BIBLIOGRAPHY

Simone Trombin has recently completed his master's degree at the Università della Svizzera Italiana in Lugano. His research focuses on contemporary poetry and philosophy, as well as art and cinema, particularly addressing the themes of identity, phenomenology, body, and gender.

MARIAROSA LODDO

VISIBILITÀ E VERITÀ DELL'IO
IN *AUTOBIOGRAPHY OF A FACE* DI LUCY GREALY

Dalla fine del Novecento a oggi l'autobiografia ha conosciuto un'espansione che non accenna ad arrestarsi, ritagliandosi un posto di rilievo nel panorama letterario occidentale. Che si tratti di un'insaziabile fame di reale avvertita dal pubblico o di autori sedotti dal richiamo dell'esposizione dell'io o ancora di una critica chiamata a destreggiarsi tra memoir, autofinzioni e testimonianze, il risultato non cambia: le storie di vita vera popolano massicciamente librerie, classifiche e premi letterari. «Se il soggettivismo e la narrazione in prima persona sono diventati pressoché istituzionali in una parte così grande della narrativa contemporanea italiana è perché l'io, nella sua fragilità, sembra essere l'unico bene residuo di fronte al mondo disgregato»¹. Una lettura, quella del contesto nostrano, in cui riecheggia quanto diagnosticato con ancora maggiore enfasi, rispetto alla galassia autobiografica, in area anglosassone, dove numerosi studi negli ultimi 30 anni hanno fotografato il fenomeno, riconducendolo a questioni sociologiche e culturali radicate nella contemporaneità postmoderna:

As readers entering into the experiential world of another consciousness, we move once more within the human dimension where it is still possible to believe in the meaning of a personal identity. The impersonality, fragmentation, and alienation of the postmodern world seem less overwhelming as we follow the vicissitudes of a real person – a brother or sister creature from whom we grasp vicarious validation of our own lives. Perhaps this is one reason why autobiographies and biographies are proliferating as never before².

Leggere (e scrivere) di una persona in carne e ossa ci riconduce a quella dimensione umana che processi di spersonalizzazione rendono meno tangibile e definita. L'idea di identità personale ne esce così rinforzata e ribadita da quegli elementi che vengono portati in primo piano nella narrazione, fungendo sempre più frequentemente da pretesti per la stessa. Ci si confronta, cioè, con storie che prendono le mosse dal ruolo sociale ricoperto dall'autore, dal suo corpo, dalle sue relazioni, ovvero da ciò che più delinea oggi chi si è.

Questo risvolto letterario è in linea con una società in cui la fisicità è portata in primo piano come mai prima d'ora, basti pensare alle pratiche di modifica e preservazione dell'esteriorità per plasmare il modo in cui appariamo e contrastare il naturale declino. Tali

¹ R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 90.

² S. GROAG BELL, M. YALOM, *Revealing Lives. Autobiography, Biography, and Gender*, New York, State of New York University Press, 1990, p. 1.

consuetudini si riflettono in una narrativa in cui le esperienze sessuali o l'avversità di una malattia diventano motivi sufficienti, proprio perché divenuti temi rilevanti, per il racconto di una storia privata. Rita Charon, che ha messo in relazione l'espressione autobiografica con la pratica medica e l'esperienza della malattia – altro topos delle scritture odierne dell'io ed evento, non a caso, che mette in discussione la propria identità – insiste sui tentativi di definizione dell'io individuandone alcuni capisaldi attuali, ossia la sua costituzione attraverso l'atto narrativo, le relazioni e l'influenza del corpo. Se sia sul piano teorico (a partire dall'avvento del *narrative turn*) che su quello esperienziale è ormai assodato che abbiamo bisogno di raccontarci storie per vivere³, per quanto riguarda l'impatto della fisicità, Charon osserva che molti approcci critici contemporanei (da Foucault a Butler) considerano la testualità a partire da nozioni del corpo e da suoi processi, che contribuendo alla costruzione e alla trasformazione dell'io, diventano parte anche di come scriviamo e leggiamo, coinvolgendo in primis memoria e percezione⁴. L'atto autobiografico stesso, del resto, basandosi su una memoria che è incarnata, non è pertanto niente affatto astratto ed estraneo alla materialità del corpo, in quanto quest'ultimo è sede di conoscenza sull'io, nonché superficie testuale su cui è inscritta la vita di una persona⁵. Affinché ci sia il recupero dei ricordi, occorre un corpo che percepisce e interiorizza immagini, sensazioni e fenomeni del mondo esterno, senza contare che l'incarnata materialità della memoria e della coscienza è fondata su meccanismi neurologici, fisiologici, biochimici. Inoltre, l'essere situati nei nostri corpi ha natura culturale e la narrazione che ne deriva si deve a una commistione di linguaggio, genere, classe, sessualità, etnia e altre specificità⁶.

Nell'evoluzione dell'autobiografia e della sua teoria, si riscontra poi un passaggio cruciale nell'attenzione posta a come l'identità si formi attraverso l'interazione con gli altri, radicandosi nel tessuto sociale e relazionale. Così, anche Charon, come Bell e Yolam nel passo sopra citato, giunge a riconoscere come la frammentazione della postmodernità ceda il passo a un'unità composta da disparati pezzi legati tra loro⁷, di cui è espressione anche la produzione di memoir dove si racconta di persone avute accanto per parlare di sé (sull'esempio di Annie Ernaux che torna ripetutamente sulle figure della madre e del padre, riservando ampio spazio alla fisicità e alla materialità)⁸. Ed è anche tramite il corpo che entriamo in contatto con gli altri, rapportandoci ad essi e differenziandoci. Il dna, le impronte, il viso permettono il nostro riconoscimento immediato, attestando chi siamo. Il nostro guscio esterno, che racchiude al contempo un'interiorità invisibile, fatta di viscere e mente, viene portato in primo piano nell'autobiografia recente, i cui temi ruotano spesso attorno a violenze, trasformazioni, desideri e ferite del corpo. Quella odierna è una scrittura dell'io che

³ Come sintetizza J. DIDION nel suo *White Album*, New York, Simon & Schuster, 1979.

⁴ Cfr. R. CHARON, *Narrative Medicine. Honoring the Stories of Illness*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 125.

⁵ Cfr. S. SMITH, J. WATSON, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, p. 37.

⁶ Cfr. *ivi*, pp. 37-38.

⁷ Cfr. R. CHARON, *Narrative Medicine*, cit., p. 75.

⁸ Cfr. A. ERNAUX, *La place*, Paris, Gallimard, 1983; EAD., *Une femme*, Paris, Gallimard, 1988.

soccombe alla temporalità, esalta la singolarità (perché c'è solo un corpo che è nostro) e enfatizza la relazione soggettiva, alla luce di quella superficie fisica che necessita di entrare in contatto con il mondo e le presenze circostanti⁹.

Date queste premesse, concentrarsi su un elemento specifico come il volto consente di interrogarsi su una serie di dinamiche e meccanismi particolari che assume la scrittura autobiografica quando si costruisce attorno a ciò che per primo mostriamo al mondo e ci identifica – il nostro viso, per l'appunto. Un'operazione narrativa del genere, del resto, innesca e amplifica presupposti dell'impresa autobiografica – che si dibatte tra professioni di autenticità e storture della memoria – attivando una retorica dello sguardo dalle molteplici implicazioni. Ciò che accade quando il proprio volto diventa motore e nucleo della narrazione è infatti innanzitutto uno sdoppiamento e una intensificazione dello sguardo: ci si guarda allo specchio per reperire i propri tratti e si assume così la prospettiva dell'altro, ci si osserva da fuori, si registra l'esterno. Da quel momento si prende coscienza di come si appare, domandandosi cosa trasmetta di noi la dimensione esteriore, quanto corrisponda a quella interiore e cosa avvenga quando la nostra faccia crea una discrepanza tra quei due livelli di realtà. Il volto diviene allora luogo di interrogazione dell'identità, dell'alterità e del legame tra estetica e moralità, focalizzandosi una volta di più, e all'insegna dell'idea di visibilità, sulla questione, inesauribile e fondamentale per l'autobiografia, del grado di verità raggiungibile attraverso la narrazione e la rappresentazione di sé.

Per dare conto sia di una contemporanea inclinazione delle scritture dell'io, sia di quale configurazione possa assumere un racconto basato sul volto, un testo come *Autobiography of a Face* (1994) della statunitense Lucy Greal (1963-2022) risulta un oggetto d'indagine promettente per più di una ragione. In primo luogo, perché rientra in quella massima democratizzazione narrativa dell'io contemporanea che consente a chiunque di accedere alla pubblicazione, anche come esordiente, mettendo a nudo il proprio intimo senza il pretesto di fini didattici. Passata è l'epoca delle grandi personalità già note e quindi legittimate a fare della propria vita eccezionale un monumento scritto, ma superato è anche il modello del narratore sconosciuto autorizzato a raccontare di sé solo se ha un insegnamento morale da impartire. L'attuale panorama autobiografico, semmai, si rivela popolato di persone comuni che, al contrario, trovano nella scrittura una giustificazione, un riconoscimento alla propria individualità, senza per forza voler impartire una lezione (sebbene persista la dichiarazione di questa finalità, spesso però avanzata più come pretesto al racconto che rilevata come intenzione genuina).

In qualità di valorizzazione e rivendicazione della propria singola identità può dunque essere letto *Autobiography of a Face*, memoir che si attiene esattamente a quanto annuncia il titolo, ricostruendo come l'autrice abbia dovuto fare i conti, dall'infanzia all'età adulta, con il proprio volto sfigurato dagli interventi medici che l'hanno salvata dal tumore alla mandibola avuto da bambina. Prima di *Autobiography of a Face*, memoir acclamato dalla critica, Lucy Greal aveva all'attivo solo un volume di poesie, mentre al suo esordio narrativo seguì unicamente una raccolta di saggi. Scomparsa prematuramente, l'autrice affermata

⁹ Cfr. R. CHARON, *Narrative Medicine*, cit., p. 76.

Ann Patchett, che fu amica di Greal, le dedica a sua volta un memoir, *Truth and Beauty*¹⁰, corrispondente al titolo di uno dei capitoli di *Autobiography of a Face*, nonché binomio che, come vedremo, ne riassume il senso. La fama di Greal, insomma, è legata a quell'unico testo ed è, evidentemente, relativa, ma proprio perché virtualmente sconosciuta in Italia, dove non è stata tradotta, concentrarsi sulla sua opera principale offre l'occasione per renderla nota ponendone in risalto il valore letterario. Ad essere privilegiata, tuttavia, sarà la chiave di lettura tesa a rintracciare come la fisicità, rappresentata dall'elemento specifico del volto, plasmò il rapporto con sé stessi e al contempo con gli altri attraverso la sua visibilità, che verrà dunque assunta come vettore e aspetto principale di questa duplice relazione, tenendo a mente che:

Cultural discourses determine which aspects of bodies become meaningful— what parts of the body are “there” for people to see. They determine when the body becomes visible, how it becomes visible, and what that visibility means. And so life narrators are multiply embodied. There is the body as a neurochemical system. There is the anatomical body. There is, as Elizabeth Grosz notes, the “imaginary anatomy” that “reflects social and familial beliefs about the body more than it does the body’s organic nature” (39-40). And there is the sociopolitical body, a set of cultural attitudes and discourses encoding the public meanings of bodies that underwrite relationships of power¹¹.

Autobiography of a Face viene inaugurato da un episodio in cui facciamo conoscenza della «disfigured child»¹² che fu l'autrice attraverso lo sguardo degli altri. Tentando di celare l'asimmetria del viso coprendola con i capelli, mentre, da ragazzina, lavora per un maneggio che noleggia pony per feste di compleanno, Greal sa che quella parte del corpo non può essere davvero nascosta, per cui inizia a negoziare un rapporto, da subito ambiguo, con coloro che saranno suoi spettatori perenni:

I knew what was coming. As soon as they got over the thrill of being near the ponies, they'd notice me. Half my jaw was missing, which gave my face a strange triangular shape, accentuated by the fact that I was unable to keep my mouth completely closed. [...] Unlike the actor, though, I didn't secretly relish my audience, and if it were possible I would have stood behind that curtain forever, my head bent in an eternal act of deference. I was, however, dependent upon my audience. Their approval or disapproval defined everything for me, and I believed with every cell in my body that approval wasn't written into my particular script. I was fourteen years old¹³.

La ricerca della verità, o comunque di un significato superiore che si cela dietro l'esteriorità diventa per Greal imprescindibile. Il ruolo degli animali è per questo fondamentale

¹⁰ A. PATCHETT, *Truth and Beauty*, New York, Harper Collins, 2004.

¹¹ S. SMITH, J. WATSON, *Reading Autobiography*, cit., p. 38.

¹² L. GREAL, *Autobiography of a Face*, London, Methuen, 2004, p. 4.

¹³ Ivi, pp. 3-4.

nella crescita dell'autrice, che li riconosce come depositari, per l'appunto, di una «higher truth»¹⁴ ed è al loro sapere che aspira ad allinearsi, avvertendo di essere compresa solo da loro, ma anche attribuendosi una sensibilità, un sapere che la elevano rispetto agli altri umani. La sua differenza viene così ripensata e, in un esercizio di compensazione, considerata non come svantaggio ma come segno di una natura straordinaria. Questa strategia le permette di sopravvivere ad anni bui di sofferenza fisica, legata alle conseguenze dei numerosi interventi chirurgici ricostruttivi, ed emotiva, per le offese subite dai compagni di scuola a causa del suo aspetto. Ma è anche la strategia che le apre la strada verso l'arte, ossia la scrittura, spingendola alla ricerca di una bellezza alternativa, più profonda e vera: «My face may have closed the door on love and beauty in their fleeting states, but didn't my face also open me up to perceptions I otherwise be blind to?»¹⁵.

Si tratta, tuttavia, di un percorso tortuoso, caratterizzato da una retorica dello sguardo che percorre tutto il testo, come si evince dai ricorrenti verbi corrispondenti (*see, look, stare, watch*, accompagnati dai relativi sostantivi) a cui viene rimandata l'interazione con gli altri e la costruzione della propria identità attraverso l'immagine esteriore di sé. Questi due piani percettivi si saldano a tal punto da intrappolare Grealy per anni nella convinzione che la sua vita sia insoddisfacente in ragione esclusivamente del suo volto, una falsa verità che solo verso l'epilogo del memoir inizia a vacillare sensibilmente (e in questo il testo si mostra canonicamente autobiografico, poiché si attiene alla ricostruzione dello sviluppo della personalità di chi narra, al pari di un romanzo di formazione). Fino ad allora, tuttavia, Grealy è definita dallo sguardo altrui e, di conseguenza, dalla propria faccia, come se questa parte per il tutto, che diventa il tutto, acquisisse un'autonomia e una predominanza in cui l'autrice viene interamente racchiusa. Significativo risulta, a tale proposito, che l'autrice giudichi facilmente sopportabile il dolore a un fianco dopo un intervento, in quanto è collocato «far away from my face, my "self"» (quantunque l'uso delle virgolette lasci intendere delle riserve su dove risieda quel sé)¹⁶.

Le occhiate esplicite, invasive dei coetanei la feriscono più dei commenti maligni e la riconducono a un'unica realtà:

[...] there was only the fact of me, my face, my ugliness.

This singularity of meaning – I was my face, I was ugliness – though sometimes unbearable, also offered a possible point of escape. It became the launching pad from which to lift off, the one immediately recognizable place to point to when asked what was wrong with my life. Everything led to it, everything receded from it – my face as personal vanishing point. The pain these children brought with their stares engulfed every other pain in my life¹⁷.

¹⁴ Ivi, p. 5.

¹⁵ Ivi, p. 150.

¹⁶ Ivi, p. 170.

¹⁷ Ivi, p. 7.

Gli sguardi degli adulti, invece, suscitano una reazione diversa e inconsueta, poiché ai loro occhi la faccia della ragazzina non indica bruttezza, bensì malattia e così Grealy viene categorizzata:

While the eyes of these perfectly formed children swiftly and deftly bored into the deepest part of me, the glances from their parents provided me with an exotic sense of power as I watched them inexpertly pretend not to notice me. [...] I'd pause confrontationally, like some Dickensian ghost, imagining that my presence served as an uneasy reminder of what might be. What had happened to me was any parent's nightmare, and I allowed myself to believe that I was dangerous to them. [...] They were uncomfortable because of my face. I ignored the deep hurt by allowing the side of me that was desperate for any kind of definition to staunchly act out, if not exactly relish, this macabre status¹⁸.

Alla retorica dello sguardo, particolarmente accentuata nel memoir di Grealy in relazione al ruolo attribuito al volto, appartiene un aspetto aggiuntivo, ovvero la duplice prospettiva propria di ogni scrittura dell'io, che è sempre, inevitabilmente, un raccontarsi al passato. Ciò è costitutivo dell'autobiografia, (e di qualsiasi atto narrativo, perché resta irrisolvibile lo scarto tra vivere e scrivere), che tradizionalmente compie un esercizio di memoria rievocando un passato lontano, come fa Grealy riportando perlopiù eventi avvenuti tra gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza. A colpire, tuttavia, è che la prosa dell'autrice è tanto abile nell'immergerci credibilmente in un mondo *visto* con gli occhi di una bambina e adolescente, con frequenti effetti di straniamento, quanto a ricordarci che chi racconta è una adulta e il suo punto di vista non coincide con quello della protagonista degli eventi¹⁹.

Lo scarto temporale che genera uno sdoppiamento dello sguardo viene reso esplicito, ad esempio, quando l'autrice adulta, confrontandosi con una foto risalente al suo lavoro estivo al maneggio, riconosce di non trovarsi così mostruosa come pensava *allora*. La fotografia, pertanto, amplifica l'azione introspettiva portando Grealy a porsi una delle domande chiave attorno a cui ruota *Autobiography of a Face*: «What relation do the human beings in that picture have to the people they are now?»²⁰. In generale, parte della curiosità dell'autrice si nutre sin da bambina dell'attrazione per il morboso, che la spinge a osservare, consultando di nascosto la propria cartella nello studio medico, le foto scattate durante uno dei numerosi interventi chirurgici a cui è stata sottoposta. Il suo viso vi appare messo a nudo come pura carne, rivelandone l'interiorità anatomica, una visione che, però, come ammette Grealy, se fosse appartenuta a un altro corpo, l'avrebbe fatta rimanere attaccata alla fotografia a lungo. Invece, la cartella viene richiusa poco dopo, ripromettendosi di non accedere mai più ad immagini simili che la riguardano. Questa ambiguità si ritrova anche nell'invito a chiudere gli occhi che le viene rivolto sul tavolo operatorio, mentre sta per soccombere all'effetto dell'anestesia. A quell'intimazione, Grealy reagisce dicendosi che «[this] was unthinkable.

¹⁸ Ivi, pp. 10-11.

¹⁹ Cfr. ivi, pp. 19-21.

²⁰ Ivi, p. 13.

First, I didn't want to miss a thing, and second, what if they thought I was asleep and began cutting me open when I was merely resting my eyes?»²¹. Esattamente come quando, durante un prelievo del sangue, l'autrice «watched the entire procedure, fascinated»²², salvo poi sentirsi stordita e ritirarsi, da quel momento in poi, se qualcuno le si avvicina con un ago. Il non volersi perdere nulla, negandosi la possibilità di sottrarsi alla realtà, per quanto crudele, restando fedele a una lucidità costante, si accompagna a più rare concessioni alla paura e ad ammissioni di vulnerabilità, una dinamica assai presente nel testo. Perché l'unico imperativo a cui Grealy, votata all'anticonformismo già prima che il suo volto la rendesse definitivamente una outsider, accetta di attenersi, è quello di essere forte e, contraddistinguendosi anche per il suo stato di malata che necessita di attenzioni e trattamenti particolari, *speciale*, pur riconoscendo, a posteriori, quanto il suo andare controcorrente fosse un atteggiamento, per i suoi 9 anni, tipicamente infantile: «I was vain and proud when it came to wanting to be different from everyone else. I wanted nothing more than to be special, and so far the role of patient had delivered. My teachers had given me a noticeable amount of special treatment, and I'd gained a new level of respect from my friends since going under the knife. [...] As far as I was concerned, I was still on a great adventure, the star of my own television special»²³. Questo vale soprattutto per i soggiorni ospedalieri, vissuti sorprendentemente con gioia perché permettono a Grealy di essere apprezzata, e ricevere amore, mostrandosi coraggiosa e adottando un comportamento eroico, sottraendosi a un ambiente familiare caratterizzato da tensioni dovute a disagio mentale e difficoltà economiche. Senza contare che tra i coetanei degenti, oltre ad instaurarsi amicizie, vige un codice di comportamento estraneo a quello del mondo esterno e dal quale sono banditi gli sguardi irrispettosi: «There was an implicit honor code: you never stared openly, you always did whatever you had to to help, you were always extraordinarily patient. Not that we weren't perfectly capable of being right little assholes, and indeed were in other settings, but in the hospital a kind of dignity reigned»²⁴.

L'aspirazione a essere speciale, in ogni caso, spinge Grealy anche a riconsiderare la malattia e le sue conseguenze, riflesse in quegli sguardi che non la fanno passare inosservata, come un dono che le ha effettivamente permesso di essere tale: se essere diversa è la sua croce, esserne consapevole è il suo risarcimento²⁵. Se questa direzione del pensiero è in linea con una società che invita al protagonismo e respinge l'essere lasciati in ombra, è invece opposto rispetto a chi, colpito da una patologia *visibile*, desidera unicamente confondersi in una anonima normalità. Leggiamo così parole non assimilabili a quelle di Grealy in *Pelle* (2020) memoir-saggio dello spagnolo Sergio del Molino, che racconta la propria vita segnata dalla psoriasi e della promessa di una cura, per quanto tossica per gli organi interni:

²¹ Ivi, p. 23.

²² Ivi, p. 36.

²³ Ivi, pp. 25-26.

²⁴ Ivi, p. 41.

²⁵ Cfr. ivi, p. 101.

Che me ne importa di marcire dentro se posso vantarmi del mio aspetto esteriore? Nessuno mi guarderà i reni e le arterie. Mandarli in pappa è un rischio più che accettabile se in cambio posso liberarmi per sempre degli sguardi preoccupati della gente in treno e dei colleghi in ufficio. Mi firmi la ricetta, che voglio cominciare la cura oggi stesso. Voglio essere normale. Normale. Non mi prometta bellezza né gioventù, non ne ho bisogno. Mi dia solo la normalità, l'abito grigio, la possibilità di confondermi nella folla, di rientrare in quei 999.999 su un milione.

Mi renda invisibile, la prego.

Abacadabra, sim sala bim, che questo mostro sparisca per sempre²⁶.

Non c'è nessuna redenzione o acquisizione di superiorità nella sua malattia, per del Molino, nessun «gift to be used toward understanding and enlightenment»²⁷. Il punto di contatto con Grealy, però, si realizza nel discrimine della visibilità, ovvero dell'esposizione allo sguardo altrui: se c'è deformità e gli occhi vi si posano, allora ecco la mostruosità. Per questo Grealy non comprende il sentirsi brutta da parte di una donna ricoverata accanto a lei in ospedale per la ricostruzione del seno dopo una mastectomia: nessuno poteva vedere la parte mancante quando camminava per strada o pensare di lei che non fosse attraente, in più qualcuno l'amava, perché, così il ragionamento dell'autrice, la sua faccia era intatta e dunque risultava bella, di conseguenza era vittima di una percezione errata²⁸. La bellezza esteriore, secondo Grealy, va di pari passo con l'essere amati, è la condizione che lo rende possibile e immagina che un giorno, grazie a una chirurgia finalmente vincente, potrà abbandonare quello stato di solitudine a cui condanna il sentirsi brutti²⁹.

Autobiography of a Face si avvia verso l'epilogo riassumendo in poche pagine gli anni universitari di Grealy, che inizia finalmente a sentirsi accettata grazie al suo talento poetico e alla vicinanza con persone eccentriche abituate a sfoggiare fisicità e modi di apparire fuori dalla norma. L'autrice si circonda di amicizie autentiche, che richiedono un amore non dissimile da quello necessario per creare arte e sempre indissociabile dalla verità, dato che «it required the effort of always seeing them for themselves and not as I wished them to be, of always striving to see the truth of them»³⁰. Gli interventi di ricostruzione della mandibola, tuttavia, si susseguono, senza portare a risultati definitivi e soddisfacenti, ma concedendo fasi in cui il volto dell'autrice sembra momentaneamente tornare alla forma originale. Eppure, anche in quei momenti di temporanea stabilizzazione, Grealy non riesce a sentirsi attraente e l'amore di un compagno non si materializza come si sarebbe aspettata: «Where was all that relief and freedom that I thought came with beauty?»³¹.

Dove *Autobiography of a Face* si conclude, inizia un tentativo di smantellamento dell'idea su cui fino ad allora si è retta la vita di Grealy, ovvero che la sua infelicità fosse dovuta al volto sfigurato e che questo fosse la ragione del suo non essere amata. Si tratta di

²⁶ S. DEL MOLINO, *Pelle*, trad. it. di M. Nicola, Palermo, Sellerio, 2022, p. 169.

²⁷ L. GREALY, *Autobiography of a Face*, cit., p. 180.

²⁸ Cfr. ivi, p. 168.

²⁹ Cfr. ivi, p. 177.

³⁰ Ivi, p. 195.

³¹ Ivi, p. 204.

un circuito del pensiero tramite cui l'individuo si deresponsabilizza, secondo quel meccanismo che Erving Goffman già aveva messo in luce nel suo classico *Stigma*, in cui dichiarava: «È probabile che lo stigmatizzato si serva del suo stigma per ottenere “vantaggi secondari” come scusa per l'insuccesso che ha subito per altre ragioni»³². Alla deformità viene imputata tutta l'inadeguatezza avvertita dalla persona, che da quel tratto dipende come protezione dalla responsabilità sociale. Quando la chirurgia interviene per rimuovere il difetto, la difesa emotiva viene strappata e, proprio come Grealy, si giunge a scoprire, non senza sorpresa e disagio, che l'esistenza non è così semplice nemmeno per chi ha una faccia ordinaria. Da qui l'impreparazione ad affrontare la realtà senza l'appoggio dello stigma portato fino a quel momento e la ricerca di forme di protezione o compensazione, come il considerare la sofferenza «una benedizione travestita, [...] di insegnamento riguardo alla vita ed alla gente»³³. Grealy, però, incomincia a percepire l'esigenza di abbandonare anche quei supporti e pervenire a una risoluzione del suo conflitto tutto interiore ed erroneamente scambiato per un problema di esteriorità:

“I'm tired, I don't want to do this anymore.” For once I didn't adopt either a noble or a catastrophic interpretations of events. I'd been so hell-bent on accepting everything that happened, on trying to inject some grand scheme of meaning, that the thought of simply rejecting everything felt akin to heresy. It was reality, after all: I did have cancer once, I did have a disfigured face now, there was no denying these two things. I felt pulled in two different directions. I had tasted what it was like to feel loved, to feel whole, and I had liked that taste. But fear kept insisting that I needed someone else's longing to believe in that love. No matter how philosophical my ideals, I boiled every equation down to these simple terms: was I lovable or was I ugly?³⁴

Grealy non perviene a una risposta ai suoi dubbi, ma riconosce di aver sperimentato un senso di interezza, di completezza («to feel whole»), associato al sentirsi amata, indipendentemente dallo stato del suo volto. Proprio quell'aspirazione all'unità ci riporta alle riflessioni da cui abbiamo preso le mosse connettendo scrittura autobiografica, frammentarietà dell'io e ruolo del corpo. Chiudiamo dunque il cerchio constatando quanto *Autobiography of a Face* corrisponda a una messa in scena, attraverso la narrazione, della crisi di un'identità generata da una fisicità compromessa. Quella che leggiamo, allora, è la storia di una tensione verso la coesione, il tentativo di far convergere in un unico referente, e mantenerlo tale, la molteplicità di immagini e percezioni, proprie e altrui, legate a un corpo – un volto – reso irriconoscibile, espropriato.

Di conseguenza, l'autobiografia contemporanea accetta la sfida di rappresentare il corpo, rendendo comunicabili e dotati di senso i relativi meccanismi, trasformazioni e manifestazioni. Ecco perché testi come quello di Grealy non si limitano ad assumere la fisicità come mera tematica privilegiata, ma vanno considerate narrazioni del, più che sul, corpo, in cui è

³² E. GOFFMAN, *Stigma. L'identità negata*, Bari, Laterza, 1979, p. 28.

³³ Ivi, p. 29.

³⁴ L. GREALY, *Autobiography of a Face*, cit., p. 211.

la sua voce che si tenta di far emergere³⁵. È questo corpo ‘parlante’, infine, che chiama il lettore a confrontarsi con l’unità esperienziale del sé autobiografico, il quale è messo a dura prova da circostanze che fanno venir meno l’integrità corporea: è un sé certamente in crisi, ma che si adopera per ripristinarne o rinnovarne l’interezza. La narrazione personale così intesa pone l’accento sul processo di ricerca, che non garantisce le risposte sulle cui tracce ci si era messi, ma che si configura in ogni caso come reazione e rivendicazione di una forma di controllo, per quanto precaria e illusoria, su una situazione da cui il soggetto rischia di essere semplicemente annullato (dal trauma, dagli effetti della malattia, dalla delega all’agire altrui, come può essere anche lo sguardo ostile di uno sconosciuto a cui permettiamo di definire chi siamo).

Autobiography of a Face si conclude senza una risoluzione, con l’autrice ancora intenta a dibattersi tra accettazione e rifiuto di quello che lo specchio le rimanda di sé. Le ultime pagine del memoir ruotano infatti attorno alla decisione di Grealy di non guardare più il proprio riflesso, un proponimento formulato, curiosamente, a seguito dell’operazione finale a cui viene sottoposto il suo volto: a dispetto dei complimenti che riceve e la convinzione di apparire meglio di prima, l’autrice non è comunque a suo agio con un viso che *non è lei*, non le appartiene, sebbene lo abbia atteso per 18 anni e sia passata per oltre 30 interventi. La fuga dallo specchio è un’ennesima deviazione protettiva che Grealy attua perché sa che, ora che non ci sono più operazioni da attendere, a cui attribuire una promessa di felicità rimandata di volta in volta, spetta solo a lei prendere in mano la propria vita ponendosi in ascolto della sua più profonda voce interiore: «A part of me, one that had always been there, organically *knew* I was whole. It was as if this part had known it was necessary to wait so long, to wait until the impatient din around it had quieted down, until the other internal voices had grown exhausted and hoarse before it could begin to speak, before I would begin to listen»³⁶.

L’ultima scena di *Autobiography of a Face* si svolge in un caffè a Berlino, con l’autrice impegnata in una conversazione con un uomo che trova attraente, quando, improvvisamente, da tempo ormai dimentica di come lei possa apparire, avendo evitato ogni suo riflesso, si domanda quale sia il suo aspetto esteriore. Si attende, come è stato sin da bambina dopo il tumore, che sia lo sguardo dell’altro a definirla e invariabilmente in modo negativo. Invece, per quanto sia riluttante ad ammetterlo, riscontra nell’uomo che è con lei solo reazioni di approvazione. In quel momento, Grealy percepisce una liberazione, che la predispone a riconciliarsi con l’osservazione della propria immagine, senza che sia filtrata dallo sguardo di chi la circonda. Comprende, in questo modo, che quel ritorno a sé, attraverso quanto lo specchio le rimanda, è probabilmente (la scelta dubitativa è inevitabile) il vero punto di partenza, a lungo rimandato, della propria vita, l’occasione di ricostruzione della propria identità, se è vero, come suggerisce l’arte, che i morti sanno di essere tali perché non hanno accesso al proprio riflesso.

³⁵ Cfr. A. FRANK, *The Wounded Storyteller. Body, Illness, and Ethics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995, p. XII.

³⁶ L. GREALY, *Autobiography of a Face*, cit., p. 221.

Tuttavia, il finale del memoir, di cui riportiamo le ultime righe concludendo la nostra analisi, resta aperto. Non sappiamo quanto la storia di Grealy, che muore di overdose a soli 39 anni, al di là della sua trasposizione letteraria, sia affettivamente proseguita all'insegna di una a lungo agognata serenità. Resta la testimonianza di una sofferta, ma mai rassegnata, negoziazione di un'identità che non può prescindere, o forse sì, dal volto che presentiamo al mondo.

Society is no help. It tells us again and again that we can most be ourselves by acting and looking like someone else, only to leave our original faces behind to turn into ghosts that will inevitably resent and haunt us. As I sat there in the café, it suddenly occurred to me that it is no mistake when sometimes in films and literature the dead know they are dead only after being offered that most irrefutable proof: they can no longer see themselves in the mirror.

[...] I looked with curiosity at the window behind him, its night-silvered glass reflecting the entire café, to see if I could, now, recognize myself³⁷.



ABSTRACT

The essay is dedicated to Autobiography of a Face by Lucy Grealy. Published in 1994, the American writer's memoir arises from the confrontation between a compromised body, marked by illness, and the gaze of others, which becomes a constant measure of the self. Although the work contains no images, it is nonetheless deeply connected to visuality and to the problem of exposure to the gaze. On the contrary, Grealy's disfigured face becomes the focal point of the autobiographical account—the driving force of a narrative that questions the possibility of telling the truth of the self, and that shapes and constructs this self through the act of narration.

KEYWORDS

Autobiography of a face; body; Lucy Grealy; memoir; Self.

BIO-BIBLIOGRAPHY

Mariarosa Loddo holds a PhD in Comparative literature. She has conducted research at the Università del Piemonte Orientale and at the Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine. Her work focuses on narratology, life writing, literature and medicine, nonfiction about disasters. Her essays have been published in academic journals («Altre modernità», «Enthymema», «Archivi delle emozioni», «Apocalyptica», «Modern & Contemporary France») and collective volumes (Literary and Visual Representations of HIV/AIDS: Forty Years Later, eds. A. Pozorski, J. J. Lavoie, C. J. Cynn; Percorsi di teoria e comparatistica letteraria, eds. S. Sini, F. Sinopoli). She is the author of the monograph Patografie: voci, corpi, trame (Mimesis, 2020).

³⁷ Ivi, p. 223.

VARIA

LETTURE AMBIGUE. OPPOSIZIONE DI *SCRIPT* E COOPERAZIONE
INTERPRETATIVA NEI MECCANISMI COMICI

1. LA COMICITÀ È UN ATTO COMUNICATIVO

La presente riflessione muove dall'idea che la comicità si configuri, sostanzialmente, come una possibile declinazione dell'atto comunicativo. In quanto tale, anche la comunicazione di natura umoristica presuppone una qualche forma di sforzo cooperativo. Non ha senso, infatti, limitare l'orizzonte di analisi alla sola dimensione performativa del mittente dell'atto linguistico senza considerare che quest'ultimo, in assenza di volontà e possibilità (benché talvolta implicite) di essere recepito, non ha nessuna opportunità di ottenere un successo comunicativo. Del resto, proprio su queste fondamenta teoriche, Grice ha costruito il ben noto *cooperative principle*¹, sistema di "doveri" del parlante costruito al fine di descrivere una comunicazione efficace, in grado di trasmettere le informazioni dal mittente al destinatario. Eppure, per alcuni modelli conversazionali è prevista la possibilità di rinunciare al rispetto delle suddette norme al fine di realizzare uno specifico scopo comunicativo differente dalla semplice trasmissione delle informazioni. Registrare una simile possibilità, nel caso dello humor, equivale a considerare la risata come parte fondamentale della comicità. Il che mi pare condivisibile.

Se si intende l'enunciato umoristico come un atto linguistico «il cui obiettivo perlocutivo è divertire il pubblico o, per lo meno, suscitare il riconoscimento dell'intento, da parte del parlante, di divertire il pubblico»², si può considerare lo humor come un modello conversazionale che tiene massimamente conto dell'effetto generato e che, conseguenzialmente, rispetta le norme di Grice solo parzialmente, raggiungendo la propria finalità attraverso l'infrazione momentanea delle stesse. La definizione citata poc'anzi comporta, poi, un'ulteriore precisazione circa la natura dello humor: esso è solamente lo stimolo cognitivo di partenza, a cui segue una reazione emotiva, vale a dire l'ilarità e, solo in ultima istanza, una manifestazione fisica, la risata. In altre parole, se l'interazione umoristica ha come scopo primario la risata, la cui manifestazione più essenziale è identificabile con la situazione standard del tipo «qualcuno dice qualcosa e qualcun altro risponde ridendo»³, allora possiamo affermare che non si dia nessun caso in cui l'assenza di una simile reazione permetta comunque di considerare raggiunto l'obiettivo di partenza. Sembra, in definitiva, delinearsi la necessità precipua dell'umorismo di costruire una strategia narrativa che giunga al momento topico della punch line accettando una componente fondamentale di azzardo: per quanto

¹ H.P. GRICE, *Logic and Conversation*, in *Syntax and Semantics*, vol. III, *Speech Acts*, ed. by P. Cole and J. L. Morgan, New York, Academic Press, 1975, pp. 41-58.

² S. ATTARDO, *The Linguistics of Humor. An Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2020, p. 158.

³ *Ibidem*.

bene si possano conoscere i meccanismi teorici del comico, essi funzioneranno solo ed esclusivamente se la previsione del destinatario sarà sufficientemente vicina al destinatario reale, pena il silenzio.

C'è, poi, da aggiungere che la suddetta approssimazione verso il modello può e deve essere integrata dalla considerazione di fattori esterni al controllo diretto del mittente come la storia personale, lo stato d'animo e le possibili alterazioni fisiche del destinatario o l'ambiente di enunciazione, tanto nella sua dimensione fisica, quanto rispetto ai relativi codici sociali e di etichetta, senza contare, poi, la dimensione sociale ed il valore che l'influenza altrui assume rispetto al comportamento del singolo. In buona sostanza, si può dire che tutto, o quasi, ha un ruolo nel ridere.

2. LO SCRIPT E LA STRUTTURA DI BASE DELLA COMICITÀ

Limitando la riflessione agli aspetti interni alla dimensione verbale, è opportuno soffermarsi su due gangli fondamentali della questione: da un lato i meccanismi ed il funzionamento della comicità, dall'altro le strutture di ricezione e la maniera specifica di interagire con questi.

I primi ci permettono di definire con maggiore precisione cosa, concretamente, si debba ricercare tra le pieghe dell'interazione, ovvero l'aspettativa. Stando a quanto si afferma comunemente nei *comic studies*, infatti, il funzionamento del *joke* in qualunque forma e contesto risponde sostanzialmente ad uno schema fondamentale a due tempi, ovvero la creazione di un'aspettativa e la disattesa della stessa. Questa struttura emerge dall'analisi portata avanti da Raskin nella *Semantic script theory of humor* (SSTH), condotta attraverso la nozione fondamentale di *script* definibile come «una vasta porzione di informazioni semantiche che circondano la parola o che sono evocate da questa»⁴. Posta l'esistenza di una rete semantica globale che racchiuda tutte le informazioni a disposizione di un individuo e i legami che intercorrono tra le stesse, gli *script* altro non sono se non gli insiemi di inferenze e connessioni che ogni singola porzione di testo suscita in chi l'ascolta. In altri termini, sono una particolare sezione della rete globale attivata anche da un solo termine. Tali insiemi godono di una sostanziale dinamicità dovuta all'accumulo di informazioni che avviene durante la conversazione e al conseguente aggiornamento costante dello *script*. Man mano che si riceve un messaggio, si genera una sorta di struttura di base del testo in cui vengono incasellate le informazioni essenziali e sono esplicitati tutti i contenuti implicati nelle frasi ottenendo un quadro d'insieme provvisorio, pronto ad essere ulteriormente definito e precisato nel corso dello scambio⁵. Così definiti, gli *script* possono facilmente offrire un supporto nel definire quel meccanismo di attesa a cui ci si riferiva poc'anzi. Un'interazione di natura comica, infatti, può definirsi tale a patto che, da un lato, sia compatibile, interamente o solo

⁴ V. RASKIN, *Semantic Mechanism of Humor*, Dordrecht, Reidel, 1985, p. 85.

⁵ S. ATTARDO, *The Linguistics of Humor. An Introduction*, cit., pp. 123-124.

in parte, con due *script* differenti e, dall'altro, che questi siano incongruenti fra di loro⁶. L'incongruenza, in questo caso, è da intendersi come un principio logico e cognitivo, generato e alimentato dalla percezione di uno iato tra gli elementi messi in campo dalla battuta e le sceneggiature linguistiche, sociali, relazionali e, più genericamente, umane attivate dal destinatario. Non a caso, il campo semantico dell'opposizione, dell'incongruenza e del contrasto compare anche in quasi tutte le teorie del comico più note, basti pensare all'avvertimento e sentimento del contrario di Pirandello⁷ o al ribaltamento carnevalesco di Bachtin⁸. In altri termini, si può dire che la scelta delle parole in un contesto umoristico deve comportare, ad un qualche livello, l'attivazione di almeno due possibili scenari con una o più caratteristiche differenti ed opposte tra di loro. Per essere più precisi, è bene sottolineare che l'incongruenza potrà generare più o meno sorpresa, dunque una risata più o meno intensa, in base a quanto uno dei due *script* appaia più prevedibile durante la narrazione: se si capisce da subito quale sia il grimaldello utilizzato per rompere l'aspettativa non ci sarà sufficiente spazio per crearla.

3. IPOTESTO IRONICO

Nell'alveo degli studi sull'intertestualità, un analogo rapporto tra due realtà testuali emerge in riferimento all'ironia ed alla sua funzione nella teoria della parodia: stando alle ipotesi avanzate da Hutcheon, l'ironia si comporrebbe di una funzione semantica, atta a rimarcare un contrasto mediante la «sovrapposizione di contesti semantici»⁹, ed una funzione pragmatica, caratterizzata da un intento valutativo trasmesso attraverso un sistema di segnali.

Appare legittimo, dunque, considerare il rapporto che lega i due *script* in qualche modo analogo a quello che congiunge due testi in regime di ipertestualità. Se con essa si intende «ogni relazione che unisce un testo B [...] a un testo anteriore A [...], sul quale esso si innesta in una maniera che non è quella del commento»¹⁰, a ben guardare sembra ricalcare con precisione le dinamiche interne al destinatario nel momento della genesi delle ipotesi di attualizzazione di un messaggio comico. Dei due *script* attivati dalla singola enunciazione, infatti, solo uno si inizierà a consolidare immediatamente, vedendosi validato e reso più plausibile dall'enunciazione stessa nel mentre viene performata; il secondo, invece, tenderà a restare sopito, parendo meno probabile e, pertanto, in grado di produrre un effetto comico maggiore nel momento in cui viene richiamato in causa al rilascio della *punch line*. Certo, la differenza principale risiede nel fatto che l'ipertestualità, a cui corrisponde l'ipotestualità del testo A, denota una relazione tra testi esistenti, mentre gli *script* sono ipotesi di

⁶ W. RUCH, S. ATTARDO, *Toward an Empirical Verification of the General Theory of Verbal Humor*, in «Humor. International journal of humor research», VI, 1993, pp. 123-136: 124.

⁷ Cfr. L. PIRANDELLO, *L'umorismo* [1908], Milano, Mondadori, 2019.

⁸ Cfr. M. BACHTIN, *Estetica e romanzo* [1975], introduzione di R. Platone, Torino, Einaudi, 2021.

⁹ L. HUTCHEON, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art*, New York-London, Methuen, 1985, p. 80.

¹⁰ G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* [1982], Torino, Einaudi, 2023, pp. 7-8.

decodifica di un messaggio, reti semantiche attivate momentaneamente e non propriamente considerabili reali, se non puramente in una dimensione mentale.

Nondimeno, entrambe le funzioni concorrerebbero all'attuazione di un congegno retorico mirato al fare «eco al fine di evidenziare la differenza piuttosto che la somiglianza»¹¹. In definitiva, qualunque sia l'angolo visuale adottato, notiamo che nei vari approcci di analisi tende a ripresentarsi lo schema degli *script* sovrapposti ed opposti, animati da un rapporto di sostanziale ambiguità destinato a risolversi in una manifestazione delle differenze da cui si ottiene l'effetto deflagrante della risata.

4. LA REGOLA COME PROMESSA DI SENSO

Sul versante opposto della riflessione, ogni livello del processo di codifica e decodifica del messaggio risponde a dei criteri generali di funzionamento, attraverso i quali è dunque possibile individuare delle strutture implicite e condivise, attivate più o meno simultaneamente dal parlante e dal destinatario per far sì che la comunicazione, di qualsiasi genere e natura sia, possa avvenire. Potremmo dire, in pratica, che lo scambio di informazioni sia possibile mediante l'esistenza di alcune regole. Il rapporto tra queste regole e la comicità, d'altro canto, è stato reso evidente già dal lavoro di Eco, che cercò di definire l'origine dello scarto di universalità tra comico e tragico attraverso il diverso grado di esplicitezza della regola intorno alla quale si costruisce la narrazione¹². La differenza tra i due generi sarebbe così delimitata dal bisogno manifesto del tragico di sottolineare il tipo di regola o convenzione con la quale i personaggi si scontrano, definendone l'origine, l'ineluttabilità e la conseguente tragicità della posizione del personaggio principale. Una simile esigenza permette al tragico di generare l'universalità necessaria alla catarsi anche quando le regole non sono, di per sé, eternamente valide. Sotto questo aspetto è facile far tornare alla mente la maniera chiara e centrale con cui la tragedia greca, attraverso il coro, metteva in risalto il contrasto in atto. Il comico, invece, si fonda sulla rottura di una regola che dà per scontata, senza ribadirla e, anzi, rifuggendo ogni ipotesi di reiterazione della stessa. Guardando la questione attraverso le lenti della semiosi, si potrebbe dire che «esiste un artificio retorico, che perviene alle figure di pensiero, in cui, data una sceneggiatura sociale o intertestuale già nota all'udienza, se ne mostra la variazione senza peraltro renderla discorsivamente esplicita»¹³. Si noti come Eco non parli di regole, bensì di sceneggiature, e le divida in sociali ed intertestuali, facendo riferimento ai due ambiti in cui più facilmente si possono mettere in evidenza i presupposti condivisi internamente ad una comunità: per vie differenti, entrambe le declinazioni individuate mettono in luce la natura relativa e necessariamente non universale della risata, garantita e rinvigorita proprio dal dare per scontata una regola, scelta possibile solo internamente ad una comunità.

¹¹ L. HUTCHEON, *A Theory of Parody*, cit., p. 89.

¹² Cfr. U. ECO, *Il comico e la regola*, in «Alfabeta», 21 febbraio 1981, ripubblicato in ID., *Sette anni di desiderio. Cronache 1977-1983*, Milano, Bompiani, 1983.

¹³ U. ECO, *Il comico e la regola*, cit., p. 151.

Ciò che Eco sostiene, da una prospettiva puramente semiotica, trova un interessante contraltare nell'ambito della psicologia cognitiva, in seno alla quale è teorizzata l'esistenza della memoria di lavoro, distinta dalla memoria più ampia per il differente utilizzo. La memoria di lavoro, infatti, si definisce come «il sistema che non solo immagazzina temporaneamente l'informazione ma anche la manipola, in modo da rendere possibili attività complesse come il ragionamento, l'apprendimento e la comprensione»¹⁴. Portare un qualsiasi elemento a questo stadio, dunque, corrisponde al tenerlo presente, averlo costantemente chiaro e includerlo tra i fattori espliciti coinvolti nell'attività di comprensione e di sviluppo delle informazioni. È quindi questo il livello in cui la regola non deve giungere, restando un presupposto presente alla memoria ma sufficientemente in secondo piano da essere dato per scontato. Da qui potrà, poi, riattivarsi nel momento in cui la struttura del discorso, che nel caso della comicità induce a perseguire una determinata previsione di senso, tradisce questa stessa previsione, portando invece il ragionamento al punto in cui quella regola, implicitamente presupposta, non viene infranta. Solo così, in definitiva, può coordinarsi la struttura generica del sistema di aspettative di cui abbiamo parlato ed il meccanismo di fondo della decodifica di un messaggio.

5. IL CERVELLO COME MACCHINA PATTERN-SEEKING

Il riconoscimento delle regole sottese, delle strutture e degli elementi ricorsivi nelle differenti istanze comunicative serve, da un punto di vista cognitivo, ad una seconda fase: la previsione. Senza questo passaggio la mente non avrebbe nessun interesse a riconoscere delle regolarità, non consumerebbe delle energie per decifrare quanto sta avvenendo se questo non le servisse per anticipare ciò che sta per avvenire ed orientare su di esso il proprio funzionamento. Alla base di questa considerazione c'è l'idea che il cervello umano, per costruzione evolutiva, individui dei *pattern* e stabilisca, sulla base di questi, le conseguenti azioni, sfruttando la capacità innata di mettere a sistema gli input esterni con le conoscenze e le esperienze pregresse¹⁵ in un unico processo percettivo finalizzato alla sopravvivenza. D'altro canto, la presenza dei processi di *pattern recognition* è talmente diffusa nei meccanismi della mente da poter arrivare a definire l'attività cerebrale stessa come la capacità di attivare e associare i pattern memorizzati anche senza stimolo esterno¹⁶. Gli stessi strumenti evolutivi di base trovano un'applicazione anche in un'attività complessa come la partecipazione ad un atto comunicativo, in cui si attivano dinamicamente i processi intensionali, tesi a riconoscere ed a classificare, e quelli estensionali, tesi, invece, a prevedere ed anticipare.

Il primo *trait d'union* tra l'acquisizione delle informazioni e il loro riutilizzo si colloca al livello più basso, dove alle strutture discorsive, sistema di elementi in grado di far

¹⁴ D. D'AGUANO, *Insegnare l'italiano scritto. Idee e modelli per la didattica nelle scuole superiori* [2019], Roma, Carocci, 2023, p. 27.

¹⁵ Y. PI, W. LIAO, M. LIU, J. LU, *Theory of Cognitive Pattern Recognition*, in P. YIN, *Pattern Recognition Techniques, Technology and Applications*, Wien, IntechOpen, 2008, pp. 433-462: 434-435.

¹⁶ G. DE PAIVA, *Pattern Recognition Theory of Mind*, in «arXiv», 2009, p. 4.

rintracciare «una certa regolarità di comportamento testuale»¹⁷, si associano le estensioni parentetizzate. Se nelle strutture discorsive avvengono tutti i processi di individuazione del *topic* ed un parziale orientamento del testo, dal lato delle estensioni iniziano ad avvenire le prime operazioni interlocutorie, mirate ad assumere un'identità provvisoria tra il mondo cui l'enunciato fa riferimento e il mondo della propria esperienza¹⁸. Attraverso questa posizione temporanea il lettore può iniziare ad attivare degli indici referenziali, collocando se stesso rispetto al testo e rendendosi in grado di determinare se e fino a che punto il messaggio che si sta ricevendo sia da collocare nella realtà o nella fantasia, nel presente, nel passato o nel futuro. Chiaramente, ai fini di questa operazione influisce largamente il sistema di conoscenze comuni ed intertestuali pregresse, da contestualizzare nell'ambito comunicativo per desumerne delle indicazioni di base: se pensiamo ad una frase come “è scoppiata la guerra”, ad esempio, ne presupporremo un certo rapporto con la realtà se venisse dal telegiornale del mattino. Ne presupporremmo un altro diverso se la trovassimo in un romanzo del diciannovesimo secolo. Nessuna delle due ipotesi, però, sarà considerabile certa a quest'altezza, poiché non ci sono ancora informazioni sufficienti circa il tipo di atto linguistico, i riferimenti coinvolti o, tantomeno, le strutture attanziali o ideologiche sottostanti. È evidente che sia necessario un livello di astrazione maggiore, in grado di far fronte anche a porzioni di testo più ampie.

Le estensioni parentetizzate sono, in sostanza, una fase tanto cruciale quanto preliminare. Relativamente al tipo di atto linguistico, esse possono coincidere con un posizionamento appena accennato, destinato ad essere costantemente ridiscusso e modificato, o, in altri casi, possono essere sufficienti a dare avvio alle estensioni propriamente dette, nell'ambito delle quali si sarà in grado di prevedere qualcosa in più rispetto al contenuto del testo. Con la prima ipotesi, di solito, ci si riferisce a contesti linguistici e comunicativi più complessi, come un testo lungo, uno spettacolo teatrale o un film; la seconda, invece, torna utile in realtà più compresse, in cui anche una sola frase ci è sufficiente a capire quale sia il mondo di riferimento, quale il tono e quali le connessioni intertestuali. Nell'alveo della comicità, sarà questo il caso delle *canned jokes*, le barzellette nelle quali, nel contesto linguistico italiano, basta sentire un incipit del tipo “ci sono un italiano, un inglese ed un francese” o semplicemente la parola “Pierino” per assumere immediatamente un'identità funzionale alla comprensione, attivata attraverso indici referenziali intertestuali che permettono di sapere quale sia il mondo in cui avverranno i fatti narrati e, soprattutto, quale sarà la natura dell'atto comunicativo. Altro caso simile è quello dei *meme*, fenomeno recente le cui forme, anch'esse codificate in maniera intertestuale, permettono un riconoscimento immediato della posizione in cui è portato a collocarsi il fruitore, in grado di capire anche solo dalla componente grafica in che modo sia coinvolto. Il funzionamento di queste tipologie comiche, nello specifico, si fonda interamente sulla fiducia in una conoscenza intertestuale pregressa, riflesso di un retroterra linguistico e metalinguistico condiviso necessario alla genesi di un'aspettativa, uno *script* già acquisito in esemplari analoghi che può trovare, quindi, la

¹⁷ U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* [1979], Milano, La nave di Teseo, 2020, p. 120.

¹⁸ Ivi, p. 102.

propria soluzione secondo una sorta di ripetizione con variazione¹⁹. In entrambe le istanze, l'identità in cui ci si immedesima è il primo passaggio obbligato per orientare le previsioni e le presupposizioni da mettere in atto.

Ciò che resta, ora, da definire è quali siano, nella complessità dei fenomeni inferenziali, le caratteristiche specifiche della creazione dell'aspettativa, ovvero il modo in cui la mente costruisce la previsione di ciò che verrà detto sulla base di quello che ha già decodificato. Nello schema consuntivo proposto da Eco nella sua analisi dei meccanismi di cooperazione interpretativa²⁰, la costruzione del meccanismo logico di ciò che viene narrato è descritta dalle previsioni e dalle passeggiate inferenziali, responsabili della costruzione progressiva della fabula globale. Si è già detto di come la comprensione e i processi di cooperazione interpretativa siano un percorso graduale, fatto di un movimento ascensionale che muove dalla comprensione del testo nella sua manifestazione lineare e, progressivamente, attualizza frasi, poi periodi, poi porzioni sempre più consistenti del testo.

La difficoltà, però, risiede nello stabilire, man mano che si procede, quali siano le informazioni utili alla costruzione della fabula, cioè quali cambiamenti o quali caratteristiche siano rilevanti ai fini della comprensione e dell'anticipazione. Eco sostiene a proposito che:

Ogni qual volta il lettore perviene a riconoscere nell'universo della fabula (sia pure ancora parentetizzato quanto a decisioni estensionali) l'attuazione di una azione che può produrre un cambiamento nello stato del mondo narrato, introducendo così nuovi corsi di eventi, esso è indotto a *prevedere* quale sarà il cambiamento di stato prodotto dall'azione e quale sarà il nuovo corso di eventi²¹.

Ognuno di questi snodi, detti disgiunzioni di probabilità, costituisce una sorta di scommessa, un'ipoteca sulla possibile direzione presa dalla narrazione la cui consistenza dipende interamente dallo sviluppo che il lettore stesso immagina. Chiaramente, la supposizione è supportata da alcuni elementi: da un lato, sarà utile al lettore mettere in gioco le proprie competenze intertestuali, in grado di fornire esempi di atti comunicativi simili e magari alcuni elementi codificati. Dall'altro lato, invece, è l'autore stesso ad avere interesse a guidare il lettore in questo processo, disseminando sapientemente lungo il testo dei segnali testuali che sottolineino la rilevanza della disgiunzione in atto, utilizzando l'intreccio e le relative strutture discorsive per preparare le attese in termini di fabula²². Costantemente, dunque, i due partecipanti alla comunicazione cooperano per attualizzare nella maniera migliore possibile gli elementi forniti, lasciando a chi parla la libertà (molto utile nel caso dell'umorismo) di dirigere l'attenzione come crede, funzionalmente ai propri obiettivi comunicativi; chi ascolta, dall'altro lato, è portato a scegliere se fidarsi, valutando di volta in volta le possibilità ed immaginando uno sviluppo coerente con la psicologia dei personaggi e le tendenze

¹⁹ V. TSAKONA, J. CHOVANEC, *Revisiting Intertextuality and Humor: Fresh Perspectives on a Classic Topic*, in «The European journal of humor research», VIII, 3, 2020, pp. 1-15: 2-3.

²⁰ U. ECO, *Lector in fabula*, cit., p. 94.

²¹ Ivi, p. 150.

²² Ivi, p. 151.

dell'autore, o non fidarsi, decidendo così di minare alle fondamenta la strategia comunicativa dell'emittente per supporre autonomamente cosa accadrà.

In ciascuno dei casi previsti, però, si assisterà inevitabilmente alla genesi di un mondo possibile, realtà previsionale fondata tanto sugli elementi testuali quanto sull'uscita del lettore dal testo verso la propria enciclopedia, bacino dal quale può estrarre delle premesse probabili per le proprie inferenze. Queste fuoriuscite dal testo sono definite passeggiate inferenziali²³ e rappresentano la fase di raccordo tra il già noto e le informazioni che si stanno acquisendo o, per tornare a quanto detto precedentemente, tra l'*input* esterno ed il *pattern* già acquisito. Proprio attraverso il *pattern*, possiamo rimarcare il ruolo svolto dalla competenza intertestuale come strumento utile per prevedere, per sfruttare, cioè, il pattern come legame fisso tra elementi in grado di supportare delle proiezioni plausibili. Le suddette proiezioni, a questo punto, saranno in grado di richiamare all'attenzione gli elementi codificati nella memoria a lungo termine, coincidenti, sul piano intertestuale, con quelli che definiamo temi, motivi e topoi²⁴.

C'è, però, un versante opposto, generato su base quotidiana dall'esperienza che definiremo delle sceneggiature comuni, *script* derivanti dalle competenze acquisite nella vita reale che descrivono i pattern di comportamento ordinario di ciò che esiste intorno a noi. A questi si legano le aspettative intorno, ad esempio, ad un determinato evento codificato della vita, le stesse che ci permettono di prevedere che la celebrazione di un compleanno includa una torta sulla quale ci sia una o più candeline da spegnere soffiando; le stesse che, nel classico gag della *slapstick comedy*, impedivano ai fruitori dell'epoca di immaginare che quella torta sarebbe finita spalmata sulla faccia di un personaggio. Certo, l'esposizione prolungata ad un genere di comicità fondato interamente su questo tipo di gag corporei rende il pubblico attuale più smaliziato davanti ai primi segnali che lasciano intendere ciò che sta per accadere. Nondimeno, si è scelta una simile situazione per sottolineare quanto l'evoluzione e la stratificazione dei codici e delle sceneggiature renda difficile una separazione netta tra pattern comuni ed intertestuali, dato il rapporto indubbio che intercorre tra la realtà e le relative rappresentazioni, umoristiche o serie che siano.

6. MONDI POSSIBILI

A più riprese, nel presente studio, si è fatto riferimento a termini come *script* e sceneggiature, concetti sostanzialmente intercambiabili e definibili come «una struttura cognitiva interiorizzata dal parlante madrelingua che rappresenta la sua conoscenza di una piccola parte del mondo»²⁵. Per comprendere la natura delle estensioni più astratte e della teoria

²³ Ivi, p. 156.

²⁴ Cfr. E. DI ROCCO, *Temi, motivi, topoi*, in *Letterature comparate*, a cura di F. de Cristofaro, Roma, Carocci, 2021.

²⁵ V. RASKIN, *Semantic Mechanism of Humor*, cit., p. 85.

dell'opposizione di *script*²⁶, però è utile espandere la nozione di sceneggiatura verso una sorta di dimensione sospesa, in cui gli elementi presentati dalla fabula comportano la proiezione mentale di una o più realtà parallele utili a sistematizzare le informazioni acquisite circa i personaggi, le vicende e le regole in atto in un unico mondo possibile. Sempre Eco, in merito alla questione, descrive così il concetto:

un mondo consiste di un insieme di individui forniti di proprietà. Siccome alcune di queste proprietà o predicati sono azioni, un mondo possibile può essere visto anche come un corso di eventi. Siccome questo corso di eventi non è attuale, ma appunto possibile, esso deve dipendere dagli atteggiamenti proposizionali di qualcuno, che lo afferma, lo crede, lo sogna, lo desidera, lo prevede eccetera²⁷.

Un mondo possibile è, a tutti gli effetti, un costrutto culturale basato su delle proprietà essenziali. Sono precisamente gli atteggiamenti proposizionali di cui sopra, infatti, a determinare la nostra capacità di immaginare e prevedere il mondo in cui avviene ciò che ci sta venendo narrato, ma questi atteggiamenti non possono essere sviluppati da parte del fruitore da altri stimoli che non siano la propria percezione della realtà. A prescindere dal fatto che il testo dia o meno elementi per determinare una sovrapposizione o un allontanamento del mondo narrato rispetto alla realtà, sarà possibile processare una qualunque informazione solo se la propria enciclopedia reale prevede quella determinata proprietà per quello specifico individuo. Una coppia di parole come “x dice”, ad esempio, può iniziare il proprio processo di attualizzazione solo a patto che, alla base, ci siano le condizioni necessarie affinché si possa associare la proprietà del parlare ad un qualsiasi individuo. E perché ciò avvenga si deve sapere, almeno in teoria, che cosa significhi parlare, dunque se ne deve aver fatto una qualche esperienza. Ecco, dunque, il primo nodo fondamentale: nella fase di genesi di un mondo possibile la tendenza di base sarà di attribuirvi proprietà ereditate dal mondo reale.

Si potrebbe già sottolineare, a questo punto, che la creazione di un mondo possibile della narrazione in cui, salvo diversa indicazione, si tende a trasporre le proprietà fondamentali necessarie per creare l'aspettativa dal mondo reale è un meccanismo particolarmente simile alla creazione dei due piani di lettura che genera la comicità, in cui uno *script* coincide con il mondo possibile e l'altro con la porzione di enciclopedia del mondo reale da cui è stato costruito quello narrato. Pare rilevante rimarcare anche che entrambe gli *script* coinvolti sono da intendersi come costrutti culturali, in quanto anche la dimensione da cui traiamo le proprietà, il mondo di riferimento, riflette ciò che noi sappiamo, conosciamo e pertanto riteniamo possibile della realtà, ma non la realtà in sé. Ancora una volta, va inclusa nel ragionamento una gamma di variabili in grado di alterare le informazioni che irrorano la nostra struttura enciclopedica, legata necessariamente al periodo storico, al grado di istruzione, alla familiarità con una specifica cultura e così via. Il problema, infatti, risiede nella

²⁶ L'opposizione di *script* è il fulcro della *Semantic Script Theory of Humor* (SSTH), originariamente sviluppata da Victor Raskin e successivamente integrata nella *General Theory of Verbal Humor* (GTVH), dove figura come una delle sei principali *Knowledge resources*.

²⁷ U. Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 171.

possibilità di registrare un rapporto di accessibilità tra strutture²⁸ tale che l'enciclopedia di partenza sia sufficientemente sovrapponibile ad una terza realtà, vale a dire l'enciclopedia adottata da chi parla, affinché, ai fini della comprensione, si possa generare un mondo possibile nello spazio tra le due.

Soffermandoci sul mondo di riferimento, diremo ancora che in taluni casi l'insieme di informazioni su cui poggia può essere particolarmente utile per mettere in evidenza il sistema di valori, di opinioni o di percezioni condivise. Posto, infatti, che questa struttura derivi dalla percezione degli agenti della comunicazione di una norma, basterà ampliare la nozione di regola per adattarsi alle diverse circostanze. Così come esiste la possibilità di ridere di norme morali che potremmo definire universali, si può fare lo stesso anche nei confronti, ad esempio, delle norme giuridiche, ben meno universali dei valori attorno ai quali sono costruite, sfruttando come leva la rigidità o il presupposto dell'esistenza di un principio di giustizia come cardini del mondo di riferimento²⁹. Ma lo stesso è altrettanto possibile in contesti in cui le norme vigenti sono tacite, relative ad uno specifico gruppo. Nello studio sulle conversazioni registrate in contesti sociali chiusi, l'analisi delle modalità e delle tipologie di comicità adottate dagli attanti risulta particolarmente fecondo nel rilevare il sostrato normativo implicito, poiché «attraverso le narrazioni umoristiche, i conversanti propongono uno specifico e condiviso framework interpretativo per le loro azioni, che porta le loro credenze (spesso implicite) in superficie e dà accesso alle norme ed ai valori del gruppo»³⁰.

7. UNA COPPIA DI MONDI SOVRAPPosti E OPPOSTI

Quanto detto sino ad ora ha dei precisi rimandi nell'opposizione di *script* inclusa nella GTVH, interessata al modo in cui le due sceneggiature o, se si preferisce, i due mondi chiamati in causa si relazionano ed alimentano vicendevolmente. In primo luogo, occorre segnalare che i suddetti *script*, per ottenere un effetto comico, devono trovarsi nella condizione peculiare di essere in opposizione e, al contempo, in sovrapposizione. La presenza di una sola di queste condizioni, infatti, non è sufficiente³¹ poiché in un caso, in mancanza di una qualche distanza tra quanto lasciato intendere e quanto detto, l'aspettativa non risulterebbe disattesa, nell'altro caso, non avrebbe le condizioni minime necessarie per crearsi. In secondo luogo, la teoria, nella sua forma più essenziale, ci fornisce un'interessante astrazione delle opposizioni possibili, ridotte alle tre fondamentali di normale/anormale, buono/cattivo ed attuale/non attuale. In una simile prospettiva, ad esempio, una battuta come "Quanti psicologi servono per cambiare una lampadina? Uno, ma la lampadina deve voler cambiare" attiverebbe contestualmente uno *script* normale, imperniato sulla risoluzione concreta di un problema tecnico di natura pratica (il cambio della lampadina), ed un altro

²⁸ U. ECO, *Lector in fabula*, cit., p.180.

²⁹ G. ROSSI, P. CARBONE, *Diritto e comicità*, Torino, Giappichelli, 2021, pp. 7-15.

³⁰ A. ARCAKHIS, V. TSAKONA, *Script Opposition and Humorous Targets: Promoting Values and Constructing Identities Via Humor in Greek Conversational Data*, in «Stylistyka», XV, 2006, pp. 119-134: 127.

³¹ S. ATTARDO, *The Linguistics of Humor*, cit., pp. 150-151.

anormale, generato attraverso l'erronea attribuzione di proprietà psicologiche ad un oggetto. Queste tre opposizioni rispecchiano, però, l'istanza comica ad un livello profondo ed astratto, riducendone la relativa applicabilità su larga scala e rendendo legittima la teorizzazione di analoghe categorie su un piano testuale e, talvolta, intermedio più utili a descrivere circostanze comunicative specifiche o a fornire uno strumento di analisi in particolari ambiti di ricerca. A qualunque grado di precisione le si voglia calibrare, tutte descrivono una proprietà essenziale dei due mondi generati, nello specifico quella che marca la distanza tra i due *script*.

E quantificare la forbice che separa le due chiavi di lettura e che costituisce l'incongruenza fondamentale alla base della battuta, equivale a misurare la relativa carica comica. Possiamo infatti affermare che la variazione dell'impatto che una circostanza comica ha sull'ascoltatore si disponga su una curva a forma di u rovesciata, tale che un'incongruenza troppo sottile non sarà particolarmente divertente, così come non lo sarà una eccessiva³².

Un'ultima definizione di *script*, riadattata dalla *set theory*, permette di ultimare il discorso tracciando un'ulteriore linea di contatto tra i meccanismi della cooperazione interpretativa e le teorie dell'umorismo verbale. Se intendiamo le sceneggiature come dei «sets of slot-filler pairs»³³, vale a dire come un insieme di valori (o forse proprietà) dalla salienza variabile su basi contestuali, si possono descrivere analiticamente gli *script* organizzando la rappresentazione in base alla rilevanza dell'informazione nello specifico evento comunicativo, dando come presupposta l'idea che per la genesi di un mondo possibile esista un gradiente differente di rilevanza tra le proprietà essenziali e quelle accidentali.

A questo punto è possibile distinguere tra gli *script* lessicali, di frase e inferenziali³⁴, ponendo l'attenzione su quali siano le modalità di attivazione e, soprattutto, su quali elementi ricoprano una posizione più centrale nella specifica struttura cognitiva. Il cuore della questione diventa così l'identità tra mondi, vale a dire la possibilità di «individuare qualcosa come persistente attraverso stati di cose alternativi»³⁵ o, in altre parole, garantire la sovrapposibilità dei due set in maniera parziale. Questo passaggio risulta cruciale perché il mondo di riferimento possa effettivamente funzionare in maniera contrastiva rispetto al mondo possibile, ma una volta garantita l'identità, che coincide con la prerogativa dell'opposizione di *script*, resta da ricercare in che modo l'accessibilità tra le due istanze prodotte dalla mente possa tener conto dell'altra condizione necessaria, l'opposizione. Se con il termine accessibilità intendiamo la capacità di generare un mondo possibile manipolando i rapporti tra individui e proprietà del mondo di riferimento, vediamo come l'opposizione tra set coincida, sostanzialmente, con la parte degli insiemi che non si sovrappone e che risulta ugualmente

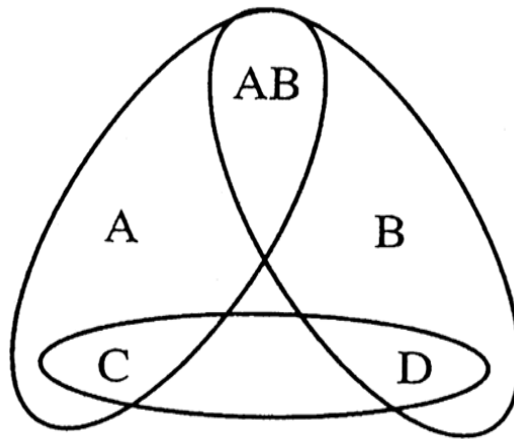
³² C. HEMPELMANN, W. RUCH, *3 WD meets GTVH: Breaking the Ground for Interdisciplinary Humor Research*, in «Humor. International Journal of Humor Research», XVIII, 4, 2005, pp. 353-387: 359.

³³ S. ATTARDO, C. HEMPELMANN, S. DI MAIO, *Script Opposition and Logical Mechanism: Modelling Incongruities and their Resolution*, in «Humor. International Journal of Humor Research», XV, 1, 2002, p. 19.

³⁴ S. ATTARDO, C. HEMPELMANN, S. DI MAIO, *Script Opposition and Logical Mechanism: Modelling Incongruities and their Resolution*, cit., pp. 3-46: 21.

³⁵ U. ECO, *Lector in fabula*, cit., p. 192.

vincolata alla controparte da un legame di opposizione, un segno meno apposto ad una proprietà essenziale che ponga i due elementi in un rapporto di antinomia locale. In virtù di quanto detto in merito al meccanismo logico, pare rilevante rimarcare la relatività di questo rapporto di opposizione, in quanto l'incongruenza deve essere percepita nella specifica situazione ma non necessariamente in senso assoluto. Posta una coppia di *script* A e B, i cui rispettivi *subset* C e D sono in condizione di opposizione, la rappresentazione grafica del rapporto tra gli *script* di una battuta risulterebbe come riportato in figura³⁶.



Diremo, quindi, che la struttura profonda di un'istanza comica è descrivibile come una coppia di mondi legati da un rapporto di accessibilità caratterizzato dall'opposizione per contrasto di una proprietà essenziale.



ABSTRACT

The present study offers an analysis of the humorous interaction as a specific type of communication that relies on the essential notion of script to examine the entanglement with the reader's cognitive responses. Every comic instance is indeed built around the idea of a substantial misunderstanding intentionally created by two scripts – i.e. two possible ways of understanding the text – in the peculiar condition of being, at the same time, opposed and overlapping. This very mechanism exploits the brain's natural tendency to seek patterns to predict the communicative outcomes, resulting in a misleading decoding process that proves to be crucial to obtain a laugh.

KEYWORDS

Expectation; General Theory of Verbal Humor; humor; pattern; script.

³⁶ S. ATTARDO, C. HEMPELMANN, S. DI MAIO, *Script Opposition and Logical Mechanism: Modelling Incongruities and their Resolution*, cit., p. 26.

BIO-BIBLIOGRAPHY

Roberto Cucurachi graduated in Modern Philology at the University of Naples Federico II. His works are focused on mock-heroic literature with a specific interest in Alessandro Tassoni's works and the application of comic mechanisms through Benjamin's perception theory. The main topic of his current work is the analysis of the variation of cognitive response to different media and the impact of habits in perceiving a comic impulse.

QUADERNI DELL'OSSERVATORIO SUL ROMANZO CONTEMPORANEO

NEI TERRITORI POTENZIALI DELLA PROSA UN DIALOGO CON ANDREA INGLESE

A CURA DI CONCETTA DI FRANZA, LORENZO MORVIDUCCI, MIRIAM ORFITELLI

Il dialogo con Andrea Inglese qui pubblicato si è svolto presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II il giorno 8 marzo 2025, in occasione di una delle Otto conversazioni degli studiosi e degli osservatori con autrici e autori, nell'ambito dell'Osservatorio sul romanzo contemporaneo a cura di Elisabetta Abignente e Francesco de Cristofaro. Si ringrazia Paolo Trama per aver promosso l'incontro.

CONCETTA DI FRANZA Vorrei aprire la nostra conversazione con una riflessione su quella che oggi è riconosciuta come una categoria fondamentale della poesia contemporanea, ovvero l'ibridismo. In una tua recente intervista, affermi che la prosa non è un genere, ma una sorta di stato potenziale della lingua scritta, che può assumere varie forme o generi. Partendo da questo spunto, vorrei soffermarmi con te sulla parte che l'ibridazione, la mescolanza tra i generi, gioca oggi nel rapporto tra prosa e poesia. Le scelte prosastiche della poesia contemporanea, almeno di quella più sensibile e attenta alla necessità di un rinnovamento del proprio codice, sembrano infatti valersi spesso di quell'ibridazione che invece tradizionalmente è, o era, appannaggio del genere principe della prosa, ovvero del romanzo. Ti chiederei dunque quali sono, a tuo parere (se ovviamente condividi quest'analisi) le motivazioni di tale "spostamento", o ampliamento di campo, dalla prosa alla poesia.

ANDREA INGLESE Come tu hai detto, il genere tradizionale dell'ibridazione, almeno nella modernità, è il romanzo e questo porta scandalo proprio perché ciò non rientra in quelle che sono le grandi categorie estetiche e letterarie, che risalgono ad Aristotele e che attraversano parte della storia della letteratura occidentale. Tuttavia, oggi ci troviamo in una situazione particolare. Intendo dire che quello che noi chiamiamo romanzo è il genere principe dell'industria editoriale, cioè il genere trainante dell'editoria dal punto di vista commerciale. Il romanzo è diventato ciò che innanzitutto bisogna pubblicare e promuovere, perché è il genere più popolare, quello che continua ad attrarre il maggior numero di lettori; di conseguenza, quanto più il romanzo ha conquistato tutti gli spazi dell'editoria, marginalizzando tutta una serie di altri generi, tanto più, paradossalmente, il carattere sperimentale del romanzo, e quindi la sua tendenza all'ibridazione, si sono estremamente ridotti. Senza voler fare al romanzo una generica accusa di uniformità, di povertà, quello che però in Italia e altrove domina (a parte una serie di generi specifici che possono andare dal romanzo poliziesco al romanzo noir) è un certo tipo di romanzo realista, che ha ridotto progressivamente i territori e le forme che il grande romanzo novecentesco ha sperimentato. Quindi il romanzo, oggi, per le ragioni commerciali che abbiamo detto, si è fatto molto prudente, molto

saggio, timido sul piano della sperimentazione. Questo fa sì che altri generi letterari abbiano deciso di andare a sperimentare in quella zona di ibridazione che prima rientrava nell'area delle scritture romanzesche.

Rispetto al romanzo, vediamo qual è la situazione della poesia. La poesia è un genere che è marginalizzato editorialmente, per il semplice motivo che vende poco, quindi sul piano promozionale è poco sostenuta dagli editori; può essere una specie di fiore all'occhiello, ma non un elemento di trazione economica. Tra l'altro si parla sempre di questa marginalità della poesia con molto sospetto nei confronti dei poeti che, siccome vengono letti da poche persone, sono accusati di oscurità e autoreferenzialità. Ma quando si parla dell'autoreferenzialità nei confronti della poesia io dico sempre: «Scusate, accendete la televisione, che è ancora una cosa molto popolare del mondo. Cosa c'è di più autoreferenziale di un talk show televisivo, dove si parla esclusivamente di quello che si è detto in TV?». Quindi, l'autoreferenzialità è un peccato trasversale a varie forme di comunicazione. L'altro genere, per esempio, che non c'entra niente con la poesia e che però è assolutamente marginale e addirittura per certi versi più sospetto della poesia stessa (e parlo sempre dell'Italia) è il libro di racconti. Esiste una tradizione nobilissima del racconto novecentesco, però provate a far pubblicare dagli editori un libro di racconti: si strappano le vesti. I narratori di racconti che esistono in Italia oggi, per poter pubblicare una loro raccolta, devono almeno garantire al loro editore di scrivere qualche romanzo: solo allora, come premio per la loro docilità nei confronti del genere principe, ogni tanto gli viene pubblicato anche un libro di racconti. Perché tutto questo preambolo? Perché la marginalità della poesia, con tutti gli svantaggi che ha, ha anche un grosso vantaggio, cioè che non è sorvegliata dai poliziotti delle vendite, che invece esistono per il romanzo. Un primo romanzo non si nega a nessuno (tutti possono scrivere un romanzo, ve lo assicuro; se non ci avete mai pensato sappiate che è alla portata di tutti voi, di tutti noi), l'unico problema è che appena scrivete un romanzo, risvegliate da parte dell'editore che vi pubblicherà il poliziotto delle vendite, che dovrà decidere se vi pubblicherà un secondo romanzo e questo dipenderà esclusivamente dalla quantità di copie che avete venduto con il primo romanzo. Questo poliziotto delle vendite non esiste in poesia. Quindi la poesia è un territorio, se volete, semiabbandonato, ma di grande libertà, come certi quartieri non frequentati, non controllati, dove la gente può inventarsi degli usi (qui faccio un piccolo legame con la mia esperienza di insegnante di architettura), degli usi degli spazi pubblici e architettonici che non erano assolutamente previsti, proprio in virtù di questo loro stato di abbandono.

Ovviamente, in poesia alcuni, e forse la maggior parte degli scriventi versi oggi in Italia, fanno comunque riferimento a quello che io chiamerei il "paradigma lirico". Altri invece hanno utilizzato il cartello "poesia" per sperimentare cose estremamente diverse: uno degli elementi fondamentali della sperimentazione è proprio l'abbandono del verso come dimensione distintiva della scrittura poetica (che non è certo un'invenzione del XXI secolo, perché già avevano iniziato a farlo anche i poeti "lirici" del Novecento e persino certi irregolari del XIX secolo); l'altro elemento consiste appunto in un vero lavoro di ibridazione. E questo vuol dire una sorta di libertà e di attraversamento dei generi, che per me poi significa, semplicemente, attraversamento delle varie modalità di enunciazione in uso dentro e fuori

il campo letterario. Un genere letterario è sempre, ogni volta, anche una modalità di enunciazione, un particolare modo di parlare di noi e del mondo. Ed è così che funge da territorio comune con il lettore. Per esempio, una delle questioni fondamentali è definire il tipo di voce che si esprime in un testo: nel romanzo può essere il narratore onnisciente, il narratore alla terza persona, il narratore alla prima persona; in poesia in genere è colui che dice “io” nel testo lirico, e si sovrappone all’autore che ha messo il suo nome sul frontespizio del volume. Ecco, una delle prime cose dell’ibridazione non è semplicemente il fatto che in uno stesso testo incontriamo forme di scrittura diverse (che possono essere quelle del diario, quelle di una descrizione documentaria, quelle di una forma narrativa, quelle di una forma saggistica ecc., che sono mescolate assieme); per me una delle cose interessanti è trovare delle tipologie di voce che, per prima cosa, non si riescono a riportare a un unico soggetto, a una fisionomia ben definita, che sia quella di un personaggio, nel caso del romanzo, o di un autore lirico nel caso della poesia lirica. Quindi, c’è una voce che parla, ma spesso non si capisce bene di cosa esattamente parla, di come ne parla e quale sia il suo partito preso nei confronti delle forme di enunciazione, cioè delle forme verbali che utilizza. La questione dell’ibridazione per certi versi è stata riaperta dal postmodernismo letterario, che soprattutto negli Stati Uniti ha prodotto grandi autori. Ne cito qui solo uno: il romanziere Robert Coover, morto l’anno scorso, autore di diversi bellissimi libri, tra cui *Una serata al cinema* e tradotto da Feltrinelli credo negli anni ’90; si tratta di un libro di finzione stranissimo in cui non trovate nessuna forma di filo narrativo, di intreccio tradizionale, e che può essere molto interessante oggi anche per chi, come me, viene dalla poesia, ma vuole abbandonare il paradigma lirico. Un altro personaggio estremamente interessante da questo punto di vista, che annuncia il postmoderno come ibridazione, è un gigante come Samuel Beckett, che ha scritto dei libri con grande attenzione alla storia dei generi, ma che spiazzano completamente le attese del lettore; sono romanzi? sono racconti? sono prose poetiche? è difficile dirlo. Ci sono poi personaggi poco conosciuti in Italia come il francese Maurice Roche, che scrive negli anni ’70 in Francia dei testi di narrativa, ma in cui non ci sono veri intrecci, in cui c’è una voce o varie voci che si scontrano sulla pagina, con un lavoro addirittura sulla tipografia e l’impaginazione, aspetto su cui in genere hanno lavorato molto i poeti concreti, ma raramente i narratori, e lì, tra l’altro, l’elemento umoristico è estremamente forte. La questione dell’ibridazione è allora una questione di cui un certo tipo di poesia si è impossessata oggi, ma che è emersa in modo molto forte già nel postmoderno e ancora prima, tra certi eredi del modernismo o delle avanguardie. Per quanto riguarda il postmodernismo statunitense penso ad autori di racconti brevi come Lydia Davis o Donald Barthelme, entrambi tradotti in Italia. Abbiamo comunque un territorio che in fondo è stato esplorato sia dal versante della narrativa più innovativa ed eretica, a cavallo tra i due secoli, sia da quello della poesia più sperimentale.

MIRIAM ORFITELLI Abbiamo iniziato questo dialogo riflettendo sull’ibridazione dei generi, con l’idea che la poesia, in quanto territorio abbandonato, si presti a diventare uno spazio libero per la sperimentazione. Nel primo decennio degli anni Zero, in Italia, prende forma una linea di scrittura che ti vede tra i suoi protagonisti: nel 2009 figure tra gli autori

di *Prosa in prosa* insieme a Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Andrea Raos e Michele Zaffarano. Il libro si richiama fin dal titolo alla formula *prose en prose*, coniata dall'autore e critico francese Jean-Marie Gleize, ponendosi quindi in dialogo con un'esperienza di sperimentazione già francese e americana, e si presenta come una raccolta di testi in prosa che rifiutano la struttura minima del testo lirico tradizionale – in particolare, il discorso di un io che descrive la propria interiorità ricorrendo a figure retoriche e a convenzioni metriche. Nel dibattito critico di quegli anni, questa esperienza rivendica un “cambio di paradigma”, citando Marco Giovenale, attraverso l'adozione di un'istanza non-assertiva e l'impiego di specifiche strategie formali (le pratiche del *googlism*, del *cut-up*, del montaggio, la riduzione del grado di figuralità), ponendosi sia come esperienza post-poetica, nel senso del rifiuto di una convenzionalità del fare poetico, seguendo la lezione della *litteralité* gleiziana, sia come articolazione di un discorso anti-narrativo. Ecco, vorremmo chiederti da quali esigenze nasce quella stagione di ricerca, come prende forma e in che modo le sue tracce e i suoi presupposti possano oggi trovare spazio.

INGLESE Allora, *Prosa in prosa* è un libro uscito nel 2009 per la casa editrice Le lettere, in una collana già interessante dal titolo “Fuori formato”, diretta da Andrea Cortellessa. La cosa importante di questo libro per me è il gesto di rottura e d'insolenza che esibisce, in un mondo della poesia nel quale c'era ancora molto cerimoniale intorno alla figura del poeta, all'idea di dirsi poeta e alla specificità della parola poetica. È un po' come in certi film, quando si vedono le famiglie aristocratiche, povere, con i vecchi candelabri e le ragnatele, che però mantengono una sorta di grande idea di sé, tutta legata a un passato che non c'è più. Ecco, questa è un po' l'immagine quasi da film horror che io mi faccio della poesia nella sua manifestazione peggiore. Quindi da parte nostra c'era un atteggiamento, non dico da vandalismo della neoavanguardia, ma d'irrisione dadaista sì, di gesto tra l'arbitrario e il meditato, ben consapevole, però, di rompere dei codici e delle attese.

Quindi, abbiamo costruito un libro che è *collettivo*, anche se non è stata subito capita questa caratteristica. Siccome nel libro c'erano diversi autori, allora per i lettori e anche per molta critica, voleva dire che quella era un'antologia. Ma noi non avevamo di che antologizzarci, anche perché eravamo giovani, quindi uno si antologizza dopo, e poi che senso ha un'antologia collettiva di soli sei autori? In realtà, era un libro collettivo, in cui noi facevamo una sorta di fotografia dei nostri rispettivi laboratori di scrittura, e dentro c'erano, per di più, circa un centinaio di vere fotografie di piccolo formato, organizzate in una griglia aleatoria intitolata, ironicamente, “fotoromanzo”. Le fotografie ovviamente non erano riconducibili a degli autori, perché non sono firmate, e già questo voleva dire varie cose, tra cui appunto che si trattava di un libro collettivo e non di un'antologia. Il fatto che noi avessimo messo come titolo “prosa in prosa”, con dei riferimenti teorici non italiani e in odore di sperimentazione, ha subito dato fastidio, perché in Italia nell'ambito della poesia c'è stato una specie di trauma mai rimarginato, negli anni '60, con l'irruzione della neoavanguardia. Da allora, appena si fa qualche cosa di strano a livello di poesia, subito c'è qualche critico o poeta angosciato che si sveglia di notte e dice: «Allora questi vogliono rifare la neoavanguardia! Ma quella roba lì è vecchia, l'abbiamo sepolta, non tentino di riprovarci!». Ecco,

quindi c'è stata un po' questa inquietudine, anche se noi non avevamo nessuna pretesa, all'epoca, di istituire una sorta di strada maestra alternativa, ma volevamo dire: noi facciamo altro. Qualche critico ci aveva anche seguito, nel senso che aveva fatto il lavoro del critico, cioè quello di dare degli strumenti, di offrire una mediazione tra lettore e autore per far capire di che cosa si trattasse. Ma la "prosa in prosa", più che una categoria specifica di una tendenza o di una poetica, funzionava come un termine negativo, come dire: «guardate che non è la poesia lirica, ma non è neanche la neoavanguardia; non è Balestrini, ma non è poesia narrativa, soprattutto non è prosa lirica, eccetera». Quindi serviva come elemento per poter sganciare da tutta una serie di categorie dentro le quali non volevamo essere messi.

In seguito c'è stata un'evoluzione. Uno degli autori di *Prosa in prosa*, Marco Giovenale, ha portato avanti e ha cercato di dare una codificazione più forte di una poetica che, in realtà, era sua personale e che va verso quella che potremmo chiamare "poesia asemantica". Ciò implica una interessante negazione di tutta una serie di codici correnti: quello narrativo, lirico, saggistico, eccetera, che arriva fino a ipotizzare una sorta di grado zero del significato, e Marco Giovenale si è posto come un custode di questa linea, che però rappresenta una delle linee possibili emerse da *Prosa in prosa*. Ci sono altri autori che hanno fatto dei percorsi diversi, come Andrea Raos, che ha continuato a lavorare sia in prosa sia con il verso, Gherardo Bortolotti, che ha solo scritto in prosa, ma nutrendosi di letteratura saggistica oltre che di romanzi di fantascienza, Alessandro Broggi, che ha riutilizzato in modo sorprendente forme della narrativa di viaggio, e poi persone come me, che addirittura hanno scritto dei romanzi, e dei romanzi – anche se poi ritornerò sulla questione dell'umorismo – umoristici, però con uno sfondo realistico (e nonostante uno sfondo di tipo realistico, per me l'umorismo incarna l'atteggiamento che costantemente sfida i codici del realismo; quindi, se vogliamo utilizzare un concetto più specifico, l'umorismo implica un atteggiamento *antimimetico*, che si pone costantemente il problema di che cosa sia questa realtà di cui lo scrittore dovrebbe dare un'immagine fedele).

Quindi *Prosa in prosa* ha dato poi diversi esiti. Secondo me, uno dei più interessanti è la questione della *non-assertività*, oltre quello dell'ibridazione di cui abbiamo già parlato. Ma tale aspetto, lo ribadisco, riguarda anche un versante specifico della narrativa sia romanzesca che da racconto breve. Su questo, per esempio, la penso in modo molto diverso da Marco Giovenale, perché per me la storia del romanzo moderno e del romanzo novecentesco continuano a essere un riferimento fondamentale, in termini di ricerca e di esplorazione. In questo mi sento più vicino ad Alessandro Broggi, che non ha mai smesso, fino all'ultimo, di leggere romanzi, inclusi i classici francesi dell'Ottocento. E dentro questa storia c'è anche quella del racconto breve. Qui farò solo un riferimento, però fondamentale, a una tradizione italiana di narrativa breve che si distacca dal romanzo realista, e che va da Celati fino a Cavazzoni, Cornia, eccetera. Ma pensiamo anche ad autori come Giorgio Manganelli o al Malerba sia dei romanzi sia dei racconti. Quindi, per me esiste tutto un fronte estremamente interessante della narrativa che continua a sollecitare anche un autore come me, che pure viene dalla poesia.

Ma torniamo alla questione della *non-assertività*. La diffusione del concetto la dobbiamo a Giovenale, la sua elaborazione teorica più rigorosa a Gian Luca Picconi, che vi ha

dedicato un intero volume (*La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività*, Tic, 2020). Che cosa s'intende con tale concetto? Vorrei provare a spiegarvelo, a partire da un caso concreto, leggendovi dei passaggi tratti da due miei libri. Uno, uscito nel 2008 per l'editore Sossella di Roma, si chiama *La distrazione*, una raccolta di poesia, ma io preferisco parlare di "libro di poesia", come di un progetto globale. L'altro testo è tratto dal successivo *Lettere alla Reinserzione Culturale del Disoccupato* (Dio mio si può scrivere un libro di poesia con un titolo del genere? Bene, l'ho fatto, tanto dal punto di vista delle vendite non cambia niente; non è che, con un titolo così, vendi meno, vendi sempre poco), uscito nel 2013 per Pequod, un editore di Ancona. Questo per farvi capire, attraverso i testi, che cosa vuol dire iscriversi, in quanto poeti, in un paradigma lirico e quindi per certi versi "assertivo", e cosa vuol dire invece spostarsi su un territorio non assertivo. Parto con questo testo della *Distrazione* che non ha un titolo:

Progettiamo, anche per questo giorno,
 anche stupidamente, con grande sforzo
 di distrazione, mangiando il pezzo di pane
 che è rimasto, utilizzando il cucchiaino sporco,
 guardando la fungaia gigante sotto la betulla,
 progettiamo, anche se gli edifici rimarranno
 luridi, verso nord, nella cinta che fu una volta
 operaia, e che oggi non è più nulla, campo
 di concentramento del non lavoro,
 delle giornate uguali, lunghissime,
 a inventarsi come stare ancora in piedi,
 come se niente fosse, progettiamolo
 qui, noi, nel quartiere cinese,
 tra una piazzetta e l'altra, e dentro casa,
 e sul balconcino, magari, che anche
 oggi, anche oggi noi non moriremo,
 né tu né io, e nessuno dei vicini,
 né i gatti né gli invisibili insetti
 che cercano sentieri nelle crepe,
 nelle fessure, il progetto oggi,
 anche oggi, come nuovo,
 è non morire.

Questo è un testo che si iscrive dentro un paradigma lirico. Cosa vuol dire paradigma lirico? Vuol dire innanzitutto che la voce che qui parla è riconducibile all'autore che appare in copertina, comunque a un personaggio storico che assume la responsabilità di quello che dice e si riconosce in una sorta di significato. Nel caso specifico, l'io-autore propone una visione minimalistica dell'esistenza, che poi è paradossale: è paradossale progettare di vivere, perché la vita è un dato biologico che noi non controlliamo. Però progettare di vivere è come dire che, in un tempo percepito così fragile, così difficile, anche il semplice vivere ha bisogno di essere progettato, ma nel senso di essere accompagnato sensibilmente, che non

sia una cosa che fluisce come un dato trasparente e che quindi passi come inosservato e senza valore. Ecco, questa è, facendo una veloce parafrasi, una posizione di valore che nel testo viene enunciata e che io, in quanto autore del libro, posso del tutto rivendicare, addirittura instaurando un legame autobiografico, e rispondendo, a chi me lo chiedesse, «sì, sto parlando di un appartamento in cui ho abitato a Parigi in un certo periodo di tempo, con un balconcino, ecc.».

Adesso vi leggo invece uno dei testi delle *Lettere alla Reinserzione Culturale del Disoccupato*. È un libro che si compone di due sezioni. La prima è costituita da diciassette lettere in versi, di cui si hanno solo quelle del mittente, non si ha mai una lettera del destinatario e vedremo che il destinatario è sempre lo stesso; la seconda sezione si chiama *Le circostanze della frase* ed è costituita da testi in prosa. Vi leggerò la lettera numero 12. Tutte le lettere, cioè tutti i testi in versi della prima sezione iniziano nello stesso modo:

Cara Reinserzione Culturale del Disoccupato,

che tu sia muta, e lo sia di circostanza,
come se fosse questo
un riguardo nei miei confronti, un modo
preoccupato, quasi apprensivo,
di accogliermi, di farmi tuo ospite,
con un piacevole senso di privilegio,
di compimento, non so, non credo,
è quanto dovrebbe risultare
da un'analisi benevola dei fatti,
ma non posso, in tutta sincerità,
abbandonarmi a questa benevolenza.

Che tu sia muta, è un fatto
il perché tu lo sia è il fatto
che tu vorresti sottintendere,
se così io lo capisco, se ti capisco bene, io,
nel tuo silenzio, ma sono
i tuoi mutismi
che io contesto,
il loro succedersi e organizzarsi
in sistema, una massa
progressivamente percepibile,
e che sfugge alla determinazione
dei tuoi sottintesi.

questi mutismi, malgrado il tuo silenzio,
fanno dottrina,
la fanno qui,
ogni volta,
di fronte a me.

Come se la mia voce da sola,
e le lettere che la sostengono, e portano
avanti nello spazio,
come se questo sforzo,
fosse vano, come se il segnale
non fosse mai partito,
nulla di fatto, di costruito, di sottratto.

Io nel mio pieno. Nell'irriconscibile pieno.

Non mio, di nessuno, adesso.

Consideriamo il primo aspetto di questa serie di componimenti. A differenza di come accade nelle raccolte di poesia, è difficile isolare un testo e farlo funzionare da solo, per cui per voi sarà stato ben più arduo entrare in questo testo che nel precedente, appartenente a *La distrazione*. Questo perché un testo di questo tipo implica una logica seriale che per certi versi è antilirica, dal momento che molto spesso il testo lirico si costruisce intorno all'idea di epifania. C'è un grande momento di intensità, in cui il poeta coglie una cosa, quasi l'attimo discontinuo del tempo, che viene fissato poi attraverso il dettato poetico e i libri di poesia spesso si presentano come "raccolte" di queste discontinuità, di questa serie di epifanie. Qui non è così, qui paradossalmente esiste un meccanismo di tipo narrativo, cioè cumulativo: ad ogni nuova lettera, ad ogni nuovo testo, c'è un gioco di rimandi ai testi precedenti e c'è un gioco di anticipazione rispetto ai testi successivi. Questo fa sì, quindi, che la singola poesia, come testo perfettamente autonomo nella sua intensità, funzioni molto di meno. È come leggere una pagina di romanzo: ho bisogno di riagganciarla alle pagine precedenti. Secondo aspetto: questo testo gioca con i generi. Si tratta infatti di poesia in versi, però siamo di fronte a una sorta di piccolo romanzo epistolare, perché troviamo una serie di lettere che sono inviate da un certo personaggio a un altro personaggio. Dove sta l'elemento non assertivo e non lirico? Sta nel fatto che qui non è chiaro che rapporto ci sia tra l'Andrea Inglese che sta sulla copertina del libro, e che ne è l'autore, e il personaggio, che è il mittente di queste lettere. Inoltre non è chiara la fisionomia del personaggio che ogni volta si rivolge alla "Reinserzione Culturale del Disoccupato", così come non è chiaro chi esattamente sia questa fantomatica "Reinserzione Culturale del Disoccupato". Si capisce che è un'entità ambigua, che sta tra un soggetto amministrativo freddo e burocratico, e un personaggio femminile, continuamente erotizzato dal mittente (ovvero il personaggio maschile) che le si rivolge, quasi come fosse una donna venerata o venerabile. Quindi ci ritroviamo con una serie di elementi che creano ambiguità. Ricordo una lettura fatta a Roma, in seguito alla quale intervenne un critico di scuola marxista, per altro bravo, e disse: «Ah, finalmente una poesia che parla del precariato». Ma una tale lettura era parziale e, in definitiva, riduttiva.

La cosa interessante è che questo personaggio si rivolge a un'istituzione, ma è in cerca d'intimità amorosa. Io poi ho utilizzato questa specie di francesismo che è *reinserzione* per

parlare del reinserimento – in realtà la “reinserzione” si usa per gli organi, come per esempio “reinserire un organo dentro un corpo”. Anche nel titolo ho voluto produrre una specie di contrasto, di attrito semantico. Quindi c’è un personaggio che i francesi definirebbero *désœuvré*, ossia uno che *non ha opera* da realizzare, che non ha compiti o obiettivi, che quindi è in cerca di una dimensione che sia lavorativa, ma non soltanto. Dentro questa tematica, infatti, ne scivola un’altra legata a una precarietà esistenziale, quasi metafisica. Poi, entra tutta una dimensione che è quella del dialogo amoroso-erotico impossibile. Quindi l’ambiguità riguarda non solo il mittente e il destinatario di queste lettere, ma anche il contenuto stesso di queste lettere.

Nel mio lavoro, però, questa ambiguità costitutiva del testo non sfocia quasi mai in forme di scrittura asemantica. A me interessa che il lettore sia confrontato con una sorta di oscillazione tra i significati possibili, quindi con un’instabilità semantica semmai, con una difficoltà nel decidere il senso dell’enunciato. Mi viene sempre in mente un esempio, tratto dalla letteratura filosofica. Si tratta della figura dell’anatra-coniglio. È una figura della *Gestalt*, della psicologia della percezione, che poi viene ripresa in un bellissimo paragrafo del Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche*. In questa figura, per chi guarda, per lo spettatore, è impossibile vedere nello stesso tempo l’anatra e il coniglio. Quindi, o una volta vedi l’anatra o un’altra volta vedi il coniglio, ma l’immagine è la stessa. Ebbene, a me interessano delle forme che creino nel lettore questa specie di oscillazione, che creino una specie di incertezza sul suo posizionamento e su quello dell’autore, e anche sulla fisionomia del significato che dovrebbe metterli in relazione. In questa prospettiva si parla di *non-assertività*, cioè di non definire delle posizioni chiare in termini di significato, di contenuto veritativo, di identità o statuto del soggetto che parla.

ORFITELLI Forse possiamo ripartire dalle *Lettere alla Reinserzione Culturale del Disoccupato* per osservare una possibile modalità di realizzazione dell’elemento non-assertivo che, in questo libro di poesia, sembrerebbe realizzarsi anche nella distanza tra il poeta-autore e la voce che dice io, data dalla maschera, pur dai contorni poco definiti e ambivalenti, del disoccupato. L’intento qui non è tanto indagare questa figura in sé, quanto prenderla come pretesto per approfondire le modalità con cui il testo poetico mette in discussione la centralità del soggetto e il ricorso a posture assertive tipiche del lirismo tradizionale. Mi sembra che uno dei tratti caratterizzanti l’esperienza della “prosa in prosa” come esperienza della “poesia dopo la poesia” riguardi proprio il superamento di una postura secondo la quale il soggetto che dice io nel testo finisce spesso per coincidere con l’autore empirico, riducendo l’esperienza artistica al racconto della propria vita intima, mediante l’utilizzo di modalità assertive, connotate nella direzione di ciò che potremmo chiamare “ideologia del privato”. In alcuni interventi teorici, tu hai riflettuto sull’impossibilità di difendere l’interiorità nell’attuale società tardo-capitalista, in cui il soggetto è costantemente aggredito da flussi mediali, che lo attraversano e lo influenzano, nel suo stare al mondo e nel restituire un’immagine di quel mondo. Ecco, forse possiamo riflettere su questo statuto del soggetto: la voce che dice io può ancora comunicare qualcosa sulla propria esperienza autobiografica oppure si riduce a essere solo cassa di risonanza delle cose? Esperienze di scrittura, come quelle che

si orientano verso le forme pseudo-saggistiche del cosiddetto *lyrical essay*, denunciano l'urgenza di una restituzione autobiografica da parte di un soggetto lirico la cui esperienza coincide spesso con quella di una marginalità, vissuta e denunciata dall'autore empirico come soggetto storico e politico, come nel caso dei libri di Claudia Rankine. Prendendo in considerazione anche questa forma più militante di ibridismo tra prosa e poesia, secondo te, è possibile una via mediana che consente di decentrare il soggetto, senza eliminarlo?

INGLESE Comincio con una precisazione importante: la fisionomia di chi dice io nelle *Lettere alla Reinserzione Culturale del Disoccupato* è sì una maschera, ma non nel senso di un personaggio alla terza persona. Noi possiamo benissimo immaginare la rinuncia all'io lirico, e quindi al legame autobiografico, facendo una poesia in cui a parlare è un disoccupato: un personaggio, cioè, che come in un romanzo parla di sé alla terza persona. Io posso comporre una poesia fatta di personaggi, quindi una poesia in qualche modo narrativa, dove a esprimersi è il personaggio del "disoccupato". Ecco, questo non è il caso delle *Lettere*, che solo *apparentemente* si iscrive in una forma narrativa. In Italia, la fortuna della poesia narrativa deriva anche dal fatto che il suo autore si distanzia dall'approccio lirico. "Io addirittura mi proietto in altri esseri quindi non sono ombelicale", dice il poeta narrativo, ma rimane il problema dell'assertività, poiché si vuole incarnare un personaggio, e soprattutto controllare la sua storia, il senso che essa veicola. Cioè, tu parli per il disoccupato, quindi in qualche modo ti sei fatto un'idea di quella che è la soggettività del disoccupato, e presti la voce a questa soggettività. Attenzione, è una cosa interessantissima e complicata, di cui il romanzo fornisce il territorio specifico d'esplorazione. Ma a me non interessa questo aspetto in poesia, poiché il mio disoccupato ha un contorno ben più fantasmatico e opaco, che quindi non si può riportare a una dimensione realistica.

Veniamo al secondo punto, quello relativo all'eclissi dell'interiorità individuale. Da una ventina d'anni abbiamo esperienze di soggettività che si inscrivono in forme "anelastiche", cioè rigide, non scelte da noi ma dalle piattaforme elettroniche. La nostra soggettività di individui si costruisce molto attraverso Instagram, Facebook, TikTok, X. Quindi *l'estraneo è già in noi* e lavora, ma lavora in un modo per noi difficilissimo da controllare. Non abbiamo deciso noi che i *likes* hanno quella "forma", che certe frasi avranno come premio il *like*, perché tutto questo ha una storia ben precisa che riguarda i programmatori e i designer di certe aziende statunitensi. E quindi ogni elemento che noi utilizziamo per "esprimerci" sui social ha una sua storia e dei suoi decisori, che non siamo noi. Noi li abbiamo solo assunti questi elementi, questi quadri enunciativi. L'estraneo già lavora enormemente in noi con gli algoritmi che non conosciamo, e gli stessi programmatori arrivano a dire che, pur programmandoli, non sanno nel dettaglio come funzionino esattamente. Sappiamo gli effetti che procurano ma non sempre secondo quale logica operino. Quel che voglio dire è che la pretesa di partire da una sorta di tesoro interiore intimo al riparo dalle manipolazioni, dalle falsificazioni sociali e dalla banalità del mondo storico è tipica di quel linguaggio poetico che si vuole come "autentico" rispetto alla banalità del linguaggio quotidiano, mettiamo pure quello dei social. Per me questa distinzione non esiste: la nostra interiorità è già da lungo tempo contaminata, e perciò io parlo di "soggetto poroso". In realtà, mai c'è stata

un'interiorità autentica: questo è un mito, e c'è tutta una storia ricostruita dagli storici delle idee e dai filosofi su quello che viene chiamato il "mito dell'interiorità". Quello che esiste oggi è un soggetto estremamente poroso, che ha un'enorme difficoltà a definire ciò che gli è proprio o estraneo. Il che non significa che non ci siano degli slanci singolari, non ci sia una forma di intimità o non ci sia una forma di deliberazione autonoma. Ma è fondamentale, proprio da un punto di vista politico, mettere a distanza il proprio linguaggio; è quello che si intende con il termine "decondizionamento". Questo è l'elemento attivo politico della soggettività: ma voi capite bene che un conto è andare verso un'emancipazione a partire da questo concetto, tutt'altro invece andare verso l'emancipazione, partendo dall'idea di dover preservare un tesoro interiore più o meno incontaminato. No, il tesoro interiore è già stato intaccato fin dall'inizio, e quello che posso fare è cercare di prendere una certa distanza critica nei confronti di tutti gli elementi che mi costituiscono.

DI FRANZA Vorrei proporre ad Andrea un'ulteriore riflessione, legata a ciò che ha appena detto del «soggetto poroso» e dell'illusione che la nostra interiorità sia ancora intatta. Contro una poesia "lirica", ancora legata ad un'immagine unitaria del sé, anacronisticamente affezionata al miraggio di un io integro, il tuo ultimo libro, *Storie del secolo ulteriore*, si direbbe proponga l'umorismo come strumento per poter dire un vissuto, condividere un punto di vista sulla realtà, ma al tempo stesso denunciare l'inautenticità di tale operazione e quindi il condizionamento cui essa è comunque soggetta. Non è un caso che il volume sia uscito nella collana "Sconfini" della casa editrice DeriveApprodi, che hai dichiarato di sentire particolarmente congeniale, per l'«oltranzismo umoristico» del suo curatore. Nel libro l'umorismo sembra infatti operare a più livelli: dei singoli testi, come sguardo duplice sulla realtà, come scardinamento dei nessi logici, amplificazione straniante (da cui l'attributo «ulteriore» nel titolo), fino alla loro definizione quali «storie» (sono o non sono delle narrazioni?); ma anche al livello del libro, la cui natura di macrotesto si direbbe suggerita e al tempo stesso negata. La mia suggestione verte dunque sul ruolo dell'umorismo nel libro e sulla possibilità, umoristica perché affermata e al contempo negata, di leggerne l'insieme come macrotesto, al cui interno operi un criterio, sia pur in senso lato, narrativo.

INGLESE L'umorismo ha una lunga storia novecentesca che incontra paradossalmente proprio questa faccenda della *non-assertività* della poesia, perché l'umorismo è per eccellenza antimimetico. La letteratura umoristica getta un enorme dubbio sulla capacità dell'autore di rappresentare la realtà quale è, perché l'idea stessa di una realtà strutturata e codificata viene meno. Il che non vuol dire giungere a delle conclusioni di scetticismo, come a dire «non c'è nulla, tutto è inconoscibile», ma invece «attenzione: tutte le forme attraverso le quali noi pretendiamo di presentare, descrivere ed esprimere la realtà sono parziali e incomplete. Quindi rendiamocene conto, sennò possiamo fare dei disastri, anche dal punto di vista sociale e politico».

Rispondo ora leggendo un pezzo che spero illustri il discorso su umorismo e *non-assertività*. È tratto dal mio ultimo libro, *Storie di un secolo ulteriore*, composto da una serie di testi che hanno uno stesso titolo di partenza: *Storie*. Si possono leggere come monadi

autonome. Tuttavia amo l'ambiguità e le stratificazioni, per cui l'ho costruito, nello stesso tempo, come un testo da leggere di seguito. Tra l'altro, tra queste storie ci sono delle *ghost tracks*, cioè dei testi non titolati, di cui non dirò granché e che però tentano di orchestrare una sorta di obliquo dialogo con il lettore:

Storia con cadaveri

Siamo stati particolarmente puntuali, perché appena siamo arrivati dentro erano tutti morti. Sembravano morti davvero ma non da tantissimo, apparivano ancora freschi e riposati. Noi non siamo nemmeno cattivi, noi non siamo armati, noi siamo gente del tutto mite, ma nonostante questo loro erano già morti, come se si fossero portati avanti, ha detto poi qualcuno. Non per ragioni filosofiche, come l'angoscia dell'esistenza. Lo schifo della vita, vorrai dire, ha detto poi qualcuno. Non c'erano biglietti, quindi non si trattava di un suicidio. Era solo un modo come un altro di portarsi avanti. O scavalcare la propria condizione. O perfezionarsi nella governance della propria vita. Bisogna pur passare a qualcosa d'altro, ha detto poi qualcuno. Non si può sempre e soltanto vivere. Sapendo che è brutto vivere in un paese in crisi, hanno detto poi in molti. Fosse solo la crisi del paese, e non anche il pericolo planetario, il grande pericolo che avvolge e sovrasta tutto il pianeta, granellino di terra per granellino di terra, hanno detto altri ancora. Allora si sono proprio ammazzati, ma con un atteggiamento, diciamo, costruttivo. Potevano essere anche addormentati per sempre, a un esame più attento. Alcuni sbattevano le ciglia! È possibile morire, e continuare a sbattere le ciglia? Alcuni persino respiravano, ma era come un residuo, una sorta di resilienza dell'ex-vivo nel cadavere del morto. Mi piacerebbe intervistarli visto che sono morti da poco, ha detto poi qualcuno. Ma sono comunque morti. Va bene le ciglia battenti, il respiro debole di alcuni, ma riuscire a farli parlare è un altro paio di maniche. Sono morti per darsi daffare, per non restare impotenti di fronte a tutto questo, hanno detto in molti. Hanno affrontato le difficoltà di petto, e in modo radicale. E hanno portato a casa molto. Molto tranne la pelle, ha detto poi qualcuno.

Ecco, in un testo come questo, è la frontiera stessa, normalmente non negoziabile e non reversibile tra la vita e la morte, ad essere pasticciata, posta in dubbio, ribaltata. Ma questa trasgressione ontologica, si accompagna a un velenoso giudizio morale: ma vuoi vedere che i vivi sono, in realtà, già morti, o sono dei morti sotto altri aspetti? Ma vuoi vedere che i vivi sono talmente assillanti, che disturbano e "stressano" pure l'eterno risposo dei morti? Anche i morti, allora, dovrebbero, secondo il pensiero dominante, trovare una loro forma di "operatività", di "funzionalità" sociale...

Dovrei poi anche rispondere all'osservazione di Concetta Di Franza sulla nozione di macrotesto. Per me è proprio così: queste storie, nel loro disperdersi, dissiparsi, nel loro guastarsi o ingrippersi, mostrano la difficoltà di ogni impresa narrativa, che voglia restituire unità e intellegibilità al reale. Ma questo non vuol dire che io non creda in una sorta di architettura macrotestuale, che funziona probabilmente più come un'istallazione che come una storia. In essa è percepibile un'organizzazione spaziale, ma tale organizzazione non è

sufficientemente serrata per fornire un verso chiaro e una dimensione unitaria al materiale raccolto. Diversi erramenti sono possibili. Non tutti i conti tornano né devono tornare.

DI FRANZA, ORFITELLI Nelle *Storie di un secolo ulteriore* sembra a tratti emergere una trama metanarrativa: nei brani senza titolo spesso rivolti ad un «tu-lettore» come raccomandazioni o indicazioni di lettura («Devi continuare a leggere bene tutte le righe e le infrarighe per renderti conto di quanto i tuoi pensieri sono piano piano spazzati via»), nei riferimenti allo statuto ambiguo di un narratore al tempo stesso «narratore per conto terzi» e «personaggio in prima persona» (*Storia con fagioli*), nel gioco su altri testi e con altri autori (con Paolo Giordano in *Storia con sette finali alternativi di 'Tasmania'*, con lo Swift di *A Modest Proposal* in *Storia con lotteria*), fino alla conclusiva *Storia con dispiacere*, che sembra sottilmente instillare nella mente del lettore il dubbio sulla possibilità di una vera significazione:

Ci dispiace, tutto ciò che eravate venuti a vedere, per comprarlo o solo farvi un'idea del prezzo e della qualità, è finito.

Ci dispiace anche, che tutto ciò di cui volevate discutere, avendo spesso posizioni conflittuali se non addirittura incompatibili, non ha più alcun interesse.

Ci dispiace davvero, infine, che tutte le vostre testimonianze, di vittime in quanto vittime, e quindi accorate e commoventi, o di carnefici in quanto carnefici, e quindi enigmatiche e ripugnanti, non verranno raccolte, in quanto non c'è più nessuno per ascoltarle.

Ci dispiace, siatene certi, ci aspettavamo tutti di più, invece è questo che rimane. (Il frigo è vuoto, ha pure smesso di ronzare. Non si trova in giro nemmeno il vecchio nocciolo di pesca. Eppure le gazze gracchiano).

Ci dispiace e basta. Questo è il solo senso che possiamo dare a tutto quanto è accaduto (a noi, certo, ma anche, molto prima di noi, a tutti gli altri). (Eppure gracchiano).

Una vera e propria denuncia dell'inattuabilità – si direbbe – di una effettiva restituzione di significato da parte dell'autore e del suo testo, denuncia che lascia trasparire la figura del critico dietro quella del poeta. Se, dunque, concordi nella lettura della tua poesia come percorsa e sostenuta dall'indagine sullo statuto del testo letterario, in relazione alle sue possibilità di senso e di interpretazione, ti chiederemmo di riflettere sul rapporto tra la tua esperienza di autore e quella di critico, su come le due figure si influenzano reciprocamente e quali tracce ne restano in un libro come *Storie di un secolo ulteriore*.

INGLESE Sì, possiamo parlare del ruolo del “critico”, ma io direi non “dietro il poeta”, ma “nel poeta”, “con il poeta”. Io ho una formazione filosofica, e più in generale un'attitudine per il pensiero teorico, quindi ho sviluppato nel tempo, e continuo a farlo, una riflessione

sul mio fare poetico e letterario. Ma ovviamente la riflessione segue la pratica, l'accompagna e sostiene, ma non la precede. Tutto quanto ho scritto sull'umorismo o sulla discontinuità tra la prospettiva lirica della *Distrazione* e quella non-assertiva delle *Lettere*, sono frutto di ragionamento *après-coup*, non di principi che io ritengo validi in quanto critico, e che quindi applico in quanto scrittore. Cerco semmai di capire in che contesto più ampio posso inserire delle scelte di scrittura che si manifestano inizialmente in modo idiosincratico e istintivo. A ciò aggiungo una cosa, considerando il termine "critica" nel senso più generale di una presa di distanza, di scollamento riflessivo da quello che si fa. Non è che si tratti di un concetto diverso, ma qui m'interessa vederlo all'opera non sul piano macrotestuale (ho scritto un'opera, e cerco di capirne la logica interna), ma su quello microtestuale (ho scritto o ho voglia di scrivere una frase, ma mi accorgo di obbedire a una sorta di automatismo "stilistico" o "retorico", e cerco di "trasformarlo", di "contraddirlo" magari attraverso la frase successiva, ecc.). Non si tratta di una sorta di super-io del poeta "sperimentale" che sta appollaiato sull'io del poeta "lirico", ma di una necessità di piegare ogni volta il linguaggio verso usi diversi, inediti, più sottili, o complessi. Ovviamente, è questa pretesa di distanziarsi dall'automatismo linguistico che fa terra bruciata (di lettori) intorno a un certo tipo di libro. Ma per me è ormai impossibile assecondare tali automatismi (almeno *in parte*, sia ben chiaro).

LORENZO MORVIDUCCI Riprendendo quanto hai detto sul soggetto "poroso" e sull'interiorità ormai irrimediabilmente attraversata da logiche e linguaggi esterni – in particolare quelli propri dei social network e delle piattaforme digitali – mi chiedevo che rapporto instauri, nella tua scrittura poetica, con queste forme contemporanee di produzione discorsiva.

Mi riferisco a quella che potremmo chiamare una funzione modellizzante esercitata dai *media* sulla poesia: se in passato molti poeti hanno assunto come riferimento forme come la canzone, la televisione, il giornale, oggi a operare su di noi – e a produrre forme – sono flussi discorsivi dettati da algoritmi, *feed*, interfacce, automatismi del consenso.

Ti chiedo dunque: questi nuovi linguaggi, queste nuove strutture dell'esperienza, entrano nella tua poesia come materiali, come forme della percezione, come poli di un campo di tensione? E, in prospettiva, pensi che anche strumenti come l'intelligenza artificiale possano diventare, in qualche misura, parte attiva (critica o compositiva) di questo paesaggio?

INGLESE Parto dalla fine. Il ruolo che l'intelligenza artificiale ha svolto nelle nostre piattaforme digitali e quello che essa sta acquisendo attraverso le sue più recenti applicazioni, nel campo più vasto della vita sociale, lavorativa, per non parlare del settore poliziesco o bellico, impongono secondo me una riflessione più urgente e più importante di quella che sembra già interessare molti scrittori e artisti. Certo, in quanto scrittore o artista posso gettarmi su Chat-GPT, ad esempio, e dire: «Avete visto? Non bisogna diffidare della creatività umana né avere paura della tecnologia. Guardate che bella opera ho tirato fuori *da* o *con* l'intelligenza artificiale!». Nel momento storico in cui siamo, questo tipo di operazione non m'interessa granché. M'interessa invece molto cercare di capire cosa può accadere non tanto

all'arte o all'artista, ma all'essere umano e alla società in cui vivo, in seguito all'introduzione massiccia, sregolata, di questa nuova tecnologia, che serve non solo interessi privati, ma anche ideologie reazionarie molto pericolose per il destino della democrazia. Quando gli scrittori riflettevano sulla nuova era nucleare, nella seconda metà del secolo scorso, non si preoccupavano certo di quel che un romanziere avrebbe potuto o meno fare con l'energia nucleare. Questo non impediva, poi, a un artista come Andy Warhol, di utilizzare la foto di un fungo atomico come soggetto di una sua serigrafia del 1965, intitolata *Atomic Bomb*.

Sulla prima parte della domanda, risponderai innanzitutto come Grombrowicz: è un bene che la forma dell'opera abbia qualcosa di *inattuale* nei confronti delle forme di comunicazione prevalenti in una certa epoca. Tutto ciò riguarda sempre il precedente discorso sulla distanza critica nei confronti sia della lingua ordinaria sia di quella letteraria ereditata. Può essere interessante inserire uno scambio mail, con tanto di emoticon, in un romanzo contemporaneo, perché si tratta anche di reinterpretare il paradigma del romanzo epistolare. D'altra parte, è inevitabile che, entrando in rete, e nelle forme specifiche della pagina elettronica, la scrittura letteraria sia in parte cambiata. Alcuni sono stati più sensibili, sul piano estetico, altri meno, a questi cambiamenti di supporto e di circolazione dei testi. Il tema è vastissimo. Ma tra quelli che più hanno voluto adeguare l'atto letterario al nuovo universo della rete, come serbatoio illimitato di dati, pochi sono i risultati particolarmente convincenti. Gli artisti, su questo fronte, possono probabilmente fare cose più interessanti degli scrittori. Un autore come Kenneth Goldsmith, ad esempio, non mi pare proponga cose di grande rilevanza, anche se molte sue riflessioni sono senz'altro pertinenti.

Se, invece, torniamo all'immagine del soggetto poroso, allora è del tutto chiaro, per quanto mi riguarda, che i flussi informativi e comunicativi provenienti dai nostri dispositivi elettronici "attraversano" certi miei personaggi e il loro discorso, come voci in falsetto, che si sovrappongono, d'un tratto, al timbro e alla loquela naturali. Non è tanto il linguaggio che "ci parla" in generale, ma alcuni suoi settori specifici e in relazione a certi tipi di contesti enunciativi, moltiplicati dalla diffusione elettronica. E su questi flussi linguistici, e la loro messa in forma da parte dei dispositivi tecnologici, è senz'altro interessante lavorare sia in versi che in prosa.

CHOC

AI IS A MIRROR THAT SHOWS THE DARKNESS IN OURSELVES

AN INTERVIEW WITH PHOTOGRAPHER RHIANNON ADAM

BY IVO SILVESTRO

*R*hiannon Adam is an Irish-born artist photographer based between London and New York. She studied at Central Saint Martins College of the University of the Arts London and at the University of Cambridge, but her creative practice was profoundly shaped by her unconventional childhood. From ages seven to fifteen, she traveled the world on a boat with her father, living “like sea gypsies,” as she described during our extensive conversation at the Verzasca Foto Festival. Adam won the festival’s international competition with her project Rhi-Entry, which documents a private space mission for which she was selected before its abrupt cancellation.

Our interview also explored her project *A Blueprint for Living*, which constructs a counter-archive to reconstruct missing queer histories and imagine alternative historical narratives. For this project, Adam employed AI to generate images (in the section “Touch Me/I Want to Feel Your Body”) and to expose algorithmic biases. Additional information about *A Blueprint for Living* and her other projects is available on Rhiannon Adam’s website: <https://www.rhiannonadam.com>.

Our conversation¹ began with her maritime childhood and how these formative experiences shaped her artistic approach, particularly her distinctive use of Polaroid photography:

[...] Many of my earliest photographs were shot with Polaroid. Most people use Polaroid for close-ups—typically party pictures. But I always photographed landscapes on Polaroid: very small format capturing vast spaces. This made viewing an intimate experience—the picture is so small that to really see it, you have to wait your turn. I would photograph these intimate landscapes with tiny people always positioned in big spaces. This came from my childhood habit of using binoculars to watch people on shore, just to remind myself that other kids, other lives, other people existed. When you’re at sea, you feel trapped in a bubble where you can’t really connect with life on land—that becomes your reality, this capsule. When I look at my early pictures now, I think, “It’s like I’m looking at the world through glass, like I’m not really part of it and can’t connect.”

So was choosing Polaroid part of this search for a strong connection with reality?

¹The full transcript is available online: <https://www.thelatethinker.com/utopian-and-dystopian-dreams-an-interview-with-photographer-rhiannon-adam/>.

It was about that small, intimate quality. But also, as a kid, instead of taking pictures—I have almost no childhood photos—I would collect physical objects. If you had a beer and set it down, leaving a ring on paper, I would write your name and the date and keep that paper as a memory of our conversation.

A Polaroid is completely dependent on the elements. There's a purity in how the chemistry inside the package reacts to the specific moment we're in. In this room, there's a certain humidity, a certain temperature. If I hold it too tight, it will show marks. It bears the marks of its birth, of its becoming, in a way that other photography doesn't. With digital pictures, you can go to your computer later and change them, but you can never touch them. If I develop film, I go into a darkroom and can change the temperature of the bath, which changes the film's color. I can dodge, burn, change elements in the darkroom. But a Polaroid is the physical manifestation of the picture in its purest form. You cannot edit it, crop it, or change its color. It reacts chemically to its environment and to my body. If I put it in my pocket and warm it, that's a reaction. It's a collaboration with my physical body. There's something very pure about the Polaroid form that's different even from wet plate collodion or old processes like tintype. With those, I control the coating application. But with Polaroid, everything else is the environment changing it. It's a co-authorship between me as photographer and the environment where the picture is taken.

So the value of traditional—chemical, analog, whatever we want to call it—photography lies in this physical connection with reality? There's a continuity that digital photography breaks?

Yes, it's like a translation. When you read the original, you understand the author's true intention. If you read a translation and know the original language, you think, "Yes, it means this, but not quite." It's always a parallel.

I have many friends who are translators, and I'm not sure they'd fully agree with you, but perhaps to some extent they do, knowing the difficulties.

Yes, the difficulty of translation. With digital photography, you often try to transform the image into the version in your mind, not the version that was really there. It becomes wishful thinking: a digital picture sometimes creates an imagined reality—something not quite aligned with what I see with my eyes. But sometimes I want to see the flaw, to see imperfection. I don't want perfection all the time. Polaroid embraces imperfection.

When I was applying for the dearMoon project, I went through many rounds. There were numerous interviews—remember, this was during the pandemic—with breakout rooms where you'd have conversations with different candidates about all kinds of things: life perspectives, crisis management, everything. When it came to presenting our work, I argued that in the age of AI, we're losing trust in images through retouching. Even with the first moon landings, people doubted they happened. We have so many conspiracy theories about the moon landings.

Yes, they analyze Apollo Mission pictures searching for supposed flaws...

Exactly: “You can zoom in here and this doesn’t look consistent,” or “The flag is flying but there’s no wind on the moon”—all these things. They all have explanations, but there’s something fascinating about that line between fact and fiction, what we can trust, and whether photographs can still serve as evidence.

Edwin Land, who created Polaroid, made the square version with the packet of chemicals we call “integral film,” where everything is contained—not the peel-apart kind where you throw half away. Integral film was invented in 1972, and 1972 was the last Apollo mission. So the two never coincided for going to the Moon.

Land’s early fortune actually came through military and surveillance work. He even wrote a chapter for President Eisenhower on the space program, called “To the Moon and the Moon as a Goal.” After writing this chapter, his new product appeared on the cover of *Life* magazine as “The Man and His Magic Camera.” It was groundbreaking for many reasons. Today we think of Polaroid as something “cute” or “quaint,” but back then it was used in police departments—because you couldn’t fake it. It was used in insurance cases: if there was arson, you could take photos on the spot that couldn’t be altered. Every single picture had a unique number. It carried a record, a trace of its origin. You could read the number and know: this was the factory, this was the machine, this was the operator, this was the date. Every photo had its own unique identity.

But you’re an artistic photographer. Why are you so interested in the evidentiary value of pictures? Aren’t digital photography and AI-generated images better suited for artistic freedom?

Photography has never really been true. As long as we’ve had photography, we’ve selected, cropped, and changed things. Photography is a complicated term—when you say you’re a photographer, the first question is usually “weddings or babies?” There are as many different types of photographers as there are musicians.

I have played with AI. I’ve used it in a project, but in a way that questions history. How do we trust records? Record-keeping is important, up to a point. But even with a Polaroid—yes, it’s anchored in reality—it’s still filtered through that specific technology’s lens, the way it sees the world. If you know how to read it, you can find all kinds of evidence inside a picture.

I can tell if it was a cold day or a warm day. It might have been taken before I was born, yet I can still read it. It’s like an archaeological dig: when you find pottery, you can tell from the lines and marks about the world it came from. A Polaroid works similarly.

You mentioned a project involving AI. Can you tell us more?

I’m interested in how AI becomes the everyman—a collection of all our collective biases and thoughts. It becomes the level playing field, the average of human imagination. Not

necessarily the best of human imagination, but the average, because it takes inspiration from everything. It doesn't make hierarchical choices. It doesn't say this is better than that because it's not choosing quality; it's choosing quantity, using information purely as data. AI becomes the common denominator between all of us. If we want to know what the world really thinks about an image of war, we ask it, and what comes back is an average of all the people who've viewed it positively and negatively. There's something interesting in finding humanity's average.

When I worked with AI in my previous project, I used it this way: I put in different prompts, including imagining queer history if certain laws had been different. Henry VIII exported the anti-buggery law to Africa through colonialism. These colonies still maintain that law from Henry VIII's time. This is why people in Uganda can face the death penalty for being gay—it's not because of Uganda, it's because of Henry VIII.

A colonial heritage.

Yes, and how these things trickle down. We say, "Africa is terrible to gay people," but actually, no—it's the UK. It was a king long ago who had many wives and killed them when he wanted new ones. This same man is the reason gay people can face the death penalty in Uganda. So I used AI to imagine: what if Henry VIII had a gay lover? What if Margaret Thatcher had gone to a gay pride march in 1988 instead of introducing a law banning education about homosexuality in schools? I was creating these images, imagining if these things had happened. Maybe if homosexuality hadn't been so outlawed, we wouldn't have thought AIDS was just a gay disease, and millions of people wouldn't have died.

There's real impact between these things. When you label something as "we don't care about these people, they're criminals," then we don't care about their healthcare. But you forget it's not isolated to the small group you dislike. So I was creating this project trying to imagine: if the AIDS crisis hadn't happened, what would a happy retirement home of older gay men look like? What would queer happiness look like without this generational trauma?

And the results?

When I was creating these images, what was horrifying was that when I asked for "older gay happy couple in their 70s walking along a beach," they would come out looking monstrous. If I used the same prompt saying "a heterosexual couple walking along the beach," they came out looking like normal humans. If I said "a homosexual couple kissing at a family picnic, ages 75 and 80," they would come out looking like monsters while everyone else at the picnic was normal. It was chilling because AI is generating this world by creating from what it's being fed. We search for these things; it scrapes the internet for information. If people on the internet are saying "this is bad, this is horrible, this is monstrous, this is wrong," the image created is horrible, monstrous, wrong. AI is just a mirror.

A mirror but also a magnifier that shows us things we don't see.

It shows the darkness in ourselves sometimes. I think this is maybe the most interesting aspect of AI, more than what it can imagine creatively. Because creatively, right now, it's very limited to borrowing aesthetics from here and there. As an artist, you feel conflicted because AI is learning from all of us.

I can ask it to create a David Bailey-style portrait of any actor, and it will make something. But I didn't take it. It's not mine. It's borrowing someone else's aesthetic. As an artist, you can control certain parts but not the AI aesthetic 100%. Part of it will always decide what it wants to do. You can say "in the style of," but you always need a style reference. It's always "in the style of Manet, in the style of..." It's not really generating something new and fresh; it's generating from what has already become. As an artist, you're always trying to create something looking forward, not just backward. Even though I work extensively with history and archive material, I try to situate the work in a bigger context.

Rhi-Entry, for example, is about my experience, about space, but actually it's about our relationship with looking up—our relationship with the stars. 117 billion humans have lived on this earth, and we've all looked at the same sky. Then suddenly we're launching satellites: we've changed that sky in fifty years. 117 billion humans in earth's history have looked at that same unchanging sky, and now in 50 years we're changing it. What does that mean for our future? What does it mean for our collective identity when we're no longer looking at the same continuity? When we look at the sky, we're looking at deep time. We're looking at history, at everything that has ever been, everything that ever was. This is our history: we've changed so much on Earth, but from out there, we look the same as we always did. There's a leveling when looking at earth from far away. We don't look like this corrupt planet where we're fighting wars and destroying the environment. We look the same as we always did. It puts many things into perspective.

RECENSIONI

A. ZANGRANDI, *L'ALTRO NIEVO. ANGELO DI BONTÀ, LETTERE, VERSI*, VENEZIA, MARSILIO, 2024, 240 PP.

I.

L'incontro con il libro qui recensito si rivela sin da subito interessante: non solo perché il titolo promette di indagare un Nievo inedito o meno noto, ma anche perché il dipinto che figura in copertina, lungi dall'essere mero ornamento, fornisce un primo spunto esegetico. Si tratta infatti di un particolare del *Parlatorio delle monache di San Zaccaria*, dove Francesco Guardi illustrò l'atmosfera di mondanità che si respirava negli educandi veneziani del diciottesimo secolo e di cui il primo capitolo di *Angelo di bontà*, intitolato *Il parlatorio delle Serafine*, sembra quasi una traduzione ecfrastica.

Già uno dei primi acuti lettori dell'opera nieviana, scorrendo queste pagine, volò con la mente al quadro¹, all'epoca ancora attribuito al maestro Pietro Longhi². Dopodiché in molti hanno tentato il raffronto: se Marcella Gorra volle discostare la scrittura di Nievo, più lucida e mordace, dall'innocua pittura di genere³, circa un decennio dopo Sergio Romagnoli ritenne che proprio la lezione dei vedutisti veneziani avesse contribuito a liberare lo scrittore dalle convenzioni dell'idillio⁴. A questo accostamento non si è sottratta nemmeno Alessandra Zangrandi, che al primo romanzo di Nievo ha dedicato un'attenzione critica e filologica senza precedenti, utilizzando il dipinto di Guardi non tanto come fonte ma come documento storico utile ad attestare abitudini e pratiche del luogo e del secolo che lo scrittore intese raccontare.

Sin dalla soglia, dunque, il libro di Zangrandi offre stimoli e sollecita interrogativi: ad esempio intorno alla cultura figurativa di Nievo, aspetto della sua formazione ancora poco o per niente esplorato dalla critica, che pure si rivela senza troppe difficoltà a chi sfogli l'epistolario e altri suoi scritti, dove affiora la sensibilità di uno sguardo educato alle belle arti, peraltro non del tutto inattesa se si considera il ruolo della scuola veneta nella storia della pittura.

¹ Cfr. D. MANTOVANI, *Il poeta soldato. Ippolito Nievo, 1831-1861: da documenti inediti*, Milano, Treves, 1900, p. 132.

² Cfr. A. MORASSI, *Guardi. Antonio e Francesco Guardi. Testo e cataloghi con 64 tavole a colori*, vol. I, Venezia, Alfieri, 1973, pp. 161-168.

³ Cfr. M. GORRA, *Nievo fra noi*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, pp. 112 e 265.

⁴ Cfr. S. ROMAGNOLI, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda*, in *Storia d'Italia. Annali*, vol. V, *Il paesaggio*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 432-559: p. 488.

2.

L'altro Nievo è una raccolta di articoli già pubblicati in sedi diverse (alcuni dei quali si offrono ora in una versione con modifiche sostanziali) la cui convergenza testimonia la “lunga fedeltà” di Zangrandi a Nievo. Si tratta infatti di scritti non occasionali in dialogo tra loro, come dimostra la fitta presenza di raccordi anaforici e cataforici di vario tipo («come si è detto nel capitolo precedente»; «rimando al capitolo seguente»; «come ricordato nel capitolo 4», ecc.) che conferiscono una maggiore unità al libro.

Il primo capitolo ripropone la corposa *Introduzione* che correda il volume di *Angelo di bontà* preparato per l'Edizione Nazionale, in cui, discutendo le ipotesi avanzate dalla critica, si opera una ricostruzione delle vicende redazionali del romanzo a partire dalle lettere dell'autore.

La puntuale individuazione delle fonti di cui Nievo si servì dà rilievo alle scelte diverse che il romanziere operò, per ragioni narrative e ideologiche, rispetto ai testi di partenza, nonché alla sua interpretazione dei fatti storici. La buona conoscenza della tradizione del romanzo storico – cui ha dedicato una monografia⁵ – offre a Zangrandi la possibilità di valutare la portata delle soluzioni nieviane e il loro scarto dalla narrativa precedente. Quanto ai rapporti con i *Promessi sposi*, che di questa tradizione rappresentavano la punta di diamante, la studiosa propone di leggere tre romanzi nieviani – *Angelo di bontà*, *Il Conte Pecorajo*, *Le Confessioni d'un Italiano* – nei termini di un progressivo affrancamento dal modello manzoniano e di una rapida evoluzione stilistica e ideologica, di là da una continuità di *topoi* e figure. Zangrandi dedica inoltre attenzione ai diversi personaggi del romanzo, facendo notare come Nievo costruisca con maggiore originalità i comprimari che non i protagonisti, modellati su stereotipi abusati dalla vecchia scuola: Morosina è infatti imparentata con le tante eroine angeliche forgiate da Guerrazzi, Grossi, Bazzoni e colleghi.

Molte le note interessanti di Zangrandi, che è storica della lingua prima ancora che della letteratura, sullo stile e il lessico del romanzo: sugli aulicismi, ad esempio, che possono essere ritenuti tali dal lettore di oggi mentre a quello ottocentesco dovevano presentare il «carattere della medietà» (p. 43). Inoltre, se Pier Vincenzo Mengaldo ha visto nelle *Confessioni*, dove tutte le voci sono assorbite e riprodotte dalla voce del vecchio autobiografo, una ridotta mimesi linguistica, a parte qualche tratto individuante questo o quel personaggio⁶, Zangrandi ritiene che in *Angelo di bontà* Nievo realizzi un «approfondito lavoro di selezione interna sul linguaggio dei singoli personaggi» (p. 43): vi sarebbe insomma una consapevole variazione su più livelli (diafasico, diastratico, diatopico per scomodare i concetti di Coseriu e Mioni). Non si ha solo una specifica caratterizzazione linguistica per i vari personaggi, la cui loquela svolge un ruolo importante nel corredo di simboli e funzioni che essi incarnano, ma anche un cambio di registro da parte di uno stesso personaggio in base all'interlocutore: è il caso di Morosina, ad esempio, che modula il suo parlato a seconda che si rapporti col padre o con l'amato Celio.

⁵ Cfr. A. ZANGRANDI, *Lingua e racconto nel romanzo storico italiano (1827-1838)*, Padova, Esedra, 2002.

⁶ P. V. MENGALDO, *Studi su Ippolito Nievo. Lingua e narrazione*, Padova, Esedra, 2011, pp. 243 ss.

Il secondo capitolo è scritto nel solco della maggiore tradizione della filologia d'autore, allusa sin dal titolo di un paragrafo (*Come Nievo lavora sul testo*) che riecheggia il titolo con cui Contini studioso di Ariosto inaugurava di fatto il metodo della critica delle varianti⁷. Del resto il debito riconosciuto da Zangrandi ai maestri è evidente anche in altri titoli, come i *Due paragrafi sulle lettere di Nievo* che ricordano i *Due paragrafi sulla lingua di "Angelo di bontà"* di Mengaldo: si tratta di un omaggio ma soprattutto di una dichiarazione di metodo e di stile.

Descrivendo il «lavoro correttorio» di Nievo, Zangrandi ci fa entrare nel laboratorio dello scrittore con un confronto tra l'edizione a stampa (S) e l'autografo (A), che risultano abbastanza diversi tra di loro. Anche il solo autografo, in realtà, basterebbe a tenere occupati i filologi, in quanto risulta stratificato per interventi successivi che riguardano diversi livelli testuali senza tuttavia pregiudicare mai l'individuazione dell'ultima volontà dell'autore. Tra i dati che emergono dall'analisi dei continui aggiustamenti si segnala la «ricerca di una più intensa espressività» lessicale (p. 57); il proposito di condensare nel primo capitolo tutti gli elementi della trama; una progressiva riduzione dell'invadenza dell'autore, realizzata ad esempio mediante l'espunzione delle apostrofi ai lettori (p. 67); ecc. Gli interventi di Nievo sono dunque molteplici, e vanno dagli allungamenti, volti ad arricchire il profilo caratteriale di un personaggio, agli abbreviamenti, che tradiscono il desiderio di una maggiore concentrazione narrativa. Uscendo dalla selva delle varianti, tuttavia, la filologa assicura che le nuove redazioni sono «sempre migliorative» (p. 59). Un simile studio aiuta a sfatare definitivamente il mito critico dell'impulsività della scrittura nieviana, la cui velocità e abbondanza va piuttosto ricondotta a ingegno, passione e dedizione dell'autore, capace di lavorare anche dieci ore di fila al giorno⁸.

Il terzo capitolo è dedicato all'epistolario nieviano, che la studiosa ritiene non solo un serbatoio di dati utili alla ricostruzione della biografia dell'autore ma anche un insieme di informazioni intorno a «usi e consuetudini della borghesia italiana di metà Ottocento» (p. 79).

Zangrandi pone l'accento sull'immagine che il prolifico estensore di lettere offre di sé ai suoi corrispondenti, sulla tendenza pressoché costante a trasfigurarsi in personaggio alla stregua delle creature finzionali che popolano i suoi romanzi: «anche quando parla di sé, Nievo si proietta sulla propria immagine come altro da sé» (p. 88). E se gli autoritratti fisici si hanno solo in casi eccezionali, abbondano quelli morali e intellettuali, costruiti attraverso due modalità espositive: narrativa e argomentativa. Un dato che non sorprende, anzi conferma l'appartenenza dell'autore a una tradizione ideologico-estetica, ben viva nel primo Ottocento e difesa dalle voci autorevoli di Mazzini, Selvatico, Tenca, che tende a privilegiare l'*intérieur* rispetto all'*extérieur*.

⁷ G. CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto*, in ID., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 232-241.

⁸ Si vedano almeno le lettere 151, 198, 214, 346 in I. NIEVO, *Lettere*, a cura di M. Gorra, Milano, Mondadori, 1981.

Dallo studio del folto epistolario nieviano, che Mengaldo ha definito uno dei «più belli e godibili, e più ricchi, della nostra letteratura»⁹, Zangrandi rileva una serie di tendenze che interessano chiunque si occupi di Nievo: attenuazione dei confini tra narrazione e descrizione, spiccata preferenza per il linguaggio figurato, attitudine a narrativizzare il proprio vissuto e frequenti virate verso altri generi, come quello odeporico e quello romanzesco, a sua volta declinato nei vari sottogeneri (storico, borghese, ecc.).

A conferma dell'indole proteiforme dell'autore e del suo desiderio di sperimentare, la studiosa fa notare come nel primo biennio degli anni Cinquanta Nievo provasse a raccontare il suo rapporto con Matilde Ferrari in ben tre occasioni (nelle lettere alla stessa Matilde, in quelle all'amico Attilio Magri e nell'*Antiafrodisiaco*) a cui corrispondono tre diverse voci, modalità espositive e versioni della storia d'amore.

Nel quarto capitolo si riporta notizia di 27 epistole recentemente emerse e quindi non comprese nell'edizione del 1981 delle *Lettere* a cura di Marcella Gorra. Zangrandi trascrive e commenta le 7 da lei scoperte, con l'auspicio e quasi la convinzione di altri futuri ritrovamenti. I suoi, che la studiosa ascrive a «fortuna» (p. 105) ma, vale la pena sottolinearlo, sono frutto di un lavoro lodevolissimo, si sono verificati nella Biblioteca Labronica "Francesco Domenico Guerrazzi" di Livorno e nella Biblioteca degli Intronati di Siena.

Nella prima sono stati rinvenuti tre fascicoli con autografi prima ignoti di testi in parte editi e in parte inediti conservati presso la collezione Bastogi, tra cui – per limitarci ai testi del tutto inediti – una lettera senza data né destinatario in cui Nievo chiede di ottenere la parte che gli spetta per la vendita delle 200 copie delle *Lucciole*; un *Dialogo della Chimica colla Natura Umana* (rispetto al quale segnaliamo una piccola svista riconducibile all'*usus scribendi* dell'editrice, che per due volte scioglie la preposizione articolata del titolo in «con la»: p. 132 e p. 133) e una lettera inviata a Paride Suzzara Verdi, cui Nievo accludeva il detto *Dialogo* e altri suoi scritti che conosciamo già nella versione a stampa, da Zangrandi collazionata con gli autografi di sua scoperta.

Nella Biblioteca degli Intronati di Siena, invece, sono state trovate quattro lettere, tre delle quali appartenenti al fondo Bacci e una al fondo Porri. Le prime tre erano state già edite in un volume di lettere risorgimentali di non agevole consultazione: l'assenza dell'indice dei nomi ne ha infatti impedito l'intercettazione da parte dei più accorti nievisti. Si tratta di una lettera a Carlo Tenca del 17 agosto 1852, alla quale è accluso il testo autografo in bella copia del carme *Il Crepuscolo*; una lettera a Vincenzo De Castro sulle vicende del processo per l'*Avvocato*; una lettera a Cesare Calabi del 12 maggio 1858; un biglietto di condoglianze a destinatario non specificato, che Zangrandi individua nel marchese Girolamo di Colloredo, in lutto per la morte del padre.

Il *Dialogo della Chimica colla natura Umana*, che forma un «dittico» con quello già noto *Dialogo della filosofia con un nuovo stampo d'avaro*, conferma l'influenza delle *Opere morali* sulla prosa nieviana, intorno alla quale alcuni critici si erano già espressi con

⁹ P. V. MENGALDO, *L'epistolario di Nievo: un'analisi linguistica*, Bologna, il Mulino, 1987, p. 10.

convinzione¹⁰, e porta Zangrandi a individuare nel leopardismo uno degli alimenti essenziali della scrittura degli ultimi anni di Nievo.

Nel quinto capitolo, dunque, la studiosa si occupa di valorizzare criticamente il recupero degli autografi dei due dialoghi, scritti sul finire del 1857, riflettendo sui temi con cui Nievo si andava confrontando a ridosso della stesura delle *Confessioni*. Le considerazioni con cui Zangrandi integra le sue analisi filologiche sono molto interessanti perché, prestando attenzione alle lettere accompagnatorie, la studiosa pone in luce il fatto che forse Nievo stava progettando una raccolta di prose umoristiche se non proprio di dialoghi. Di qui una breve incursione nella ricezione delle *Operette morali*: emerge la sensazione che il tributo pagato a Leopardi da Ciampolini, Mamiani, De Sanctis fosse più di nome che di fatto; mentre a Nievo è riconosciuto lo straordinario merito di aver compreso il valore e l'originalità della raccolta, di cui assunse la struttura dei dialoghi e una serie di altri elementi.

Nell'agosto del 1852 Nievo inviava il suo primo componimento poetico a Carlo Tenca perché lo pubblicasse sul «Crepuscolo»: furono presto deluse le speranze del giovane, che perciò si accontentò di destinarlo a una sede di ben più ridotta circolazione, ovvero all'opuscolo *Per le Fauste Nozze Cantoni – De-Moll* (C).

Grazie alle *trouvailles* di Zangrandi, possiamo ora leggere il testo che Nievo inviò a Tenca, insieme a una riverentissima lettera accompagnatoria, dove il poco più che ventenne Ippolito si dimostrava desideroso di conoscere le eventuali dritte che l'autorevole critico avesse voluto elargirgli, firmandosi suo «sincero ammiratore e devotissimo Servo» (p. 118).

Nel sesto capitolo Zangrandi informa che del poema, non confluito in nessuna delle quattro raccolte nieviane di versi, finora conoscevamo la versione a stampa e due autografi in brutta copia conservati presso la Biblioteca «Vincenzo Joppi» di Udine: uno, mutilo, contiene una versione più lunga di due strofe intitolata *L'Umanità* (M), mentre l'altro trasmette un ampio polimetro all'interno del quale si trova il carme con un titolo ancora diverso, *La fede nell'umanità* (S). L'autografo senese di recente rinvenimento invece si intitola *Il Crepuscolo* (A), come la rivista nella quale Nievo sperava fosse pubblicato. La prima versione sarebbe dunque M, mentre la più recente probabilmente S.

Il libro di Zangrandi si chiude sul Nievo meno fortunato, forse il meno felice. Sta di fatto però che Nievo nasce poeta e scriverà versi fino al 1859: a partire dai *puerilia* dedicati al nonno materno sino ai componimenti che raccontano la campagna garibaldina.

Questo settimo e ultimo capitolo si articola in più parti: un primo inquadramento dell'attività poetica di Nievo è seguito dalla descrizione dettagliata delle quattro raccolte; vi sono poi paragrafi dedicati alle singole strutture testuali (sonetto, canzoni libere, ballate romantiche) adoperate dallo scrittore e al suo rapporto con altri poeti di primo e medio Ottocento; infine una sezione finale offre delle tavole e schemi che indicizzano i generi metrici e i tipi di verso impiegati da Nievo, nonché il numero delle loro occorrenze in ciascuna delle sue raccolte.

¹⁰ Cfr. U. M. OLIVIERI, *Introduzione*, in I. NIEVO, *Opere*, t. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 2015, pp. I-LXI: p. XXXI *et passim*.

La scrupolosa analisi delle forme strofiche permette a Zangrandi di avanzare ipotesi fondate sui modelli nieviani: da Giusti, nelle *Lucciole* però definitivamente accantonato, ad autori quali Foscolo e Cesarotti. La studiosa si concentra specialmente sui due astri del primo Ottocento: Leopardi presterebbe forme e anche contenuti, impiegati però molto liberamente, mentre Manzoni è presenza più ridotta, sebbene non manchino alcuni evidenti prelievi, come quelli dall'*Adelchi*. Per poi passare ad alcuni contemporanei – come Prati, Fusinato – con i quali Nievo condivide gli schemi strofici delle canzonette settecentesche mentre è l'unico a far uso della canzone leopardiana.

3.

L'altro Nievo è la convalida di uno dei principi della critica letteraria, che possiamo trovare condensato nelle parole di Enrico Malato, secondo cui «ecdótica ed ermeneutica vanno intese non come momenti separati e successivi o alternativi all'operazione filologica ma come due aspetti reciprocamente integrati di una sola operazione, due facce inseparabili della stessa medaglia»¹¹. L'interrogazione di un testo non solo nella sua versione ultima ma anche nella sua tormentata gestazione può offrire dati significativi che senz'altro illuminano l'esegesi e aiutano a individuare, con l'evidenza di cancellature, correzioni e aggiustamenti vari, le esigenze formali dell'autore e l'orizzonte estetico cui guardava. I meriti di questo libro, che riporta alla luce pagine della letteratura finora ignote, restituendo spessore e complessità a un autore ancora da scoprire, sono dunque molteplici e indiscutibili.

GIANLUCA DELLA CORTE

Università di Siena – Université Libre de Bruxelles

¹¹ E. MALATO, *Lo fedele consiglio de la ragione. Studi e ricerche di letteratura italiana*, Roma, Salerno, 1989, p. 530.

M. BORRELLI, *NELL'OFFICINA DEL VERISMO. LA NOVELLISTICA DELLA «RASSEGNA SETTIMANALE»*, NAPOLI, LOFFREDO, 2023, 206 PP.

Con il volume del 2023 *Nell'officina del verismo. La novellistica della «Rassegna Settimanale»* Marco Borrelli offre una panoramica dettagliata sulla storia editoriale e letteraria della «Rassegna Settimanale», rivista che diverrà poi determinante per la diffusione della novella verista. Nei tre capitoli che compongono il testo, l'autore registra non solo le vicende da cui prende vita la testata, ma analizza anche il contesto letterario e ideologico in cui essa si inserisce. Il saggio si chiude con lo studio dei novellieri della rivista come Matilde Serao, Renato Fucini, Mario Pratesi ed Emilio De Marchi, restituendo così un quadro completo di un *laboratorio* fondamentale per la nascita e lo sviluppo del verismo.

Nel primo capitolo, Borrelli si concentra sulla nascita della rivista ricostruendo l'inizio del sodalizio tra Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino; a partire dal 1873 si assiste, infatti, al primo momento di collaborazione tra i due, con la fondazione della *Società dei pranzi settimanali* o *Società degli amici*, che rappresenta un importante primo tentativo di creare una rete di intellettuali con cui confrontarsi su temi politici e culturali. La «Rassegna Settimanale» nasce qualche anno più tardi, nel 1878, come strumento di rinnovamento politico e culturale, in aperta rottura con il moderatismo toscano e la Destra storica. Lo stragemma adottato da Sonnino e Franchetti per dare l'impressione di un movimento collettivo e diffuso, anziché di una battaglia portata avanti da pochi individui noti, è degno di considerazione: i due, infatti, preferiscono adottare l'anonimato per gli articoli di carattere politico, economico e sociale e di non rendere palesi le loro opinioni personali.

Secondo quanto mette in luce Borrelli, le iniziative di Sonnino e Franchetti risultano essere il frutto di una progettualità comune e continua che si consolida negli anni attraverso viaggi di studio, la creazione di una cassa comune per finanziare progetti e l'allargamento della loro cerchia culturale, per esempio con studiosi del calibro di Pasquale Villari. È proprio grazie a quest'ultima collaborazione, scrive Borrelli, che nel biennio 1875-76, «inizia a profilarsi l'ombra della "Rassegna Settimanale"» (p. 21); in particolare si nota come il nome di Villari compaia in tutti gli scritti dedicati a Machiavelli e Savonarola – e quindi riferiti a un momento politico passato –; ma si preferisce oscurarlo qualora ci si occupi di questioni relative alla politica contemporanea.

Nel secondo capitolo vengono esaminate le origini della novella italiana moderna, la cui genesi è inserita nel quadro politico-ideologico post-unitario con puntuali riferimenti storici ed editoriali. Si sottolinea come la «Rassegna Settimanale» di Franchetti e Sonnino abbia costituito la struttura portante per lo sviluppo del verismo, partendo dall'eredità del *Decameron* di Boccaccio come punto di riferimento imprescindibile per la narrativa occidentale. L'autore segna un parallelismo tra l'evoluzione della novella italiana e quella americana,

evidenziando come negli Stati Uniti la *short story* si sia sviluppata grazie a scrittori come Washington Irving, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne e Herman Melville. Dopo il successo del *Rosso Malpelo* di Verga, si assiste a un processo di “nazionalizzazione” della forma narrativa breve, che tuttavia si realizza pienamente solo con l’opera di Harold Orel nel XX secolo. Si dedica inoltre attenzione all’esame di opere verghiane come *In piazza della Scala*, e su come Verga abbia saputo rappresentare le contraddizioni sociali dell’epoca post-unitaria. Prendendo a modello opere come *Don Licciu Papa* e *Malaria* – che Borrelli considera emblematiche per l’evoluzione artistica dello scrittore siciliano –, si dimostra come il verismo si caratterizzi per una forte componente politica che si legge soprattutto nella rappresentazione delle disuguaglianze sociali, figlie dell’emergente sistema capitalistico. Particolarmente significativo appare il concetto di “giustizia ironica” individuata come una cifra stilistica ricorrente nell’opera verghiana: infatti, attraverso questa tecnica narrativa, lo scrittore siciliano riesce a denunciare l’ipocrisia e la corruzione del mondo borghese senza ricorrere a giudizi morali espliciti, lasciando che siano i fatti stessi e l’interazione tra i personaggi a rivelare le contraddizioni del sistema sociale.

Grazie all’approccio metodologico di Borrelli – che si distingue per la capacità di coniugare l’analisi stilistica a quella sociologica –, si apportano contributi originali agli studi verghiani, capaci di illuminare aspetti finora trascurati dell’opera dello scrittore siciliano e su come le scelte formali di Verga rispondano sempre a precise esigenze espressive legate alla rappresentazione della realtà contemporanea.

Il terzo capitolo comprende una rassegna di altri novellieri. Inizialmente, viene delineato un profilo biografico in cui si valorizzano i primi contatti tra autori e rivista. Si ricostruisce, ad esempio, la collaborazione di Matilde Serao con la «Rassegna Settimanale», nel 1881, quando era già un’affermata giornalista; di cui è inoltre analizzato il passaggio dai suoi bozzetti iniziali, come quelli raccolti in *Dal vero*, alle novelle pubblicate sulla rivista, tra cui *Errori del sentimento (racconto vero)*, *Apparenze*, *La leggenda del mare di Napoli*, *Spasmatismo* e *Un segreto*. Ogni racconto presenta un diverso uso dei punti di vista, toni e registri: dalla riflessione sull’ambiguità dei sentimenti alla denuncia sociale, per giungere ad atmosfere fiabesche e liriche.

In seguito, l’indagine si orienta sul ruolo centrale di Renato Fucini nella «Rassegna Settimanale», ove pubblica dodici racconti poi confluiti in *Le veglie di Neri* (1882). Nato come poeta vernacolare, Fucini si afferma come novelliere “su commissione” grazie all’inchiesta *Napoli a occhio nudo: lettere ad un amico*, che segna il passaggio al racconto breve. Viene messo in risalto come il suo stile bozzettistico, ricco di oralità e comicità, si accompagni talvolta a toni più lirici e impegnati, come in *Lo Spaccapietre*. Accusato in passato di semplicismo e compiacenza verso il pubblico borghese, Fucini è stato recentemente rivalutato, anche grazie all’elogio di Verga per la sua «abilità innata per la rappresentazione bozzettistica» (p. 175).

Mario Pratesi è presentato come un autore che, pur relegato ai margini della scena letteraria e a lungo identificato come un intellettuale di “provincia”, mostra una sorprendente modernità narrativa. È ricostruita la genesi e i temi sociali del racconto *Un corvo tra i selvaggi*, pubblicato sulla «Rassegna Settimanale», dove il corvo diventa simbolo degli

emarginati e la critica si rivolge all'ipocrisia borghese. Nell'analisi di Borrelli emerge con chiarezza la finezza linguistica di Pratesi, capace di differenziare il registro tra le classi sociali, e ne valorizza la coscienza storica. Nel *Il dottor Febo*, edito sulla «Rassegna Settimanale» col titolo *Quaresima e carnevale*, ad esempio, si valorizza, secondo Borrelli, la forza di una narrazione attenta al disagio urbano e al nuovo proletariato cittadino, che permette di inserire Pratesi in un percorso verso la modernità letteraria (p. 183).

Ultimo, ma non per importanza, Emilio De Marchi, riletto alla luce del suo impegno sociale e della sua adesione, seppur breve, al progetto editoriale della «Rassegna Settimanale». Attraverso i racconti pubblicati sulla rivista – *Un povero cane*, *Carliseppe della Coronata* e *Scaramucce* – si denuncia, con stile vivido e partecipe, il dramma delle disuguaglianze sociali e l'indifferenza della classe dirigente. *Il cappello del prete*, spesso considerato antesignano del romanzo giallo italiano, si configura per Borrelli come un “romanzo d'esperimento” in cui De Marchi tenta di coniugare successo popolare e tensione etica. Grazie alla ricerca di studiosi come Gorra, Branca e Spinazzola, secondo l'autore, si può notare come nella scrittura di De Marchi convivano il registro morale e la sperimentazione narrativa, in un dialogo tra letteratura di genere e aspirazioni pedagogiche.

Dunque, il volume di Marco Borrelli colma un vuoto negli studi della narrativa postunitaria offrendo una lettura ampia e articolata di autori spesso relegati ai margini storiografici e restituendo ai lettori, e agli studiosi, un quadro completo che supera le vecchie letture critiche. Nel volume, l'analisi filologica e l'interesse per le trasformazioni editoriali, sociali e culturali del secondo Ottocento dialogano armoniosamente. Inoltre, a opinione di chi scrive, il punto di forza dell'analisi di Borrelli è il non limitarsi a un semplice lavoro di recupero, ma proporre un nuovo paradigma interpretativo, volto a valorizzare la complessità di un periodo segnato da contraddizioni, sperimentazioni e tensioni letterarie.

RAFFAELLA F. MAZZEI

Chi è guardato o si crede guardato leva lo sguardo. Fare esperienza dell'aura di un fenomeno o di un essere significa accorgersi della sua capacità di rispondere con lo sguardo.

(W. BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*)