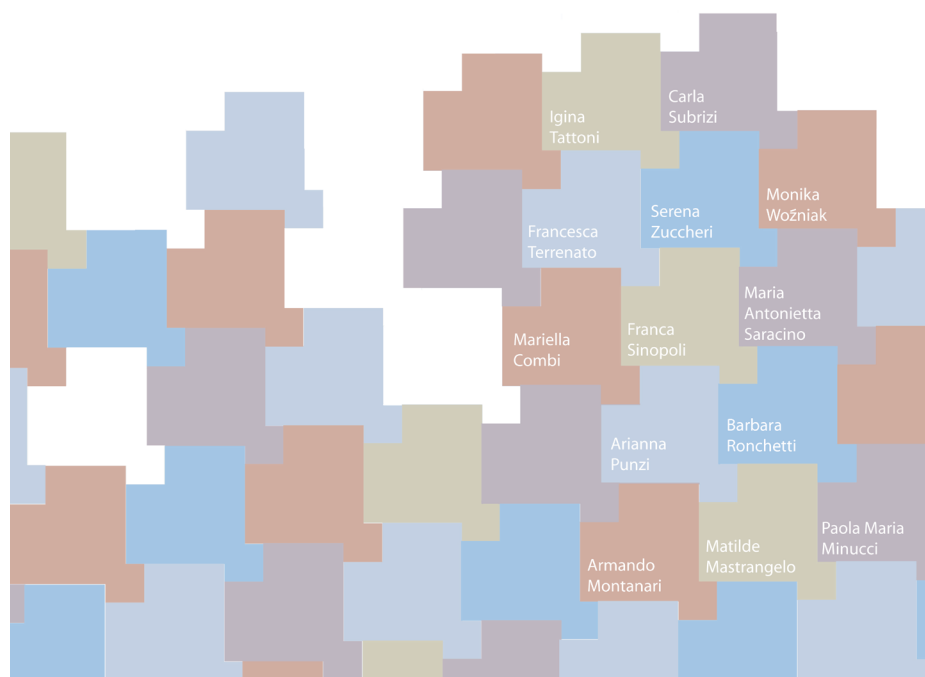


La lettura degli altri

a cura di

Barbara Ronchetti, Maria Antonietta Saracino, Francesca Terrenato



Collana Studi e Ricerche 28

STUDI UMANISTICI
Serie Interculturale

La lettura degli altri

a cura di

Barbara Ronchetti, Maria Antonietta Saracino, Francesca Terrenato



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2015

Copyright © 2015

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-98533-52-7

DOI 10.13133/978-88-98533-52-7



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons 3.0
diffusa in modalità *open access*.

Distribuita su piattaforma digitale da:

digilab

Centro interdipartimentale di ricerca e servizi
Settore Publishing Digitale

In copertina: Progetto artistico di Miguel Angel Giglio, 2014.

Indice

Introduzione: Letture, riletture, altre letture	1
<i>Francesca Terrenato</i>	
PARTE I - METODI, QUESTIONI, MODELLI: LETTURE INTERDISCIPLINARI	7
1. Sguardi incrociati: leggere l'alterità culturale	9
<i>Mariella Combi</i>	
2. Riletture culturali postcoloniali e con/divisione della memoria coloniale in Italia	27
<i>Franca Sinopoli</i>	
3. Letture del 'cosmo' sovietico fra parola e immagine	45
<i>Barbara Ronchetti</i>	
PARTE II - ANALISI CRITICHE: LETTURE DI TESTI E CULTURE	67
4. Intorno al personaggio di Galeotto, signore delle isole lontane	69
<i>Arianna Punzi</i>	
5. 'Bel sentimento femminile': la lettura delle donne nei Paesi Bassi dell'Ottocento	87
<i>Francesca Terrenato</i>	
6. L'altro nell'altro. Avanguardie poetiche nella Cina contemporanea	105
<i>Serena Zuccheri</i>	

PARTE III - DISCUSSIONI E RASSEGNE: LETTURE E TRASPOSIZIONI	121
7. Uno specchio deformante: le illustrazioni delle fiabe come lettura dell'altro	123
<i>Monika Woźniak</i>	
8. Davanti al silenzio degli altri: le immagini/parole di Chantal Akerman	143
<i>Carla Subrizi</i>	
9. Altre parole per uno stesso ritmo: tradurre le canzoni di Savvopoulos in italiano (riflessioni da un laboratorio di traduzione)	159
<i>Paola Maria Minucci</i>	
10. La performance come lettura: il teatro di narrazione giapponese	179
<i>Matilde Mastrangelo</i>	
11. Rileggere il <i>Salmo 19</i> con Edward Taylor, poeta coloniale	191
<i>Igina Tattoni</i>	
PARTE IV - VOCI FUORI CAMPO	203
12. Lo sguardo del turista, tempo libero e viaggi nelle aree urbane	205
<i>Armando Montanari</i>	
Indice dei nomi	223
Indice degli autori e abstract	229

Introduzione

Lecture, riletture, altre lecture

*Ogni lettura è un atto di resistenza.
Di resistenza a cosa? A tutte le contingenze. Tutte:
Sociali,
Professionali,
Psicologiche,
Affettive,
Climatiche,
Familiari,
Domestiche,
Gregarie,
Patologiche,
Pecuniarie,
Ideologiche,
Culturali,
o Narcisistiche.*

(D. Pennac, *Come un romanzo*)

Questo secondo volume della 'Serie Interculturale' raccoglie in una prospettiva interdisciplinare i contributi redatti a partire dal seminario *La lettura degli altri* (maggio 2012) organizzato dal Seminario/Laboratorio di Studi Interculturali di Sapienza, Università di Roma. Nell'ambito del seminario, proseguendo il lavoro avviato con *La patria degli altri*, esperti di diverse discipline si sono avvicinati al tema della lettura dell'alterità proponendo un ampio spettro di declinazioni dell'idea di partenza. La polisemia del termine 'lettura' si mostra qui in tutta la sua ricchezza: dall'interpretazione del testo, trama di riletture e riscritture, all'osservazione dell'altro culturale in senso antropologico; dal testo che legge l'alterità come 'subalterna', all'opera che rilegge la storia e la geografia invertendo i poli e sovvertendo le gerarchie; dalla relazione fra opera figurativa e parola, alla relazione fra performance teatrale e tradizione narrativa. Le riflessioni qui raccolte sono scaturite perlopiù

da ricerche indirizzate verso il tema individuato, nell'incrocio con le discipline di riferimento degli studiosi; in alcuni casi, nel campo delimitato dalla coordinate 'lettura' e 'alterità', hanno trovato spazio i risultati di ricerche avviate da tempo dai partecipanti al laboratorio, e che vengono qui pubblicate in una versione rielaborata alla luce degli intenti e della prospettiva del volume.

La pratica del confronto su temi comuni nei passati due anni alimenta il desiderio di una convergenza che non è fusione di metodi o di argomenti, sempre diversi per ciascun campo disciplinare, ma convergenza degli sguardi rivolti all'oggetto della ricerca, delle letture del fenomeno o prodotto culturale al centro dei nostri interessi. L'accento, come sempre nelle direzioni di ricerca proposte dal Seminario/Laboratorio di Studi Interculturali, ricade sugli aspetti transnazionali della scrittura, sulla costruzione e proiezione di immagini del Sé e dell'Altro, e sulle simmetrie e asimmetrie che caratterizzano gli scambi fra culture legate a gruppi, luoghi e tempi diversi. Testi e immagini, anche lontani dalla contemporaneità, rivelano così la loro potenziale rilevanza per una comprensione dei meccanismi attivi nell'arena globale della cultura contemporanea, mettendo in discussione la tradizione degli studi su base nazionale, europea e occidentale. Non si tratta di una lettura neutrale del dato culturale, ma di un tentativo di amplificare prospettive e voci marginalizzate nella cultura dominante. Fra queste voci 'altre' da ascoltare, in una visione che vuole allargare quanto più possibile l'idea di approccio interculturale, includeremo la memoria, la Storia e le storie, la traduzione, il dialogo tra discipline, l'interazione fra media e linguaggi, accanto alla babelica varietà delle voci storicamente relegate nella 'subalternità'.

Gli studi interculturali riflettono ancora sui confini del loro campo di azione e sui metodi richiesti dalle ricerche in questo ambito: in questo felice limbo, che può essere definito un campo multidisciplinare più che una disciplina, le partizioni tradizionali vigenti nell'accademia sopravvivono solo in quanto forniscono una gamma assai ampia di spunti e materiali per la ricerca. L'approccio interculturale accentua la contiguità e permeabilità dei confini tradizionali dello studio delle letterature, delle arti figurative e multimediali, dell'antropologia e della geografia (per nominare le aree disciplinari di partenza degli autori di questo volume), come ci dimostrano di anno in anno gli incontri fra studiosi e studenti di cui questi volumi della Serie Intercultura sono il risultato.

Una partizione semplice ma efficace consente di dare forma ad un discorso che apre un ventaglio di possibili atti di lettura: nella sezione 'Metodi, questioni, modelli' la lettura intesa come sguardo interdisciplinare, con un marcato impianto teorico, abbraccia culture e storie, passato e contemporaneità; nella sezione 'Analisi critiche' il punto di osservazione è ravvicinato, focalizzato su un'opera letteraria, o su un segmento diacronico in un dato sistema letterario; in 'Discussioni e rassegne' sono raccolti infine gli esiti di ricerche che pur nella diversità dei temi evidenziano la centralità del nodo epistemologico 'lettura' nella pratica della traduzione intersemiotica e nella riflessione sulle relazioni fra mezzi espressivi. 'Voci fuori campo', infine, accoglie l'apporto di discipline che si servono di strumenti e linguaggi diversi.

Dal punto di vista antropologico «le attività sociali possono essere 'lette', da parte dell'osservatore, per dare loro significato proprio come fossero dei materiali scritti e parlati. Inoltre, il senso della metafora del testo pone domande su come le interpretazioni vengano costruite» (Combi). Da questo avvio si dipanano i tanti fili che costituiscono la trama di questo volume in cui l'idea di una leggibilità delle culture nelle loro diverse manifestazioni e incarnazioni è l'ordito. Ogni lettura è un'interpretazione, ed ogni documento - testuale, figurativo, musicale - raccoglie in sé tutte le possibili letture future, oltre a quelle realizzate nel suo presente. La ricostruzione e decostruzione del passato coloniale italiano attraverso la 'rilettura' di documenti di vario genere è punto di partenza per una riflessione più ampia sullo sguardo post-coloniale, inteso come necessaria «dimensione pervasiva dell'episteme occidentale» e revisione «degli strumenti critici e delle prospettive storiografiche su cui si deve basare l'osservazione dello stato della letteratura di una data cultura» (Sinopoli). Se il testo è contenitore di potenziali letture di un 'prima' e un 'dopo', come nel caso della rilettura postcoloniale, anche lo smembramento del blocco sovietico costituisce uno spartiacque oltre il quale si aprono nuove letture. Il processo di demistificazione del mito della conquista dello spazio sovietico si articola in parole e immagini grazie all'indispensabile presenza di un altro con cui dialogare che il testo postula: «l'esperienza del leggere è un attraversamento, una distanza da percorrere, un cammino che rende possibili scambi e interazioni e nell'azione stessa si mostra indispensabile la presenza di uno sguardo esterno al 'testo'» (Ronchetti).

La lettura propone infinite variazioni sul testo, attribuendo al lettore il potere creativo dell'interpretazione. La riscrittura e la traduzione codificano atti di lettura, ed è questa una caratteristica ancestrale della trasmissione testuale, fin dal tempo in cui il libro era copiato a mano invece che riprodotto. La figura del gigante Galeotto, nel ciclo medievale di Lancillotto, viene letta e riscritta in successive versioni: «l'esperienza dello sguardo del lettore che si posa sul testo di volta in volta riattualizzandolo, trasformandolo, traducendolo o censurandolo è esperienza intrinseca al farsi stesso del testo letterario» (Punzi). L'opera letteraria veicola norme sociali e artistiche, ma può essere altresì focolaio di resistenza alle norme, entrando in risonanza con destinatari che si avvicinano in tempi e luoghi diversi. Questa è la lente attraverso cui si osserva la relazione fra donne e libri nei Paesi Bassi dell'Ottocento, con una proposta di lettura «sensibile alla codificazione delle strutture del potere maschile nella letteratura e alle conseguenze che tale codificazione produce per le donne come lettrici, come scrittrici e come personaggi» (Terrenato). Le strutture del potere politico interagiscono in modo manifesto con i percorsi della poesia in una cultura per definizione 'altra' rispetto all'Occidente, in cui il testo letterario dispiega pur sempre il suo potenziale sovversivo. Nell'evoluzione del ruolo sociale e del discorso dei poeti si ravvisano «i segni di quella che potremmo definire una 'lettura interiore' che la Cina fa di sé, in particolare dalla fine degli anni Settanta del secolo scorso» (Zuccheri).

Dalla lettura intersemiotica emerge il potenziale status di 'testo culturale' dell'immagine e della musica, che vengono lette insieme alle parole, contro o come le parole. Prodotti altamente conservativi e al contempo transculturali sono le fiabe che trasmettono, con la forza della simbiosi testo-immagine, valori, paure e desideri da una generazione all'altra. Nell'evoluzione dell'elemento figurativo, laddove la favola è canonizzata, si realizza il potenziale innovativo che ciascuna appropriazione culturale porta con sé: «La tradizione iconografica delle fiabe classiche si presta a molte prospettive di lettura, sia per quanto riguarda i diversi tipi di rapporto tra il testo e l'immagine o le dinamiche intertestuali tra le illustrazioni stesse, che dal punto di vista del messaggio ideologico e storico-culturale trasmesso in maniera più o meno occulta dalla rappresentazione visiva» (Woźniak). Intrinseca all'immagine è la lettura del reale offerta dal 'testo' cinematografico,

che segue il movimento impercettibile o improvviso del tempo, divenendo «strumento per far parlare l'*altro* culturale che resta sempre in silenzio nella grande storia». Un'opera di Chantal Akerman coglie il silenzio e lo stupore di una Europa dell'Est «contrassegnata da ragioni storiche e politiche che hanno dato luogo a una delle più tragiche dicotomie della storia» (Subrizi). Le letture che qui si intrecciano hanno come punto di riferimento quindi un 'testo' in senso lato, ovvero semplicemente un insieme di segni codificato, che è di volta in volta immagine, canzone, rappresentazione o performance. Nel passaggio da un codice linguistico all'altro, i prodotti in cui più accentuata è la contiguità fra 'leggere' e 'ascoltare' ci propongono argomenti fondamentali della riflessione sulla traduzione. Il lavoro di adattamento di canzoni d'autore di Savvopoulos dal greco in italiano è ricerca del «significato profondo creato dall'incontro di tutti i registri espressivi, fonetici, musicali e semantici che intervengono e agiscono nel testo poetico» (Minucci). Il tema dell'adattamento culturale emerge invece nel contesto del teatro di narrazione giapponese proposto a un pubblico italiano. In un processo in cui performer e spettatore sono entrambi agenti di decodifica del messaggio, «il narratore è libero di cambiare, spezzare, parcellizzare, improvvisare, senza timore di essere più o meno fedele a un testo originale» (Mastrangelo). Monumento testuale intoccabile e al contempo infinitamente manipolabile nella cultura occidentale sono le Sacre Scritture, le cui riletture rispondono ad esigenze dottrinarie, culturali e personali come appare nel *Salmo 19* dell'autore puritano Edward Taylor, autore di versioni in cui «la rappresentazione dell'altro, caratteristica di questa cultura e la costruzione/affermazione del sé che Taylor propone con i suoi piccoli interventi, sono in linea con la pratica interculturale» (Tattoni).

Testi culturali, infine, esposti alla lettura da parte di un'umanità in movimento sono i monumenti, visibili e tangibili, e carichi di potenziale simbolico, che attraggono lo sguardo del turista. In questa fruizione del testo iscritto nell'opera figurativa o architettonica si evidenzia «la potente metafora sociale rappresentata dal bene culturale che costituisce un mezzo per rappresentare la relazione del visitatore alla propria storia e a quella delle culture degli altri» (Montanari).

Ogni lettura attiva il testo all'interno di congiunture storiche, culturali, sociali ed economiche, ma per un lucido esame delle reazioni che scaturiscono da questo innesto dell'arte sul quotidiano, è necessario

esercitare una certa forma di 'resistenza': resistenza alle strategie applicate nel testo, alle letture convenzionali e alle contingenze di natura personale o generale. È con uno sguardo 'altro' che possiamo leggere l'alterità.

L'ultimo accesso ai siti web citati in questo volume risale al 04-04-2015.

Francesca Terrenato

PARTE I

METODI, QUESTIONI, MODELLI

LETTURE INTERDISCIPLINARI

1. Sguardi incrociati: leggere l'alterità culturale

Mariella Combi

In antropologia culturale, la lettura dell'alterità è insita nelle finalità stesse della disciplina, sin dalle sue origini 'esotiche', per l'interesse rivolto soprattutto alle società dei cosiddetti primitivi, lontane nello spazio dall'Occidente. Le implicazioni metodologiche e teoriche di questa ricerca di comprensione, dell'altrui e delle proprie conoscenze, hanno subito importanti cambiamenti nel corso del tempo. In particolare, gli aspetti teorico-metodologici riguardanti la ricerca sul campo e la scrittura dell'esperienza etnografica stessa sono divenuti il punto di avvio di una svolta paradigmatica dalla metà degli anni '80 del Novecento.

Non è un caso che l'antropologia culturale sia una disciplina che utilizza molte metafore visive tanto nella teoria antropologica, con le sue caratteristiche generalizzanti, quanto nella pratica dell'etnografia, con le sue specificità particolareggianti: il sapere degli antropologi, in quanto risultato di un'attività percettiva, si costituisce proprio a partire dal vedere, da quella 'osservazione partecipante', così definita da Bronislaw Malinowski, che è messa in atto nella pratica del terreno e che è poi tradotta in un testo linguistico. «Vedere è un atto, "l'occhio vede come la mano prende". [...] è sicuramente la mano che afferra la prima somiglianza, ma è forse lo sguardo che percepisce la differenza, [...] è l'occhio che contiene sia la vista che lo sguardo» (DIBIE: 1998, 23). Nella ricostruzione del percorso che ha fondato lo sguardo antropologico, Pascal Dibie propone un'analisi del perché vediamo le cose così come le vediamo e individua nell'incomprensione, prodotta da visioni del mondo differenti, un ruolo altrettanto importante di quello dell'intuizione. Lo sguardo antropologico è il risultato di una doppia costruzione che fa vedere il mondo non come esso è, ma come esso è quando io mi aggiungo. E guardare significa accettare di proiettarsi all'esterno

pur effettuando un ritorno su se stessi: «È vero che le immagini rappresentano più lo sguardo che la realtà; quanto alla vista è più spesso una lettura che una constatazione ed è così che “noi leggiamo il visibile credendo di guardare la realtà”» (DIBIE:1988, 26).

La centralità dello sguardo posto sugli *altri* per dare un senso alle loro conoscenze e ai loro comportamenti ha spesso fatto dimenticare un semplice dato di fatto: anche noi siamo 'altri' - diversi - per coloro che definiamo *altri* - diversi. Raramente, e solo alcuni, si soffermano a pensare che anche il loro sguardo è posto su di noi: gli altri culturali ci guardano, elaborano interpretazioni e opinioni sui nostri comportamenti, sulle nostre credenze, sui nostri atteggiamenti nei loro confronti proprio seguendo gli stessi nostri percorsi di attribuzione dell'alterità. Questa caratteristica della relazione che si instaura tra due alterità è nota da tempo agli antropologi, ma è stata raramente oggetto di ricerche.

È questo l'aspetto della lettura dell'alterità che qui propongo per riflettere e per mostrare come gli sguardi che si intrecciano tra noi e il diverso implicino non solo un 'viceversa', ossia un percorso comunicativo che va nei due sensi, 'una strada a doppio senso', uno sguardo contrapposto ma anche la necessità di individuare nell'incontro faccia a faccia, modi di negoziare la differenza. L'immagine degli *sguardi incrociati* intende illuminare la duplicità interpretativa implicita nell'incontro tra persone che hanno dato senso al mondo e agli eventi incorporando strutture di significazione diverse.

Un'importante e chiarificatrice differenza tra i modi di osservare, in particolare nel corso della ricerca sul campo che viene spesso vista come un'attività che va da sé, è stata proposta da François Laplantine in *La description ethnographique* (2002) ed è quella tra 'vedere' e 'guardare': *vedere* implica la ricezione fisica di immagini e, nell'uso comune, significa ciò che si ha davanti. Si tratta, dunque, dell'attività visiva, ossia di un contatto abituale che non richiede spiegazioni né nuove conoscenze. Nella ricerca sul campo, invece, è necessario attivare uno sguardo che presuppone un apprendimento e che consente di *guardare*, di approfondire ciò che si è visto, cioè richiede uno sguardo che si attarda su ciò che vede, che è differente da altri tipi di letture perché è rivolto verso un altro etnografico.

Considerare la ricerca sul campo come attività percettiva offre l'opportunità di esprimere meglio l'immagine di un luogo, quello dell'incontro e della reciprocità dello scambio tra osservatore e osservato, tra

ricercatore e soggetti di una cultura altra ovunque essa sia presente, affrontata principalmente attraverso le reciproche letture. Sguardi impregnati di saperi locali, di stereotipi, di credenze condizionati culturalmente che apportano inconsapevoli cambiamenti nelle visioni del mondo: altre angolature, altre prospettive, altre simbolizzazioni che influiscono sul nostro stesso modo di guardare il nostro mondo e sul loro modo di guardare il proprio mondo.

L'ampiezza dello scenario della letteratura antropologica relativa alla lettura dell'alterità, che in un certo senso copre l'intera disciplina con il suo rinvio riflessivo sulla nostra società, impone una drastica limitazione del percorso analitico, la scelta di uno solo tra i tanti possibili. Per circoscrivere l'argomento e contemporaneamente per contestualizzarlo, l'attenzione è qui posta su alcune tematiche per ognuna delle quali la letteratura offre ampie e corpose analisi. Con brevissimi cenni si richiamano alcuni punti chiave: la metafora della cultura intesa come testo; la scrittura etnografica; la reciprocità dell'osservazione partecipante nell'incontro faccia a faccia tra persone culturalmente differenti per cercare di comprendere le modalità culturali di percezione dell'alterità e della necessaria negoziazione richiesta dalla comunicazione interculturale. E per dare un'occhiata alla nostra immagine che è negli occhi dei non occidentali.

Il soggetto delle riflessioni è proprio lo sguardo dell'altro puntato sull' 'europeo colonialista' così come è descritto in alcuni casi etnografici particolari: un narratore *kodoodo moola* africano, l'uomo della strada bolognese e la sua percezione dell'Africa e degli africani; l'immagine che i *songhay* del Niger hanno dell'*anasara* (l'europeo) e degli etnologi che li studiano e l'uso 'curativo' delle immagini dell'"uomo bianco" fatto dagli indiani *cuna* del Darien.

La metafora della cultura vista come testo

La nota metafora della cultura vista come testo, proposta da Clifford Geertz (1973) nell'ambito della sua antropologia interpretativa, si richiama alla concezione che l'antropologo ha della conoscenza culturale come entità espressiva, come modo di attribuire significati agli eventi, i quali si traducono in azione e in narrazione consentendone una decodifica. La conoscenza culturale è caratterizzata, in quest'ottica, come un insieme di segni attraverso i quali l'antropologo cerca di mostrare che:

la parentela, la forma del villaggio, lo stato tradizionale, i calendari, il diritto e, molto più scelleratamente, la lotta dei galli potevano essere letti come testi o, per assicurare quelli che prendono tutto alla lettera, «come se fossero analoghi a testi»: enunciati messi in atto [...] di particolari modi di essere nel mondo (GEERTZ: 1987, 30).

Secondo questa metafora, le attività sociali possono essere lette, da parte dell'osservatore, per dare loro significato proprio come fossero dei materiali scritti e parlati. Inoltre, il senso della metafora del testo pone domande su come le interpretazioni vengano costruite da parte del ricercatore sul terreno che, a sua volta, lavora con le interpretazioni date dai suoi informatori:

Fare etnografia è come cercare di leggere (nel senso di "costruire una lettura di") un manoscritto - straniero, sbiadito, pieno di ellissi, di incongruenze, di emendamenti sospetti e di commenti tendenziosi - ma scritto non in convenzionali caratteri alfabetici, bensì in fugaci esempi di comportamento dotato di forma (GEERTZ:1987, 47).

Una delle finalità del discorso antropologico è quella di comprendere il senso degli accadimenti sociali e individuali, ossia perché quell'evento ha senso per coloro che vi partecipano, cercando così di capire come i partecipanti danno senso al loro mondo. Detto in altri termini, significa 'vedere le cose dal punto di vista del nativo' o 'leggere sopra le spalle del nativo' anche se nella decodifica unilaterale di colui che osserva.

La metafora testuale, che non è esente da critiche, è però interessante perché consente il rispetto della diversità culturale in quanto individua le sue ragioni d'essere nella pluralità delle forme conoscitive, delle sue molteplici regole e significati e non è soggetta a forze esterne.

La cultura, intesa come un sistema di segni, gioca un ruolo importante anche nelle teorie che la identificano con la comunicazione che, a sua volta, acquista il significato di una rappresentazione del mondo e di un modo di significare la realtà oggettivandola in storie, miti, descrizioni, teorie, proverbi, prodotti e rappresentazioni artistiche. Implica, inoltre, che la visione del mondo - ossia i modelli conoscitivi - di un gruppo, per poter essere davvero compresa, debba necessariamente essere comunicata.

La scrittura delle culture, ovvero la descrizione etnografica

Se finalità dell'antropologo è quella di «capire cosa loro pensano di stare facendo [...] ricercando e analizzando le forme simboliche - parole, immagini, istituzioni, comportamenti - nei termini in cui, in ciascun luogo, le persone realmente rappresentavano se stesse a se stesse e agli altri» (GEERTZ: 1988, 74-75), allora è importante adottare un tipo di descrizione che consenta di ricostruire i modelli di significato locali non espliciti. Ossia, è necessaria quella che l'antropologo ha definito 'descrizione densa', intensiva, della vita sociale dell'altro andando oltre quella che Bronislaw Malinowski nel 1922 definì la finalità della descrizione etnografica: scrivere un documento che dia al lettore il *sensò* di che cosa significhi vivere in una terra d'altri.

In quegli anni di fondazione della disciplina, non vi erano antropologi non occidentali per condurre ricerche sul campo presso di noi. Oggi, il loro numero è sempre maggiore e, oltre a interpretare la loro cultura dall'interno, offrono all'occidente uno sguardo dall'esterno, anche se formato all'interno di sistemi universitari occidentali. La considerazione è importante perché è proprio nel momento della scrittura etnografica che emerge la specificità, attraverso l'interpretazione e la descrizione, di quelle che sono colte, dall'altro culturale, come le caratteristiche di fondo di ogni modello 'locale':

Il ricercatore non si limita mai a raccogliere e ad analizzare dei *fatti*, egli produce delle *forme*. I dati sono il frutto di una costruzione effettuata a partire da uno sguardo sensibile alla differenza e l'etnografia, per quanto modesta sia, consiste in un lavoro di stesura del testo che si richiama a tutte le risorse della lingua, alla riorganizzazione sintattica del reale al fine di rendere conto della molteplicità dei dettagli in quello che hanno di meno chiaro (LAPLANTINE: 2002, 148-149).

La descrizione etnografica, ossia la scrittura delle culture a partire da ciò che si vede, non è soltanto un'esperienza del *vedere* perché asolve pure l'importante compito del *far vedere* attraverso la narrazione. Si tratta di scrivere ciò che si vede e questa traduzione, non solo linguistica e tutt'altro che semplice, richiede un'attenzione alle connessioni che

esistono tra aspetti della conoscenza che di solito sono considerati separatamente come la visione, il linguaggio, la memoria, l'immaginario, il senso e altro ancora. La narrazione è il momento nel quale si ricostruiscono le relazioni tra quanto è stato percepito da tutta la sensorialità e l'elaborazione linguistica di questa esperienza, ossia 'l'organizzazione sensoriale del visibile':

Quando si vede, allorché si guarda, e *a fortiori* quando si cerca di mostrare agli altri ciò che si è visto e guardato, è con delle parole. L'attività della percezione è inseparabile dalle condizioni di un'attività di denominazione. Senza la scrittura, e la lettura così resa possibile, il visibile resterebbe confuso e disordinato. L'etnografia è proprio l'elaborazione e la trasformazione scritta di questa esperienza, è l'organizzazione testuale del visibile una delle cui funzioni è anche la lotta contro l'oblio (LAPLANTINE: 2002, 145).

La reciprocità dell'osservazione

Proseguendo con le metafore vive, è inevitabile il riferimento all'*osservazione partecipante* che è una delle regole fondamentali del metodo etnografico, della ricerca sul campo. Essa è alla base di quell'atteggiamento mentale del ricercatore che è la capacità di stupirsi, quell'esperienza di spaesamento, sollecitata dalla vista, che gli consente di cogliere - oltre a quanto gli è culturalmente estraneo - la stranezza anche dei nostri comportamenti, delle nostre credenze, delle peculiarità del modello che apprendiamo per significare la vita, del quale siamo per lo più inconsapevoli finché non incontriamo l'altro culturale con il suo diverso modello comportamentale.

In quest'ottica, è interessante la lucida analisi proposta da Letizia Caronia (1991) del suo incontro con l'africano Diawné Diamanka che la rende consapevole di propri assunti relativi al ruolo del 'guardarsi negli occhi' nella comunicazione interpersonale e delle difficoltà dell'interazione interculturale richieste dal superamento di soglie culturali centrate sullo sguardo. Le riflessioni sono focalizzate sul suo rapporto comunicativo con Diawné, un *kododo moola* - un narratore e suonatore di *moola* della popolazione *peul* - incontrato nell'ambito di una ricerca dell'Istituto di Transcultura e dell'Università di Bologna, attuata in quella città nel 1988. Il narratore africano voleva conoscere il

mondo dei bianchi per narrarlo poi nel Fuladu sotto forma di racconto accompagnato dal suo strumento; la ricercatrice italiana si proponeva non tanto di guardare il *peul* per descrivere la sua diversità, ma di guardare come lui interpreti il mondo e lei stessa. L'incontro avviene con la consapevolezza della loro mutua diversità che è causa di ambiguità, malintesi, stupori, emozioni ma che è vista come scambio e possibilità di trasformazione. Attraverso lo sguardo di Diawné Diamanka - che esprime una serie di connessioni tra vedere, conoscere e giudicare - è veicolata un'emozione pervasiva, chiamata *kersa* dai *peul*, che diviene il perno di quei malintesi, equivoci, disagi che richiedono continue negoziazioni tra i due. *Kersa* può essere tradotto con 'vergogna', anche se il suo campo semantico è più ampio, e i *peul* dicono «*kersa ko suddara pullo*» (la *kersa* è la coperta del *peul*) in quanto è un operatore affettivo che regola tutte le altre emozioni e i rapporti interpersonali. «La parola è visione; perciò il *peul* evita la parola come evita lo sguardo poiché il linguaggio svela, la parola denuda, espone, manifesta, e lo svelamento è proprio quanto la *kersa* induce a evitare per proteggere la parte più intima del sé proteggendo ciò che è più vulnerabile nell'incontro» (CARONIA:1991, 105).

Il problema che emerge subito con evidenza dall'incontro bolognese è la diversità nell'uso dello sguardo di Diawné: è impossibile incontrarlo nel corso delle conversazioni e questo rende la ricercatrice consapevole dell'importanza che lei ha sempre attribuito al 'guardarsi negli occhi' inteso come un comportamento indispensabile per stabilire l'interazione:

Il suo desiderio di elusione, di evitamento, era manifestato da una particolare flessione dello sguardo nello spazio: lo sguardo di Diawné si dirigeva obliquamente verso il basso (lontano da ambedue) quando io, stando ad ascoltarlo, lo guardavo; si sollevava rapidamente quando il turno cambiava, per poi dirigersi subito verso un punto del pavimento, obliquo rispetto alla nostra reciproca posizione nello spazio (CARONIA: 1991, 110-111).

Questa diversità nei tempi del 'guardarsi negli occhi-distogliere lo sguardo' nel corso delle conversazioni è stata percepita da Caronia come un segnale di destabilizzazione presente nella comunicazione perché il ritmo nei due modelli culturali era opposto: gli sguardi nel

tempo breve e nel tempo lungo non coincidevano. Uno 'sguardo negativo' dal punto di vista di lei, una norma emotiva e comportamentale usuale per lui: una situazione che richiedeva necessariamente una negoziazione delle regole per consentire un dialogo e un incontro in assenza di codici condivisi:

A poco a poco, infatti, mi sono ritrovata a collocare la presentazione di me all'altro in uno scenario fatto di reticenze, di delicatezze e di pudori. [...] Se l'evitamento dello sguardo era stato il primo segnale di quanto pervasivo fosse la *kersa* nel regolare il comportamento di Diawné, proprio dall'evitamento dello sguardo mi sono ritrovata a incominciare il cambiamento di rotta (CARONIA:1991, 112-113).

Uno sguardo consapevole quello della ricercatrice che si adegua lentamente a un altro codice comunicativo, ad agire secondo i principi emotivi e comportamentali dettati dalla *kersa* per aprire la possibilità un discorso.

Diawné Diamanka, dal canto suo, non osserva la relazione comunicativa ma narra quello che ha visto nel suo viaggio a Bologna, il primo in Occidente, effettuato per conoscere il mondo dei bianchi o, secondo la definizione che i *peul* danno degli europei, delle 'orecchie rosse'. Il viaggio è un percorso di conoscenza profonda per i *peul*, un'esperienza educativa utile per poter vivere con chiunque. La vista è il canale privilegiato del viaggiatore/narratore che raccoglie i dati dalla sua osservazione, più che dall'ascolto delle parole pronunciate dagli 'indigeni' bolognesi, in racconti che saranno uditi dalla gente del Fuladu alla quale trasferirà parte del nuovo sapere. Egli narra la sua esperienza, assumendo il ruolo di Amadal, un viaggiatore *peul* leggendario, 'che racconta ciò che ha visto senza esitazione', accompagnato dal *moola*, lo strumento musicale il cui suono lo congiunge agli spiriti che vede, che sente vicino a sé quando viene 'rapito' dalla musica. Egli lascia un racconto trascritto di quanto racconterà in Africa su quanto ha visto, il cui contenuto però in quest'occasione non è rivolto solo ai *peul* ma anche agli italiani che ha conosciuto e che lo leggeranno: di questo egli è consapevole per cui la libertà dei racconti africani è limitata da eufemismi e da ringraziamenti. «Abituarsi a qualcosa non è facile, ma disabituarsi è ancora più difficile»: questo è l'inizio del racconto che contiene ciò che ha colpito lo sguardo di Diawné nel bolognese.

In particolare, ritornano temi quali le donne, le vacche nelle stalle, il carovita in un contesto nel quale egli descrive più volte la disponibilità e la generosità di coloro che ha incontrato essendo stato espressamente invitato a venire a Bologna, notando che le persone «però non hanno alcun interesse nei confronti di uno straniero che non conosco, [...] non avranno niente a che fare con lui» (DIAMANKA:1991, 91).

Delle donne nota la parità dei compiti con i maschi e la loro sveltezza, il loro numero negli uffici influenzato un po' dal fatto che al suo arrivo ha conosciuto soprattutto donne, ma è il loro atteggiamento a farlo riflettere:

È possibile incontrare donne sposate che ti ricevono e ti invitano a delle feste senza che abbia mai né visto né incontrato il marito [...]. Da noi, in Africa, una donna non può né ospitare né ricevere uno straniero che né lei né il marito conoscono già. Lei non può neanche ricevere o passeggiare con uno straniero all'insaputa del marito (DIAMANKA: 1991, 90).

È stato invitato a ballare, a pranzo, a teatro, in enoteca, a feste, ha partecipato alla quotidianità e alle occasioni speciali nei dieci mesi nei quali ha vissuto a Bologna: il suo interesse è stato colpito, anche e ovviamente, dalle attività agricole dei villaggi che ha visitato, sorpreso in particolare per come si tengono, in molti casi, le mucche da noi:

Se un giorno qualcuno mi avesse detto che in alcuni paesi le vacche sono rinchiuso in ambienti angusti e che lì devono mangiare e bere senza uscire mai, non gli avrei creduto. Per un *peul* è una cosa inaccettabile. Un *peul* sa che che una vacca deve andare ogni giorno al pascolo, [...]. Soprattutto egli sa che la vacca deve essere libera, la boscaglia appartiene a lei così come appartiene all'uomo. Questa è la ragione per cui, come dicono i *peul*, l'uomo e la vacca sono due compagni inseparabili [...]. Ebbi pietà di queste vacche (DIAMANKA: 1991, 75-76).

La conoscenza dell'altro, dei suoi pensieri, delle sue azioni, dei suoi stereotipi agisce comunque consentendo di scoprire quanto poco ci sia di 'naturale', di scontato nella quotidianità a partire dall'incorporazione delle norme che guidano inconsapevolmente i comportamenti. E rende consapevole l'antropologo di quanto il proprio *background* culturale influenzi l'incontro e l'interpretazione di un'altra cultura perché

la sua sola presenza, prevista dal vivere con i soggetti della ricerca o dal dividerne il più possibile la vita, provoca delle reazioni e la continua consapevolezza di essere egli stesso sotto costante osservazione. Lo sguardo dell'altro puntato sull'etnografo da parte dei locali è attestata da tantissime fotografie e da dichiarazioni autobiografiche come quella di Margaret Mead (1986) la quale, commentando in un documentario l'esperienza etnografica sul fiume Sepik, ha detto: «credo che ci considerassero come un circo, un posto dove andare ogni pomeriggio quando si annoiavano. Un'ottantina di donne si facevano belle, lavavano i bambini e venivano con loro a guardare quello che facevamo».

L'apertura al riconoscimento di questo movimento reciproco tra cogliere ed essere colti dall'altro, questo sguardo scambiato nell'incontro fisico è stata un risultato dell'autocritica attuata dagli antropologi a partire dagli anni '70-'80. Persuasi della necessità di un superamento della pretesa neutralità e oggettività di uno sguardo unidirezionale che cancellava la presenza dell'altro nella descrizione - ma non nei diari e nelle note di campo - gli antropologi hanno elaborato un cambio di paradigma basato, in particolare, sul ripensamento autocritico delle caratteristiche dell'incontro interpersonale sul quale si fondano la metodologia e la descrizione.

Si è trattato del tentativo di superare quell'oggettivazione dello sguardo etnografico occidentale - formato sia da un incontro sia dalla realtà immaginata dell'altro - che è stato costruito all'interno di un progetto dominante e che ha provocato anche inaspettate reazioni da parte degli stessi dominati creando quasi dei 'desideri inconsci' di adeguamento al modello descritto. Perché lo sguardo occidentale influenza anche, secondo alcuni antropologi africanisti, l'auto-percezione dell'altro in modo così importante che, anche quando è solo, egli ha questo forte desiderio di adeguarsi alla costruzione che di lui ha fatto l'Occidente. E' il caso, citato da Leander Schneider nel 2006, di un intervento del governo della Tanzania che ha forzato i *masai* a vestirsi con abiti occidentali per essere 'presentabili'. L'intenzione del governo, chiaramente, non era tanto quella di rendere presentabili i *masai* a se stessi quanto ad un pubblico occidentale e perché contribuissero a dare un'immagine moderna della nazione.

Lo sguardo dell'altro su di noi

La ricerca di 'uno sguardo da lontano', per riprendere le parole di Claude Lévi-Strauss, attesta come l'alterità 'esotica' resti una condizione diffusa della lettura antropologica anche se lo studio delle e nelle società occidentali è sempre stato attuato. Oggi possiamo parlare di 'uno sguardo venuto da lontano', lo sguardo dell'altro posto su di noi come quello di Moussa Sow, un altro ricercatore dello stesso progetto transculturale presentato più sopra, che aveva il compito di studiare a Bologna l'immagine dell'Africa vista da ricercatori non europei. Egli descrive questa esperienza: «Ho cercato di andare incontro all'uomo della strada per tentare di capire ciò che, parlando dell'Africa, egli rivela di se stesso, ciò che il mito o la realtà africana rappresentano nel suo immaginario o nel suo discorso di europeo, di bolognese» (SOW: 1991, 119).

Il suo interesse si concentra anche sulle associazioni, sulla stampa, sui libri di testo, sui *dépliant* turistici e sulle organizzazioni umanitarie bolognesi con lo scopo sia di capire meglio dall'interno i loro obiettivi e i loro discorsi - poiché anche nella situazione africana «questi gruppi sono visti solo attraverso quell'opacità che vela ciò che viene da lontano» - sia la loro influenza in quanto *opinion leader*.

Dall'analisi delle conversazioni con i bolognesi, Moussa Sow individua una tendenza a ridurre le realtà africane ad alcuni *topoi* interconnessi che sono alla base dell'idea di una natura lussureggiante e incontaminata, come la foresta equatoriale, o immensa, come il deserto. A questa immagine si connette quella del cattivo funzionamento, del disordine dell'economia e della politica prodotti da mancanza di razionalità, caratteristica questa che origina contrasti e ritardi nonostante la presenza di elementi potenziali per lo sviluppo:

Questo sistema suggerisce un mondo di bambini ritardati che tentano - ma ci riusciranno mai? - di raggiungere gli adulti installati al centro della coerenza, del controllo e della responsabilità anche se sullo sfondo di una natura più o meno corrotta (SOW: 1991,134).

Questa percezione bolognese degli africani, continua il ricercatore, non ha un'intenzione peggiorativa o di rifiuto poiché, al contrario, l'uomo della strada di quegli anni è pieno di buona volontà e generosità

e non intende disprezzare quell'Africa infelice che egli percepisce. O, ancora, l'immagine dell'Africa presentata dalla topografia turistica che offre un mondo armonico, poetico senza richiami a carestie, guerre, riti 'primitivi' grazie anche all'assenza di fotografie di persone tranne quelle degli ormai notissimi *masai* con i loro scudi e le frecce, ritti nella loro elegante altezza contro un cielo limpido, usate anche nella pubblicità.

Un altro caso di 'sguardo contrapposto' è quello dei *songhay* del Niger puntato sull'antropologo Paul Stoller, che lo descrive, ma che si richiama anche alla presenza presso la stessa popolazione di Jean Rouch che li aveva studiati, documentati e resi famosi a partire dagli anni '40 del Novecento. Egli è da loro definito come 'l'europeo che segue gli spiriti', ossia colui che ha il potere. Stoller, recatosi nel 1976 per la prima volta presso i *songhay* mostra «che le 'loro' classificazioni di 'noi' sono rivelatrici perché essi situano la ricerca etnografica in un contesto più ampio, epistemologicamente e politicamente sensibile» (STOLLER: 1989, 84). Per comprendere l'immagine che hanno di lui i *songhay*, analizza i molti nomi con i quali lui stesso è stato da loro definito e che vanno da *Rouch'izo* (figlio di Rouch), *Anasara Zima* o *Sohanc'izo* o dai coetanei *baso*, ossia 'cugino incrociato' che dà loro il permesso di insultarlo ritualmente. Gli appellativi di 'figlio mio' o 'fratello mio' erano invece usati per stabilire rapporti basati su una parentela fittizia che prevede obblighi filiali e, in sintesi, per ottenere dei soldi perché alcuni pensavano di essere sfruttati da lui e che, dunque, un uguale trattamento fosse legittimo.

Per comprendere le categorizzazioni che i *songhay* hanno usato per classificarlo, egli ha dovuto ampliare la sua ricerca per individuare le basi storiche della costruzione delle loro più ampie categorizzazioni fondate sull'asimmetria del potere tra *songhay* ed europei. Essi collocano l'europeo in un'unica categoria omogenea denominata *anasara* - significato che si è esteso nel corso degli anni sino a comprendere 'l'uomo bianco' in generale - che ha prodotto stereotipi africani sugli europei, che sono sopravvissuti anche alla fine del colonialismo.

E' tramite le arti plastiche e le strutture rituali che gli africani hanno deriso i loro governanti: tra le loro divinità dei riti di possessione c'erano, infatti, quelle *Hauka* che si facevano beffa dell'ordine coloniale:

C'erano delle divinità come *Gomno*, il Governatore generale, *Zeneral Malia*, il generale del Mar Rosso e *King Zuki*, il capo della giustizia coloniale. Il culto *Hauka* è un vero teatro di resistenza culturale, un palcoscenico sul quale i *songhay* deridevano senza pietà le loro controparti *Anasara*. Nel corso del tempo, allora, si era stabilita e rinforzata una mitologia sull'*Anasara*: era ricco; era razzista; pensava solo a se stesso; odiava il maiale (STOLLER:1991, 94-95).

Quello che rimane alla fine del XX secolo è un *anasara* stereotipato. Nei periodi di carestie e di siccità è lui che fornisce gli alimenti per la sopravvivenza e questo continua a rinforzare l'immagine del suo potere e della sua ricchezza. Lo stesso effetto perdurante è legato al fatto che vi sono ancora molti bianchi in Niger che lavorano per vari 'progetti di sviluppo' ed essi vivono in belle case, hanno automobili e tante persone di servizio, come un tempo avevano i colonialisti.

Il motivo di questo perdurare degli stereotipi è individuato da Stoller nel tipo di rapporto che molti *songhay* hanno con la loro storia: essa è una tradizione vivente e fonda le relazioni sociali in corso. Nello stesso modo in cui le identità di Sonni Ali Ber, un loro mitico eroe culturale, vengono rappresentate nel corso delle cerimonie di possessione, così le immagini dell'*anasara* sono rappresentate dalle divinità *Hauka* presso i *songhay*.

Le ricerche di Paul Stoller e Jean Rouch sono ricordate da Michael Taussig (1993) analizzando quello che egli definisce il 'movimento *Hauka*' nigeriano dei *songhay*, nato nel 1925 e i cui membri sono stati incarcerati dai francesi sul finire degli anni '20 e dagli inglesi in Ghana attorno al 1935 ad Accra. Il rito di possessione degli spiriti *Hauka*, che consisteva in danze che portavano alla possessione da parte di spiriti di amministratori coloniali, è stato documentato da Jean Rouch in Ghana nel 1953 nel celebre film etnografico *Les maîtres fous*. I partecipanti erano posseduti dallo spirito del maggiore francese che per primo ha iniziato l'offensiva contro di loro e che ha imprigionato i fondatori del movimento. Il 'maggior malvagio' è così deificato e il suo spirito entra a far parte del pantheon *Hauka* come il più violento tra tutti quegli spiriti. Le persone da esso possedute iniziano a mimare gli uomini bianchi e attraverso la possessione il popolo nigeriano acquisisce il potere dell'uomo francese che li ha maltrattati. Tra gli ultimi spiriti *Hauka* pare vi fosse quello di un generale francese che era stato

comandante nella guerra d'Indocina. Contemporaneamente, la nascita del movimento *Hauka* ha reso evidente l'esistenza di una dissidenza, di una società che sfidava apertamente l'ordine costituito con il suo rifiuto totale del sistema posto in essere dai francesi. Jean Rouch avrebbe affermato che il movimento *Hauka* del Ghana sia finito con la scomparsa formale del governo coloniale inglese nel 1957 facendo scomparire anche una divinità chiamata Kwame N'krumah. Paul Stoller, invece, ritiene che in Niger il movimento sia continuato anche dopo l'indipendenza, interpretando questo fatto come una continuità della reazione alla 'forza' europea - meno formale del periodo coloniale ma sempre presente. I popoli nigeriani percepivano gli spiriti *Hauka*, che consentivano loro di beffarsi dell'uomo bianco, in una duplice dimensione: divertente e terrificante insieme. «Essi stavano scimmiettando i modi dell'europeo», dice Stoller, indossando i caschi e portando spavalidamente il bastone, gli spiriti *Hauka* assumevano i ruoli di generali d'armata europei che parlano alle proprie truppe in *pidgin* francese o *pidgin* inglese:

Ma in aggiunta alla consapevole commedia che mima l'europeo, condotta con intelligenza e brio, c'è anche una possessione corporea - bava alla bocca, occhi sporgenti, movimenti degli arti contorti, incapacità di sentire dolore. Strani 'europei', davvero. E sicuramente questo è il punto: essi così chiaramente sono e non sono europei. E' l'abilità di essere *posseduti*, l'abilità che per gli europei significa un'importante Alterità, se non un assoluto primitivismo, che consente loro di assumere l'identità degli europei e, contemporaneamente, di distinguersi chiaramente e irrevocabilmente da loro (TAUSSIG:1993, 241).

Michael Taussig affronta anche un altro caso interessante: quello delle possibilità magiche attribuite a delle statuette di legno - che raffigurano personaggi europei - usate nelle cure sciamaniche dagli indiani Cuna della penisola di Darién, tra il canale di Panama e la Colombia. Nella sua finalità di appropriazione simbolica delle forze degli europei, anche in questo rituale si esprime una forma di acquisizione del potere dell'uomo bianco da parte degli indigeni. Emerge là, nella seconda metà del XX secolo, con la scomparsa dei controlli formali coloniali, «una sorta di inversione di contatto, un 'secondo contatto', con

la nascita di un confine radicalmente differente tra l'Occidente e il resto, tra la civiltà e i suoi Altri» (TAUSSIG:1993, 251). È il *reversed contact* che egli studia privilegiando i processi di alterità e di mimesi, ossia la natura che la cultura usa per creare secondo natura, la facoltà di copiare, imitare, fare modelli, esplorare la differenza, cederle e diventare Altro. Il bello della mimesi si basa sul fatto che la copia è disegnata sul carattere e sul potere dell'originale al punto che la rappresentazione può anche assumere quel carattere e quel potere. Con un vecchio linguaggio, questa è "magia simpatica" e io credo che sia tanto necessaria al vero processo di conoscenza quanto lo è la costruzione e la susseguente naturalizzazione delle identità (TAUSSIG: 1993, *xiii*).

L'antropologo fa riferimento a un libro, *A Historical and Ethnological Survey of the Cuna Indians*, del barone svedese Erland Nordenskiöld, scritto con la collaborazione dell'indiano cuna Rubén Pérez Kantule, e pubblicato in Svezia nel 1938. Essi affermano che le statuette di legno, chiamate *nuchukana*, sono usate nella cura di pazienti morsi da serpenti o di malati gravi e che raffigurano tutte dei tipi europei che «a giudicare dal tipo di vestiti, sono del diciottesimo e forse del diciassettesimo secolo oppure sono state copiate da vecchie immagini di quel tempo» (TAUSSIG: 1993, 3), ma si ritiene che siano databili al XIX secolo. L'antropologo Norman Chapin, citato da Taussig, che ha trascorso quattro anni tra i Cuna a partire dal 1983, afferma che le statuette «quasi invariabilmente sono intagliate per sembrare non indiani; se sono fatte per rappresentare indiani, esse sono qualcosa di più esotico» (TAUSSIG: 1993, 7). È opportuno ricordare che esiste una riconosciuta abilità da parte degli indiani Cuna di trasformare il nuovo nel vecchio, di 'adattare' come fanno, secondo Joel Sherzer, le donne con i loro disegni che integrano le trappole per i topi, i moduli lunari e altri oggetti moderni nello schema tradizionale delle loro *molas*, capo dell'abbigliamento riconosciuto come espressione dell'identità cuna. L'abilità di questa popolazione è quella di rimanere se stessa adattando o rifiutando prodotti del mondo occidentale. Sherzer continua raccontando che nel caso di una persona morsa da un serpente, lo stregone pone le statue di legno piccole sotto e attorno all'amaca del paziente; nello stesso modo, le statue a grandezza naturale sono collocate intorno all'isola per proteggere la comunità nel suo insieme. Una di queste figure di legno era quella del generale Douglas MacArthur con un'impolverata

giacca blu, il taschino rosa e quella che sembra una croce di ferro tedesca. Un altro aspetto della cura, che richiama il potere dei 'bianchi', consisteva nel bruciare fotografie di personaggi europei importanti, prese da cataloghi o riviste illustrate, le cui ceneri venivano disperse attorno alla casa del malato con l'intento di acquisirne il potere, quel potere feticcio dell'apparenza che viene emesso liberando lo spirito delle immagini. Secondo il barone svedese, per gli indiani cuna il fondamento logico soggiacente a questa azione era che bruciare le immagini liberava l'anima della fotografia formando così «un grande emporio commerciale e gli spiriti maligni, che erano riuniti attorno alla casa, erano così impegnati a guardare tutte le cose meravigliose che vi erano contenute che non avevano il tempo di occuparsi della persona malata» (TAUSSIG:1993, 134).

Le riflessioni sulla reciprocità della lettura dell'alterità, gli sguardi incrociati e contrapposti dell'incontro interculturale - brevemente presentati - sono contestualizzabili nel XX secolo, a partire da dati esistenti già nei secoli precedenti, e descrivono alcune percezioni e credenze sull'europeo che raramente sono state presentate anche nei testi antropologici. Esse documentano soprattutto un Occidente che viene posto di fronte a se stesso dalla percezione che appare negli occhi e nei manufatti dei suoi altri culturali. Attraverso il processo di una 'deificazione' magica, l'altro fa proprio il potente e ricco uomo bianco e contemporaneamente ne prende le distanze, beffeggiandolo. Ciò che emerge da questi casi etnografici è che, come per Taussig, il controllo da parte dell'occidente non è più possibile poiché le modalità di appropriazione sono anche modalità di messa a distanza, di indebolimento di quella stabilità che il controllo richiede. L'interpretazione che ne risulta è instabile e inquietante con l'inserimento del sé interpretante nell'oggetto di studio e con l'indebolimento del confine implicito nella destabilizzazione del confine tra sé e altro. Gli antropologi, e non solo loro, concordano sul fatto che per capire le origini di queste letture dell'altro su di noi, si debba ricostruire la storia dei rapporti di potere, rintracciare sia quei 'residui tenaci' di due tradizioni malate delle loro mutue rappresentazioni, sia quegli eventi storici e politici specifici che hanno creato le immagini europee, ad esempio, dell'Africa e degli africani, da un lato, e un insieme di immagini africane dell'Europa e degli europei, dall'altro.

Riferimenti bibliografici

- APPADURAI ARJUN (2001), *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi, trad. di P. Vereni. (ed. or. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1996).
- CARONIA LETIZIA (1991), *Se la conoscenza è uno sguardo negato: il velo della Kersa*, in Alain Le Pichon, Letizia Caronia (a cura di), *Sguardi venuti da lontano. Un'indagine di Transcultura*, Milano, Bompiani, pp. 99-118.
- CENTLIVRES PIERRE (2009), *À seconde vue. Thèmes en anthropologie*, Infolio éditions, CH.
- CLIFFORD JAMES, MARCUS GEORGE E (a cura di) (1997), *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*, Roma, Meltemi Editore, trad. di A. Aureli (ed. or. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, 1986).
- DIAMANKA DIAWNE (1991), *Suoni e racconti di un narratore africano a Bologna* in A. Le Pichon, L. Caronia (a cura di), *Sguardi venuti da lontano. Un'indagine di transcultura*, Milano, Bompiani, pp. 69- 98.
- DIBIE PASCAL (1998), *La passion du regard*, Paris, Métailié.
- DURANTI ALESSANDRO (2000), *Antropologia del linguaggio*, Roma, Meltemi.
- GEERTZ CLIFFORD (1987), *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino, trad. di E. Bona (ed. or. *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973).
- GEERTZ CLIFFORD (1988), *Antropologia interpretativa*, Bologna, Il Mulino, trad. di L. Leonini (ed. or. *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology*, New York, Basic Books, 1983).
- GEERTZ CLIFFORD (2011), *Non faccio sistemi* [intervista di Arun Micheelsen] in *L'antropologia interpretativa di Clifford Geertz*, Aut Aut, n° 335/2007, Milano, Il Saggiatore, <http://autaut.ilsaggiatore.com/2011/09/335>.
- LAPLANTINE FRANÇOIS (2002), *L'anthropologie genre métis*, in Christian Ghasarian (a cura di), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, Paris, Armand Colin, pp. 143-152.
- LAPLANTINE FRANÇOIS (2002), *La description ethnographique*, Paris, Nathan. Prima edizione 1996.
- LE PICHON ALAIN, CARONIA LETIZIA (a cura di) (1991), *Sguardi venuti da lontano. Un'indagine di Transcultura*, Milano, Bompiani, trad. di L.Caronia.

- LÉVI-STRAUSS CLAUDE (1984), *Lo sguardo da lontano*, Torino, Einaudi, trad. di P. Levi. (ed. or. *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983).
- MALINOWSKI BRONISLAW (1978), *Argonauti del Pacifico occidentale. Riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*, Roma, Newton Compton, trad. di M. Ariotti (ed. or. *Argonauts of the Western Pacific - An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, New York, E. P. Dutton and Co., 1922).
- MEAD MARGARET, *L'antropologia di Margaret Mead*, Rai Storia, <http://www.storia.rai.it/articoli/lantropologia-di-margaret-mead/6292/default.aspx>, 1986;
- NORDENSKIÖLD ERLAND, PÉREZ KANTULE RUBÉN (1938), *An Historical and Ethnological Survey of the Kuna Indians*, Etnologiska Studier Series 10, Göteborg, Göteborg Etnografiska Museum.
- RABINOW PAUL (1977), *Reflections on fieldwork in Morocco*, Berkley-London, University of California Press.
- ROUCH JEAN, *Les Maîtres Fous*, Les Films de la Pléiade, Francia, 1955. Film documentario.
- SINGER ANDRE, *Coming of Age: Margaret Mead*, Film Prices Strangers Abroad Series, 1986. Film documentario. www.youtube.com/watch?v=K2FhWyulpb8 (1990).
- SCHNEIDER LEANDER (2006), *The Maasai New Clothes: A Developmentalist Modernity and Its Exclusions*, "Africa Today", 53, 1, pp. 101-129.
- SHERZER JOEL (1987), *Linguaggio e cultura. Il caso dei Kuna*, Palermo, Sellerio Editore, trad. di M. Del Monaco (ed. or. *Kuna Ways of Speaking: an Ethnographic Perspective*, Austin, University of Texas Press, 1983).
- SOW MOUSSA (1991), *Un gioco di specchi. Lo sguardo dei bolognesi sull'Africa*, in Alain Le Pichon, Letizia Caronia (a cura di), *Sguardi venuti da lontano. Un'indagine di Transcultura*, Milano, Bompiani, pp. 119-178.
- STOLLER PAUL (1992), *The Taste of Ethnographic Things. The Senses in Anthropology*, Philadelphia, University of Philadelphia Press (1989).
- TAUSSIG MICHAEL (1993), *Mimesis and Alterity. A Particular History of The Senses*, New York-London, Routledge.

2. Riletture culturali postcoloniali e con/divisione della memoria coloniale in Italia

Franca Sinopoli

This is the man [Graziani] to whom the town of Affile has dedicated a new Mausoleum. Fascist voices continue to find a hearing in Italy, and dark chapters of history are readily ignored or rewritten by those whose political views they do not suit. In a country in which historiography is constantly subjected to political allegiances, the irresponsibly laudatory biography of Graziani on the website of the Commune d'Affile, in which he is portrayed as a valiant soldier retiring to his beloved domicile in the company of his sisters after having heroically served his country, comes as no surprise. No surprise, either, is the limited extent to which the Italian media have engaged with Graziani's role in the worst abuses of colonial Italy.¹

Il titolo di questo contributo allude alla possibilità di collegare alcuni caratteri dell'attualità postcoloniale italiana alla mancata condivisione di una parte della storia del Novecento che l'Italia ha scritto insieme ai paesi assoggettati durante il colonialismo². La forma fratta 'con/divisione' è qui funzionale alla messa in rilievo del fatto che la memoria del passato coloniale italiano - sebbene spesso non sia materia condivisa

¹ Jacob Wiebel, Toni Weis, *A Monument for Graziani: Italy's unresolved relations to its violent colonial past*, in *Focus on the Horn*, 29.08.2012: <https://focusonthehorn.wordpress.com/2012/08/29/>.

² Una versione parzialmente diversa di questo testo è stata presentata al convegno internazionale *Transkulturelle italoophone Literatur*, organizzato da Martha Kleinhans e tenutosi all'Università di Würzburg dal 9 al 12 ottobre 2012 e pubblicata nei relativi atti con il titolo *Riferimenti identitari italiani alla luce della rilettura postcoloniale: memorie e spazi transnazionali*, cfr. MARTHA KLEINHANS, RICHARD SCHWADERER (Hrsg.), *Transkulturelle italoophone Literatur, Letteratura italoфона transculturale*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2013, pp.101-114.

nelle stesse modalità dai partner storici del legame coloniale - è al contempo memoria fratturata di un cronotopo culturale comune ai diversi soggetti in causa, colonizzatori e colonizzati, così come alle rispettive e successive generazioni loro eredi, derivando da una storia di fatto condivisa dalle rispettive comunità nazionali.

Per lo scenario storico, a tale proposito, non posso che rimandare agli studi degli africanisti come Gian Paolo Calchi Novati, che ha prodotto di recente il volume *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale* (2011), e degli storici come Angelo Del Boca, in particolare al suo *L'Africa nella coscienza degli italiani*, dove l'autore ricorda come «bisogna arrivare agli anni '70 per leggere qualche libro scientificamente valido» sul colonialismo italiano, grazie anche alla maggiore facilità con la quale si poté accedere agli archivi del ministero degli Esteri (DEL BOCA: 1992, 119). Il collegamento tra l'attualità postcoloniale e la frattura nella memoria coloniale comune può essere operato partendo ad esempio dalla messa a fuoco, dal punto di vista dell'immaginario culturale, di episodi di storia non condivisa della permanenza italiana in Africa; episodi esemplari di come la storia del colonialismo abbia diviso popoli e paesi senza determinare nell'immaginario degli ex-colonizzatori e dei loro eredi la consapevolezza di aver vissuto una storia condivisa. Tale storia, inoltre, nel caso della prospettiva italiana, richiede un costante lavoro di rimediazione nei suoi esiti culturali postcoloniali, ad esempio sul piano della creazione letteraria in rapporto ad altre forme della sua rielaborazione critica, come quella storiografica in senso stretto e quelle documentaristiche e filmiche che sembrano essere più mature sotto il profilo della capacità di tradurre in sapere condiviso la 'zona d'ombra' del passato coloniale italiano.

Il mio discorso, per queste ragioni, assume una forma ibrida che va oltre il piano puramente critico-letterario, che mai 'puro' può essere quando si ha a che fare con i riferimenti identitari di una collettività, ai quali anche la letteratura e più in generale l'immaginario artistico contribuiscono e da cui derivano, trasformano e traducono questioni assai cruciali nella storia di un paese. Anzi forse proprio tali questioni provocano il discorso critico-letterario a farsi meno autoreferente e più esposto alle altre forme di elaborazione culturale, evitando naturalmente al contempo di banalizzarsi. D'altra parte gli stessi studi culturali e postcoloniali elaborano i propri discorsi a partire da fondamentali presupposti teorici specifici al proprio campo, quali ad esempio

l'anti-essenzialismo, l'ibridazione e la decostruzione, veri e propri strumenti di studio e di critica di aspetti della realtà che appaiono sovente naturali, come il fenomeno della produzione stessa dell'identità (ROGGERO: 2008, 51-52) o del razzismo in quanto pratica discorsiva (HALL: 2006, 299); tali presupposti e strumenti si apprezzano dunque tanto più quanto si prestano ad essere 'tradotti' in campi di studio diversi, e dunque anche all'interno di un discorso critico-letterario.

Un'altra premessa riguarda proprio il concetto di "postcoloniale", la cui natura problematica e contesa è stata spesso messa in luce, non ultimo da Stuart Hall in un suo contributo del 1997 pubblicato in Italia con il titolo *Quando è stato il "post-coloniale"? Pensando al limite* (HALL: 1997). Ne deriva la necessità di tenere presente come la mancata condivisione della comune storia coloniale riguardi anche l'uso del concetto stesso di postcoloniale/post-coloniale, sul quale non c'è stato un assenso multilaterale (LOOMBA: 1998). L'ambiguità del termine è riassumibile, come si evince dal saggio di Hall, nella questione se il termine stesso indichi o meno una reale rottura epistemica nel modo di narrare la storia moderna, la letteratura moderna, o se si limiti ad essere utilizzato quale mera categoria cronologica. Ovviamente per Hall esso deve essere inteso e introdotto nella storiografia mondiale come frutto di una discontinuità nel modo di ricostruire narrativamente la storia delle origini, dello sviluppo e delle ripercussioni mondiali della modernità occidentale dopo il 1492. Ciò vuol dire farlo attraverso parametri non esclusivamente interni alla storia europea. Solo in tal modo il termine "post-coloniale" può poi arrivare ad assumere, secondo Hall, anche una nuova valenza nella periodizzazione storica, cioè solo passando prima attraverso una rivoluzione di senso sul piano dell'episteme storiografica.

Il primo degli esempi che vorrei mettere in rilievo, una volta visualizzato, potrà condurre ad ulteriori riflessioni sul senso della problematica condivisione postcoloniale e della rilettura delle sue contro-narrazioni. Si tratta di un breve documento filmico dell'Istituto Luce su un drammatico episodio accaduto tra il 19 e il 21 febbraio del 1937 ad Addis Abeba: il filmato pubblicato in internet da *Youtube*, viene intitolato eloquentemente "fiamme purificatrici", prendendo spunto dalle parole pronunciate dalla voce narrante d'epoca.³

³ Ottaviano Chiara, *Un posto al sole. Combattenti e coloni in Africa Orientale*, Gruner Jahr-Mondadori, Istituto Luce, Cliomedia Officina, distribuzione "Focus Storia", *La vita quotidiana degli italiani durante il fascismo*, Italia, 2007. Documentario www.youtube.com/watch?v=RSf5Cd41fok.

La clip è strutturata in due livelli, quello che potremmo definire livello A “originario” cioè facente riferimento all'epoca della sua realizzazione, che riporta immagini e commento audio originali; e il livello B, ovvero il commento vocale e la scheda grafica di epoca recente; queste inquadrano il documento filmico come documento storico e ne sovrascrivono la retorica coloniale fascista tramite un discorso che si presenta come obiettivo, offrendo dati e portata storica dell'episodio. Il testo del discorso del livello A, una volta trascritto, permette di riflettere su alcuni passaggi della propaganda coloniale destinata agli italiani residenti in patria, i quali dovevano essere persuasi della bontà delle azioni militari della campagna d'Africa:

Fiamme purificatrici fanno piazza pulita delle luride catapecchie, nidi di malattie, di miseria e di sozzura, nei quali albergava un pauroso vespaio umano, bonifica radicale, definitiva. Centinaia di pompieri hanno dovuto essere mobilitati per quest'opera indispensabile e urgente di risanamento urbanistico. Bidoni di benzina e fusti di nafta alimentano le fiamme benefiche che con questi miseri abituri sembrano bruciare anche le ultime scorie della gazzarra negussita.⁴

L'audio del livello A cela la realtà tragica dell'evento ovvero il fatto che assieme alle baracche gli italiani bruciarono vivi anche i loro abitanti, informazione fornita invece dal testo audio del livello B.

Del Boca, in *L'Africa nella coscienza degli italiani*, parla di Graziani e dell'episodio del febbraio del 1937 in questi termini:

Diventato nel 1936 viceré d'Etiopia, accrebbe il suo potere e la sua autonomia, sempre protetto da Mussolini, che in lui vedeva, almeno sino alla fine del 1937, il miglior esemplare di generale fascista: inflessibile, audace, non infiacchito da sentimentalismi. Per venti mesi Graziani mise l'Etiopia a ferro e fuoco nell'inutile tentativo di piegare una resistenza che coinvolgeva la quasi totalità delle popolazioni dell'impero. Gli etiopici non lo ricordano soltanto per le tre giornate del febbraio 1937, quando, dopo aver subito un attentato, autorizzò (senza attendere ordini da Roma) inauditi massacri nella città di Addis Abeba, ma per l'uso sistematico dell'iprite e del fosgene durante i rastrellamenti

⁴ Trascrizione dell'audio presente nel filmato indicato nella nota precedente.

dei partigiani, per la fucilazione di migliaia di indovini e cantastorie (rei soltanto di aver annunciato nelle piazze la fine imminente dell'occupazione italiana), per la creazione dei letali campi di concentramento di Danane e Nocra, per lo sterminio di 449 preti e diaconi della città conventuale di Debrà Libanòs, per la deportazione in Italia dell'aristocrazia etiopica e la liquidazione fisica di tutti i giovani in possesso di un titolo di studio. Questi crimini di Graziani sono raffigurati sulle pareti dell'obelisco che occupa dagli anni '50 una delle piazze principali di Addis Abeba. (DEL BOCA: 1992, 124-125).

Al filmato sono collegabili due ulteriori esempi. Il primo riguarda una ripresa del truce episodio nel documentario della BBC *Fascist Legacy* del 1989⁵, dove si dice esplicitamente quanto il precedente filmato nascondeva e cioè che l'incendio delle case comportò al contempo che i loro abitanti vi furono arsi vivi. Il secondo è del 2012 e dimostra la persistenza della rimozione e della falsificazione del suddetto tragico episodio, ovvero l'inaugurazione ad Affile, piccolo centro in provincia di Roma, di un sacrario dedicato a Rodolfo Graziani, il cui ramo parentale paterno era originario di tale paese e dove lui stesso amava soggiornare alla fine della sua vita (vi morì nel 1955). L'edificazione del monumento ha avuto una scarsa eco nella stampa nazionale, che vi ha dedicato solo brevi articoli di cronaca, fatte alcune eccezioni come nel caso di Gian Antonio Stella ("Il Corriere della Sera", 30 settembre 2012), nonostante vi siano state interrogazioni parlamentari, un esposto alla Corte dei Conti per l'impiego illecito di soldi pubblici, e diversi articoli apparsi sulla stampa estera⁶.

⁵ Ken Kirby, *Fascist Legacy (part.2). Un'eredità scomoda.*, BBC, Regno Unito, 1989. Documentario. www.youtube.com/watch?v=1JT0nq3bS-w (ultimo accesso: 4 aprile 2015).

⁶ Si leggano ad esempio l'annuncio datone dalla BBC il 15 agosto 2012 nell'articolo *Italy memorial to Fascist hero Graziani sparks row*, su: <http://www.bbc.com/news/world-europe-19267099> e l'intervento già citato di Jacob Wiebel e Tony Weis, *A Monument for Graziani: Italy's unresolved relations to its violent colonial past in Focus on the Horn*, 29.08.2012: <http://focusonthehorn.wordpress.com/2012/08/29/a-monument-for-graziani-italys-unresolved-relations-to-its-violent-colonial-past/>. Di recente alcuni intellettuali in Italia si sono attivati chiedendone la demolizione tramite diverse petizioni, tra le quali una lanciata sul sito www.change.org dalla scrittrice di origini somale Igiaba Scego e indirizzata all'allora presidente della Camera Laura Boldrini.

Una domanda che potrebbe sorgere, dopo la visione del primo breve documento filmico è la seguente: la storia qui narrata, che riguarda l'avanzata violenta degli italiani in Etiopia, quanto è percepibile e definibile in quanto storia *condivisa*? Una seconda domanda condurrebbe a chiederci se i concetti di 'rilettura' postcoloniale e di 'condivisione' di una medesima storia coloniale, così come di un presente postcoloniale, siano sovrapponibili. Cioè: rilettura equivale a condivisione? O la rilettura riguarda esclusivamente un discorso di contro-narrazione, e dunque di protesta, di cui possono esser portatori solo soggetti provenienti dalle ex-colonie?

L'idea di "rilettura", che comunemente si attribuisce alle contro-narrazioni postcoloniali, sottintende infatti una distanza tra un soggetto o un testo portatore di una prima lettura e un soggetto o un testo individuato come responsivo (e quindi funzionale) a quella prima lettura rispetto alla quale è chiamato a costituire una lettura seconda, in un certo senso derivativa, seppure contrastiva, ma a rischio di arrivare sempre dopo, venendo cioè privata di una propria legittimità a priori. Quando parliamo di 'ri/letture' postcoloniali, dunque, stiamo forse eludendo la possibilità che tali testi (in senso lato, non necessariamente solo quelli letterari) esistano a prescindere dalla loro riconducibilità ad un altro testo, o meglio anche a prescindere da questa relazione coloniale. Ma d'altra parte, se anche noi stessi non possiamo più fare a meno di osservare i vecchi documenti coloniali con uno sguardo post-coloniale, ciò non significa forse che la relazione coloniale procede in entrambi i sensi, unendo passato e presente in un continuum che non è riducibile semplicemente ad un prima e un dopo della colonizzazione, né ad una ripetizione di questa unidirezionalità, portando chi l'osserva a diventare soggetto partecipante di un processo storico comune?

Condivisione da ricercare, dunque, ma anche simultaneamente storia 'con/divisa' (con la barra ambiguamente separatoria e congiuntiva) perché la relazione coloniale che è inevitabilmente una storia con due protagonisti (colonizzatore e colonizzato), vissuta cioè insieme, resta pur sempre agli atti degli storici come una storia 'fratturata', fatta di lacerazioni e traumi irrisolti o rimossi, spesso proprio da parte della comunità nazionale erede del processo di colonizzazione ma non di una altrettanto profonda decolonizzazione a livello culturale. Come è stato più volte detto, il razzismo «diffuso» (BURGIO: 2011), che si esprime cioè attraverso la costruzione di stereotipi inferiorizzanti nella

cultura italiana, e che si è infiltrato nell'immaginario collettivo italiano durante la propaganda fascista a favore del colonialismo, ha determinato ad esempio un'incomprensione, se non un vero e proprio rifiuto, del fenomeno transnazionale dell'emigrazione di massa verso l'Italia negli ultimi trenta-quaranta anni. Questa emigrazione ha riguardato anche i paesi che una volta costituirono l'AOI o Africa Orientale Italiana, o che, come l'Albania, rientrarono per un tempo più breve nell'espansionismo coloniale italiano, ma il cui immaginario (è proprio il caso albanese) è stato, nel secondo Novecento, pesantemente condizionato dalle trasmissioni oltre confine della televisione italiana (PONZANESI: 2003; BOND, COMBERIATI: 2013). A proposito del nesso tra rimozione del colonialismo e mancata rielaborazione del medesimo sul piano della memoria collettiva nell'Italia contemporanea, possiamo citare un altro storico, Nicola Labanca, il quale osserva come:

Abbastanza presto gli italiani tolsero dalla propria agenda le colonie, e forse l'Africa; ma non lo fecero sulla base di una critica e di un'autocritica delle passate fascinazioni. Più semplicemente si autoassolsero, ricorrendo alla retorica della 'brava gente': mancò loro una seria e vera 'decolonizzazione' della memoria. Il processo di revisione del passato si era arenato senza nemmeno partire (LABANCA: 2002, 438).

Dunque stiamo parlando di una storia in comune nient'affatto condivisa, se la prendiamo in considerazione attraverso un ordine del discorso autoassolvente o nel peggiore dei casi pesantemente datato, per non dire razzista; derivativo dell'epoca coloniale, denso di stereotipi che in parte si ritrovano ad esempio nelle recenti narrative imitative di quelle di argomento coloniale. Tali narrazioni sono pubblicate da scrittori italiani relativamente giovani o comunque anagraficamente estranei all'epoca coloniale, come Davide Longo (*Un mattino a Irgalem*, 2001, ambientato nell' Africa Orientale Italiana nel 1937) e Carlo Lucarelli (*L'ottava vibrazione*, romanzo storico del 2008, ambientato tra Eritrea ed Etiopia intorno al 1886, anno della sconfitta italiana ad Adua). A tale proposito, si può ad esempio riflettere sulla serie di stereotipi tipici della letteratura avente come argomento o ambientazione l'Africa e che riguardano le modalità in cui sono resi i personaggi, spesso ritratti in modo banalizzato e

caricaturale, con un'inquietante predilezione per la dimensione animalesca, come nel brano seguente tratto dal romanzo di Longo:

Pietro [il protagonista italiano inviato in Africa] si sfilò la camicia, il calore era soffocante. Andò al catino, versò un po' d'acqua e lavò il viso. Dalla strada arrivavano battute concitate nella lingua strascicata di lì. Scostò la tenda: di fronte alla baracca notata nel pomeriggio alcuni uomini lanciavano delle biglie su un tavolino. Attorno ai giocatori si era radunata una piccola folla che commentava ogni lancio allungando le mani a segnare un numero.

Il vecchio era seduto più in là, con la schiena alla parete della baracca, i piedi impegnati a tracciare le solite linee nella polvere.

In lontananza brillavano poche luci, pochi fuochi mossi dal vento.

- Ehi! Monsieur, monsieur! Solo, monsieur?

Un uomo con uno strano berretto rosso si era scostato dal crocchio e ora stava sotto la finestra.

Pietro lo guardò senza dargli risposta.

Aveva una pelle molto scura, la barba rada, bianca, e gli zigomi forti.

Doveva venire dal sud, dalle colonie francesi.

-Ragazza molto bella, monsieur. Perché solo?

Parlava allungandosi verso la finestra: con quel berrettino pareva una di quelle scimmiette che fanno i gestacci in strada per divertire la gente.

Una scimmietta vecchia (LONGO: 2010, 59-60).

L'operazione 'mimetica' che tale narrativa persegue resta tuttavia sterile ed autoreferente se paragonata alle strategie di enunciazione messe in atto nelle opere degli scrittori di cultura postcoloniale. Le ragioni di questa asimmetria possono essere qui solo accennate, come già si è cominciato a fare (BENVENUTI: 2012). Lo si può fare, ad esempio, proprio partendo, viceversa, dalla valutazione positiva che del romanzo di Lucarelli ha dato il critico Franco Manai in *Il colonialismo italiano in Ennio Flaiano, Luciano Marrocu e Carlo Lucarelli* (MANAI: 2012).

La mancanza di revisione del passato che Labanca sintetizza nella parola 'decolonizzazione', pressoché universale nel discorso critico postcoloniale, è messa in rilievo non solo dagli storici come lui o Del Boca, o dagli stessi storici africani come il somalo Ali Mumin Ahad, ma anche dagli scrittori presenti in Italia e provenienti dalle ex-colonie (LOMBARDI-DIOP, ROMEO: 2012; SINOPOLI: 2013). A costoro bisogna poi

aggiungere autori di seconda generazione, cioè nati in Italia da genitori somali, eritrei, etiopi o da coppie miste. La cultura italiana, intesa in senso lato, è certamente appena agli inizi di un percorso culturale pienamente postcoloniale, che potrà realizzarsi anche a condizione che vengano riconosciute come pienamente italiane le opere di questi scrittori, e non confinate nei ghetti storiografici o critici disegnati per loro. È necessaria cioè sul piano operativo della scrittura storiografico-letteraria o di quella critico-militante un'acquisizione dello stato della questione postcoloniale come dimensione pervasiva dell'episteme occidentale, per riprendere il già citato Stuart Hall, e quindi pervasiva anche nei confronti degli strumenti critici e delle prospettive storiografiche su cui si basa l'osservazione dello stato della letteratura di una data cultura (DEROBERTIS: 2010). Per converso e per paradosso, di un vero e proprio razzismo epistemico della cultura italiana si potrebbe parlare proprio allorquando essa deve fare i conti con testi letterari pubblicati da autori non percepiti come 'italiani', poiché translingui seppure residenti in Italia da decenni o poiché nati in Italia da genitori immigrati nel nostro paese. Si deve registrare, cioè, una certa arretratezza culturale denunciata dagli stessi scrittori sin dal primo apparire delle loro pubblicazioni negli anni Novanta del secolo scorso. Ciò che emerge è proprio una sorta di saldatura tra la mancata decolonizzazione della memoria storica degli italiani - nonché dei modelli etnocentrici che guidano certi paradigmi conoscitivi - e le attuali forme di razzismo nei confronti di soggetti provenienti in particolare dalle vecchie colonie, come ha scritto Caterina Romeo nel suo articolo *Rappresentazioni di razza e nerezza in vent'anni di letteratura postcoloniale afroitaliana* (ROMEO: 2011); si pensi all' autobiografia della somala Shirin Ramzanali Fazel (*Lontano da Mogadiscio*), uscita nel 1994, o ai racconti pubblicati nel 1993 dall'eritrea Ribka Sibhatu (*Aulò, canto-poesia dall'Eritrea*), autrice anche di un saggio pionieristico di sociologia della comunicazione avente come tema la rappresentazione dell'immigrato nei mass media italiani (*Il cittadino che non c'è*, 2004). Entrambe sottolineano a più riprese la presenza di una permanente distinzione gerarchica tra italiani e soggetti decolonizzati, che si esprime ad esempio sul piano della etichettatura linguistica, come sottolinea Fazel:

Neologismi e ipocrisie. La prima volta che ho sentito dire 'Vù cumprà' sono rimasta allibita. Mi ricordo che alcuni anni fa, i ragazzini delle scuole, sugli autobus, si rivolgevano ai giovani africani dai volti d'ebano, apostrofandoli 'Kunta-Kinte', traendo questa espressione dal serial televisivo *Radici*. Molti di questi immigrati non avevano la più pallida idea di cosa 'Kunta-Kinte' volesse significare. Ora invece [1994], grazie ai media, il termine 'Vù cumprà' è diventato di uso corrente. Lo dicono tutti, senza pensare minimamente a ciò che prova la persona a cui è rivolto quel termine.

Faruk, un nostro conoscente, in Italia da parecchi anni è perfettamente padrone della lingua italiana; ancora oggi non riesce ad adattarsi a questa abitudine di etichettare tutto e tutti. Una volta mi chiese come mai gli americani e i giapponesi non vengono chiamati extra-comunitari? A ben guardare, anche loro non fanno parte della comunità europea, però nessuno si sognerebbe di chiamarli in questo modo. Chissà perché, aggiungeva, in Italia ogni nordafricano deve per forza essere un 'marocchino' oppure ogni africano un 'Extra-comunitario, Negro, Nero, o Vù cumprà'? Sinceramente non sono stata in grado di dargli delle risposte, perché quelle domande le avevo già poste io in precedenza, ricevendone solo delle giustificazioni di semplificazione linguistica. Invece questi termini sono estremamente disumanizzanti, perché in questo modo tutti rimangono uguali; una massa uniforme e lontana di colore nero (FAZEL: 1999, 57).

A proposito dell'uso reiterato delle parole razziste, il linguista Federico Faloppa ricorda giustamente che "l'insulto razziale ha la sua storicità" e che, quindi, una volta ripetuto, esso rievoca "la storia (drammatica) del termine: è come se [continua Faloppa] ripetessimo offese formulate e reiterate per secoli prima di noi" (FALOPPA: 2011, 23-24). Tale reiterazione ha delle conseguenze, poiché non solo ribadisce le gerarchie di dominio, ma anche i traumi psicologici collettivi e personali. È singolare poi che la trappola imagologica dello stereotipo di Kunta Kinte permanga anche nella memoria di una scrittrice di seconda generazione, sempre di origini somale, qual è la romana Igiaba Scego:

I genitori dei miei compagni di classe erano contro di me e di conseguenza anche i compagni di classe erano contro di me. A scuola i ragazzi più grandi mi chiamavano Kunta Kinte come il famoso personaggio dello sceneggiato TV *Radici*, tratto dal celeberrimo romanzo autobiografico di Alex Haley. La serie aveva debuttato in Italia l'8 settembre 1978 in prima serata sulla Rete 2 della Rai. Proprio all'inizio della mia vita scolastica, a pensarci bene. Era facile quindi per i compagni di classe associarmi alle immagini viste in TV. La pelle nera era la stessa. Purtroppo però ai ragazzi non era passato il messaggio del film. La lotta di liberazione di Kunta Kinte era un optional. Idem la sua epopea di uomo che lotta contro la barbarie della schiavitù. I ragazzi, e anche i loro genitori, si erano fermati alla superficie della storia. Un uomo nero frustato a sangue da quelli che gli avevano rubato la libertà, ecco quello che vedevano. Non andavano oltre. Il colore associava me e Kunta Kinte. Invece di dirmi 'Che bello il tuo fratello di colore è un eroe, lo ammiriamo', mi dicevano 'Sei come Kunta Kinte, una sporca negra, ti frusteremo. Sei nata per essere schiava'. Avevo cinque anni e ogni volta che mamma mi veniva a prendere piangevo, non capivo perché dovessi subire tutte quelle cattiverie (SCEGO: 2010, 151-152).

L'importanza dell'analisi linguistica come strumento di rilevazione della quantità e qualità di razzismo presente nella società italiana ha trovato dunque di recente un'adeguata attenzione in campo accademico grazie al volume del già citato Faloppa *Razzisti a parole (per tacer dei fatti)*. Da un'altra prospettiva si può parlare di un vero e proprio 'disagio linguistico' degli italiani allorquando hanno a che fare con soggetti non percepiti come interni alla nostra cultura, definendoli di volta in volta con vari neologismi, di cui alcuni improponibili, come ad esempio "neo-abitanti italiani" (SOBRERO: 1999, 23).

Al contrario, nelle opere delle autrici citate in precedenza emerge non solo la denuncia ma anche la tensione verso un dialogo interculturale che si esprime nell'interazione tra l'italiano e le lingue degli ex-colonizzati; traspare così la necessità di narrare in prima persona la storia coloniale italiana 'dall'altra parte', per farne cioè realmente una storia condivisa, nonostante le resistenze di gran parte degli italiani a considerarla come tale; e a questo proposito è d'obbligo citare il romanzo *Regina di fiori e di perle* (2007) di Gabriella Ghermandi, scrittrice e performer italoetiopie, nata ad Addis Abeba, e in Italia dal 1979.

Il romanzo narra, o meglio “contro-narra”, vicende storiche che vanno dal 1935 al 1941, durante l'occupazione italiana, e poi sino al 2000, passando per il regime di Mengistu (1974) e la sua sconfitta ad opera del Fronte rivoluzionario democratico (1974). Nel romanzo trova spazio anche l'attentato a Graziani del 19 febbraio del 1937, ricordato però secondo il calendario locale (12 di Yekatit) e riletto dalla prospettiva di due donne assunte come domestiche al servizio di un maggiore dell'esercito italiano, per le quali le ritorsioni sui civili etiopi seguite all'attentato appaiono come un inferno senza fine:

Sempre spari e raffiche di mitra e bombe. Il tutto accompagnato da urla strazianti di donne, uomini, bambini. Urla come di bestie al macello. [...] Dopo i primi due giorni dall'inizio dell'inferno, nel cielo erano comparsi gli avvoltoi, e i falchi si erano moltiplicati. Durante la notte le risa spettrali delle iene si mescolavano al ringhiare di cani randagi che si contendevano brandelli di cadaveri. Come se queste avvisaglie non fossero sufficienti, il fetore dei corpi in decomposizione era trasportato da un soffio implacabile, di spiriti inquieti in attesa di sepoltura dei loro corpi. Era stata una decisione meditata quella di lasciare i cadaveri a marcire nelle strade [...] Non erano i cadaveri di uomini, donne, bambini o anziani ad avermi impressionato. E neppure le mutilazioni genitali e gli organi sparsi per terra. Quello che mi inforcò l'anima con un uncino ricurvo fu la vista di donne incinte, con la pancia squartata e il feto in mostra. Qualcosa di indescrivibile il cui ricordo ancora oggi mi è insopportabile (GHERMANDI: 2007, 184).

Il razzismo derivato dall'inconscio coloniale italiano è stato ben definito anche dall'antropologa Paola Tabet, che nel volume *La pelle giusta* parla di «un sistema di pensiero razzista» (TABET: 1997, XIX) che colpisce da subito i bambini in età scolare, senza abbandonarli una volta divenuti adulti. Dalla mancata revisione della memoria coloniale derivano le rappresentazioni stereotipate degli 'altri' ovvero di coloro che fisicamente vengono percepiti come diversi, con la diversità dei quali non sappiamo rapportarci al di fuori di pratiche negative che scaturiscono da un vero e proprio “inconscio” coloniale italiano. A tale proposito, si possono citare due documentari. Il primo, del 1989, già brevemente menzionato, è di produzione inglese (diretto da Ken Kirby – realizzato dalla BBC) ed è intitolato *Fascist Legacy*; acquistato nel 1991

e tradotto dalla Rai, non è mai stato trasmesso (una versione ridotta è stata trasmessa nel 2004 da La7). Si tratta di un documentario sulla rimozione dei crimini di guerra commessi dagli italiani nell'Africa coloniale (rimozione favorita dal passaggio dell'Italia con lo schieramento degli alleati, che le valse nel 1947 il riconoscimento della sovranità nei Trattati di Parigi e la conseguente mancata estradizione dei militari accusati di crimini); in particolare il documentario si sofferma sull'uso dei gas tossici nella guerra d' Etiopia del '35-'36 e sulla vera e propria riscrittura del territorio sloveno, montenegrino e dalmata, con correlata italianizzazione della popolazione tra il '41 e il '43.

L'altro documentario più recente e di produzione italiana, è stato realizzato nel 2011 da Luca Guadagnino insieme a Giuppy D'Aura e Luca Ranzato. È intitolato *Inconscio italiano*, e aggancia esplicitamente le origini dell'identità italiana contemporanea, e delle sue manifestazioni xenofobe, all'esperienza coloniale. Il docu-saggio digitale di circa 100 minuti, prodotto nel 2011 da First Sun, è diviso in due parti: la prima, più lunga, è costruita tramite interviste a sei studiosi, Angelo Del Boca, Lucia Ceci, Iain Chambers, Michela Fusaschi, Alberto Burgio e Ida Dominijanni, mentre la seconda, di 30 minuti, è un montaggio di materiali d'archivio della propaganda fascista relativa alle guerre coloniali in terra d'Africa, materiali a cui è stato sottratto l'audio originale per essere montati su una composizione per coro e orchestra di John Adams del 1980-'81, intitolata *Harmonium* e costruita sui testi di John Donne ed Emily Dickinson. Nelle intenzioni di Guadagnino il cinema deve essere pensato come "tensione" e la costruzione del docu-saggio risponde alla volontà di far emergere l'inconscio presente nelle immagini dei documentari di propaganda. Nel finale assistiamo ad un montaggio contrappuntistico tra avanzata italiana e distruzioni. L'effetto è volutamente disturbante, coerente con l'intenzione di percorrere a ritroso il processo della rimozione coloniale, cercando cioè con l'ausilio prima delle interviste e poi del montaggio – che a volte si muove in avanti e poi indietro - di smontare il meccanismo di difesa grazie al quale i ricordi, le idee o gli impulsi riconducibili al colonialismo non emergono sul piano della coscienza.

Infine, tornando alla letteratura, si può fare riferimento ad un nuovo documentario-intervista molto originale per il contesto italiano, scritto e girato da un giovane ricercatore italiano dell'Università di Warwick, Simone Brioni, insieme a Graziano Chiscuzzu ed Ermanno

Guida. Il documentario intitolato *Somalitalia. Quattro vie per Mogadiscio/Four Roads to Mogadishu*, di natura sperimentale e collaborativa, ci presenta il caso della scrittrice Kaha Mohamed Aden, di origine somala, già autrice di una raccolta di racconti intitolata *Fra-intendimenti* (2010) e immigrata in Italia nel 1986 con la sua famiglia per ragioni di persecuzione politica. Tanto i racconti quanto il documentario ideato come un' "opera di resistenza"⁷, traducono una poetica dello spazio transnazionale, che permette di superare il cerchio angusto della dinamica razzista esercitata e subita dagli attori sui due rispettivi fronti. Si tratta di uno spazio fatto di relazioni e interessi che travalicano le frontiere e collocano il migrante in un "campo sociale", come afferma il sociologo Maurizio Ambrosini utilizzando un concetto di Pierre Bourdieu (AMBROSINI: 2009, 684), costituito in questo caso dal rapporto tra la città in cui il migrante si è radicato (Pavia) e la città, o meglio la memoria della città, da cui proviene (Mogadiscio): uno spazio virtuale, certo, ma al contempo reale ed espressivo grazie alla verbalità orale e visiva della narrazione documentaristica, che si propone come opera di traduzione/traslazione della storia di Mogadiscio distrutta, a Pavia. Il documentario rende visibile tale spazio transnazionale, dove il soggetto coloniale si colloca in un doppio contesto e tra due lingue; naturalmente tale contesto non è mai neutrale, bensì culturale e ideologico; il soggetto stesso funge da traduttore e interprete tra le due culture, prendendo posizione rispetto ad entrambe, traducendo e traslando il racconto orale somalo, contestualizzandolo in uno scenario nuovo (italiano) e contraddicendo la posizione dominante che in Occidente ha acquisito il testo scritto rispetto a quello orale. Il soggetto postcoloniale è al contempo co-autore, firmando non solo il documentario stesso, come adattamento da un proprio racconto orale, ma anche operando la scelta dell'intersezione delle immagini delle due città, Pavia e Mogadiscio, in un parallelismo continuo tra passato e presente; dove però il passato coloniale è rintracciato non solo nella città africana ma anche in quella italiana, così come il presente le riguarda entrambe, la prima come nuova patria acquisita dell'autrice italo-somala nel suo esilio italiano, e la seconda come patria d'origine della cui lunga storia, rinarrata in termini postcoloniali, veniamo resi consapevoli. Il passaggio alla vera e propria "postcolonialità", come sostiene lo storico somalo

⁷ Così la definisce lo stesso Brioni nella sua presentazione online del 15 gennaio 2013, intervista a Cinemonitor: http://www.youtube.com/watch?v=s9vSKtdG25A&feature=player_embedded.

Ali Mumin Ahad, avviene infatti allorché l'élite africana matura una coscienza critica autonoma, facendosi forte dell'esperienza coloniale e della conoscenza della sua storia per emanciparsi elaborando una visione e una narrazione del mondo, a partire dalla propria cultura (AHAD: 2007, 96).

Riferimenti bibliografici

- AMBROSINI MAURIZIO (2009), *La costruzione di identità trasversali: relazioni e appartenenze sociali attraverso i confini*, in *Storia d'Italia. Annali* 24, Torino, Einaudi, pp.673-690.
- BENVENUTI GIULIANA (2012), *Romanzo neostorico italiano: storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci.
- BOND EMMA, COMBERIATI DANIELE, a cura di (2013), *Il confine liquido. Rapporti letterari e interculturali fra Italia e Albania*, Nardò, Besa.
- BRIONI SIMONE (2011), *Tradurre l'identità nell'Italia post-coloniale: La quarta via di Kaha Mohamed Aden*, in "AltreItalie", n.42, pp.110-124.
- BRIONI SIMONE E ADEN KAHA MOHAMED (2012), *Somalitalia. Quattro vie per Mogadiscio/Four Roads to Mogadishu*, Documentario, libretto e DVD, Roma, Kimerafilm.
- BURGIO ALBERTO, a cura di (1999), *Nel nome della razza. Il razzismo nella storia d'Italia (1870-1945)*, Bologna, il Mulino.
- BURGIO ALBERTO (2011), Intervista in: Luca Guadagnino, *Inconscio italiano*, Documentario, Roma, First Sun.
- CALCHI NOVATI GIAN PAOLO (2011), *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*, Roma, Carocci.
- DEL BOCA ANGELO (1992), *L'Africa nella coscienza degli italiani*, Roma-Bari, Laterza.
- DEROBERTIS ROBERTO, a cura di (2010), *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, Roma, Aracne.
- DEROBERTIS ROBERTO (2013), *Dislocazioni. Gli studi postcoloniali in Italia: contesti, elaborazioni, problemi*, in FRANCA SINOPOLI, a cura di (2013), *Postcoloniale italiano tra letteratura e storia*, Aprilia, Novalogos, pp.11-30.
- FALOPPA FEDERICO (2011), *Razzisti a parole (per tacer dei fatti)*, Roma-Bari, Laterza.
- FAZEL SHIRIN RAMZANALI (1994), *Lontano da Mogadiscio*, Roma, DataneWS.

- GHERMANDI GABRIELLA (2007), *Regina di fiori e di perle*, postfazione di Cristina Lombardi-Diop, Roma, Donzelli.
- GNISCI ARMANDO (2007), *Decolonizzare l'Italia*, Roma, Bulzoni.
- GUADAGNINO LUCA (2011), *Inconscio italiano*, Documentario, Roma, First Sun.
- HALL STUART (1997), *Quando è stato il "postcoloniale"?* *Pensando al limite*, in IAIN CHAMBERS E LIDIA CURTI, a cura di (1997), *La questione postcoloniale: cieli comuni, orizzonti divisi*, Napoli, Liguori, pp.295-320.
- HALL STUART (2006), *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, a cura di Miguel Mellino, Roma, Meltemi.
- KIRBY KEN (1989), *Fascist Legacy*, Documentario, London, BBC. La fonte del documento filmico esaminato è: www.youtube.com/watch?v=1JT0nq3bS-w.
- KLEINHANS MARTHA, SCHWADERER RICHARD (Hrsg.), *Transkulturelle italophone Literatur, Letteratura italofofona transculturale*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2013.
- LABANCA NICOLA (2002), *Oltremare*, Bologna, il Mulino.
- LOMBARDI-DIOP CRISTINA E ROMEO CATERINA, a cura di (2012), *Postcolonial Italy. Challenging National homogeneity*, Palgrave Macmillan. Edizione italiana parzialmente diversa: *L'Italia postcoloniale*, Firenze, Le Monnier 2013.
- LONGO DAVIDE (2010), *Un mattino a Irgalem*, Roma, Fandango. Prima edizione 2001.
- LOOMBA ANIA (2000), *Colonialismo/postcolonialismo*, trad. it. di Francesca Neri, Roma, Meltemi, cap.1. Edizione originale 1998.
- LUCARELLI CARLO (2008), *L'ottava vibrazione*, Torino, Einaudi.
- MANAI FRANCO (2011/2012), *Il colonialismo italiano in Ennio Flaiano, Luciano Marrocu e Carlo Lucarelli*, in *Narrativa*, n.33/34, a cura di S. Conatarini, G. Pias, L. Quaquarelli, numero doppio monografico su *Coloniale e Postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000*, pp.323-331.
- MOHAMED ADEN KAHA (2010), *Fra-intendimenti*, Roma, Nottetempo.
- MUMIN AHAD ALI (2007), *La letteratura postcoloniale italiana: una finestra sulla storia*, in ARMANDO GNISCI (2007), *Decolonizzare l'Italia*, Roma, Bulzoni, pp. 91-98.
- MUMIN AHAD ALI E GERRAND VIVIAN (2004), *Italian Cultural Influences in Somalia. A Reciprocity?*, in "Quaderni del '900", IV, numero monografico su *La letteratura postcoloniale italiana. Dalla letteratura d'immigrazione all'incontro con l'altro*, pp. 13-23.

- MUMIN AHAD ALI (2002), *Dall'oralità alla scrittura, prospettive nuove per la letteratura somala: gli scrittori della diaspora*, in ARMANDO GNISCI E NORA MOLL, a cura di (2002), *Diaspore europee e lettere migranti*, a cura di, Roma, Edizioni interculturali, pp.109-124.
- OTTAVIANO CHIARA (2007), *Un posto al sole. Combattenti e coloni in Africa Orientale*, Grunder Jahr-Mondadori, Istituto Luce, Cliomedia Officina, distribuzione "Focus Storia", Italia, 2007. Documentario www.youtube.com/watch?v=RSf5Cd41fok.
- PONZANESI SANDRA (2003), *Il multiculturalismo italiano, "Ibridazioni"*, Sagarana. Rivista letteraria trimestrale online, n.10, 2003, www.sagarana.net/rivista/numero10/ibridazioni2.html.
- PONZANESI SANDRA (2004), *Paradoxes of Postcolonial Culture. Contemporary Women Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*, NY, State University of New York Press.
- SIBHATU RIBKA (1993), *Auld, canto-poesia dall'Eritrea*, Roma, Sinnos.
- SIBHATU RIBKA (2004), *Il cittadino che non c'è: l'immigrazione nei media italiani*, Roma, EDUP.
- ROGGERO GIGI (2008), *Introduzione all'archivio postcoloniale. Il lessico dei postcolonial studies alla prova del presente*, Soveria Mannelli, Rubbettino editore.
- ROMEO CATERINA (2011), *Rappresentazioni di razza e nerezza in vent'anni di letteratura postcoloniale afroitaliana*, in FULVIO PEZZAROSSA E ILARIA ROSSINI (2012), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna, Clueb, pp.127-149.
- SCEGO IGIABA (2010), *La mia casa è dove sono*, Milano, Rizzoli.
- SOBRERO ALBERTO A., a cura di (1999), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Bari Roma, Laterza.
- RAMZANALI FAZEL SHIRIN (1999), *Lontano da Mogadiscio*, Roma, Datanews. Prima edizione 1994.
- RAMZANALI FAZEL SHIRIN (2010), *Nuvole sull'Equatore. Gli italiani dimenticati. Una storia*, Cuneo, Nerosubianco.
- SINOPOLI FRANCA (2009), *Postcoloniale italiano tra letteratura e storia*, Latina, Novalogos.
- TABET PAOLA (1997), *La pelle giusta*, Torino, Einaudi.
- WIEBEL JACOB, WEIS TONI (2012), *A Monument for Graziani: Italy's unresolved relations to its violent colonial past*, in *Focus on the Horn*: <http://focusonthorn.wordpress.com/2012/08/29/a-monument-for-graziani-italys-unresolved-relations-to-its-violent-colonial-past/>.

3. Letture del 'cosmo' sovietico fra parola e immagine

Barbara Ronchetti

*En vain j'ai voulu de l'espace
trouver la fin et le milieu
Charles Baudelaire*

A metà degli anni 1970, nella stessa epoca in cui, idealmente, possono essere collocate le vicende delle due opere che intendo presentare, Roland Barthes, riflettendo *Sulla lettura*, adombra l'ipotesi che essa sia «un campo culturale di pratiche disperse, in effetti reciprocamente irriducibili» e che a sua volta la *mèta*-lettura non sia «nient'altro che una dispersione di idee, timori, desideri, godimenti, oppressioni, di cui sarebbe meglio parlare caso per caso» (BARTHES: 1988, 27). Nell'azione del leggere, inoltre, è difficile isolare con certezza l'insieme di 'oggetti' che pertengono a tale pratica, riferibile, di volta in volta, ad un numero indefinito di complementi: ogni giorno si leggono libri, immagini, città, volti, gesti, scene, insegne, partiture musicali, avvisi, numeri telefonici, mappe geografiche e molto altro (cfr. BARTHES: 1988, 28); pur nel mutare delle forme verso le quali si volge l'attenzione, la lettura può sempre essere considerata una relazione con un 'testo', termine che designa innanzitutto un «sistema invariante di rapporti» (LOTMAN: 1972, 69), secondo la definizione elaborata dalla scuola semiotica di Jurij M. Lotman, ponendo l'accento non tanto sulle cose, quanto sulla connessione fra di esse. L'esperienza del leggere è un attraversamento, una distanza da percorrere, un cammino che rende possibili scambi e interazioni e nell'azione stessa si mostra indispensabile la presenza di uno sguardo esterno al 'testo'. La proprietà *dialogica* di questo atto,

l'apertura che esso offre verso altri mondi e altre persone è una straordinaria qualità in grado di collegare l'io e l'altro, o meglio molteplici io a molteplici alterità. L'intervento attivo dello sguardo esterno nella comprensione del testo è stato indagato nel corso del XX secolo da numerose prospettive che hanno progressivamente posto in risalto l'azione del leggere come atto 'partecipato'¹.

Erede e interprete del dibattito novecentesco, Wolfgang Iser riconosce valore di reciprocità alla concezione (unidirezionale) della lettura elaborata da Roman Ingarden e assegna a tutti gli elementi in gioco nel 'transito' della lettura la capacità di essere «travolto» dall'incontro con l'altro e di «abbandonarsi non solo a una schiera di parole, di immagini e di idee estranee, ma anche allo stesso principio estraneo che le esprime e le custodisce» (POULET: 1969, 54; 57). L'atto della finzione assegna i contorni dell'irrealtà al mondo sensibile, l'immaginario del lettore assume i tratti concreti dell'esistenza e nei testi ha luogo un doppio ribaltamento: ciò che è reale viene reso fittizio, e ciò che non è reale ottiene una (temporanea) esistenza tangibile; il lettore, nella sua relazione con il testo, entra nel campo dell'immaginario per consentire all'universo narrativo di esistere, e l'azione del leggere conferisce materialità al mondo dell'immaginario individuale mutando la qualità del rapporto degli esseri umani con loro stessi e con le presenze 'altre' (reali e fittizie). Il passaggio molteplice di campi che l'esercizio della lettura produce non offre mai una soluzione definitiva delle zone 'vuote' dello scambio, che potranno generare letture e interpretazioni sempre nuove e diverse (cfr. ISER: 1987). Nel processo del leggere (come nella vita) gli esseri umani recitano ruoli che non corrispondono del tutto alle loro reali identità, (cfr. BERTONI: 2010, 200) poiché le «qualità affettive della lettura non possono essere disgiunte dal senso e dalle qualità degli universi di finzione creati dai testi» (CORNEA: 1993, 196) e in questa lettura «asimmetrica», al pari di quanto accade nelle relazioni umane, l'assenza di una cornice di riferimento comune crea «un indeterminato e costitutivo spazio vuoto» che deve essere colmato (ISER: 1987, 246).

¹ Per un resoconto critico delle principali teorie della lettura, da Wayne Booth a Paul de Man, cfr. BERTONI: 2010, (Prima parte).

L'installazione di Il'ja Kabakov² *Čelokev, uletevšij v kosmos iz svoej komnaty* (L'uomo che volò nel cosmo dalla sua stanza, 1985-1988) e il romanzo di Viktor Pelevin³ *Omon Ra* (1991-92), le opere scelte per la mia riflessione sullo sguardo altrui diviso fra realtà e immaginazione, sono costruite su questa idea della lettura: le storie narrate comprendono in loro stesse il coinvolgimento di una figura non implicata nelle vicende, che partecipa ad esse con il duplice ruolo di spettatore interno verso il quale le azioni sono rivolte e di testimone che osserva dal di fuori le parole, gli eventi, le immagini, le persone e gli oggetti. I due artisti invocano lo *sguardo* dei testimoni come strumento necessario per interpretare i fatti, narrati da coloro che non prendono parte all'azione ma per i quali le vicende sono costruite. Nei sogni infantili di un avvenire da aviatore, il giovane eroe di Pelevin osserva se stesso nel futuro attraverso un rispecchiamento di sguardi propri e altrui rassicurandosi, con queste immagini, nella certezza della scelta per il suo destino:

Una volta, era una sera di dicembre cosmicamente nera, accesi il televisore della zia e sullo schermo vidi un aeroplano che oscillava sulle sue ali [...]. Il pilota sollevò una mano coperta da un lungo guanto nero e mi salutò [...]. A questo punto smisi di seguire l'azione sullo schermo: mi aveva folgorato un'idea [...] se solo un attimo prima, guardando lo schermo, era stato come vedere il mondo dalla cabina dei due aviatori in giubbotto, allora niente mi impediva di ritrovarmi in quella o in qualsiasi altra cabina, senza bisogno di alcun televisore. [...] «Questo significa» pensavo «che è possibile guardare da dentro se stessi come da dentro un aeroplano, e che non è affatto importante da dove si guarda: è più importante ciò che si vede» (PELEVIN: 1999, 12).

Le costruzioni fantastiche sulla sorte radiosa di Omon Ra sono costellate di riflessi visivi che legano il protagonista alla realtà narrativa e tessono i fili dell'enigma narrativo da porre dinanzi al lettore:

² Il'ja (Ilya) Kabakov. Artista russo, nato a Dnepropetrovsk (Unione Sovietica, oggi Ucraina) nel 1933 e residente negli Stati Uniti, rappresentante di spicco dell'arte sovietica 'non ufficiale', si è imposto sulla scena internazionale dalla metà degli anni Ottanta. "Ilya & Emilia Kabakov", <http://www.ilya-emilia-kabakov.com/>.

³ Viktor Olegovič Pelevin. Scrittore russo, nato a Mosca nel 1962, molto apprezzato in patria e tradotto in numerose lingue. "САЙТ ТВОРЧЕСТВА ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА", <http://pelevin.nov.ru/>.

Quando ero piccolo spesso mi immaginavo un quotidiano aperto, ancora profumato di inchiostro fresco, e a centropagina un'enorme fotografia in primo piano di me con il casco [...] Probabilmente sognavo di passare parte della mia vita al posto di altre persone: immedesimarmi in coloro che avrebbero guardato quella foto e pensato a me, che avrebbero provato a immaginare i miei pensieri, i sentimenti e tutti i travagli della mia anima. Ma sicuramente la cosa più importante era che avrei voluto diventare una di quelle persone, ritrovarmi a fissare la mia faccia composta di puntini tipografici, mettermi a fantasticare su quell'uomo [...] e poi a un tratto ricordarmi che quell'uomo [...] ero io! Da quel momento in poi, poco a poco e impercettibilmente, cambiai. Smisi di interessarmi troppo alle opinioni altrui perché sapevo che agli altri non gliene importava comunque niente di me, che non si sarebbero messi a pensare a me ma alla mia fotografia, con la stessa identica indifferenza con cui io per primo guardo le foto degli altri (PELEVIN: 1999, 46).

Con la vista l'uomo dispone di uno strumento naturale in grado di orientarlo, «paragonabile al bastone del cieco», e il suo sguardo «ottiene più o meno dalle cose a seconda del modo in cui le interroga, in cui sorvola o si sofferma su di esse» (MERLEAU-PONTY: 1972, 218). A queste 'voci leggenti' contenute nei testi è affidato il compito di ribaltare la relazione fra vero e falso degli eventi descritti e dell'universo immaginario del lettore.

Nel riflettere sulle relazioni fra essere umano, lettura e testo è importante ricordare che «la lettura si svolge all'interno di una struttura (per quanto molteplice, aperta)» ed è un «gesto del corpo». Durante la lettura di un libro o di un'immagine «nel corpo si mescolano e si intrecciano tanti moti diversi: il fascino, la 'vacanza', il dolore, la voluttà; la lettura produce un corpo sconvolto, ma non frantumato (altrimenti la lettura non apparterrebbe più al campo dell'immaginario)» (BARTHES: 1988, 29; 33).

Il corpo di ogni individuo è «nel mondo come il cuore nell'organismo: mantiene continuamente in vita lo spettacolo visibile» ed è paragonabile non tanto a un oggetto materiale, quanto a un'opera d'arte; la mediazione dell'esperienza corporea, nell'agire, nel guardare e nel leggere, consente di cogliere l'unità dell'oggetto e di sperimentarne la conoscenza. Facendo tesoro delle riflessioni di Maurice Merleau-Ponty sulla *Fenomenologia della percezione*, elaborate alla metà del XX secolo

(1945), possiamo considerare i corpi sconvolti ma non frantumati dalle letture come «punti di vista sul mondo» capaci di «trasformare le idee in cose» (cfr. MERLEAU-PONTY: 1972, 277; 215; 117; 232).

Ogni dato sensibile che giunge dall'esterno è una percezione del nostro corpo e viceversa ogni impulso dei nostri sensi corporei si rende leggibile nei segni della relazione con l'esterno (MERLEAU-PONTY: 1972, 281); la lettura attraversa i corpi che a loro volta sono territori di passaggio delle emozioni fisiche e spirituali, capaci di stabilire legami fra mondi reali e fittizi. La materiale fisicità dei protagonisti segna la narrazione e i destini dei personaggi nelle pagine di Pelevin e chi si avvicina al testo 'legge' attraverso le esperienze dei loro corpi: subito dopo l'arruolamento, gli allievi della accademia militare Aleksej Mares'ev vengono mutilati, sono loro amputate le gambe per emulare l'eroe dell'aviazione sovietica della Seconda guerra mondiale cui è dedicata la scuola. Omon Ra e il suo amico d'infanzia sono invece risparmiati perché destinati a una più alta missione suicida: i loro corpi servono interi per poterli immolare in gloria del paese e del cosmo in una spedizione spaziale che si rivelerà essere costruita su una doppia menzogna di stato. La storia dei loro corpi svela la trama narrativa e lancia la sfida alla comprensione. L'opera di Kabakov rappresenta puntigliosamente l'assenza del corpo del protagonista (e del testimone-narratore), e al corpo tangibile dei visitatori non è consentito l'ingresso nella scena; il vuoto segnato da questa mancanza nel presente narrativo è il luogo verso cui si richiama lo sguardo di lettori interni ed esterni, inquilini dell'appartamento-teatro dell'installazione, spettatori e visitatori.

Conservando sullo sfondo le suggestioni interpretative della lettura come campo culturale di pratiche disperse e del corpo come punto di vista sul mondo, vorrei offrire alcuni suggerimenti per la mèta-lettura degli sguardi sullo spazio sovietico costruiti nell'ultimo lustro di esistenza di quel mondo, da Il'ja Kabakov e Viktor Pelevin. Figura dominante in entrambi i testi è il cosmo, nella doppia lettura di cosmo celeste, oggetto e luogo di esplorazioni spaziali e cosmo sovietico, territorio altro «eterotopico», spazio irreal e al contempo autentico. Modellato sul concetto di utopia, lo spazio eterotopico descritto da Michel Foucault è una zona irreal e che esiste entro un luogo concretamente tangibile, collegata a quanto si trova attorno ad essa; tuttavia mentre le utopie creano mondi privi di localizzazione effettiva, le eterotopie sono territori reali, con valenza positiva o negativa a seconda

del rapporto che si stabilisce fra gli uomini che si muovono al loro interno e la realtà circostante. Il cosmo sovietico storicamente esistito e quello rappresentato nei testi di Pelevin e Kabakov è uno spazio eterotopico che acquista i contorni della prigione; i cittadini sono circondati da mura invalicabili sia sul piano effettivo delle frontiere chiuse, della censura, della negazione di pensiero e azione indipendenti sia su quello simbolico della costruzione immaginaria di una sola realtà possibile:

*Le utopie consolano; se infatti non hanno luogo reale si schiudono tuttavia in uno spazio meraviglioso e liscio; aprono città dai vasti viali, giardini ben piantati, paesi facili anche se il loro accesso è chimerico. Le eterotopie inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i luoghi comuni, perché devastano anzi tempo la «sintassi» e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta che fa «tenere insieme» [...] le parole e le cose. È per questo che le utopie consentono le favole e i discorsi: sono nella direzione giusta del linguaggio, nella dimensione fondamentale della *fabula*; le eterotopie [...] inaridiscono il discorso, bloccano le parole su se stesse, contestano, fin dalla sua radice, ogni possibilità di grammatica; dipanano i miti e rendono sterile il lirismo delle frasi (FOUCAULT: 1988, 7-8).*

Mondo dell'utopia costruito con valore inverso, l'eterotopia sovietica è un luogo che illude e inquieta, nel quale i sogni si raggelano, i burocrati sostituiscono gli eroi, sospetto e delazione prendono il posto della gloria; i cittadini, anelando commistioni e dialogo, volgono lo sguardo verso il cosmo celeste per ritrovare campi aperti e territori di passaggio, così come, fin da tempi remoti, gli abitanti del pianeta hanno levato gli occhi al firmamento in cerca di una risposta, di un segno capace di trasportarli in una dimensione elevata, al di fuori dei limiti terreni. La materia impalpabile e la vastità del cielo rappresentano uno spazio puro e incontaminato nel quale cercare rifugio dalle meschinità, elevarsi, involarsi, separarsi dal suolo, liberi dalla forza di gravità; «è un luogo spirituale, universo della trascendenza, della vita immateriale, della morte e della resurrezione», al tempo stesso il cielo raggiunto dalla potenza meccanica dei motori mostra le capacità straordinarie dell'uomo e della tecnica, «suscita emozioni e pensieri che anelano al futuro, all'inatteso, allude a una esistenza a venire nella

quale proiettare immagini ardite di azzeramento delle coordinate esistenziali» (RONCHETTI: 2011, 56).

Per raccontare la storia de *L'uomo del volò nel cosmo dalla sua stanza*, Kabakov ri-crea l'interno di un appartamento sovietico in coabitazione⁴, una camera come mondo eterotopico, 'sospeso' fra illusioni e paure. Dando vita alla sua prima «installazione totale» in scala reale, l'artista sceglie una logica costruttiva nella quale dettagli accuratamente preparati e rigorosa progettazione d'insieme coesistono e si intrecciano in modo irrinunciabile. In questo 'luogo narrativo' l'azione è sostituita dal racconto che non dimentica ciò che esiste al di fuori della messa in scena; l'installazione totale deve essere osservata e letta non tanto sullo sfondo della tradizione artistica, quanto attraverso le esperienze autentiche della vita e comprende in sé distanza e coinvolgimento di chi ricostruisce la storia (cfr. JACKSON: 2010, 225 e sgg.; WALLACH: 1996, 84-85). Nelle testimonianze di amici artisti, si ricorda come Kabakov abitasse letteralmente le sue installazioni, vivendo nello spazio creativo mentre lavorava ad un progetto, finito il quale si trasferiva in un'altra cornice artistica per dare vita a una nuova installazione⁵.

La stanza del volatore solitario fu allestita per la prima volta nel 1985 nello studio moscovita di Kabakov, sullo Sretenskij Bul'var, 6/1 (cfr. WALLACH: 1996, 196; KABAKOV: 2003, 94; KABAKOV: 2004, 353); ricostruita nel 1988 per una esibizione a New York è stata incorporata nell'installazione *10 personaggi* (cfr. TUPITSYN: 1989, 56) ed è entrata a far parte di numerosi progetti utopici a firma dell'artista e di sua moglie, Emilia Kabakov (cfr. KABAKOV: 1999, 108-111; KABAKOV: 2004, 352-353). È un ambiente di piccole dimensioni, lo spazio misero e spoglio di un appartamento in coabitazione, ovunque tracce di un'esplosione; il pavimento è coperto di calcinacci, si vedono fogli di giornale e oggetti scagliati a terra, un paio di scarpe vecchie. Il soffitto è lacerato al centro e dall'apertura entra una luce accecante. L'ingresso alla stanza è chiuso da grezze assi di legno, fissate sbrigativamente dagli addetti

⁴ (KABAKOV: 1985-1988). Per indicare l'appartamento in coabitazione di epoca sovietica si usa in russo il termine 'kommunalka'. Cfr. <http://www.kommunalka.spb.ru/>, sito del museo virtuale Communal Living in Russia: A Virtual Museum of Soviet Everyday Life / Kommunal'naja kvartira: Virtual'nyj muzej sovetskogo byta, realizzato da Il'ja Utechin, Alice Nakhimovsky, Slava Paperno e Nancy Reis.

⁵ WALLACH: 1996, 244, nota 9, riporta a tale proposito la testimonianza di Pavel Pepperštejn, in una conversazione privata del 19 aprile 1994.

alla manutenzione per ordine della polizia e si può guardare all'interno solo attraverso le aperture fra le tavole. Le pareti dell'abitazione sono coperte di manifesti della propaganda sovietica e il rosso è il colore dominante; al centro dello spazio, fissato in alto, ai quattro angoli, è sospeso un ingranaggio rudimentale, la catapulta che ha permesso all'inquilino di spiccare il volo verso il cosmo attraverso il foro del soffitto. In basso, due sedie con una tavola appoggiata, coperte di calcinacci, su di esse corde, cinghie, arnesi abbandonati, una brocca. Addossata alla parete una brandina spoglia, senza materasso, con un cuscino e una sottile coperta. Appeso al muro, sopra ai manifesti, un quadro riproduce una immensa Piazza Rossa con la Torre del Cremlino pronta al lancio spaziale. Nell'angolo a sinistra, in basso, un modellino del quartiere in cui si trova la casa è appoggiato su un tavolino e appunti, schizzi, traiettorie di volo e correnti ascensionali sono incollati sul muro⁶.

La qualità altamente 'narrativa' dell'installazione comprende nel suo spazio scenico un lettore capace di dare forma verbale alla storia ricostruita dall'artista; l'importanza della parola nell'arte di Kabakov è ricordata in molte sue dichiarazioni e il titolo scelto per la raccolta di testi contenuti nelle opere rende esplicito questo legame: *Il testo come fondamento della figuratività* (*Tekst, kak osnova izobrazitel'nosti*, KABAKOV: 2010, 5). L'installazione descrive con precisione (pseudo) scientifica la realizzazione del piano di volo, lascia testimonianza tangibile delle condizioni di lavoro, degli strumenti utilizzati e dei 'materiali di scarto', mostrando così la sua natura «documentaria» (GROYS: 2006, 2). I fatti accaduti nella stanza sono raccontati nei testi che accompagnano l'installazione, affissi nel disadorno vestibolo d'ingresso, a disposizione dei visitatori, accanto a poveri indumenti appesi alla parete. Una voce narrante riporta i dati a disposizione nello stile di un verbale investigativo e le testimonianze di tre vicini di casa completano la narrazione:

⁶ Alcune immagini fotografiche dell'installazione di Kabakov, con le informazioni tecniche sull'opera, sono disponibili sul sito del Centro Georges Pompidou di Parigi: <http://www.centrepompidou.fr>. In particolare è visibile un'immagine della stanza, con il congegno di lancio, l'apertura sul soffitto e le pareti; il dettaglio dei bozzetti di volo e del modello del quartiere nell'angolo di sinistra; il vestibolo d'ingresso con le assi che chiudono l'accesso alla stanza, gli abiti appesi alla parete, i testi di spiegazione e le testimonianze: http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-9b24a64ecef14c26ca993614c6442fb¶m.idSource=FR_O-36ccaa396bc5cdcbc338dafab39e2c11.

il «racconto» di Nikolaev, più lungo e dettagliato, e le brevi testimonianze della signora Starceva e di Golosov (cfr. KABAKOV: 2010, 179-188)⁷. L'inquilino coltivava una ardente passione per il volo spaziale e a questo sogno aveva dedicato energie e tempo nei due anni di permanenza nell'appartamento. Il novello Icaro aveva poche relazioni con gli altri abitanti della casa, di rado riceveva la visita di due ospiti, uno di loro gli aveva fatto dono del quadro appeso nella camera. L'esplosione e la fuga nel cosmo sono avvenute a notte tarda, i vicini, svegliati dal fragore, sono accorsi subito, ma l'uomo era già volato via dal soffitto. Immediatamente è stata chiamata la polizia e l'accesso alla camera bloccato per non confondere le tracce. Lo slancio utopico del cosmonauta domestico di Kabakov è concepito per uno spettatore esterno, nel solco della narrazione utopica tradizionale (GROYS: 2006, 21), e può essere 'letto' soltanto attraverso un osservatore che viene da fuori, capace di descrivere i fatti da un punto di vista emotivamente neutro, oggettivo.

Lungi dall'identificarsi con il suo eroe, Kabakov documenta gli sforzi del protagonista per realizzare la propria impresa; l'artista indaga, cerca di ricostruire l'accaduto osservando, e chiamando lo spettatore ad osservare, le tracce materiali rimaste nella stanza; come ogni luogo sottoposto ad indagine la scena è sigillata, si permette ai visitatori, ai vicini e ai lettori del racconto, di sbirciare fra le assi come in «Duchamp a Philadelphia»⁸. Tuttavia, se lo spettatore-voyeur di *Étant Donnés* può guardare in modo illecito il corpo denudato di una donna attraverso la fessura, «l'oscenità sovietica, al contrario, era la realtà privata del linguaggio, dei desideri, dei pensieri. L'ambivalenza sovietica aveva a che fare con aneliti spirituali, non con gli appetiti del corpo» (WALLACH: 1996, 73). Nella *kommunalka* sovietica la materialità fisica è scomparsa dalla storia, *l'uomo che volò nel cosmo* è un personaggio-installazione, ciò che resta è la narrazione della sua vita, la sua visione del mondo, il racconto del progetto grandioso andato, a quanto pare, a buon fine, che visitatori e curiosi possono leggere nei testi verbali e figurativi che compongono l'opera.

⁷ Una traduzione parziale dei testi in inglese e italiano è contenuta in KABAKOV: 2003, 94-101; WALLACH: 1996, 196-198; KABAKOV: 1999, 108-109.

⁸ WALLACH: 1996, 243, nota 14, riferisce le parole di Kabakov, in una conversazione avvenuta a Mosca nel settembre 1987.

Nel congegno di volo collocato al centro della stanza è riconoscibile il modello realizzato da Vladimir Tatlin fra il 1927 e il 1932, il *Letatlin*⁹, ispirato alle sagome leonardesche degli ornitotteri (cfr. ZHADOVA: 1988). Commentando la propria installazione, Kabakov ricorda l'antico «sogno di volteggiare liberamente nell'aria» che accompagna l'immaginario artistico e scientifico russo¹⁰ e assegna al dispositivo di Tatlin la capacità di evocare il «tentativo di fuga solitaria dell'individuo» (KABAKOV: 2010, 188). L'incontro con l'eredità delle avanguardie aveva rappresentato per Kabakov e gli artisti della sua generazione un elemento di vitale importanza. A metà degli anni '50, ancora studente dell'Istituto Surikov di Mosca, l'artista aveva frequentato le lezioni private nello studio di Robert Falk, collega di Tatlin e Rodčenko nel celebre VChUTEMAS¹¹ (cfr. JACKSON: 2010, 19 e sgg.); fra il 1962 e il 1967, traendo impulso dalla illusoria sospensione del rigore ideologico che rinfresca l'atmosfera artistica russa di quegli anni, il Museo Statale Majakovskij di Mosca ospitò importanti esibizioni di autori d'avanguardia (cfr. BOWLT, KONECNY: 2002, in particolare 43-49) nelle quali Kabakov e i suoi concittadini ebbero l'occasione di vedere, fra gli altri, i lavori di Tatlin (cfr. JACKSON: 2010, 56; GROBMAN: 2002, 39). Ripensando ai legami con i maestri di inizio Novecento, Kabakov, artista ormai affermato, mette in evidenza un elemento di distinzione molto importante; le opere di Malevič, di Tatlin e dei loro sodali erano conosciute e apprezzate in tutto il mondo, offerte allo sguardo di colleghi e visitatori, la cerchia di artisti di cui egli faceva parte aveva di fronte, al contrario, le cucine disadorne e misere degli appartamenti in coabitazione, nelle quali gli inquilini inseguivano piccoli traguardi del vivere quotidiano, dividevano spazi e speranze, sciagure e silenzi (cfr. JACKSON: 2010, 4; KABAKOV: 1998, 13). Nelle creazioni di Kabakov l'arte

⁹ Il nome dell'apparecchio meccanico di Tatlin è composto dalla radice del verbo russo volare (*letat'*) e dal cognome dell'artista.

¹⁰ Kabakov ricorda come figura centrale per la ricerca aeronautica Konstantin E. Ciolkovskij (1857-1935), matematico e fisico, autore di studi pionieristici sulla progettazione di missili, l'aerodinamica e il volo cosmico che fin dal 1894 aveva parlato dell'aeroplano o «macchina volante in guisa di uccello».

¹¹ Gli atelier del VChUTEMAS (Laboratori artistico-tecnici superiori), attivi a Mosca fra il 1920 e il 1926 come scuola d'arte (e aperti fino al 1930 con nomi e orientamenti estetici diversi) furono un laboratorio creativo per i nuovi orientamenti artistici in pittura, scultura, architettura, in costante dialogo con i settori industriali (arte grafica, design, tessuto, ceramica, lavorazione del legno e del metallo).

non può essere separata dall'ambiente in cui viene osservata e dalla capacità che il campo dell'opera ha di generare letture del testo artistico. Il congegno di Tatlin è reso domestico e familiare grazie alla sua collocazione nella camera della *kommunalka*; esso evoca l'immaginario utopico che caricava di senso il cemento aeronautico d'avanguardia, mostrando il legame profondo dell'arte sovietica con le ricerche estetiche dei primi decenni del XX secolo¹², al contempo, tuttavia, sottolinea la necessità di una diversa lettura, se posto nel microcosmo quotidiano della ordinaria esistenza in coabitazione; l'anelito verso uno spazio 'altrove' è per l'uomo di Kabakov una testimonianza della sua necessità di credere in una via d'uscita concreta oltre i confini severi del regime.

Diversamente dall'arte d'avanguardia di Malevič e Tatlin, auto affermativa e mossa da anelito profetico (*millenarian*), Kabakov concepiva la propria collocazione nello spazio come una posizione reale, dolorosa e ineluttabile, un essere intrappolati nella terra di nessuno fra l'inarrivabile soggettività modernista e l'orrore della realtà sovietica. Nel suo lavoro artistico Kabakov ha cercato costantemente di colmare questo divario, di costruire meccanismi in grado di trasmettere le eredità della storia muovendo dalla spazzatura nei cortili e dalle grida di un appartamento in coabitazione al piano di sotto (JACKSON: 2010, 109).

Il rimando alla chimera del volo verso spazi infiniti collega le indagini degli anni Venti all'epopea del cosmo cantata dalla propaganda sovietica, riportando, d'altro canto, la narrazione di Kabakov verso il presente degli anni '80, la realtà da cui il personaggio si è involato nel cielo. L'apparato che si presenta alla vista dello spettatore non ha nulla in comune con le attrezzature autentiche della cosmonautica sovietica, l'uomo che ha progettato il congegno non aveva bisogno di utilizzare le conoscenze scientifiche e la tecnologia e l'occasione per il suo volo era data dallo studio delle correnti ascensionali calcolate con precisione, come risulta dagli appunti visibili sulle pareti della stanza. Il cemento

¹² Per un'interessante riflessione su come siano state rinegoziate le mutate relazioni fra gli ideali sociali delle avanguardie e la concreta politica con cui era necessario misurarsi cfr. MARGOLIN: 1998. Sull'opera di Kabakov nel contesto del volo meccanico descritto da artisti e poeti russi nel XX secolo cfr. RONCHETTI: 2011 e 2012. L'importanza delle teorie di Nikolaj Fedorov sulla vita del cosmo, l'immortalità fisica, la tecnologia e la società comunista sono ricordate nelle note affisse nel vestibolo (cfr. KABAKOV: 2010, 183).

aereo dell'eroe di Kabakov «libera l'energia utopica originaria del sogno cosmonautico dalla sua condizione di imprigionamento entro un sistema politico e ideologico specifico» (GROYS: 2006, 7) e il volatore solitario oltrepassa il confine fra due campi geografici e ideali, inseguendo la direzione verticale, unica via possibile per fuggire dalla miseria e aspirare alla libertà del firmamento, ben sapendo che la «civiltà sovietica non era il cielo ma il soffitto» (KABAKOV: 1999, 14).

Nello spazio abitativo divenuto laboratorio astronautico e base di lancio, il racconto dell'artista è tracciato attraverso le 'orme' dell'attività cosmonautica del protagonista ed evoca per il lettore il suo universo immaginario; in questo percorso narrativo la voce d'autore incontra il racconto del lettore, ricostruito nei fogli affissi accanto alle assi di legno che separano il vestibolo dalla scena dell'azione (cfr. POUILLON: 2007); l'intero processo di lettura dei fatti e la decodificazione della storia nel suo complesso sono affidati alle 'voci narranti' dell'artista e dei testimoni, sono parte costitutiva dell'opera, concepita per essere offerta allo sguardo e alla lettura dei visitatori, elementi effettivi dello spazio testuale. In questo incrociarsi di piani interpretativi sono presenti tutti i campi di senso individuati da Tzvetan Todorov nella sua proposta di «lettura come costruzione» (TODOROV: 1989, 192, fig. 1).

Il cosmonauta-sognatore racconta il suo volo da un appartamento in coabitazione, emblema del soffocante cosmo sovietico, verso lo spazio aperto di un ignoto universo celeste; il meccanismo di lancio non è dotato di un propulsore elettrico o meccanico, ma si sposta grazie all'energia accumulata entro lo spazio angusto della camera e dovrà utilizzare specifiche correnti ascensionali studiate a lungo dall'eroe; per stabilire il momento propizio, egli annota con precisione i dati e riporta bozzetti, traiettorie, disegni, ancora appesi alle pareti della stanza vuota. Il progetto è stato realizzato e nei pochi metri quadrati assegnati all'uomo secondo le regole sociali vigenti lo spettatore riconosce le orme della sua fuga. Accanto ai disegni tecnici, agli schizzi per la realizzazione dell'apparecchio e agli studi sulle correnti aeree da sfruttare per il decollo, sulle pareti interne della stanza sono fittamente disposti tre ordini di manifesti della propaganda politica, nei quali è possibile riconoscere l'allusione a tre gradi di esistenza: il livello più alto è quello degli dei sovietici, nel mezzo la vita quotidiana e in basso il regno delle tenebre, gli inferi (KABAKOV: 2010, 184).

Uno dei vicini racconta che l'uomo aveva utilizzato i manifesti di propaganda per rinnovare la sua stanza, perché non aveva trovato nessun tipo di carta da parati, riportando la narrazione entro la cornice della vita sovietica; le immagini affisse alle pareti del dimesso hangar come tappezzeria, sono tuttavia anche catalizzatori di energia positiva utile per il lancio, la duplice funzione dei nobili volti degli eroi socialisti illustra le necessità di una vita angusta e gli slanci verso l'utopia cosmica, parimenti tratteggiati sulle pareti della stanza, dominate dalle sfumature del rosso.

L'intensità delle letture che lo spettatore può percorrere si condensa, contemporaneamente, nell'assenza del corpo: la sorte indeterminata dell'eroe allude (anche) all'incertezza di confini della ricerca che l'uomo sovietico conduce verso territori non limitati, all'anelito che lo spinge ad evadere dalla miseria quotidiana, dalla reclusione fisica e spirituale. Il testo di Kabakov non offre risposte, ma presenta uno spazio denso di interrogativi, rivolti ai testimoni (gli inquilini dell'appartamento), ai visitatori della mostra e a noi, lettori delle sue costruzioni artistiche. Potremmo dire, con Ernst Bloch, che «l'importante è imparare a sperare», riconoscendo la possibilità di un anelito verso il futuro nell'incontro fra utopia ed eterotopia, nel «punto di contatto fra sogno e vita, senza il quale il sogno dà solo utopia astratta e la vita soltanto banalità», che si realizza «nella capacità utopica coi piedi in terra, collegata col reale-possibile». In questa interpretazione del legame fra aspirazioni e realizzazioni la prospettiva nascita-morte è ribaltata; se la vita è sviluppata in modo completo, dando concretezza a qualcosa di non esistente ma ancora possibile, la spinta iniziale e la conclusione (tanto dell'esistenza quanto dell'azione) mutano valore e collocazione. Il presente che dà luogo al fatto non è conoscibile, mentre il risultato dell'agire è situato in una lontananza concepibile verso la quale tende l'agire: i «due momenti, in questa possibile realizzazione di una cosa ancora possibile, costituiscono *in ultima analisi* la sorgente e lo sbocco. La sorgente è caratterizzata dall'*Oscurità dell'Ora*, in cui sorge il realizzare, lo sbocco dalla *apertura dello sfondo obiettivo*, verso cui va la speranza» (BLOCH: 2009, 5; 172; 340). Il «progetto grandioso» dell'inquilino cosmonauta è concepito in una sola direzione e può alludere alla fiducia in un esito vitale delle scelte concrete degli individui o al contrario alla vanità di ogni illusione; lo spettatore legge la storia di un'assenza, righe fra le quali o attraverso le quali comprendere il destino dell'uomo

sovietico e degli esseri umani. Il corpo mancante testimonia la ricerca dell'utopia terrena, la «terra di desiderio» di cui parla Bloch spostata verso un 'altrove' perché nel presente sovietico non trova ciò che è necessario per la felicità. Il soffitto sfondato è l'altrove dello spazio utopico, realizzazione di quel «presente disseminato» come «utopia dell'Ora» diretta verso uno «spazio altro» (BLOCH: 2009, 968; 368).

L'immagine dolorosa e irrisoria dell'agire umano nella 'realtà dell'assenza' rinvia al secondo testo oggetto d'analisi, *Omon Ra* (1991-1992) di Viktor Pelevin, considerato metaforicamente ultima testimonianza letteraria dell'URSS. La dedica posta in apertura *Agli eroi del cosmo sovietico* disegna fin dall'inizio il campo della narrazione. L'autore racconta le esperienze del protagonista ricordato nel titolo che fin da bambino è ammaliato dagli eroi di Aleksandr Dejneka e immagina un futuro di gloria nei cieli sovietici. Le pagine iniziali del testo sono costellate di tracce visive della futura scelta: il cinema vicino all'abitazione del fanciullo si chiama *Kosmos*, la casa di legno nei giardinetti pubblici sulla quale si arrampicano i bambini è stata trasformata in aeroplano, un pilota in volo saluta Omon bambino dallo schermo televisivo, su un muro della Mostra dei Raggiungimenti dell'Economia Nazionale (VDNCH), dove le imprese spaziali occupano il posto d'onore, l'eroe è avvinto dall'immagine fatale del cosmonauta, il campo dei pionieri nel quale Omon trascorre le vacanze ha nome *Raketa* (Razzo), il refettorio è decorato con astronavi di cartoncino e nel giardino sono affissi cartelloni in successione che narrano la metamorfosi del giovane pioniere modello in cosmonauta, sotto lo sguardo vigile del padre della rivoluzione (PELEVIN: 1999, 10; 11; 12; 17; 19).

La funzione di riscatto di quest'aspirazione rispetto allo squallore della realtà in cui è immerso il protagonista è evidente e da lui esplicitamente affermata:

Capii tutto al volo e chiusi gli occhi. Sì, era proprio così: quelle tane in cui passavamo tutta la vita in effetti erano buie e sporche e forse noi stessi eravamo l'esatto corrispettivo di quelle tane. Ma nel cielo blu sopra le nostre teste, in mezzo alle stelle rade e fioche, esistevano dei piccoli punti speciali, brillanti, artificiali, che scivolavano lenti fra le costellazioni e che erano stati creati qui, in terra sovietica, in mezzo al vomito, alle bottiglie vuote e al fumo puzzolente di tabacco, che erano fatti d'acciaio, di semiconduttori e di energia elettrica e che in quel momento

volavano nel cosmo. E ognuno di noi, perfino quell'ubriacone cianotico che poco prima avevamo visto per strada [...] e certo anche Mitëk e io, ognuno di noi aveva lassù, nel buio freddo e pulito, la sua piccola ambasciata (PELEVIN: 1999, 29).

Tuttavia, per far sì che l'esplorazione dello spazio diventi un'autentica conquista di libertà per esseri umani imprigionati nella tetra e meschina quotidianità dell'esistenza, «è necessario che "lassù, nel buio freddo e pulito", ci sia qualcuno con cui identificarsi» (DELL'AVERSANO: 2009, 48). L'avventura di un viaggio nel cosmo ha senso solo se lo sguardo e la mente di chi rimane a terra sono rivolti allo sguardo e alla mente di chi si trova dentro la navicella: se dentro la navicella non ci sono uno sguardo e una mente, «viene fuori una vera schifezza», perché l'oggetto della coscienza di chi rimane a terra non è un'altra coscienza bensì il vuoto, il nulla (PELEVIN: 1999, 18). Nella mensa del Campo dei Pionieri, Omon e l'amico Mitëk osservano le navicelle spaziali di carta che pendono dal soffitto e il protagonista racconta di essersi sempre chiesto «se là dentro c'è qualcuno oppure no». Dopo qualche minuto l'amico torna esultante, con un pupazzetto di plastilina sul palmo della mano:

«Lì dentro c'era una poltroncina di cartone e lui ci stava seduto sopra» disse Mitëk. [...] «La cosa più strana è che là dentro è tutto...» Incrociò le dita di entrambe le mani a formare una grata.

«Nella mensa?»

«No, nell'astronave. Quando l'hanno fatta, hanno cominciato da quest'omino. L'hanno modellato, l'hanno messo su una sedia e gli hanno incollato intorno cartone da tutti i lati. L'hanno chiuso ermeticamente». [...] «Ma la cosa più interessante» disse Mitëk, pensieroso e un po' avvilito, «è che lì dentro non c'erano porte. All'esterno, il portellone è disegnato, ma all'interno al suo posto c'è solo una parete con strani quadranti...».

Guardai di nuovo con attenzione quel pezzo di cartone e notai un oblò dal quale una piccola Terra mandava bagliori azzurri [...] (PELEVIN: 1999, 20-21).

Quando giunge il momento di scegliere dove proseguire gli studi, Omon decide di realizzare l'agognata chimera del volo: è ammesso a frequentare la Scuola aeronautica di *Zarajsk*, (Oltreparadiso), e subito arruolato per una missione nello spazio, insieme ad altri ragazzi. Ben presto gli viene rivelato, però, che il loro compito è immolarsi per far funzionare gli ingranaggi inefficienti dell'arretrata tecnologia cosmonautica patria. Omon Ra è l'ultimo anello di questa concatenazione, è l'eroe che toccherà il suolo lunare per adempiere la missione e poi morire. Fiero del compito da assolvere e consapevole del proprio sacrificio, il ragazzo giunge al culmine della sua impresa ma un imprevisto tecnico muta il corso degli eventi. Capisce di non aver mai toccato il suolo lunare e si rende conto che la sua corsa si sta svolgendo nelle gallerie in disuso della metropolitana di Mosca, in fuga dai responsabili del progetto spaziale che tentano di ucciderlo. Dal suo nascondiglio scorge le telecamere già pronte e gli studi allestiti per trasmettere a milioni di spettatori in attesa la notizia dello sbarco (inesistente) sulla luna, ad opera di intrepidi fanciulli che hanno offerto (materialmente) le loro esistenze per un'impresa gloriosa (simulata).

I cosmonauti che partecipano al progetto narrato da Pelevin devono compiere il loro «gesto eroico» (*podvig*), immolando le giovani vite nella convinzione di realizzare un'impresa spaziale che non è mai esistita; la loro morte non ha nessuna ragione concreta nella vita reale ma è necessaria per accendere nella fantasia dei cittadini sovietici lo slancio verso un alto ideale, per allenare giovani sognatori alla chimera di un avvenire di gioia in nome della patria: «quanta più voglia hai di vivere prima, tanto meglio per il gesto eroico!» (PELEVIN: 1999, 54).

L'utopia spaziale che trasmetteva energia propulsiva dalle pareti della *kommunalka* al cosmonauta casalingo di Kabakov ribalta il suo ruolo nelle pagine di Pelevin chiedendo ai giovani astronauti l'alto sacrificio della vita per nutrire il popolo sovietico con l'illusione di un futuro luminoso.

Sfuggito alla spietata utopia del cosmo (spaziale e sovietico), Omon Ra si vede grande osservando il suo riflesso nello specchio, è diventato adulto grazie alla coscienza della doppia menzogna: l'inesistente equipaggio automatizzato, sostituito dal gesto eroico dei fanciulli, e l'inesistente missione spaziale per la quale si sono sacrificati i giovani, sostituita dalla sua 'messa in scena' mediatica. Il percorso di 'ritrovamento del sé adulto' è incastonato, nel testo, tra fughe e ripiegamenti verso

l'infanzia spinti fino allo spazio fetale, e si compie attraverso il disvelarsi dell'inganno e la vanificazione del sacrificio eroico¹³. Alla fine del romanzo il giovane si rifugia su un vagone della metropolitana, lo stesso congegno sul quale si trovava in precedenza, credendo di attraversare il cosmo per compiere la missione spaziale.

«Il volo resta a terra, privato della sua aura ideale torna ad acquistare valore come esplorazione entro se stessi e la propria esistenza adulta», e il protagonista è ora un uomo in grado di scoprire il suo individuale percorso scegliendo la direzione verso cui avviare una nuova vita, attraversando la linea della sua avventura esistenziale, colorata di rosso, come le pareti del volatore di Kabakov, la rotta metropolitana tracciata sulla mappa riprodotta nel vagone, la memoria cromatica della propaganda di uno stato vacillante e prossimo alla scomparsa. «Il viaggio ferroviario assume simbolicamente i tratti di un nuovo decollo verso l'ignoto, scelto questa volta consapevolmente, seguendo l'esempio dell'eroe di Kabakov» (RONCHETTI: 2011, 73; 74):

[...] il treno mi portò verso una nuova vita. "Il volo continua" pensai. La metà delle lampadine del luna mobile non funzionava e la luce sembrava inacidita. [...] Restava ancora da decidere dove andare. Alzai gli occhi sulla mappa dei trasporti che si trovava su una parete accanto al freno d'emergenza e mi misi a guardare in quale punto della linea rossa mi trovavo esattamente (PELEVIN: 1999, 162).

A pochi mesi di distanza dalla pubblicazione del romanzo di Viktor Pelevin l'intera costruzione statale sovietica si dissolverà, nuove associazioni e inusuali possibilità di sguardo si presenteranno agli occhi dei cittadini russi che dovranno decidere, con Omon Ra, «dove andare», trovando nel 'corpo assente' del volatore di Kabakov un'occasione per riconoscere che il poter essere, ciò che non è ancora vissuto, è contenuto nel presente non conoscibile. (Cfr. BLOCH: 2009, 349-250).

¹³ Il legame intimo fra memorie dell'infanzia e presagi funesti è ben tratteggiato da Witold Gombrowicz che nel Diario dei primi anni '60 del XX secolo, rievocando il ritorno in Europa e il soggiorno berlinese, parla dell'«odore dell'infanzia» come odore di un ritorno foriero di morte, quale ai suoi occhi si presenta qualsiasi «riavvicinamento all'infanzia e alla gioventù». Cfr. GOMBROWICZ: 2008, 256. Grazie a Luigi Marinelli che ha richiamato la mia attenzione su questa pagina dello scrittore polacco.

Immagini



Fig. 3.1. Dettagli da una *kommunalka*. "Il'ja lava le tazze da tè in cucina" (Fotografia, 1992). Per gentile concessione di: *Communal Living in Russia*, <http://kommunalka.colgate.edu>.



Fig. 3.2. Dettagli da una *kommunalka*. "Il ripostiglio di un appartamento piccolo" (Fotografia, 1997). Per gentile concessione di: *Communal Living in Russia*, <http://kommunalka.colgate.edu>



Fig. 3.3. Dettagli da una *kommunalka*. "In fila per usare il lavandino della cucina" (Fotografia, 1998). Per gentile concessione di: *Communal Living in Russia*, <http://kommunalka.colgate.edu>.



Fig. 3.4. Dettagli da una *kommunalka*. "Campanelli d'ingresso sulla porta di un appartamento di medie dimensioni" (Fotografia, 1998). Per gentile concessione di: *Communal Living in Russia*, <http://kommunalka.colgate.edu>.

Riferimenti bibliografici

- BARTHES ROLAND (1988), *Sulla lettura* (1976), in ID., *Il brusio della lingua*, trad. it. di Bruno Bellotto, Torino, Einaudi (1984).
- BERTONI FEDERICO (2010), *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Milano, Ledizioni Ledi Publishing (1996).
- BLOCH ERNST (2009), *Il principio speranza. Scritto negli USA fra il 1938 e il 1947 riveduto nel 1953 e nel 1959*, ed. it. a cura di Remo Bodei, Milano, Garzanti (1994).
- BOWLT JOHN E. AND KONECNY MARK C. (2002), a cura di, *A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*. St. Petersburg, Palace Editions.
- CHAN-MOGOMEDOV SELIN O. (2007), *Kosmičeskie supremy K. Maleviča (1916-1918)*, in: Id., *Suprematizm i arhitektura (problemy formoobrazovanija)*, Moskva, Arhitektura, 2007.
- CORNEA PAUL (1993), *Introduzione alla teoria della lettura*, Firenze, Sansoni.
- DELL'AVERSANO CARMEN (2009), *Popoli ed eroi. Confini dell'identità e limiti del materialismo in ОМОН Па di Viktor Pelevin*, Roma, Aracne.
- FOUCAULT MICHEL (1988), *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. it. di Emilio Panaitescu, Milano, Rizzoli, (1966).
- GOMBROWICZ WITOLD (2008), *Diario*, vol. II (1959-1969), a cura di Francesco Cataluccio, trad. it. di Vera Verdiani, Milano, Feltrinelli (1964).
- GROBMAN MICHAIL (2002), *Leviafan: Dnevnik 1963-1971 godov*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie.
- GROYS BORIS (2006), *Ilya Kabakov. The Man Who Flew into Space from his Apartment*, London, Afterall Books.
- ISER WOLFGANG (1987), *L'atto della lettura*, trad. it. di Rodolfo Granafei, rev. di Chiara Dini, Bologna, il Mulino (1976).
- JACKSON MATTHEW JESSE (2010), *The Experimental Group. Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- KABAKOV IL'JA (1985-1988), *Čelokev, uletevšij v kosmos iz svoej komnaty*, (L'uomo che volò nel cosmo dalla sua stanza). Installazione (1985-1988). Sei pannelli mobili con collage, tecnica mista. Dimensioni della stanza: 280x242x613cm., Centro Georges Pompidou, Parigi.
- KABAKOV IL'JA (2010), *Teksty*, Biblioteka moskovskogo konceptualizma, Moskva, German Titov, 2010 (disponibile on line: <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1052>)
- KABAKOV ILYA (1998), a cura di Boris Groys, David A. Ross, Iwona Blazwick, London - New York, Phaidon

- KABAKOV ILYA (2003), *Installations 1983-2000. Catalogue Raisonné*, Düsseldorf, Richter Verlag, 2003, 2 voll., Volume 1, *Installations 1983-1993*, a cura di Toni Stooss.
- KABAKOV ILYA/EMILIA (1999), *“Monument to a Lost Civilization”*. *“Monumento alla civiltà perduta”*, Palermo, Cantieri culturali alla Zisa, 16 aprile – 27 giugno 1999, a cura di Chiara Bertola e Paolo Falcone, Milano, Charta.
- KABAKOV ILYA/EMILIA (2004), *Die Utopische Stadt und andere Projekte. The Utopian City and Other Projects*, Bielefeld, Kerber Verlag.
- LOTMAN JURIJ M. (1972), *La struttura del testo poetico*, trad. it. di Eridano Bazzarelli, Erika Klein, Gabriella Schiaffino, Milano, Mursia (1970).
- MARGOLIN VICTOR (1998), *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*, Chicago, University of Chicago Press.
- MERLEAU-PONTY MAURICE (1972), *Fenomenologia della percezione*, traduzione e appendice bibliografica a cura di Andrea Bonomi, Milano, Il Saggiatore (1945).
- PELEVIN VIKTOR (1999), *Omon Ra*, trad. it. di Katia Renna e Tatiana Olear, Milano, Arnoldo Mondadori Editore (1991-92).
- POUILLON NADINE (2007), *L’homme qui s’est envolé dans l’espace depuis son appartement*, *Collection art contemporain. La collection du Centre Pompidou*, Musée national d’art moderne, Paris, Centre Pompidou.
- POULET GEORGE (1969), *Phenomenology of Reading*, “New Literary History”, 1, 1, pp. 53-68.
- RONCHETTI BARBARA (2011), *Visioni in volo nel Novecento russo*, “Europa Orientalis”, XXX, pp. 53-74.
- RONCHETTI BARBARA (2012), *Il 1910, anno dell’aviazione russa. Poeti in volo fra magia e timore*, in Duccio Colombo e Caterina Graziadei (a cura di), *L’anno 1910 in Russia*, Salerno, Collana di Europa Orientalis, pp. 275-300.
- TODOROV TZVETAN (1989), *La lettura come costruzione* (1966), in Id., *Poetica della prosa. Leggi del racconto*, trad. it. di Elisabetta Ceciarelli, Roma, Theoria (1971).
- TUPITSYN MARGARITA (1989), *Margins of Soviet Art: Socialist Realism to the Present*, Milano, Giancarlo Politi Editore (trad. it. *Arte sovietica contemporanea: dal realismo socialista ad oggi*, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1990).
- WALLACH AMEI (1996), *The Man Who Never Threw Anything Away*, Introduction by Robert Storr, With commentaries by Ilya Kabakov, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers.
- ZHADOVA LARISSA A., a cura di (1988), *Tatlin*, London, Thames and Hudson.

Sitografia

Sajt tvorčestva Viktora Pelevina [sito autorizzato dello scrittore Viktor Pelevin], <http://pelevin.nov.ru>.

Centre Georges Pompidou [sito del museo Centre Pompidou di Parigi], <http://www.centrepompidou.fr>.

Ilya & Emilia Kabakov [sito ufficiale degli artisti], <http://www.ilya-emilia-kabakov.com/>.

Communal Living in Russia: A Virtual Museum of Soviet Everyday Life / Kommunal'naja kvartira: Virtual'nyj muzej sovetskogo byta, [sito del museo virtuale, realizzato da Il'ja Utechin, Alice Nakhimovsky, Slava Paperno e Nancy Reis], <http://kommunalka.colgate.edu>.

PARTE II

ANALISI CRITICHE

LETTURE DI TESTI E CULTURE

4. Intorno al personaggio di Galeotto, signore delle isole lontane*

Arianna Punzi

Per chi si occupi, per passione o per mestiere, di libri medievali l'esperienza dello sguardo del lettore che si posa sul testo di volta in volta riattualizzandolo, trasformandolo, traducendolo o censurandolo è un dato intrinseco al farsi stesso del testo letterario. In assenza della stampa, unica garanzia possibile di riproducibilità e ripetibilità, l'oggetto testuale è affidato alla volontà e alla scelta di chi, per ragioni diverse, decide di copiarlo.

Il libro manoscritto allora sia copiato dall'autore per sé o per una cerchia di amici, sia esemplato da copisti per passione o per committenza si configura sempre come oggetto parlante, e porta impresso nella sua stessa fattura materiale (di lusso, di uso) l'impronta dei bisogni di chi lo ha assemblato, ma anche di chi nel tempo lo ha letto depositando sui margini note, chiose, segni paratestuali, indizi preziosi di ricezione¹.

Scrittura, lettura e copia - processi che da noi sono percepiti come momenti separati - appaiono invece segnati da confini sfumati. L'autore è chi crea, ma anche chi leggendo e copiando conferisce nuova forma al testo, chi confeziona il libro dando ai testi un supporto materiale che rappresenta l'unica garanzia di sopravvivenza contro il tempo che tutto consuma.

* Il presente contributo è una rielaborazione di quanto già apparso in: PUNZI ARIANNA, *Quando il personaggio esce dal libro: il caso di Galeotto signore delle isole lontane*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di P. Canettieri e A. Punzi, 2 voll., Roma, Viella, 2014, vol. II, pp. 1395-1421.

¹ ANTONELLI: 2012.

L'esempio, tra i molti possibili che vorrei proporre, è legato ad un personaggio noto grazie al riferimento di Dante nel V canto dell'*Inferno*: si tratta di Galeotto, signore delle Isole lontane, il figlio della bella gigantessa, uno dei protagonisti più affascinanti del grande ciclo del *Lancelot Graal*².

Galeotto entra prepotentemente in questo vasto e sfrangiato corpus testuale imponendosi come protagonista. Come tanti eroi del mito egli proviene dalle Isole lontane, dunque da quegli spazi isolati, luoghi dell'alterità, «sires de tous ces gens devers», circondati dall'acqua, dalle forti risonanze simboliche. La sua statura gigantesca, egli è definito come il figlio della Bele Jaiande, sembrerebbe trascinare con sé la figura ferina del gigante, del mostro smisurato e aggressivo contro l'altro diverso da sé. In realtà egli appare sulla scena circondato da quei valori di nobiltà, coraggio e prodezza che attraversano la letteratura cavalleresca nelle sue diverse declinazioni. Pronto a conquistare il regno di Artù egli decide di rinunciare all'ambizioso progetto quando a sfidarlo compare un giovane di cui ignora il nome: Lancillotto del Lago. L'eccezionale valore del cavaliere innominato lo colpisce al punto tale che accetta di piegarsi ad una pace vergognosa pur di ottenere l'amicizia di Lancillotto. Galeotto, infatti, di fronte alla grandezza del giovane innominato, non solo è colto da uno stupore carico di rispetto, ma è invaso da un crescente desiderio di tenerlo con sé, e come un amante di fronte a Midons, come un vassallo di fronte ad un re, sceglie per sé un vincolo, quello di non separarsi mai più da Lancillotto:

“Sire - fait Galahos - qui estes vous?” “Biaus sire, .I. chevaliers sui, che poés veoir”. “Chertes - fait Galahos - chevaliers estes vous, li mieudres qui soit, et vous estes li hons el monde que je miex vaudroie honerer: si vous sui venus requerre en tous gueredons que vous vengiés huimais herbergier o moi” (LM: VIII, LIIa 53)

(“Signore-dice Galeotto - chi siete voi?” “Bel signore, sono un cavaliere, come potete vedere”. “Certo - risponde Galeotto - voi siete un cavaliere, il migliore che c'è, e voi siete l'uomo al mondo che più vorrei onorare: sono venuto a pregarvi che veniate oggi ad albergare presso di me”)³.

² Per le edizioni del *Lancelot en prose*, mi servo dell'edizione curata da MICHA:1978-1983 (indicata di seguito come LM, seguita dal numero del volume in cifra romana, del capitolo e del paragrafo).

³ Tutte le traduzioni dei testi sono di chi scrive. Miei anche i corsivi inseriti nelle citazioni.

Così l'uomo dalla mole smisurata abbandona i panni del guerriero per vestire quelli dell'innamorato pronto a cedere potere, ricchezza, onore pur di avere con sé l'amato:

“Biaus dols amis, remanés encore et ne quidiés pas que je vous voeille decevoir, car vous ne savrois ja rien demander que vous n'aiés por remanoir; et sachiés que vous porrés bien avoir compaignie de plus riche homme que je ne sui, mais vous ne l'avrés jamais a homme qui tant vous aint. Et puis que je feroie plus pour vostre compaignie avoir que tous li mons, bien la deveroie dont avoir sor tous les autres” (LM VIII, LIIa, 64)

(“Bello e dolce amico, rimanete ancora e non crediate che io voglia ingannarvi, perché non c'è nulla che voi potreste chiedermi che non otterreste purché rimaniate; e sappiate che voi potreste certo avere la compagnia di uomini più potenti di quanto non sia io, *ma voi non potete avere un altro che vi ami così tanto. E dal momento che io farei pur di avere la vostra compagnia qualsiasi cosa, davvero merito di ottenerla su chiunque altro*”).

In nome di questo sentimento egli riscrive le coordinate stesse della sua vita secondo nuovi parametri e se prima tutto il suo essere era teso alla brama di conquista ora l'unica cosa che conta è l'adesione assoluta e incondizionata ai desideri dell'amato. Così quando i re alleati, invitati a piegarsi al nemico per eccellenza, Artù, lo mettono in guardia dal compiere azioni di cui potrebbe pentirsi, egli risponde: «Quidiés vous que je me bee a repentir? Se tous li mondes estoit miens, se li oseroie je tout doner» (Credete voi che io possa pentirmi? Se pure tutto il mondo mi appartenesse, io oserei donarglielo interamente) (LM: VIII, 66).

Ed ancora nelle parole che in seguito Galeotto rivolgerà all'amico appare chiaro come la smisurata ambizione, quasi una smania di onnipotenza, appaia sotto una luce tutta diversa dopo l'incontro con Lancillotto:

Et il meismes en descovri son corage a Lancelot et dist que, a l'ore que la guerre commença, baoit il a tot monde conquerre: et bien i parut, kar il fu a vint cinc ans chevaliers et puis conquist il .XXVIII. roialmes et a trente noef ans fu la fin de son aage. Mais de totes ces choses le traist Lancelos ariere et il li mostra bien, la ou il fist de sa grant honor sa grant honte, quant il estoit au desus le roi Artu et il li ala merci crier; et après

ce grant tens, la ou li dui home de son lignage li plus prochain, quant il les ot fes roi coronés, li reprochierent a conseil la honteuse pes que il avoit fete por un sol home (LM: I, I 2)

(Ed egli stesso aprì a Lancillotto il suo cuore e disse che nel momento in cui la guerra cominciò aspirava a conquistare tutto il mondo. E in effetti così sarebbe andato, perché egli divenne cavaliere a 25 anni e poi conquistò 28 regni, ma a 39 anni concluse la sua esistenza. Ma da tutte queste cose lo distolse Lancillotto ed egli lo dimostrò chiaramente nel momento in cui trasformò il suo grande onore nella sua grande vergogna: egli era al di sopra di Artù e andò a implorare pietà; e dopo che ebbe compiuto questa scelta importante due uomini appartenenti al suo stesso lignaggio, quando egli li incoronò re, gli rimproverarono privatamente la vergognosa pace che egli aveva concluso a causa di un solo uomo).

Da quanto si legge, appare chiaro che la vera figura del civilizzatore appartiene a Galeotto, e che il figlio della gigantessa è colui che supera la violenza in nome di un'altra idea:

Lors respondi il que il n'avoit onques tant gaaigné ne tant d'onor conquise, "kar il n'est pas, fet il, richece de terre ne d'avoir mais de preudome, ne les terres ne font mie les preudomes, mais li preudome font les terres et riches hom doit tos jors baer a avoir ce que nus n'a". En ceste maniere torna Galehout a savoir et a gaaing ce que li autre tornoient a perte et a folie, ne nus n'osast avoir cuer de tant amer buens chévaliers com il faisoit [...] (LM I, I 3)

(Allora egli rispose che non aveva mai guadagnato tanto, né mai conquistato tanto onore, "perché non è - disse - ricchezza [possedere] terre o beni, ma essere uomini di valore, né sono le terre a rendere gli uomini di valore, ma sono gli uomini di valore che fanno le terre e un uomo ricco deve sempre desiderare di avere ciò che nessuno ha". In questo modo volse a sapere e a guadagno ciò che gli altri ritengono privazione e follia né nessun altro aveva cuore di amare tanto un cavaliere buono come faceva lui).

E il mondo affettivo e sociale di Lancillotto, definito «le cuer de son ventre» diventa, come spesso avviene nelle esperienze d'amore, anche il mondo di Galeotto: re Artù diviene il "suo" re e la regina la sua dama, e il desiderio di Galeotto è ormai solo quello di diventare parte di ciò che prima si voleva conquistare:

Et Galehols li respont que moult est preudom li roi: "Et moult me poise-fait il-que je ne le connus piecha autretant comme je fais ore, car moult me fuisse amendés. Et ma dame la roine par est si vaillans que onques Diex ne fist plus vaillant dame de li". (LM VIII, 74)

(E Galeotto gli rispose che il re è un uomo di grande valore: "E molto mi pesa - dice - di non averlo conosciuto prima, come l'ho conosciuto ora, perché molto mi avrebbe migliorato. E la regina mia signora è talmente valente che mai Dio creò una donna di tale valore.").

Ma è un amore che, liberandosi dall'attenzione concentrata sul proprio cuore si apre al mondo sentimentale dell'altro riuscendo a "sentirne" in profondità le emozioni fino a coglierne ogni sfumatura. Così al nome della regina il giovane è invaso dalla forza del pensiero di lei e perde ogni contatto con la realtà:

Et quant li chevaliers oï parler de la roine si s'enbronca et commencha a penser si durement que tous s'en oublie. Et Galahos le regarde, si voit quel es larmes li sont venues as iex et a grant paine se tient qu'il ne ploire (LM VIII, 75)

(E quando il cavaliere udì parlare della regina si chiuse in se stesso e si perse talmente nei suoi pensieri che si dimenticò di tutto. E Galeotto lo guardò, vide che gli occhi si riempivano di lacrime e che a fatica si tratteneva dal piangere).

Il pianto al pensiero della regina non ha tregua nemmeno nello spazio sospeso del sonno/sogno, e Galeotto, accorato, non può che riconoscere i segni fin troppo palesi del dolore d'amore che si imprimono sul viso di Lancillotto sfatto dalle lacrime al pensiero della regina: «Et il ploroit si especement comme li iaue li pooit plus espesement venir as iex...» (LM: VIII, LVIIa, 77) (Ed egli piangeva così abbondantemente al punto che l'acqua gli saliva abbondantemente fino agli occhi).

Di fronte alle insistenti domande di Galeotto Lancillotto ricomincia a piangere:

Et quant il l'ot, si est si angoisseus que il ne li pot mot dire, si s'akelt a plorer si tres durament comme se il veist morte la rien el monde que il plus amast et fait tel duel que par.I. poi que il ne se pasme. Et Galahos le court prendre entre ses bras, si li baise le bouce et les iex et le conforte moult durament et li dist: "Biaus dous amis, dites moi vostre mesestance [...]" (LM: VIII, LIIa, 80)

(E quando egli l'ode, è così angosciato che non riesce a dire una parola, e continua a piangere con tale forza come se assistesse alla morte della persona più amata al mondo e manifesta un tale dolore che per poco non sviene. E Galeotto corre a prenderlo tra le sue braccia e gli bacia la bocca e gli occhi e lo conforta con forza e gli dice "Bello e dolce amico, ditemi la ragione del vostro dolore [...]").

Il gesto di prendere l'amato fra le braccia e baciargli gli occhi e la bocca è certo gesto che denuncia un amore esclusivo e fortissimo. Ed è in nome di questo amore totale che Galeotto si farà veicolo dell'incontro fra il giovane e la regina, esortandola a incoraggiare il tremante adoratore, perché per lui la prima cosa è la felicità dell'essere amato anche a costo di perderlo per sempre. E in nome ancora di questo amore accetterà la compagnia della dama di Malehaut, che si chiama quasi come lui e come lui ama Lancillotto, così da restare solidale anche nel gioco erotico all'amato bene. Dunque si configura come un personaggio mai auto-centrato, ma sempre estro-verso, l'unico capace di vero sacrificio, capace di farsi da parte se in gioco vi è la felicità dell'amico. Ma tuttavia una tensione affettiva così forte, nonostante i molti e autorevoli precedenti letterari da Achille e Patroclo a Eurialo e Niso, non poteva non esercitare un effetto perturbante sui lettori e soprattutto su coloro che nel tempo hanno copiato la storia, garantendone appunto la fama. Non stupirà quindi che all'interno di un'opera con una tradizione manoscritta così ricca (si conservano circa un centinaio di manoscritti), alcune redazioni presentino una rilettura della vicenda che tende a ridimensionare la passione amorosa di Galeotto, riconducendola all'interno del più lecito rapporto di compagnonaggio (GAUNT: 2008). Ecco dunque che la lettura degli altri, diviene atto interpretativo consapevole, il modo con cui il singolo copista/riscrittore sceglie di presentare un personaggio chiave non solo per l'economia

della storia che si sta narrando, ma anche per i valori da essa veicolati e in particolare quelli legati alla grande domanda che attraversa tutta l'opera: che cosa è Amore.

Così a partire dall'episodio del secondo viaggio nel Sorelois, regno di Galeotto, la tradizione del *Lancelot* - che fino a questo momento procede sostanzialmente compatta - si frange in più redazioni: alle due versioni principali, una lunga (α) ed una corta (β), andrà poi aggiunta una redazione cosiddetta 'speciale' che si differenzia dalle precedenti perché presenta un racconto fortemente scorciato, svincolato da tutti quegli elementi che presuppongono il suo inserimento nel più ampio ciclo narrativo del *Lancelot-Graal*.

A questo stato degli studi è difficile affermare con certezza quale delle due versioni cosiddette 'cicliche' preceda l'altra, e se la versione 'non ciclica' rappresenti il nucleo originario dell'intero ciclo come sostiene Kennedy (KENNEDY: 1980 e 1986). Tuttavia in questa sede non importa interrogarsi sulla fisionomia dell'eventuale *ur text*, quanto piuttosto piegarsi sulle letture del personaggio che rivelano una volontà di restituire all'opera un nuovo *sen*. Ciò che vorrei allora proporre è proprio un confronto serrato tra la versione lunga α e la versione 'speciale' per mostrare come in questa seconda la riscrittura si realizzi attraverso un complesso processo di riduzione del materiale, volto da un lato a porre in primo piano i temi dell'amore e della ricerca dell'identità, e dall'altro a censurare gli aspetti più perturbanti della storia.

Ma veniamo ai testi. I due amici sono in cammino verso le terre del gigante e in entrambe le redazioni si sottolinea lo stato d'animo dei due uomini. Ecco come si presenta la versione α , che si legge nell'edizione Micha:

Or s'en vet Galehout entre lui et son compaignon, liés et dolens: liés de ce que ses compains s'en vet avec lui, et dolens de ce qu'il est remis de la maisnee le roi Artu, kar par ce le cuide il avoir perdu a tos jors; et il avoit mis son cuer en lui outre ce que cuers d'ome pooit amer autre home estrange de loial compaignie (LM, I 1)

(Ora se ne va Galeotto, lui ed il suo compagno lieto e dolente: lieto perché il suo compagno se ne va insieme a lui e dolente perché egli appartiene alla corte del re Artù e per questo egli crede che lo perderà; ed egli ha messo in lui il suo cuore più di quanto uomo non possa amare un altro uomo).

Diversamente la versione 'speciale' (che in questa parte coincide con la versione β) sembra configurarsi come una riscrittura che modifica anche in modo un poco maldestro quanto si legge nella versione α . Così entrambi sono addolorati di partire, ma Lancillotto sembra seguire l'amico solo perché ne teme le reazioni:

Atant antre Galehot et Lancelot s'en vont an lor país et li rois et sa compaignie s'en vont en Bretagne, qu'il s'en vont entre Galehot et Lancelot qui molt amast miauz lo remanoir mais sanblant n'en osse faire por Galehot qu' il le crient et dote sour toz homes (LM: III, I 1)

(Dunque Galeotto e Lancillotto se ne vanno verso il loro paese ed il re e la sua compagnia se ne vanno verso la Bretagna, e se ne vanno Galeotto e Lancillotto il quale molto avrebbe preferito rimanere, ma non osa mostrarlo a causa di Galeotto suo compagno, che egli teme e di cui ha soggezione più di qualsiasi altro uomo al mondo).

La versione "speciale" insiste inoltre con forza sul sentimento che legherebbe Galeotto alla dama di Malehaut, un amore segnato da un'appartenenza assoluta:

Et d'autre part rest Galehoz moult angoiseus de la dame de Malohaut qu' il avoit tant aamee qu'il ne l'estoit pas avis que nuns autretant poïst amer dame com il faisoit; si est molt a malaise de ce qu'il la laissiee si hastivement après la premiere joie qu'il en a eue (LM: III, I 1)

(E d'altra parte Galeotto è molto afflitto per la dama di Malehaut che egli amava tanto al punto che era chiaro che nessuno poteva amare tanto una donna come lui. Ed è molto afflitto del fatto di averla lasciata così in fretta dopo la prima gioia avuta da lei).

Come Lancillotto, anche lui nasconde il suo sentimento e trova conforto solo al pensiero che il tempo della separazione sarà breve: «Et il s'an confort eau plus qu'il puet por ce que molt avoit grant honte, se nus son covigne aparçeust, et se panse, se Deu plaist, qu'il la reverra par tens et ele lui car li termes n'est mie lons qu'il a mis au roi de sa revenue; et ancor, ce dist, l'acorcera il a son pooir» (LM: III, I 1) (Ed egli cerca di nascondere il più possibile perché troppo sarebbe vergognoso

se qualcuno capisse il suo sentire. Ed egli pensa che, se Dio lo vorrà, tornerà a breve poiché non è lontano il momento che Artù ha stabilito per il ritorno. E se è possibile lo accorcerà ancora).

Anche la ricerca di una complicità con l'amico, come lui innamorato, si colloca nella stessa direzione: creare una simmetria fra i due personaggi che vincono la distanza con le amate attraverso la parola condivisa: «Atant s'en vint a Lancelot et le mist en paroles de la royne car il veult qu'il li ramentoive les soies amors. Et ensi parolent tout en chevauchant de ce dont lor cuer estoient a aise tant que nonne de ior fu bien passee» (LM: III, I 2) (Dunque si avvicina a Lancillotto e comincia a parlargli della regina perché vuole ricordare i loro amori. E così parlano mentre cavalcano di ciò che tiene in affanno il loro cuore finché fu passata l'ora nona).

E al lettore attento non sfuggirà che quest'immagine di Galeotto che cerca nell'amico una complicità legata al fatto di amare, e di amare due donne unite fra di loro da un vincolo di amicizia, appare in assoluta contraddizione con quanto si legge immediatamente dopo:

Et lors chaî Galehoz en une pensé dont sez cuers fu moult a malaise; si chevaucha plus soef et commence a penser a Lancelot son compaignon qui remés est de la compaignie le roi Artu. Si en a molt grant angoisse et dist a soi meismes que or a il perdu tote hanor et tote joie par celui de qui il le cuidoit avoir recouvree a tous lez iors en son vivant. "Si sai- fait il vraiment que a la premeraine fois que entre moi et lui revenrons a cort que nostre compaignie d'entre moi et lui departira car la royne volra qu'il remaigne et il n'oseroit contredire nulle chose que elle volsist" (LM: III, I 2) (E allora cadde Galeotto in un pensiero per il quale provò nel suo cuore un profondo malessere. Cavalcava più lentamente e pensava a Lancillotto suo compagno che faceva parte della compagia di re Artù. Egli era in grande angoscia nel suo cuore e diceva a se stesso di avere ormai perduto ogni onore ed ogni gioia terrena per colui che egli sperava di avere accanto a sé per sempre. "Io so veramente che la prima volta che ritorneremo a corte la nostra unione sarà infranta perché la regina pretenderà che lui rimanga ed egli non oserà contraddire nulla di ciò che lei vorrà").

La coscienza chiara che Lancillotto non gli apparterrà mai e che il loro pur forte legame è destinato a spezzarsi non appena la regina lo rivorrà tutto per sé provoca in lui un dolore così forte che sviene:

“S'ai ansi perdue l'amor que j'avoie an lui mise et lo grant meschief que ge fis por sa conpaignie avoir la ou g' estoie au desus de conquerre tot lo pris et tote l'anor del monde”. Totes ces choses met Galehoz devant sez iauz, si l'en toiche au cuer si grant angoisse que a force lo covint pasmer et chaoir a terre (LM: III, I 2-3)

(“Avrò così perduto l'amore che io vi ho messo e il grande disonore che io ho commesso per ottenere la sua compagnia nel momento in cui ero in procinto di ottenere tutto il pregio e tutto l'onore del mondo”. Tutto ciò mette Galeotto davanti ai suoi occhi e una grande angoscia lo colpisce nel cuore, che non può che svenire).

Appare dunque chiara non solo la scarsa coerenza della versione 'speciale', ma anche la scelta di porre in ombra la passione travolgente che a poco a poco si insinua nel cuore del figlio della bella gigantessa fino a trascinarlo nel pericoloso gorgo di quella malattia che si chiama mal d'amore.

Nella versione α si narra come Galeotto consumato dall'angoscia, dall'insonnia, dall'inappetenza si risolve a ricorrere al consiglio degli uomini più sapienti della corte. Il più saggio tra questi, Helie de Toulouse, rivela al tormentato gigante la realtà dei mali del cuore descrivendone senza infingimenti la difficile guarigione:

Et quant li cuers est tant atisiés qu' il est en l'amor entrés, si chace sa proie et s'il avint chose qu'i la tiegne, ou il garira del tot en tot, ou il morra: ne il n'est mie legiere chose del retourner, kar quant il a sa proie atainte, si li covient il en ausi grant prison gesir com s'il eust del tot failli, tant quant cele prison li avient si en a uns alegemens et unes joies comme d'oïr le dolces paroles et la bone conpaignie de ce qu' il atent a avoir son desirrer, kar comment que li cuers se sente, li cors n'en a forç l'oïr et le veoir (LM: I, IV 16)

(E quando il cuore è tanto colpito che si è innamorato, va a caccia della sua preda e se riesce a catturarla o guarirà o morirà: ma non è certo facile tornare indietro, perché quando [il cuore] ha ottenuto la sua preda è necessario che giaccia in una grande prigionia come se l'amore gli fosse stato negato, salvo che in quella prigionia lo tocca un conforto ed una gioia nell'ascoltare le dolci parole e le notizie e la compagnia di colui che tanto si desidera, perché qualsiasi sia il modo in cui il cuore si sente, il corpo ha solo la possibilità di vedere ed udire).

E quest'amore è un dolce gorgo che trascina l'uomo in una prigione da cui non si desidera evadere in un nodo di dolcezza e dolore che non conosce salvezza:

Mais par mi totes les joies a i et mals et dolours qui l'acorent sovent, kar il a esmais de perdre ce que il aime plus et a poor de fausses acheisons, ce sont les dolors que li cuers sent par coi li cor ne puet venir a garrison (LM: I, IV 16)

(Ma a fronte di tutte queste gioie vi sono molti mali e dolori e angosce, perché vi sono frequenti corrucci, vi è la paura di perdere ciò che più si ama, si ha paura di false accuse. E questi sono i dolori che il cuore prova e la ragione per la quale non può guarire).

Il paradosso dell'amore, quell'amare il proprio male e cullarsi nell'aspra dolcezza del proprio sentimento, viene qui abilmente sintetizzato recuperando uno sfruttatissimo *topos* letterario:

Mais la tierce maladie est la plus perillouse, car maintes fois avient que li cuers ne querroit pas garison, s'il la poit avoir por ce puet fins cuers trover garison a paines de sa maladie qu' il aime plus le mal que la santé (LM: I, IV 16)

(Ma la terza malattia è la più pericolosa, perché molte volte avviene che il cuore non gioisce nella guarigione anche se riesce ad ottenerla. Per questo difficilmente può guarire in quanto ama più il suo male che la sua salute).

Il maldestro tentativo della versione speciale di occultare il sentimento di Galeotto si rivela con chiarezza dall'omissione di questo passo, dove la scelta di dare un nome chiaro e riconoscibile al male del grande principe viene cancellato. Ma dal momento che anche il copista più abile a rimaneggiare il suo testo, a censurare ciò che disturba la sua sensibilità, lascia qualche traccia del suo operato, non stupirà osservare che quanto obliterato in una parte riaffiora a poca distanza. Galeotto, oppresso dai sogni carichi di oscuri presagi che lo hanno assalito durante la notte, sceglie di consultare alcuni sapienti. Ecco che con folgorante sintesi il saggio identifica proprio in Lancillotto del Lago la causa dei mali che lo affliggono:

“Car vos amez, fait il, Lancelot plus que nul home et vos en verroiz tel chose avenir dont vos avroiz si grant duel qu’il covandra que vos en perdoiz la vie, et lors morroiz par lui que garantiz n’an poez estre”»(LM: III, 21)

(“perché voi amate, disse lui, Lancillotto più di ogni altro uomo e voi vedrete succedere qualcosa per cui sperimenterete un dolore così grande che dovrete morire, e allora morirete a causa sua”).

Le pulsioni di disintegrazione e di morte che assalgono Galeotto non riescono così ad essere neutralizzate e il gigantesco principe, diversamente dagli altri personaggi che impazziscono, lucidamente va incontro al suo destino: la morte per amore.

Nelle incessanti *quêtes* dei personaggi che segnano il proseguio della storia, Lancillotto e Galeotto si cercano, si sfiorano senza trovarsi: Lancillotto arriva nel Sorelois, regno di Galeotto, proprio mentre Galeotto è partito per cercarlo. Ma il destino di un uomo, a volte, è scandito da piccoli inutili gesti mancati. Piccoli e inutili appunto, ma dalle conseguenze irreversibili: così Galvano, personaggio antipatico nella sua futile superficialità, si dimentica di dire a Lancillotto che Galeotto lo sta cercando.

Le vie narrative e le vie delle vite si incrinano così declinando sulla morte necessaria del gigante. La malattia d'amore qui descritta come male psicologico frutto dell'ossessione per l'oggetto amato esplose in tutta la sua sintomatologia e precipita nell'accidia. Il gigante, convinto dal sangue ritrovato sul letto che l'amico sia morto, precipita nella disperazione più fosca⁴:

Atant s'en revet Galehout arriere en Sorelois, mais quant il oï la verité comment Lancelos *s'en estoit partis et del sanc qui fu trovés en son lit*, si cuida bien qu'il fust mors et que il meismes se fust ocis. Des lors en avant n'i ot riens del conforter, mais neporquant il se confortast durement, s'il ne cuidast certainement que il fust mors; mes ce le faisoit desesperer qu'il ne deignoit mengier ne boivre. Mais tant de confort com il avoit si estoit li escus de Lancelot qu'il avoit tot adés devant ses iex (LM: I, XXXV 1)

⁴ Su questa morte per amore si vedano anche FRAPPIER: 1976 e BERTHELOT: 1994.

(Allora Galeotto tornò indietro verso il Sorelois, ma quando udì come Lancillotto era andato via e del sangue trovato sul suo letto, credette che fosse morto e che si fosse suicidato. Da quel momento in poi nulla poté confortarlo, ma tuttavia si sarebbe confortato se non fosse stato convinto che Lancillotto era morto, ma questo lo faceva disperare al punto che non accettava più di mangiare e bere).

Galeotto, convinto che sia morto l'amico cessa di mangiare e bere:

Tant fist de la mort Lancelot que il fu, ce dist li contes, .XI. jors et .XI. nuis que il ne menja ne ne but, et tant que les gens religieuses qui sovent le veoient li distrent que s'il moroit en tel maniere il avroit s'ame perdue. Si le font mengier a force, mes ce n'ot mestier, que li lons jueners li fist trop mal. Et si li revint uns autres encombriers, que la plaie qu'il avoit eue quant il conquist l'escu li sorsama, kar ele avoit esté malvaisement garie: si li porri la chars. Et lors li avint une maladie dont tos li cors li secha et tuit li membre (LM: I, XXXV 2)

(Tanto fece per la morte di L., ci dice il racconto, che stette 11 giorni ed 11 notti senza mangiare né bere, al punto che i religiosi che sovente venivano a visitarlo gli ripetevano che in quel modo avrebbe perduto l'anima. Lo facevano mangiare a forza, ma non serviva, perché troppo gli avevano nuociuto i digiuni. Ed avvenne un altro male la piaga che si era provocato nel difendere lo scudo di L. ricomincia a sanguinare, perché era guarita male e la carne imputridiva. E allora lo colse una malattia per la quale tutto il corpo gli si seccò e tutte le membra).

L'inserzione della piaga che va in putrefazione trascina con sé l'idea della corruzione dei sensi e solleva qualche dubbio sul rilievo conferito alla morte santa che attende Galeotto, forse un'aggiunta posteriore volta a sottrarre al personaggio il marchio della lussuria. Anche in questo caso nelle pieghe riposte del testo sembrano annidarsi tentativi più o meno maldestri di rileggere la vicenda di cui non è sempre facile comprendere la direzione:

En tel maniere languit Galehout de la Magdalaine jusqu'a la deerraine semaine de septembre. Et lors trespasa del siecle comme li plus preudom, a tesmoing des contes, qui onques fust a son tens de son aage.

Mais les grans almoins qu'il fist ne seroient pas legierement acontees. Et si fist Galehout son neveu revestir de sa terre et ses homages avoir et maintes autres bones oeuvres fist il. Ci finist li contes de lui et retourne a Lancelot (LM: I, LXIX, 22)

(In tale modo languì Galeotto dalla Maddalena fino all'ultima settimana di settembre. Ed allora lasciò il mondo come l'uomo più valente, secondo la testimonianza dei racconti, del suo tempo. Ma sarebbe difficile narrare compiutamente le grandi elemosine che egli fece. E poi fece nominare suo nipote signore delle sue terre e fece molte altre buone opere. Qui il racconto cessa di parlare di lui e ritorna a Lancillotto).

Galeotto muore e con la morte di Galeotto declina anche parte della tradizione manoscritta, secondo Elspeth Kennedy (KENNEDY: 1980 e 1986) la più antica, e così anche il sogno di un modo diverso di concepire il mondo incarnato dal figlio della bella gigantessa. La narrazione ora - archiviato questo personaggio - può prendere altre vie. Ma Galeotto muore perché il mondo sentimentale ed etico che ha sognato e che vorrebbe abitare non può esistere. Non a caso dopo la sua morte la rotta della storia subisce una forte deviazione, e il mondo arturiano prepara il suo crollo.

Solo più tardi Lancillotto scoprirà la morte di quell'amico straordinario. Arrivato in un cimitero, troverà una tomba su cui legge:

“Ci gist Galehout li fiz a la Jaiande, li sires des Lointaignes Isles, qui por l'amor de Lancelot morut”. Et quant il vit ce, si chiet pasmés et gist grant piece a terre sans mot dire; et li chevalier le corent relever, si se merveillent molt qu'il puet estre" (LM: II, XLIX, 10).

(“Qui giace Galeotto, figlio della gigantessa, signore delle isole lontane che morì per amore di Lancillotto”. E quando Lancillotto vide questo cadde a terra svenuto e giacque a lungo senza proferire parola, e i cavalieri corsero a rialzarlo, e si meravigliarono molto dell'accaduto).

I gesti del dolore sono quelli che una tradizione ormai codificata ascrive sotto l'etichetta del *planctus* per la morte dell'amico, grida, gesti di violenza contro di sé, movimenti incontrollati:

Et quant il revint de pasmison, si s'escrie: "Ha, las ! Quel dolor et quel damage!" Et lors fiert l'un poing en l'autre et esgratine son viaire si qu'il en fet le sanc salir de totes pars, si se prent as chevels et se fiert grans cops del poing en mi le front et en mi le pis et crie si durement qu'il n'i a celui qui tote pitiés n'en preigne; si se laidenge et maldit l'ore qu'il fu nes et dit : "Ha, Diex! Quel damage, quel perte del plus pseudome del monde qui mors est por le plus vil chevalier et por le plus malvés qui onques fust!" (LM: III, IV 23)

(E quando si riebbe dallo svenimento, gridò: "ahimé che dolore e che dramma!" Poi si colpì con i pugni e graffiò il suo viso facendolo sanguinare, poi salì a cavallo e si colpì sulla fronte e sul petto e gridò con forza al punto che chiunque vedendolo ne avrebbe provato pietà; si lamentò e maledisse l'ora in cui era nato e disse: "Ah Dio! Che dramma, che perdita è la morte del più nobile uomo del mondo che è morto per il più vile cavaliere ed il più malvagio che mai vi fu!").

Ma che il legame sentimentale che ha unito i due amici sia speciale, unico ed esclusivo ce lo mostra il desiderio di morire che s'impadronisce di Lancillotto: chi ama, infatti, non sopravvive alla morte dell'amato. Ma ciò che rende più acuto il dolore di Lancillotto è lo scoprire di essere stato lui la causa della morte:

Quant il a son duel demené grant piece, si regarde les letres qui dient que por lui est mors Galehout; si dist que or seroit il trop malvés, s'il ausi ne moroit por lui: si saut maintenant jus des prones et pensa qu'il iroit querre s'espee et qu'il s'en ocirroit (LM: II, XLIX, 11)

(Dopo essersi a lungo disperato, guarda ancora la scritta che dice che Galeotto è morto a causa sua, e dice che sarebbe un essere spregevole se non morisse anche lui: saltò giù dal cavallo e pensò di andare a cercare la sua spada per uccidersi).

Solo l'arrivo di una messaggera della Dama del Lago, l'amatissima madre adottiva, può evitare il peggio, e Lancillotto ritrova l'equilibrio, sancendo però la disparità di sentire fra il morto e il vivo, questi, oggetto per eccellenza d'amore, quello soggetto di una passione destinata a perderlo.

La versione 'speciale' narra invece come Galeotto, pensando che Lancillotto sia stato ucciso, si lasci morire, ribadendo quindi l'antico legame amore/morte:

Mais ne demora gaires, après ce qu'il s'en fu alez, que une damoiselle vint a lui et li aporta unes nouvelles dont granz dolors avint en la terre dont il ert sires et en maintes autres contrees por la renomee de sa folor, car ele li dist que Lanceloz del Lac cui il avoit tote s'amor donee estoit ocis en la forest des Aventures et que ele avoit veu a ses iauz que l'an li avoit la teste colpee. Et qant Galehoz l'oï, si en ot si grant duel que nus hom ne porroit greignor avoir (LM: III, IV 23)

(Ma non trascorse molto tempo, dopo che se ne fu andato, che una fanciulla venne da lui e gli portò una notizia che produsse grande dolore nella terra dove era re e in molte altre terre, a causa della notizia della follia che lo prese, perché lei disse che Lancillotto del Lago a cui lui aveva dato tutto il suo amore era morto nella foresta delle Avventure e che lei aveva visto con i suoi occhi che gli avevano tagliato le testa: E quando Galeotto udì queste parole provò un dolore che nessun uomo ne potrebbe sperimentare uno maggiore).

Come osserva Chênerie: «Là s'interrompt le premier fragment du ms BN 768 (f. 1-186), d'une main et d'une date différentes du second fragment du manuscrit; la numération en continu du second fragment montre qu'il manque un folio» (CHENERIE 1993). È dunque probabile che nella carta mancante si leggesse ciò che si trova nel manoscritto Rouen BM 06, dove, coerentemente con quanto narrato al momento della partenza verso il Sorelois, si ritorna sul dolore della dama di Malehaut:

Issi fu Galehos morz pour Lancelot issi com li chevalier lo distrent qui li expelerent son [sonje] si [com li] contez l'a autre foiz devisé. Et quant la nouvelle de sa mort vint en l'ostel lo roi Artu, si fu li diax si granz de toz et de totes qe l'en ne vos poroit greignor deviser. *La dame de Malohot en parfist duel trop angoiseus, car ele l'amoit de si grant amor com nus cuers pot plus amer outre.* (LM: III, IV 24)

(E così morì Galeotto per Lancillotto così come avevano predetto i cavalieri (sic!) che avevano divinato i suoi sogni così come il racconto ha narrato altrove. E quando la notizia della sua morte giunse alla corte di Artù grande fu il dolore in tutti che sarebbe difficile raccontarlo. Ma la dama di Malehot provò un dolore angosciosissimo, perché lo amava di un amore tale che nessun cuore potrebbe amare di più).

La versione speciale costruita sull'intreccio fra amore e ricerca dell'identità declina così sull'immagine di un Lancillotto consolato dal corpo dell'amata, al punto da poter rapidamente cancellare lo strazio per la morte dell'amico:

Et se ne fust li cors la reïne, jamés par autre ne fust confortez. Mes ce l'asoaje molt et done granz confort de totes ires et de totes angoisses oblier qu'il est en la compaignie de la plus vaillant dame dou monde et de la rien que il plus aime. (LM: III, IV 24)

(E se non fosse stato per il corpo della regina nient'altro lo avrebbe confortato, ma questo lo consola molto e lo solleva da ogni ira e lo rende dimentico di ogni angoscia: trovarsi in compagnia della più valente dama del mondo e colei che lui ama di più).

Si sancisce così la superiorità della forza di amore su ogni altro sentimento, che da un lato conduce a morte Galeotto, dall'altro rende Lancillotto dimentico del dolore per la perdita dell'amico nel momento in cui giace fra le braccia dell'amata. Termina dunque qui la storia complessa e affascinante di questo tragico eroe, capace di assumere nel vorticoso processo di riscritture e di letture che si sono avvicendate nel tempo, maschere cangianti che veicolano però ogni volta diverse prospettive sullo stare al mondo. Saranno i lettori successivi a cominciare da Dante a strapparli al testo che lo ha creato e, con ardita manipolazione, a fare di lui il tramite e l'occasione per l'incontro d'amore fra due amanti, mettendo in ombra come per Galeotto spingere Ginevra fra le braccia di Lancillotto non sia altro che l'estremo e altissimo segno del sacrificio d'amore.

Riferimenti bibliografici

- ANTONELLI ROBERTO (2012), *Il testo fra Autore e Lettore*, «Critica del testo», XV/3, pp. 7-28.
- BERTHELOT ANNE (1994), "Mon coeur me fait si mal, il faut bien que je meure". *De Galehaut à Galaad, mourir de passion*, in DANIELLE BUSCHINGER E WOLFGANG SPIEWOK (a cura di), *Le monde des héros dans la culture médiévale*, Greifswald, Reineke, pp. 31-45.
- CHENERIE MARIE LUCE, a cura di (1993), *Lancelot du Lac. Roman français du XIII^e siècle*, t. II, Paris, Lettres gothiques.
- FRAPPIER JEAN (1976), *Lamort Galehaut*, in Id. (a cura di), *Histoire, mythes et symboles*, Genève, Droz, pp. 137-147.
- SIMON GAUNT (2008), «Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse»: *l'amore in tre nella letteratura cortese*, in P. Odorico, N. Pasero (a cura di), *Corrispondenza d'amorosi sensi. L'omoerotismo nella letteratura medievale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 215-229.
- KENNEDY ELSPETH, a cura di (1980), *Lancelot do Lac. The Non-cyclic Old French Prose Romance*, 2 vols., Oxford, OUP.
- KENNEDY ELSPETH (1986), *Lancelot and the Grail: A Study of the Prose Lancelot*, Oxford, Clarendon Press.
- MICHA ALEXANDER, a cura di (1978-1983), *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*, 9 voll., Genève, Droz.

5. «Bel sentimento femminile»: la lettura delle donne nei Paesi Bassi dell'Ottocento

Francesca Terrenato

Leggere e essere lette

Il sottotitolo 'la lettura delle donne' ha almeno due possibili interpretazioni: come e cosa leggono le donne, ma anche come le donne, con le loro azioni ed emozioni, i sentimenti, i desideri, vengono 'lette' attraverso la critica e la letteratura. Questi due piani apparentemente distinti convergono sia nelle affermazioni di critici, pedagoghi e scienziati sull'effetto della lettura sull'animo femminile, sia nelle rappresentazioni di donne che leggono all'interno dei romanzi ottocenteschi; tema, quest'ultimo, che trova un'ampia risonanza nella produzione pittorica di tutto il secolo a livello europeo.

Una riflessione può aprire i confini piuttosto definiti dell'argomento (la 'lettura delle donne' in una determinata congiuntura geografica, culturale, cronologica) evidenziando come una piccola pietra lanciata in un punto della superficie liquida della letteratura produca un movimento che tocca rive lontane. Scrive Jonathan Culler:

Is literature an ideological instrument: a set of stories that seduce readers into accepting the hierarchical arrangements of society? [...] Or is literature the place where ideology is exposed, revealed as something that can be questioned? Literature represents, for example, in a potentially intense and affecting way, the narrow range of options historically offered to women, and, in making this visible raises the possibility of not taking it for granted (CULLER: 1997, 39).

Consideriamo generalmente come oramai assorbiti nell'ambito del nostro odierno approccio scientifico al testo letterario le istanze e gli interrogativi sollevati dalla critica femminista e dalla sociologia dei processi culturali a partire dagli anni Settanta del Novecento. Riproporre in una prospettiva di genere il concetto di linguaggio (letterario) come codificazione dei rapporti di potere vigenti nella società, analizzare come la cultura dominante attraverso la letteratura definisca l'universo dei discorsi possibili, e ripensare il canone in favore di un'attenzione alle voci di rappresentanti di gruppi storicamente subalterni, sono operazioni ancora assai produttive nella prassi dell'analisi del testo. Vasti campi inesplorati soprattutto nella triangolazione fra letteratura, sociologia e altri campi del sapere possono essere percorsi con l'acuta attenzione che quei presupposti ci aiutano a sviluppare in vista di una lettura 'alterata' del testo (Cfr. KOLODNY: 1979, 182). Questo sguardo è sensibile alla codificazione delle strutture del potere maschile nella letteratura e alle conseguenze che tale codificazione produce per le donne come lettrici, come scrittrici e come personaggi, ai fini di una rilettura del passato e del presente.

Il profilo della lettrice, visto in chiave storica, appare piuttosto indefinito. Se disponiamo di elementi sufficienti a delineare gli ambiti della produzione e distribuzione di libri, l'aspetto della fruizione rimane invece in ombra. In assenza di ricerche e statistiche sulla lettura, un'immagine del pubblico ottocentesco delle lettrici nei Paesi Bassi deve essere ricostruita a partire da sparsi elementi offerti da fonti non esplicite. La scarsità di elementi diretti per la conoscenza delle abitudini delle lettrici e della loro evoluzione è strettamente correlata alla limitata libertà di cui esse godono. Le lettrici ottocentesche sono circondate da un conglomerato di norme e convinzioni in merito all'influenza psicologica e fisica della lettura sulle donne. Sono gli uomini, generalmente, che acquistano libri e frequentano biblioteche e società di lettura: l'accesso delle donne alla fruizione del libro appare filtrato attraverso questa soverchiante presenza patriarcale.

Una storia della lettura delle donne è stata in parte tracciata per la Gran Bretagna e per gli Stati Uniti¹, mentre in altri paesi molto rimane ancora da esplorare. Possono però essere raccolti a partire dagli studi

¹ Per la Gran Bretagna vedi FLINT: 1993. Per una storia più ampia delle donne lettrici, con riferimenti anche agli Stati Uniti e ad alcuni paesi europei, vedi JACK: 2012.

sulle lettrici britanniche e nordamericane elementi e strumenti utili per allargare le indagini. Il consolidamento di una produzione di libri e periodici dedicati al pubblico femminile e la crescita di questo potenziale bacino di utenza del libro nel corso dell'Ottocento sono d'altronde tratti comuni a diverse società occidentali. Nei Paesi Bassi una lunga tradizione riconducibile alla pratica quotidiana della lettura delle Scritture vede un'individuazione precoce nel mondo letterario delle donne come potenziali lettrici. Già nel Seicento si assiste a una ricca produzione di manuali e opere di narrativa esplicitamente a loro dedicati, nell'ambito di quel fervido mercato librario che è la Repubblica delle Province Unite, mentre dalla fine del Settecento si delinea una preferenza delle donne per il romanzo, accanto all'emergere di alcune figure di romanziere di successo, apprezzate anche dal pubblico degli uomini. Nel diciannovesimo secolo l'enorme diffusione di romanzi in traduzione, soprattutto francesi, l'evoluzione delle tecnologie di stampa, e la presenza sul mercato e nelle biblioteche circolanti di libri a buon mercato determinano quella saldatura fra lettrici e genere romanzesco che non manca di suscitare preoccupazione fra i critici, i predicatori, gli scienziati e, in generale, i padri e i mariti.

Alla ricostruzione della relazione fra donne e libri contribuiscono elementi offerti da fonti di varia natura: pubblicazioni di ambito scientifico, educativo e religioso, interventi critici e recensioni su riviste e almanacchi, opere di scrittori e scrittrici, diari e lettere, e una ricca produzione figurativa dove sempre più frequente è la rappresentazione di lettrici. Non si esclude il ricorso a descrizioni di fondi librari, elenchi di aste, registri di biblioteche, la cui documentazione impedisce però spesso di individuare lo specifico apporto delle donne. Le considerazioni qui proposte si basano su fonti saggistiche, critiche e letterarie², con incursioni nel repertorio figurativo.

² Le fonti a cui si fa riferimento sono redatte in lingua nederlandese; la traduzione dei brani citati nelle pagine che seguono è a cura di Francesca Terrenato.

Lettrici e letture (s)consigliate nella pubblicistica ottocentesca

Nei Paesi Bassi dell'epoca vige, come altrove, una definita separazione dei ruoli in base al sesso: le donne sono relegate all'ambito domestico e familiare, all'interno del quale oltre ai compiti organizzativi sono le responsabili di una prima formazione della prole, e devono risultare compagne piacevoli e affidabili per l'uomo. Ogni attività e passatempo che contribuisca al loro ruolo di mogli e madri è fortemente consigliato, così come caldamente sconsigliato è tutto ciò che da questo ruolo le distolga: la lettura ricade in entrambe le categorie, a seconda del suo oggetto. Su questa base i libri sono esplicitamente definiti come 'giusti' o 'sbagliati' per un pubblico femminile. Due sono i possibili e contrastanti esiti della lettura per le donne: possono essere formate ed educate attraverso letture approvate, oppure condotte alla perdizione da letture proibite. Il diverso atteggiamento e abbigliamento delle lettrici presenti in vari dipinti nella tradizione figurativa occidentale, che parte dalle numerose immagini dell'Annunciazione in cui Maria alza lo sguardo da un libro, fino ad arrivare alle più disinvolute lettrici dell'era moderna, illustrano queste divergenti potenzialità della donna che legge³.

Alla base dei giudizi e pregiudizi sull'effetto della lettura ci sono paradigmi che si incontrano già nel Seicento nella letteratura divulgativa rivolta alle donne; dall'inizio dell'Ottocento tali considerazioni si fanno sempre più frequenti e si incontrano negli studi letterari che esaminano l'esponentiale crescita del romanzo, oltre che nei manuali esplicitamente dedicati alle donne e nella narrativa stessa. Sono soprattutto le giovani e nubili (che hanno più tempo per leggere) a rischiare di cadere preda, a causa della fragilità e impressionabilità della loro natura e costituzione mentale, dei libri 'sbagliati'. Questo atteggiamento è largamente interiorizzato dalle autrici che si pongono esplicitamente in una posizione di svantaggio e debolezza, limitando sia lo spazio della loro creatività che quello della ricettività del loro pubblico. Betsy Hasebroek, nella prefazione al suo romanzo *Te laat* (Troppo tardi, 1838) parla (in terza persona) così di sé e della sua opera:

³ Per una ricchissima raccolta di riproduzioni di dipinti con questo soggetto di varie epoche si vedano le pubblicazioni di Stefan Bollmann, fra cui: BOLLMANN STEFAN (2005), *Frauen, die lesen, sind gefährlich - Lesende Frauen in Malerei und Fotografie*, München, Elisabeth Sandmann Verlag; trad. it. I. Bonali (2007), *Le donne che leggono sono pericolose*, Milano, Rizzoli.

I suoi lettori saranno troppo cortesi per mostrarsi duri con una donna; le sue lettrici non vorranno considerare le sue mancanze come troppo gravi rispetto al merito di farsi interprete di tanto bel sentimento femminile e portavoce delle tante piccole debolezze delle donne» (HASEBROEK: 1838, V).

L'opinione prevalente nell'establishment letterario e religioso è che le donne siano più inclini a subire il fascino del 'fantastico'. Secondo scienziati e pedagoghi sono più esposte agli stimoli esterni, poiché instabili nel carattere, e dotate di minor discernimento e rigore intellettuale. Inadatta a loro è quindi la lettura di trattati e pubblicazioni scientifiche, ma soprattutto la lettura di romanzi, potenziali veicoli di immoralità e stimolo ad aspirazioni irrealizzabili, se non peccaminose. D'altronde l'affanno con cui tanti critici, pastori protestanti e studiosi sottolineano la pericolosità di determinate letture per le donne è accompagnato da un oggettivo e inarrestabile aumento della fruizione femminile di testi, orientata in particolar modo al romanzo. Izaak de Koning, medico, fra un trattato sul morbillo e una disquisizione sull'anima umana, dedica un manuale alle donne (*Handboek voor het vrouwelijk geslacht*). Qui si legge:

Nessuno più delle donne nella loro prima giovinezza è esposto alle emozioni e alle impressioni che fanno scaturire i moti dell'animo, che smuovono le passioni, che scatenano gli istinti e trasformano o determinano le inclinazioni [...]. La loro immaginazione è molto più potente e infiammabile di quella degli uomini. La donna si crea mille immagini che sono ignote all'uomo ma che non hanno fondamento e che esercitano sulla sua natura un potere decisivo. (KONING: 1831, 195).

Il minor peso della massa cerebrale nella donna rispetto all'uomo spiega secondo De Koning le sue inferiori capacità mnemoniche, che le rendono impossibile ordinare le conoscenze in maniera coerente. Simili convinzioni sono diffuse fra gli scienziati europei: partendo dall'assunto che gli organi responsabili della percezione siano situati nella parte anteriore del cervello e constatato che generalmente le donne hanno fronti più ampie, si giunge alla conclusione che la sfera percettiva sia in loro assai più sviluppata, a discapito delle facoltà intellettive, situate nella parte posteriore del cervello. La sensibilità e la forza dell'immaginazione nelle donne sono fondate anche sulla loro naturale funzione biologica: la madre dispone della capacità di entrare

empaticamente in contatto con la prole; tale capacità si esprime anche nella sua attitudine ad identificarsi ed entrare in contatto con l'altro, e quindi anche con il personaggio e la vicenda del romanzo. Il manuale per le ragazze in età da marito, mogli e madri di J. L. Ewald, autore tedesco molto tradotto in quegli anni, indica infatti uno specifico ideale di relazione fra donne e lettura, orientato non alla formazione personale bensì all'educazione dei figli e alla sfera sociale:

Di soli due talenti avete bisogno [...] quello di sapere leggere ad alta voce qualcosa in modo chiaro, con autentica espressività e giudizio, e quello di saper raccontare (EWALD: 1801, 81).

Il romanziere e editore Adriaan Loosjes nel suo trattato sulla donna nelle quattro fasi della sua vita (1812) identifica nella lettura un grosso fattore di rischio per le fanciulle in età da marito:

La fanciulla che legge continuamente, per cui il piacere della lettura è divenuto una malattia, ha un'aria infelice, sembra aver superato i confini del suo sesso e perduto di vista il suo ruolo, e rischia di incorrere in uno dei difetti peggiori che le possano toccare in sorte, dopo quello di diventare una civetta: quello di diventare una sapientona (LOOSJES: 1812, 126-127).

Nel volume di un'antologia miscellanea dedicata alla gioventù del 1838 si indica chiaramente che la lettura è responsabile di disturbi psico-fisici presso le giovani: «i mal di testa e l'eccitabilità dei nervi a cui [le donne] sono esposte nella primavera della loro vita sono generati dalla lettura» (DONGELMANS: 1996, 128). Le donne che leggono rimangono inattive, il loro corpo è fiacco e lento, mentre il loro spirito si accende. Perdono ore di sonno preziose o sono preda durante il riposo di sogni e fantasie che le lasciano insoddisfatte, predisponendole a stratagemmi e inganni. Il predicatore e pubblicitista De Keyser, una vita dedicata all'educazione del suo gregge, e in particolare delle donne, ammonisce i suoi lettori contro il pericolo rappresentato da autori 'schiavi del peccato', servendosi di un fortunato dipinto del belga Antoine Wiertz, *La lettrice di romanzi* (1853)⁴:

⁴ Antoine Wiertz, *La liseuse de romans*: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine_Wiertz_La_liseuse_de_romans.jpg.

Quando vediamo gonfiarsi quel petto generoso, quando vediamo perdersi lo sguardo della Lettrice di Wiertz, mentre il diavolo coi suoi artigli le porge un nuovo romanzo, noi sappiamo che ella sarà preda, senza alcuna possibilità di remissione o scampo, dell'angelo della perdizione, che semina libidine per raccogliere anime dannate (KEYSER: 1865, 51).

Il libro della dannazione che il demonietto porge alla bella lettrice è infatti opera di un noto 'schiavo del peccato', Alexandre Dumas padre; non si tratta però un romanzo ma del suo dramma romantico *Anthony* (1831), genere che evidentemente compete col romanzo in potenzialità distruttive. La lettura di romanzi genera nella donne assuefazione, incapacità di gestire i compiti a loro riservati, e insoddisfazione. La diffusione degli 'immorali' romanzi francesi, nel corso dell'Ottocento, produce un deciso rafforzamento della campagna anti-romanzo già avviata nel Sei e Settecento. Il romanzo è un genere menzognero, che avvia a gesti sconsiderati. È fatto oggetto di un'attenzione morbosa specialmente dalle fasce più indifese del pubblico, le donne e i giovani: questo topos critico era presente già dai tempi della febbre 'wetheriana' scatenata dal romanzo di Goethe, che avrebbe condotto, visione non corroborata da dati oggettivi, molte deboli menti al suicidio.

Le opere del già citato Dumas, così come quelle di Flaubert, Balzac, Zola, e poi ancora di Eugène Sue e Paul de Kock, per citare alcuni fra i tanti romanzieri tradotti nei Paesi Bassi in questo secolo, con il loro sentimentalismo, sensazionalismo, realismo e il sempre più spigliato riferimento alla sfera erotica cospirano, se finiscono nelle mani sbagliate, mani di donna, contro il mantenimento del buon ordine sociale. In un dipinto del trittico *Past and Present* (1858)⁵ del pittore britannico Augustus Egg vediamo, nel tipico interno borghese, la donna fedifraga prostrata ai piedi del marito. Lui, distrutto dal dolore, tiene in mano la prova (una lettera) dell'infedeltà di lei. In un angolo le due bambine costruiscono un metaforico castello di carte, che sta franando. Sulla costa del libro che sostiene l'instabile costruzione si legge il nome dell'autore: Balzac.

⁵ Augustus Leopold Egg, *Past and Present*, No. 1 (1858), <http://www.tate.org.uk/art/artworks/egg-past-and-present-no-1-n03278>.

Autori sia nazionali che internazionali vengono recensiti anche in base alla loro corrispondenza ai requisiti della fruizione da parte delle donne: fra gli autori tedeschi Goethe è considerato ad esempio poco adatto (al di là del controverso *Werther*, comunque troppo difficile), mentre fra gli inglesi Alexander Pope è una buona scelta, assieme a Samuel Richardson. Per le ragazze sono consigliati i libri di Louise Alcott (l'autrice di *Piccole donne*), quelli di Charles Dickens e nell'ambito della produzione in nederlandese i romanzi storici di Geertruida Bosboom Toussaint, emula olandese di Walter Scott, altro autore generalmente accettato. Ma l'opzione in assoluto più sicura rimane quella dell'antologia rivolta in particolare alle donne: sono molte infatti le pubblicazioni di questo tipo (sull'esempio del *Female Reader*, 1789, di Mary Wollstonecraft) che raccolgono, con l'occhio ai temi e agli accenti più congeniali alle lettrici, passi scelti da vari autori.

I critici danno voce al loro pregiudizio anche in merito alle modalità di lettura da parte delle donne. L'interesse delle lettrici si concentra esclusivamente sul finale: abitudine tutta femminile è quindi quella di saltare pagine per arrivare all'ultimo capitolo. In un dipinto del 1863 di Robert Braithwaite Martineau, intitolato *L'ultimo capitolo*⁶, la donna illuminata dal chiarore del fuoco è evidentemente assorbita nella lettura del finale con il ricongiungimento fra gli innamorati, topos romanzesco che premia la curiosità e i sogni romantici delle lettrici. Un anonimo redattore dell'autorevole rivista letteraria olandese *De gids*, in una recensione che passa in rassegna l'evoluzione degli intrecci romanzeschi nell'arco dell'Ottocento, descrive così le abitudini di lettura del pubblico femminile:

C'è stato un tempo in cui ogni romanzo, ogni novella che si rispettasse, finiva col matrimonio che risolveva i conflitti che erano stati delineati nell'intreccio. Se il conflitto durava troppo, se gli impedimenti si accumulavano, le lettrici trascinate dall'emozione saltavano le ultime pagine per sapere se poi i due alla fine 'si ritrovavano' (ANONIMO: 1901, 175).

⁶ Robert Braithwaite Martineau, *The Last Chapter* (1863), <http://www.bmagprints.org.uk/image/331216/robert-braithwaite-martineau-the-last-chapter>.

Un altro redattore di *De gids* si muove sulla stessa linea ed offre anche un esempio di scena romanzesca che premia le aspettative del pubblico femminile: «Le care lettrici, che sono solite concedersi un piccolo 'anticipo' sulla conclusione del racconto, per vedere se vale la pena di arrancare per due o trecento pagine, potranno trovare il necessario incoraggiamento a pagina 347». Il contenuto di quella pagina, che dovrebbe incoraggiare l'indigesta lettura, viene così riassunto:

Louise, la fidanzata di Albert sta morendo: al capezzale ci sono tutte le persone di casa, anche lo stesso Albert, naturalmente, e con lui, come invece tanto naturale non è, Emma, la fanciulla che Albert ama ancor di più del suo angelo ormai prossimo alla morte» (KOO: 1880, 369).

Il tenore piuttosto sarcastico delle affermazioni di questi recensori si incontra tipicamente su una rivista rivolta prevalentemente a un pubblico di uomini. Nelle riviste intese per un pubblico misto, per 'la famiglia', i saggi consigli dispensati alle lettrici abbondano comunque di elementi riconducibili alle convenzionali letture maschili del gusto e delle capacità delle donne, ma 'in positivo', per così dire. Alcune scrittrici rientrano con i loro romanzi e racconti di ambientazione domestica nel canone accettato delle letture femminili, che non devono essere né un piacere, né uno strumento di conoscenza, ma tutt'al più uno stimolo alla formazione di un carattere amabile e rispettoso e di una solida moralità. La critica, sempre esercitata da uomini, non è avara di lodi nei confronti di questi libri di donne per le donne, che tuttavia occupano uno scaffale ben separato da quello delle serie letture maschili, meritevoli invece di analisi critiche assai più profonde ed articolate. Anche le opere di Fredrika Bremer, ispiratrice del movimento femminista svedese, sono sottoposte dai critici olandesi ad una lettura che le svuota di ogni potenziale innovativo. Nel suo *Le figlie del Presidente* (*Presidentens döttrar*, 1834) romanzo uscito in traduzione nederlandese nel 1842, si anticipano già rivendicazioni di indipendenza per le donne nella società e nella famiglia, ma non è questo, evidentemente, l'aspetto che il recensore olandese dei *Vaderlandsche Letteroefeningen* vuole sottolineare:

La vita domestica, le virtù domestiche, i quadretti di vita domestica sono descritti *con amore* [in italiano nel testo] da questa scrittrice già nota e amata. Ha qualcosa di buono, di semplice, di appropriato al

carattere femminile [...]; chi ha un gusto troppo sviluppato per le conclusioni inattese, per le passioni violente, per i risvolti inquietanti resterà delusa da questo romanzo, [...] ma le lettrici dotate di sano intelletto e sentimenti sinceri, che leggono per elevare il cuore, saranno d'accordo con me (ANONIMO: 1843, 615).

Gli stessi toni risuonano nella recensione un romanzo (*Hermine*, 1850) di Elise van Calcar, autrice nederlandese «dotata di fini e teneri sentimenti»:

Cosa offre e come lo offre? Ciò che si può attendere da una donna che, guidata dall'amore verso il bello e il buono, voglia diffondere la purezza dei costumi, la salute dei sentimenti e un'esistenza serena benedetta dalla fede. Non esagera in alcun luogo, né rende odioso alcun personaggio, né lo tratteggia con troppa enfasi, ma lo fa con mano leggera, come si conviene a una donna che non aspiri a trovar gloria nel comportarsi da uomo, ma sia capace di combinare la sua dolcezza con una virile fermezza (ANONIMO: 1851, 368).

La consapevolezza dell'esistenza di una categoria distinta, quella della lettrici, e le ipotesi sulle loro caratteristiche e i loro presunti bisogni e interessi, influenzano evidentemente la composizione, la distribuzione e la promozione della letteratura. I recensori si riferiscono continuamente a questa categoria utilizzando la figura della lettrice o della persona giovane (quasi invariabilmente di sesso femminile) per sottolineare il fattore di rischio rappresentato dalla presenza di contenuti sessuali espliciti, o per individuare nel sentimentalismo la presunta forza di attrazione di un'opera. Anche gli almanacchi per signore, antesignani delle riviste femminili, abbondano di ammonimenti e consigli per la lettura. Le redattrici di questi periodici si mostrano perfettamente in linea con le convenzioni vigenti. La suddivisione fra giusto e sbagliato viene proiettata dai libri alle lettrici: le lettrici ignoranti «leggono per noia, abbracciando ogni romanzo solo per seguire lo svolgimento dell'intreccio, [...] senza darsi il tempo di fermarsi ai bei pensieri, senza chiedersi se il cuore e lo spirito possano trovarvi un sano nutrimento. Ingurgitano il cibo dell'intelletto senza digerirlo», mentre «la lettrice evoluta legge con discernimento, non solo per passare il tempo, ma per arricchirsi di utili nozioni, nobili pensieri e virtù» (DON-GELMANS: 1996, 330).

Donne che leggono nei romanzi ottocenteschi

Fin qui è stato trattato l'aspetto prescrittivo, ma per avvicinarci a sapere cosa e come leggevano effettivamente le donne olandesi nell'Ottocento ci si può rivolgere alla narrativa stessa. Le fonti letterarie, generalmente romanzesche, ci restituiscono un'immagine complessa, diversificata, del pubblico delle lettrici, oltre a testimoniare la diffusione, accanto ai nomi noti, di tante autrici e autori oggi pressoché sconosciuti. È con una certa cautela che dobbiamo prendere queste indicazioni, da non collegare direttamente a dati reali, quanto alla visione dell'autrice/autore di un determinato ambiente e di alcuni individui. Molte protagoniste di romanzi rientrano nel paradigma positivo o in quello negativo della lettrice, spesso incarnati in due personaggi antitetici nella stessa opera, per dare maggior rilievo al contrasto. Troviamo però anche una più ampia libertà di movimento delle donne nel mondo dei libri man mano che il secolo avanza.

In *Wilhelmina Noordkerk*, un romanzo del 1818 della scrittrice olandese Fenna Mastenbroek, Louise, orfana di madre, ottiene la chiave della biblioteca di casa e gode di eccessiva libertà nella scelta delle sue letture. Può addirittura contare sulla collaborazione di un fratello maggiore che chiede libri in prestito per lei. Fortunatamente, commenta il narratore, non le capitano in mano libri scandalosi, ma l'indigestione di vicende amorose costruite attorno a bellissime eroine le riempie la testa di vanità e sogni romantici. Quando è assorbita dalla lettura la ragazza «condivide con tutta l'anima le vicende dei personaggi, e spesso una lacrima brilla nella chiara pupilla» (MASTENBROEK: 1818, 40): è il topos della sensibilità ed empatia femminile. A un controllo paterno il libro che sta leggendo risulta essere un romanzo della Contessa di Genlis, pedagoga francese e autrice di romanzi storici fra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento. Una lettura tollerata, insomma, per Louise, che però continua a navigare senza guida nei mari del romanzo: il pericolo è rappresentato qui dall'assenza di una figura di mediatrice (tipicamente la madre) fra la ragazza e la letteratura, più che dal contenuto stesso dei libri. Un'altra figura nello stesso romanzo offre l'esempio positivo della relazione fra donna e lettura con l'esplicito riferimento al fortunato decalogo delle virtù femminili di Ewald:

Oltre alle cure per la sua amata madre e alle faccende domestiche, Geertruide non conosceva più grande piacere che quello della lettura. I suoi sentimenti totalmente puri e una facoltà immaginativa mai profanata determinavano le sue scelte in materia di libri; e se talvolta si sentiva abbattuta trovava il più solido conforto nel manuale per le donne di Ewald (MASTENBROEK: 1818, 100).

La tendenza alla contravvenzione appare tuttavia sempre più diffusa fra le figure di donne che leggono all'interno di opere letterarie, tanto da far pensare a un fenomeno in crescita nella società attorno alla metà dell'Ottocento. Nel 1839 *Camera Obscura* (Camera Oscura) di Nicolaas Beets, una raccolta di bozzetti in stile spettatoriale molto amata dal pubblico olandese, ci presenta una figura di giovane lettrice che contravviene in modo evidente alle regole per una sana lettura previste nel suo ambiente: la madre, ingenua e accecata dall'affetto per questa figlia tanto studiosa, non vede il pericolo che corre la ragazza lasciata, sola, a scegliere i suoi libri. Non sfugge invece all'avvertito narratore, insospettito dallo sguardo sfuggente e dall'ansia che la giovane tradisce, che si deve trattare di una lettura proibita, e precisamente di *Amours secretes de Napoleon Bonaparte* (1815), del Barone de Bourges. Volume, ironizza il narratore, «certamente molto edificante per una fanciulla di sedici anni» (BEETS: 1871, 115). Infatti, a dimostrazione del nefasto influsso della lettura, si scopre che la ragazza è solita dare segretamente appuntamento a un giovanotto in quel giardino dove si ritira a 'studiare'. Non sono solo le più giovani a rischiare il pessimo influsso delle letture sbagliate: Clara, una delle protagoniste di *Twee vrouwen* (Due donne, 1840) di Betsy Hasebroek, è una donna adulta, e madre, ma a causa di un libro trascura il suo dovere più sacro:

Indifferente a quasi tutto, lo era in primo luogo e soprattutto al suo figlioletto di due anni, Alfred. Poteva rimanere ore a fissare un punto, senza mai guardare il bimbo, che giocava ai suoi piedi; se aveva occhi per qualcosa era per il libricino che portava sempre con sé, nascosto fra le pieghe del suo abito (HASEBROEK:1840, 147).

Nella seconda metà del secolo emergono, con forza crescente, le rivendicazioni delle donne: in primo luogo il diritto di accesso all'istruzione, non più solo fra le mura domestiche o nel grado inferiore, poi il

diritto di voto, a cui si giungerà definitivamente solo nel 1922. Nel 1871 Aletta Jacobs è la prima donna a iscriversi a un corso universitario, che conclude diventando medico nel 1878. La grande esposizione del Lavoro delle Donne del 1898 a L'Aja, frutto di una collaborazione fra tutte le associazioni attive sul fronte dei diritti nell'ultimo decennio dell'Ottocento, getta le fondamenta per il riconoscimento sociale e retributivo dell'occupazione femminile⁷. Sono questi gli anni in cui Elise van Calcar da romanziera per signore e fanciulle, campionessa dei buoni sentimenti apprezzata da recensori di vedute limitate, diviene un'attiva pedagoga e affronta, anche nei suoi romanzi, la questione dell'istruzione ed emancipazione delle donne⁸. Questo lungo e graduale processo è in relazione diretta con una diversa immagine della donna che legge rintracciabile nei romanzi. Quel legame fra donne e libri, fino ad allora totalmente subordinato alle indicazioni dell'establishment maschile, oppure troppo sentimentale e potenzialmente pericoloso, si articola e si trasforma.

Nell'introduzione al suo studio sulle lettrici britanniche Kate Flint (cfr. FLINT: 1993) ci mette in guardia contro il rischio di schiacciare le pratiche di lettura delle donne sui paradigmi patriarcali, senza dare la dovuta attenzione all'impulso dato all'emancipazione dall'esempio di tante autrici affermate, dalla presenza di tante eroine romanzesche che spezzano le convenzioni, e dai crescenti riferimenti alla sfera dell'eros femminile, che gettano le basi per una nuova consapevolezza del corpo e del desiderio. Le donne scelgono con molta più forza cosa vogliono leggere, abbandonando spesso sia il modello escapista che quello edificante. La lettura è un percorso attraverso cui si sviluppa l'identità dell'individuo donna, con l'asserzione di preferenze che si oppongono a quelle che si attendono dalle donne nel loro contesto sociale. La protagonista di *Majoor Frans* (Il Maggiore Frans), un romanzo del 1872 di Geertruida Bosboom Toussaint, legge avidamente Shakespeare, indossa abiti maschili e professa di non volersi sposare; salvo poi cambiare idea, come sempre, nel finale. Mathilde, nel romanzo dallo stesso

⁷ Per una biografia di Aletta Jacobs nel contesto della prima ondata del femminismo nei Paesi Bassi vedi BOSCH (2004).

⁸ Per notizie su Van Calcar ed altre donne che entrarono in quegli anni a far parte della prestigiosa *Maatschappij der Nederlandse Letterkunde* (Compagnia della Letteratura Nederlandse), fino a quel momento riservata agli uomini, vedi POELSTRA (2000).

titolo di Lodewijk van Deyssel del 1887, trova nella lettura non solo il conforto e il calore che le mancano nel suo matrimonio, ma anche uno spazio privato in cui poter far vagare a piacimento il pensiero e poter scoprire, in una famosa scena di auto-erotismo allora fortemente criticata, il proprio corpo. La giovane protagonista di *Vijftig* (Cinquanta), romanzo del 1899 di Marcellus Emants, che vede il fidanzato alle prese con *L'argent* di Émile Zola, sfida il pregiudizio maschile, che tenta di resistere con i suoi triti argomenti:

'Una volta o l'altra lo leggerò quel libro. Voglio sapere qualcosa di questo Zola.'

'Zola non è una lettura per donne', fu la recisa risposta.

Lei tentò di assumere un tono scherzoso, ma non vi riuscì, e le sue parole suonarono piuttosto sarcastiche.

'Henri, non sono più minorenni.'

'Le donne rimangono sempre minorenni.'

Anche questa volta non aveva levato lo sguardo, e più che la durezza delle parole fu l'indifferenza con cui le aveva pronunciate a incidere quello sprezzante giudizio nell'animo di Mina.

No, non si sarebbe lasciata trattare così! Improvvisamente ebbe chiaro cosa doveva fare. Non era più tempo di chiedersi se fosse il caso di iniziare la sua battaglia. Era già iniziata. Doveva reagire (EMANTS: 1899, 27).

Sono tante le donne borghesi che si muovono nei giardini e nei salotti accompagnate da un libro, e in quel libro si nasconde il germe di un comportamento non conforme, non più condannato ma registrato da narratrici e narratori naturalisti di fine secolo. Sono le giovani donne del dipinto *Forbidden Books* (1897) di Alexander Rossi⁹, che nella loro stanza attraverso i libri si esercitano al sogno e alla libertà, e che la madre non osa punire. Ma intanto, esitanti, sulle porte delle biblioteche pubbliche, in strada, altre donne si avvicinano alla lettura.

Nelle biblioteche commerciali, che si diffondono enormemente attorno alla metà del secolo, si ottengono libri in prestito, a pagamento. Si tratta soprattutto di romanzi, molti in traduzione, e non mancano

⁹ Alexander Mark Rossi, *Forbidden Books* (1897) http://www.rehs.com/alexander_mark_rossi_forbidden_books.html.

certo quelli più 'scandalosi'. In un romanzo del 1853, *Octavius Kwarto* (l'anonimo autore è forse l'editore stesso, L.F.J. Hassels), un gestore di biblioteca commerciale, Octavius, narra le sue esperienze col variegato pubblico dei suoi clienti. E fra loro anche donne, che sfuggono così al controllo di padri e mariti sulle loro scelte. Ecco una scena che entra nel vivo dell'argomento:

Entrò una bella fanciulla in fiore, con sentimentali occhi azzurri e riccioli biondi, che ricadevano sul colletto bianco candido, e un'espressione assolutamente ingenua.

'Vorrei un romanzo di Paul de Kock: Gustave il cattivo soggetto oppure Moustache – Zizine no, l'ho iniziato ma non l'ho trovato interessante: non è romantico...

'Sono fuori,' rispose Octavius, 'ma mi tornano entro la settimana.'

'Come mi dispiace,' disse la fanciulla. Allora mi dia Il cornuto.'

'Il cornuto!' fece eco Octavius.

Sì, Il cornuto.'

E dandole il libro pensò: 'Se fossi tuo padre non te lo darei questo libro'.

'Peccato,' continuò a ragionare dopo che se ne fu andata – 'che grandissimo peccato che quella ragazza si guasti così con la lettura di questi romanzi immorali; ne dovrei proprio parlare al padre; però', rifletté poi, 'se lo facessi, direi addio a quegli spiccioli che mi porta – e adesso basta con questi pensieri filantropici' (ANONIMO: 1853, 173-174).

Il successo del prodotto 'libro', ormai stampato in serie su carta industriale, e rilegato in tela, diffuso in un più ampio e capillare mercato, accessibile anche alle classi meno abbienti, entra in conflitto, come abbiamo visto, con la questione morale di cui critici, pastori e pedagoghi tanto si preoccupano. Nei Paesi Bassi, dove le donne sono notevolmente alfabetizzate, la lettura tende, attraverso gli esercizi librari commerciali, a diffondersi anche fra le lavoratrici. Ed è un accesso libero e non controllato dagli uomini. Martha, di mestiere cucitrice, in un romanzo di August P. van Groeningen del 1890, coi pochi spiccioli risparmiati paga il deposito per i romanzi che prende in prestito: Dumas, Dickens e George Eliot. Nasconde i libri sotto le stoffe che sta cucendo, li legge fino a tarda notte, confrontandoli, valutandoli, e indagando sulle vite dei loro autori. La convivenza fuori dal matrimonio

della romanziera Eliot con il suo compagno convince Martha a intraprendere la stessa strada, e a rendersi infine indipendente:

Martha amava più di tutti George Eliot. Le venne la curiosità di sapere qualcosa in più sulla vita di quello scrittore, e Jo, che aveva per caso letto qualcosa in proposito, le raccontò che era una donna, e le disse del rapporto che aveva con Lewes. Se Martha lo avesse saputo prima una donna del genere le avrebbe fatto ribrezzo, ma ora pensava che qualcuno che aveva scritto libri così belli non può essere cattivo, e che quindi neanche le sue azioni possono essere cattive. Eppure Martha non avrebbe mai osato raccontare quelle storie a sua madre: lei aveva delle idee così diverse, era una donna d'altri tempi, quando tutti la pensavano diversamente e non sapevano cosa ti poteva offrire il mondo. (GROENINGEN: 1982, 73-74).

Sono i romanzi stessi, e non solo quelli di autrici sensibili alla questione femminile, a raccontare di donne che affrontano la lettura con autonomia di giudizio, e che al tempo stesso operano scelte di vita, e superano barriere. Con la loro capacità di emozionarsi e immedesimarsi, stereotipo che non viene mai messo in discussione, e che ancora sopravvive nel nostro tempo, dai libri attingono forza e consapevolezza, e si proclamano maggiorenni.

Riferimenti bibliografici

- ANONIMO (1843), recensione a *De Dochters van den President*, Gron. W. van Boekeren, "Vaderlandsche Letteroefeningen", 1843, 1, p. 615.
- ANONIMO (1851), recensione a *Hermine*, door Elise, Schoonhoven, S.E. van Nooten, 1850, "Vaderlandsche Letteroefeningen", 1851, 1, pp. 368-372.
- ANONIMO (1853), *Octavius Kwarto*, Amsterdam, L.F.J. Hassels.
- ANONIMO (1901), recensione a G. van Hulzen, *Getrouwd*, Amersfoort, Valkhoff & Co., "De gids" 65, 1, pp. 175-179.
- BEETS NICOLAAS (1871), *Camera Obscura*, Haarlem, Erven F. Bohn.
- BOSCH MINEKE (2004), *Aletta Jacobs 1854-1929. Een onwrikbaar geloof in rechtvaardigheid*, Amsterdam, Balans.
- CULLER JONATHAN (1997), *Literary theory. A very short introduction*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- DONGELMANS BERRY (1996), *Wat mochten vrouwen lezen in de negentiende eeuw? Niet geschikt voor vrouwen*, "Literatuur", 13, (1996), pp. 326-334.
- DOW GILLIAN, *Women Readers in Europe: Readers, Writers, Salonnières, 1750-1900*, "Women's Writing", 18:1, 1-14.
- EMANTS MARCELLUS (1899), *Vijftig*, 's-Gravenhage, Haagsche Boekhandel- en Uitgeversmaatschappij.
- EWALD J. L. (1798), *Die Kunst, ein gutes Mädchen, eine gute Gattin, Mutter und Hausfrau zu werden. Ein Handbuch für erwachsene Töchter, Gattinnen und Mütter*, Bremen, Fr. Wilman; trad. ned. A. Simons (1801), *De kunst om een goed meisje, ene goede echtgenote, moeder en huisvrouw te worden: een handboek voor huwbare dochters, echtgenoten en moeders*, Haarlem, F. Bohn.
- FLINT KATE (1993), *The Woman Reader: 1837-1914*, London-New York, Oxford University Press.
- GROENINGEN AUGUST PIETER VAN (1982), *Martha de Bruin*, Amsterdam, Querido.
- HASEBROEK BETSY (1838), *Te laat*, Haarlem, Erven F. Bohn.
- HASEBROEK BETSY (1840), *Twee vrouwen*, Haarlem, Erven F. Bohn.
- JACK BELINDA (2012), *The Woman Reader*, New Haven-London, Yale University Press.
- KEYSER J. P. DE (1865), *Levensvormen. Verzamelde schetsen*, Arnhem, D. A. Thieme.

- KOLODNY ANNETTE (1979), *Dancing Through the Minefield*, in ROBYN R. WARHOL e DIANE PRICE HERNDL, a cura di (1979), *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*, Rutgers University Press, New Brunswick (New Jersey), pp. 171-190.
- KONING IZAAK DE (1831), *Handboek voor het vrouwelijk geslacht, bevattende raadgevingen in al de tijdperken des levens, alsmede nopens de opvoeding der kinderen*, Zaltbommel, Johannes Noman en Zoon.
- KOO JOHANNES DE (1880), recensione a *Half Bloed*, Roman door H. de Veer, Amsterdam, G.L. Funke, 1879, "De gids", 44, 4, pp. 369-384.
- LOOSJES ADRIAAN (1809), *De vrouw in de vier tijdperken haars levens*, Haarlem, A. Loosjes.
- MASTENBROEK FENNA (1818), *Wilhelmina Noordkerk. Eene geschiedenis ter aanprijzing van oud vaderlandsche zeden, voor Nederlandsche vrouwen en meisjes*, Haarlem, François Bohn.
- PHEGLEY JENNIFER and BADIA JANET (2005), *Introduction: Women Readers as Literary Figures and Cultural Icons*, in JENNIFER PHEGLEY e JANET BADIA, a cura di, *Reading Women. Literary Figures and Cultural Icons from the Victorian Age to the Present*, University of Toronto Press Inc., Toronto Buffalo London, pp. 3-26.
- POELSTRA JANNIE (2000), *De eerste vrouwelijke leden van de Maatschappij, "Letterkundig Magazijn"*, 18, pp. 16-23.

Sitografia

Birmingham Museums and Art Gallery, <http://www.bmagprints.org.uk>
 Wikimedia Commons, <http://commons.wikimedia.org>
 Rehs Galleries, <http://www.rehs.com>
 Tate website, <http://www.tate.org.uk>

6. L'altro nell'altro. Avanguardie poetiche nella Cina contemporanea

Serena Zuccheri

Spesso parlando di Cina in linee generali e quanto mai sommarie, il tema dell'"altro" emerge dal confronto politico e culturale in cui oggi inevitabilmente si pone questo Paese con l'Occidente. Termini quali 'dittatura', 'censura', 'controllo' sono solo alcune delle parole con cui si tende a descrivere oggi la Cina contemporanea. Il confronto è molte volte univoco, portato avanti, nella maggior parte dei casi, da quella parte di mondo che si è convinta di essere baluardo della 'democrazia', anche quando spesso ha mancato di rispettare i valori e i principi sui quali tale sistema è nato. Se provassimo a mettere da parte, anche solo temporaneamente, i paradigmi dicotomici con cui siamo soliti rapportarci alla 'diversità cinese', scopriremmo che la Cina è da tempo impegnata in un'analisi costante della propria alterità che non si limita a valutare unicamente quelli che possono essere evidenti 'contrast' politico-culturali con l'Occidente. I segni di quella che potremmo definire una 'lettura interiore' che la Cina fa di sé sono rintracciabili nel cammino intrapreso nel corso del tempo dalla poesia cinese (genere per eccellenza per tutto il corso della storia dinastica), in particolare dalla fine degli anni Settanta del secolo scorso, periodo cui si fa risalire la nascita di quei gruppi poetici d'avanguardia che negli ultimi decenni hanno saputo produrre un notevole impatto a livello nazionale ed internazionale. Questo intervento, pertanto, si propone di essere un invito a leggere l'altro - la Cina - in un'ottica diversa, con uno sguardo poetico.

Poesia come miscredenza

L'abiezione è il lasciapassare dell'abietto
 la nobiltà è l'epitaffio del nobile.
 Guarda, in quel cielo indorato
 Sventola il riflesso ricurvo dei morti.

L'epoca glaciale è passata,
 perché ovunque c'è ghiaccio?
 Il Capo di Buona Speranza è stato scoperto,
 perché nel Mar Morto mille vele contendono?

Sono venuto a questo mondo
 portando solo carta, corda e ombra,
 per potere prima del processo
 proclamare quella voce già giudicata:

te lo dico, mondo
 io – non – credo!
 Anche se ai tuoi piedi ci sono mille sfidanti,
 contami quale millesimoprimo.

Io non credo che il cielo è azzurro;
 io non credo all'eco dei tuoni;
 io non credo che i sogni sono falsi;
 io non credo che la morte è senza giudizio.

Se l'oceano è destinato ad aprire una breccia nella diga,
 possano tutte le acque amare riversarsi nel mio cuore;
 se la terra è destinata a sollevarsi,
 possa l'umanità scegliersi un nuovo picco dell'esistenza.
 Nuove svolte e stelle brillanti
 ora decorano il cielo sconfinato,
 sono i pittogrammi di cinquemila anni,
 sono gli occhi degli uomini del futuro che fissi guardano
 (BEI DAO: 1976; trad. 2003, 12-15).

*Risposta (Huida)*¹ è la poesia che forse più di altre ha contribuito a far conoscere Bei Dao e i Poeti Oscuri (*menglong shiren*) a livello internazionale. A cosa risponde Bei Dao, ex Guardia Rossa, carnefice e al contempo vittima del caos politico e sociale generato dagli 'anni bui' della Rivoluzione Culturale (*wenhua da geming*, 1966-76)? Risponde al vuoto politico, alla saturazione artistica e letteraria lasciata in eredità dalle rigidità ideologiche del periodo; risponde, con la miscredenza, a una realtà offuscata da una deviante adorazione per una rivoluzione che si voleva eterna, che ha accecato il popolo cinese, non più in grado di distinguere i buoni dai cattivi, il giusto dallo sbagliato, la verità dalla falsità. I 'non credo' di Bei Dao sono un invito partecipativo a riscoprire la cultura cinese, a ribaltare la Storia, a ricostituire le peculiarità di una nazione schiacciata da un considerevole annichilimento sociale e culturale. Bei Dao vede nella lingua cinese, nelle vaste possibilità che essa offre, l'opportunità di recuperare dal cumulo delle macerie lasciate dalla Rivoluzione Culturale gli aspetti identificativi della tradizione e della cultura cinesi, 'i pittogrammi di cinquemila anni', segni di un Paese in costante divenire, non più appesantiti dalle nomenclature politiche e da quel gergo propagandistico che dal 1942, e con più intensità nel decennio 1966-76, hanno trasformato la lingua cinese in uno 'stile maoista' (*Mao wenti*), privandola della possibilità di essere spazio simbolico e creativo.

Nel 1978 *Risposta* viene pubblicata a Pechino nella rivista non ufficiale *Jintian* (Oggi), divenendo in qualche modo manifesto dei Poeti Oscuri. I poeti che si raccolgono intorno a *Jintian* condividono la medesima idea, quella di una poesia nuova, del tutto diversa dalla lingua e dalla logica dei decenni precedenti. Il grande uso di metafore, ad una prima lettura 'oscura', l'eroismo e il tono altisonante caratterizzano la poetica di questo nuovo gruppo. Ri-esplorare la propria lingua significa, in un certo qual modo, ripercorrere le origini della poesia cinese e recuperare un rapporto con la tradizione poetica classica che i Poeti Oscuri avvertono necessario e «all'interno del quale essi privilegiano non le concezioni pedagogico-morali, ma il ben più ricco patrimonio di riflessioni teoriche sulla poesia dall'interno della poesia stessa» (POZZANA: 2010, 83).

¹ È generalmente diffusa l'idea che *Risposta* sia stata composta in occasione delle proteste avvenute a Piazza Tian'anmen nella primavera del 1976, durante le commemorazioni per la morte di Zhou Enlai (1898-1976), capo del governo cinese dal 1949, ma è più probabile che la poesia risalga ad un periodo precedente.

Poesia come veicolo di verità e moralità

Nel tentare di comprendere la Poesia Oscura (*menglong shi*) e le forme poetiche che si sono succedute nel corso degli ultimi decenni, non possiamo non considerare il coinvolgimento secolare che intercorre in Cina tra poesia e politica. Al centro della poesia classica cinese spesso sono narrati la maestosità della natura, il destino dei regni e dell'impero, la tragedia del funzionario di corte non apprezzato sufficientemente dal sovrano. Se tra i migliori poeti di epoca imperiale si annoverano burocrati, funzionari e imperatori, non stupisce che in epoca moderna il 'padre' della Cina popolare, Mao Zedong (1893-1976), fosse anche poeta. È una coincidenza che segna il forte legame che intercorre tra poesia e politica, legame non tanto casuale in fondo, se consideriamo che, in una visione tradizionale cinese del mondo, governo e letteratura riflettono il *Dao* (la Via), principio cosmico che determina l'ordine delle cose, degli eventi, dal cambio delle stagioni ai rapporti umani. Il valore della letteratura risiede nella sua capacità di essere 'veicolo di verità e moralità' (*wen yi zai dao*)², di servire, ad esempio, da elogio per un sovrano virtuoso o da monito per quello non degno di governare. La nozione di letteratura come 'veicolo di verità e moralità', conferma che la poesia 'mette in forma di parole le intenzioni' (*shi yan zhi*), da intendersi queste ultime non come volontà del singolo, ma come pensieri appropriati in date circostanze, capaci di generare azioni e comportamenti stabiliti dal codice confuciano e, in quanto tali, ritenuti corretti. Questo spiega perché gli esami di stato³ stabiliti per reclutare i funzionari valutassero le capacità poetiche dei candidati, rispondendo in tal modo all'idea stessa che Confucio (551-479 a.C.) aveva della poesia, in particolare della poesia raccolta nello *Shi-jing* (Classico delle Poesie)⁴, come strumento educativo, modello d'e-

² L'espressione *wen yi zai dao* si deve al filosofo Zhou Dunyi (1017-1073), uno tra i maggiori ispiratori della rinascita confuciana in epoca Song (960-1279). Per approfondimenti si veda CHENG: 2000, 445-553.

³ Istituiti nel 605 e aboliti definitivamente nel 1905.

⁴ Viene attribuita a Confucio la scelta delle poesie raccolte in quest'opera che, insieme allo *Yijing* (Classico delle Mutazioni), lo *Shujing* (Classico dei documenti), al *Liji* (Memorie sui riti), al *Chunqiu* (Annali delle primavere e degli autunni) e ai cosiddetti *Si shu* (I quattro libri), ovvero i *Lunyu* (Dialoghi), *Zhongyong* (Giusto Mezzo), *Daxue* (Grande Scienza) e *Mengzi* (Mencio), fa parte dei testi canonici del

loquenza e di retorica (cfr. ZHANG: 1992, 133; OWEN: 1992, 26-29). Poesia come strumento di istruzione morale, dunque, ma anche specchio dei sentimenti che il popolo nutriva per il sovrano e di denuncia dei mali che affliggevano la società (cfr. LIU: 1962, 48-87).

Dopo la caduta della dinastia Qing (1644-1912) e la fondazione della Repubblica nel 1912 la letteratura cinese conosce la sua prima grande trasformazione. Gli intellettuali di stampo riformista, come Hu Shi (1891-1962) e Chen Duxiu (1879-1942), si fanno promotori di una letteratura non più in cinese classico (*wenyanwen*), ma in lingua vernacolare (*baihuawen*), in una forma espressiva che non si limita ad essere mezzo esclusivo di una letteratura 'alta', come era stato fino ad allora (cfr. HU: 1917, 123-139; CHEN: 1917, 140-145). L'idea di una Rivoluzione Letteraria (*wenxue geming*), nata nel 1917 e consolidatasi nel Movimento del 4 maggio del 1919 (*wu si yundong*), contribuisce alla creazione di una nuova poesia, in versi liberi e in forme moderne, che in una prima fase risente molto delle influenze letterarie occidentali. I nuovi componimenti avrebbero dovuto sradicare l'elitarismo e la rigidità della tradizione letteraria, ritenuta d'ostacolo allo sviluppo di una società proiettata verso la modernità. Per la prima volta nella storia della letteratura cinese, la Rivoluzione Letteraria mise l'accento sulla necessità di non considerare più la poesia come parte integrante del sistema politico e al contempo esautorò i poeti dal compito di 'educatori' da loro assolto fino a quel momento. I poeti, gli scrittori in generale, lottando contro una profonda crisi d'identità, persero il loro status sociale e la loro ragion d'essere.

Dai primi decenni della neonata Repubblica fino ai primi anni Quaranta del ventesimo secolo fu dato risalto alla sperimentazione letteraria, influenzata dalle forme poetiche occidentali. Le esplorazioni per una nuova letteratura diedero vita ad una forte spaccatura del mondo intellettuale, diviso tra gli innovatori e i difensori del vecchio stile letterario (cfr. GOLDMAN:1977, 15-140). Gli eventi storici che di lì a poco avrebbero sconvolto il Paese (l'aggressione imperialista, le mire espansioniste da parte del Giappone, e la guerra civile tra Partito Nazionalista e Partito Comunista), placarono gli animi degli intellettuali e degli scrittori, costretti ora ad affrontare la grave crisi sociale e politica in cui la Cina versava.

A ben vedere, nella storia della letteratura cinese, Mao Zedong non

è stato certo il primo a valutare il potenziale politico dell'arte e della letteratura. Nel 1942 a Yan'an, nei suoi *Discorsi sull'arte e sulla letteratura* (*Zai Yan'an wenyi zuotanhuishang de jianghua*) Mao stabilisce gli obblighi e i doveri a cui intellettuali e scrittori erano chiamati: servire il popolo scrivendo per le masse (operai, contadini e soldati), subordinando la letteratura e l'arte alla politica, riproponendo da un lato la funzione didattica e didascalica cara alla tradizione confuciana, che il maoismo aveva rinnegato, e dall'altro invitando gli intellettuali a rinnegare le aspirazioni soggettive, libertarie e 'borghesi' raggiunte con il Movimento del 4 maggio (cfr. MAO: 1943, 458-484).

A partire dal 1942, l'arte e la letteratura, in tutte le loro forme, finiscono sotto il controllo statale del Partito Comunista Cinese, vengono istituzionalizzate, diventando strumenti di propaganda. I componimenti, i romanzi e i racconti di successo sono quelli fondati sui principi del Realismo Socialista (*shehuizhuyi xianshizhuyi*) e sulla combinazione successiva di Realismo Rivoluzionario e Romanticismo Rivoluzionario (*geming xianshizhuyi he geming langmanzhuyi de jiehe*). Per la poesia questo significa, soprattutto durante la Rivoluzione Culturale, dar vita ad una tendenza dominante conosciuta con il nome di 'lirismo politico' (*zhengzhishi shuqingshi*): unica fonte d'ispirazione concessa sono le campagne e gli slogan politici promossi a partire da quegli anni. Dal 1972 sono pubblicate circa trecentoventi antologie di sola poesia in linea con le direttive dell'epoca, componimenti che a lungo andare si rivelano monotoni e prevedibili (cfr. HONG: 2009, 236). Negli ultimi anni della Rivoluzione Culturale è agli scrittori non inclini a seguire certe direttive che spetta il difficile e coraggioso compito di creare una letteratura 'altra' da quella ufficiale, nettamente distinta da quella ortodossa, che si fa nascosta, segreta, *underground*. Tra i pionieri di una poesia non ortodossa troviamo poeti come Mu Dan (1918-1977), ad esempio, che, perseguitati durante la Rivoluzione Culturale e perso il diritto di scrivere, misero in forma di versi le tragiche esperienze vissute in quegli anni. Vi è poi un altro gruppo di poeti impegnato nella creazione e distribuzione segreta dei propri versi, il gruppo delle Paludi Banyang (*Baiyangdian shiqun*), un distretto vicino Pechino, in cui Giovani Istruiti (*zhishi qingnian*), ovvero quei giovani studenti liceali e universitari inviati dopo il 1969 nelle campagne a rieducare il proprio pensiero durante gli anni di chiusura forzata delle scuole e delle università, si ritrovavano per leggere e commentare le opere letterarie

bandite e proibite all'epoca, recuperate dalle razzie e dai saccheggi delle biblioteche 'borghesi' pubbliche e private ad opera delle Guardie Rosse. Grazie al tumulto generato dalla Rivoluzione Culturale, all'ispirazione delle opere straniere e all'esplorazione del proprio talento, i Giovani Istruiti gettano le basi per una poesia non ufficiale in cui è possibile riversare la confusione, la solitudine e il dolore da loro provati. Molti di loro confluiranno nel Movimento della Poesia Oscura. Tra questi il nostro Bei Dao.

A partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, i Poeti Oscuri e la rivista *Jintian* diventano fonte d'ispirazione per quella che in Cina è stata genericamente denominata poesia d'avanguardia (*xianfeng shi*). Si tratta di una poesia contrassegnata da un'apertura radicale alla sperimentazione, che se da un lato produce quello è stato definito 'culto della poesia' (YEH: 1996, 51-80), dall'altro genera forme più popolari, inclini a ciò che Maghiel van Crevel ha denominato 'estetica terrena' (VAN CREVEL: 2011, 23-30).

Poesia come culto

Con 'culto della poesia' ci si riferisce al fenomeno che nel corso degli anni Ottanta e Novanta del Novecento conferisce alla poesia cinese un significato religioso e coltiva l'immagine del poeta come sommo sacerdote della poesia. Prendono parte a questo culto poeti provenienti da diverse metropoli cinesi, Nanchino, Shanghai, Pechino, Chengdu, Tianjin, ma anche da diverse città di provincia. Per molti poeti la poesia diventa una fede religiosa, un ideale supremo che in alcuni casi si carica di simbolismo religioso⁵. È in questa corrispondenza che si riflette la profonda crisi che i poeti cinesi vivono, un'alienazione riconducibile non solo alle degenerazioni della Rivoluzione Culturale, ma anche ai cambiamenti economici e culturali della Cina degli ultimi decenni.

Il clima politico maggiormente disteso che la Cina post-maoista conosce non è scevro da bruschi contraccolpi e la maggiore libertà di cui oggi sembrano godere intellettuali, artisti e scrittori si scontra sovente con la riaffermazione puntuale e severa dei dettami del passato. Il peso

⁵ In alcune delle illustrazioni e delle copertine di diverse riviste non ufficiali, pubblicate nel corso degli anni Ottanta, l'iconografia proposta è spesso quella cristiana. Cfr. YEH: 1996, 55-56.

dell'ideologia, ancora fortemente sentito nelle sfere culturali, è in contrasto con la Politica di Riforma e Apertura (*gaige kaifang*) degli ultimi trent'anni. L'avvento dell'economia di mercato ha reso possibile una separazione, una parziale indipendenza della letteratura dalla politica, eppure in qualche modo ha minato la posizione privilegiata di cui gli scrittori avevano goduto in passato. Gli autori non ricevono più uno stipendio statale e sono pagati in base al numero dei caratteri che scrivono. Oggi le opere letterarie possono essere diffuse attraverso il cosiddetto 'secondo canale di diffusione' (*di er qudao*), ovvero case editrici e librerie private. Gli scrittori, le case editrici, le riviste, svincolati dal controllo statale e affidati al mercato, devono affrontare ora il problema della competizione, della concorrenza (cfr. KONG: 2005). Se la letteratura ufficiale in qualche modo si adatta a questa nuova situazione, la poesia d'avanguardia, priva di risorse statali e private, è posta al gradino più basso dell'attuale sfera culturale. La natura commerciale che contrassegna la maggior parte delle opere letterarie cinesi contemporanee è vissuta dai poeti come una violenza distruttiva per lo spirito. La poesia d'avanguardia gode oggi in Cina di un minuto gruppo di lettori e stimatori, composto da poeti e aspiranti poeti, intellettuali cinesi e sinologi occidentali, e se una situazione di questo tipo è condivisa anche da poeti di altra nazionalità, va ricordato che il senso di emarginazione e di marginalizzazione vissuto dal poeta cinese è aggravato dalla coesistenza di un sistema politico ancora molto restrittivo e di un forte disagio economico. Nell'affrontare l'establishment politico-culturale che gli è ostile e la società odierna che lo spinge ai margini, il poeta si trasforma in un eroe, in un martire.

Tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta si è tentato di ridefinire il ruolo del poeta: non più al servizio del popolo e del Partito, ma essere umano che nella sua solitudine e in contrasto col sistema trova conforto nella natura o nell'amore romantico - tema tabù in epoca maoista - sforzandosi di ripercorrere, non senza una certa difficoltà, la Storia della propria nazione. Se Bei Dao e il gruppo dei poeti legati alla rivista *Jintian* sono tra i primi a riaffermare la necessità di riacquistare una propria individualità in ambito poetico (cfr. Jin: 2005, 224-296), col tempo i poeti delle generazioni successive tentano di sopravvivere al materialismo e alla mercificazione della società in cui vivono. Nel rifiutare con coraggio e disprezzo un sistema disumano e una società volgare, l'immagine del poeta che si viene a creare è quella di un uomo

che, scegliendo di condurre una vita errante e modesta, si dedica anima e corpo all'arte, trasformando la propria passione in una consacrazione alla poesia che in alcuni casi rasenta la follia. Lo spirito religioso che contrassegna parte della poesia cinese d'avanguardia della seconda metà degli anni Ottanta evoca morte e sacrificio, sopravvivenza e pazzia. Nella Cina contemporanea il poeta non è più come in epoca maoista «il profeta, l'annunciatore, il legislatore, il rivoluzionario, il protagonista, l'anima del popolo» (Yeh: 1996, 62), ma è sentinella di una poesia 'divina' che cerca di prendere le distanze da un mondo sempre più triviale. È forse anche grazie a questa nuova immagine che si possono comprendere meglio i suicidi di alcuni poeti avvenuti in questi ultimi anni. Nel marzo del 1989, Haizi (1964-1989), decide di togliersi la vita a soli venticinque anni. Non si conoscono le ragioni che lo hanno portato a lanciarsi contro un treno in corsa, sappiamo però che passò la maggior parte della sua breve esistenza in un isolamento quasi completo, mantenendo uno stile di vita spartano, circondandosi di pochi amici e colleghi poeti con cui cercava di combattere la sua più grande paura: quella di aver fallito come poeta. Non apprezzato in vita, dopo la sua morte è diventato oggetto di numerosi saggi e articoli in cui, paragonato a un santo, è stato consacrato 'martire della poesia' cinese contemporanea (Van Crevel: 2011, 91-136, in part. 98-107).

Qualche anno dopo la morte di Haizi, nell'ottobre del 1993, Gu Cheng (1956-1993), poeta e collaboratore di Jintian, uccide brutalmente la moglie e si toglie la vita nel suo appartamento in Nuova Zelanda, dove viveva da diversi anni. Le cause di questo gesto sembrano legate alla crisi del rapporto tra i due coniugi, ma anche ai precedenti tentativi di suicidio falliti da parte di Gu Cheng. In un saggio del 1993 si legge:

Fin dall'adolescenza, questo famoso poeta *menglong* ha scritto poesie straordinarie con un'immaginazione superiore a quella di una persona comune. Questa stupefacente immaginazione colloca l'abilità intellettuale di quest'uomo in un luogo in cui fantasia e realtà si confondono e che da diverso lo rendono anomalo, folle [...]. Gu Cheng è un genio (YU: 1993, 78 cit. in YEH: 1996, 63-64).

Distruzione, sofferenza e lotta, queste le caratteristiche che definiscono il poeta d'avanguardia nella Cina degli anni Ottanta, martire dell'ideologia ufficiale da un lato e del materialismo sociale dall'altro.

Se il 'culto della poesia' è una risposta al vuoto emotivo e culturale lasciato dalla Rivoluzione Culturale, un sistema di valori alternativo a quello dettato dal Partito e dall'economia di mercato socialista, allora cos'è invece l' 'estetica terrena' che già dai primi anni Novanta sembra prendere piede nei circoli poetici non ufficiali?

Poesia come estetica terrena

L'influenza che i Poeti Oscuri hanno esercitato sui poeti più giovani non ha creato solo un 'culto della poesia', ma ha generato in molti di loro anche un forte distacco dagli stessi poeti *menglong*. Il materialismo che si è imposto al di sopra di ogni valore ha prodotto una rottura con i modelli culturali della tradizione poetica del passato e degli ultimi anni, in cui si contestano radicalmente l'industria letteraria, i critici, gli intellettuali e le riviste letterarie più affermate. Se da un lato si riconosce il coraggio che hanno avuto poeti come Bei Dao, dall'altro si costruisce un vessillo di tendenze poetiche che da quell'atto di eroismo si distaccano, valorizzando l'anti-intellettualismo, declinando, anche ironicamente, qualsiasi interesse per la Storia e per la sperimentazione linguistica. Tra i protagonisti di questa contestazione troviamo Han Dong (1961-), scrittore e poeta, che nei primi anni Novanta, insieme ad alcuni colleghi, fonda a Nanchino la rivista non ufficiale *Tamen* (Quelli) (cfr. CHANG: 2010)⁶. La poesia proposta dal gruppo *Tamen* è, come ha affermato lo stesso Han Dong, semplice, colloquiale, «si ferma alla lingua» (*shi dao yu wei zhi*)⁷, non è fatta di idee ma di parole, si distanzia volontariamente dal disconoscimento di verità, aderenza ai principi morali, visione profetica, animo tormentato e simbolismo che avevano caratterizzato la precedente Poesia Oscura. Scrivere per Han Dong è un'esortazione a vedere le cose nella giusta proporzione, a capire che un'idea è, di fatto, più piccola di quanto non lo sia nel suo intento creativo originario, è meno profonda e misteriosa, meno complicata e speciale di quanto non si voglia far credere. Non è un caso, quindi, che

⁶ Il nome della rivista e del gruppo ad essa legato trae ispirazione dal romanzo *Them* (Quelli) della scrittrice statunitense Joyce Carol Oates (1938 -).

⁷ L'affermazione di Han Dong è stata fatta risalire al 1985, ma quando precisamente e dove Han Dong abbia effettivamente dichiarato che «la poesia si ferma alla lingua» è ancora oggi in dubbio (cfr. TANG E WANG: 1987; XIAO: 1998; WU: 1991).

alcuni dei suoi primi componimenti, come *Gente di montagna* (*Shanmin*, 1982) e *Della pagoda della grande oca selvatica* (*Youguan da yanda*, 1982) siano volutamente caratterizzati da uno stile lineare e semplice e segnino un allontanamento netto dalla Poesia Oscura⁸. La poesia di Han Dong manca di esaltazione, di magniloquenza e la cultura tradizionale cinese non rientra nella sua poetica. Vi è invece una predilezione per tutto ciò che è quotidiano, per la monotonia della vita di tutti i giorni, per l'incapacità del genere umano di interagire, di comunicare, come è possibile intuire leggendo il componimento *Jia Yi* (A e B) del 1992⁹:

Due persone, A e B, siedono ognuno ai lati opposti del letto
 A si allaccia le scarpe. Così fa B, dando le spalle ad A
 davanti ad A c'è una finestra, da cui vede la strada
 e il ramo di un albero messo di traverso. La vista del tronco dell'albero
 è ostacolata dal muro
 perciò, per colpa di questo ostacolo, A è costretto a rivolgere lo sguardo
 al ramo, sempre più fino, fino all'estremità
 dove c'è un altro pezzo di muro e anche un altro grande
 spazio vuoto, non c'è niente, né un ramo né una strada,
 forse solo il cielo. A per la seconda volta guarda ancora
 muove la testa cinque centimetri a sinistra, cinque centimetri
 avanti, anche più di cinque centimetri a sinistra e in avanti

⁸ L'ironia nel primo caso è data dall'allusione alla leggenda *Il vecchio stolto sposta la montagna* (*yu gong yi shan*) ripresa da Mao per invogliare le masse a perseverare nella lotta all'imperialismo e al feudalesimo. Nel secondo caso, invece, Han Dong schernisce chiaramente la *Poesia Oscura*, in particolare una poesia di Yang Lian (1955-) intitolata *La pagoda dell'oca selvatica* (*Da yanda*, 1980), screditando la visione proposta dallo stesso Yang Lian della pagoda come pietra miliare della civiltà cinese e trasformandola in un luogo in cui spesso i turisti cinesi si recano per togliersi la vita. La volontà, espressa in più occasioni, di distaccarsi dalla tradizione e dagli intenti poetici della generazione dei Poeti Oscuri, si concretizza pubblicamente nel maggio del 1998, quando Han Dong e Zhu Wen, suo amico, poeta, scrittore e collaboratore della rivista *Tamen*, danno vita a quel movimento culturale e artistico, noto con il nome di Duanlie yundong (Movimento di rottura), che si presenta a tutti gli effetti come una proclamazione collettiva di rottura, esplicitata in diverse pubblicazioni, da parte delle generazioni più giovani di scrittori e poeti, i quali si dichiarano insoddisfatti dell'attuale scena letteraria, poco rilevante nelle loro vite e nelle loro opere.

⁹ Il componimento A e B, pubblicato per la prima volta nel 1993 nel numero 6 della rivista *Tamen*, appare anche nella raccolta *Baba zai tian shang kan wo* (*Da lassù papà mi guarda*). Si vedano in merito i riferimenti bibliografici alla fine del contributo.

contemporaneamente, insomma per guardare più e più rami e meno vuoto. L'occhio sinistro riesce a vedere di più di quello destro, la distanza tra i due è di tre centimetri ma quel poco più di ramo che riesce a vedere è a più di tre centimetri lui, A, valuta la differenza e guarda di nuovo la strada chiude l'occhio sinistro, poi chiude il destro e apre il sinistro poi chiude di nuovo il sinistro. Ora sono entrambi chiusi. A non vede niente. Quando A si allaccia le scarpe non ha bisogno di guardare, di guardarsi i piedi, prima il sinistro poi il destro ora le scarpe sono allacciate. Lo ha imparato a quattro anni a cinque gli facevano i complimenti, a sei ne era un esperto. Questo è un giorno della vita di A dopo i sette anni, un giorno dopo i trenta o dopo i sessanta e ancora riesce a piegarsi e ad allacciarsi le scarpe solo che ha trascurato B per troppo tempo. Questo è l'errore che noi, primo fra tutti l'autore, e A abbiamo commesso lei, B, siede al lato opposto del letto, davanti a una credenza vede bicchieri attraverso il vetro, vede piatti che A non vede per concludere la storia va poi fatto notare che quando B finisce di allacciarsi le scarpe e si alza, lo sperma che una volta era di A cola.

In quella che potremmo definire una 'poesia in forma di prosa', Han Dong spersonalizza i protagonisti, chiamandoli semplicemente A e B. Dalla spersonalizzazione dei personaggi si passa all'ovvietà della vita: più volte ritornano i verbi 'guardare' e 'vedere' scelti per evidenziare le limitazioni della percezione umana (cfr. CHANG: 2010, 50-53). Han Dong manipola le banalità quotidiane, lo fa per sottolineare con cinismo quella distanza emotiva che né A né B sono in grado di colmare, una separazione confermata da quell'unico verso che rompe in modo quasi insolente ed esuberante la monotonia della narrazione: l'immagine dello sperma (ovvero A) che colando abbandona definitivamente B.

Il linguaggio colloquiale, l'ironia sottile e il cinismo di Han Dong sono stati ripresi ed estremizzati dal gruppo chiamato Sotto la Cintola (*Xiabanshen*) che nel 2000 ha fatto molto parlare di sé, in particolare dopo la chiusura del dibattito poetico scaturito durante la conferenza tenutasi presso l'Hotel Pan Feng di Pechino nell'aprile del 1999, in cui

due gruppi di poeti - gli 'intellettuali' (*zhishi fenzi*) e i 'popolari' (*minjian*), si accusarono l'un l'altro di scrivere poesie che avevano contribuito ad alimentare nella società cinese contemporanea un'atmosfera di indifferenza e di apatia attorno alla poesia (cfr. VAN CREVEL: 2007, 59-113; LI: 2008, 185-200). La poesia del gruppo Sotto la Cintola, in particolare quella di Yin Lichuan (1973-) e Shen Haobo (1976-), è stata fortemente contestata, è stata definita immorale e può, a ragion veduta, essere considerata una manifestazione estrema di un'estetica terrena.

I perché di un'estetica terrena sono rintracciabili in quello che è il manifesto del gruppo, scritto e pubblicato da Shen Haobo nel primo numero dell'omonima rivista non ufficiale:

L'importanza della scrittura Sotto la Cintola risiede prima di tutto nello sradicamento della parte superiore del corpo in poesia.

Conoscenza, cultura, tradizione, sentimento poetico, lirismo, filosofia, contemplazione, impegno, vocazione, padronanza, canone... tutte queste parole appartengono alla parte superiore del corpo e non hanno nulla a che vedere con l'arte. Sono lemmi di un dizionario umanistico e non hanno nulla a che fare con la poesia d'avanguardia contemporanea. E cosa c'è di così magnifico nella tradizione dell'arte moderna occidentale? Niente, in realtà. Abbiamo visto con i nostri stessi occhi come un'intera generazione di poeti cinesi si sia prostrata ai suoi piedi e da quel momento non si è più alzata.

[...] Soltanto quelli che non riescono ad essere felici ricercano il pensiero. Ricercare il pensiero nella poesia? State male o che? Non diteci che non sapevate che i poeti astrusi sono una truffa. È sempre la stessa storia: solo quelli che non riescono a trovare il corpo ricercano il lirismo, singhiozzi di un rammollito. È disgustoso.

Lasciamo che tutto ciò che ha che fare con la parte superiore del corpo vada al diavolo... vogliamo solo la parte inferiore del corpo, che è reale, concreta, tangibile, eccitante, selvaggia, sexy, priva di ostacoli.

La scrittura cosiddetta Sotto la Cintola persegue la presenza palpabile della carne. Della carne, quindi, non del corpo... dato che cose, a noi estranee, come la tradizione, la cultura e la conoscenza hanno profondamente alienato, inquinato e profanato i nostri corpi (SHEN: 2000; 3-5).

La poesia d'avanguardia con il gruppo Sotto la Cintola diventa 'altro' dal lirismo poetico dell'era maoista, 'altro' dalla Poesia Oscura di fine anni Settanta, dalle sperimentazioni linguistiche e dalle esplorazioni poetiche influenzate dalle letterature occidentali, 'altro' dall'apogeo poetico di epoca Tang (618-907) e Song (960-1279). Convivono nella Cina contemporanea diverse generazioni di poeti, ognuna con la propria tradizione da ricercare o da abbattere, ognuna con il proprio variegato mondo di versi che, in modo poetico e impoetico, ci parlano sempre di vite ai margini.

Riferimenti bibliografici

- BEI DAO (2003), *Speranza fredda*, trad. it. C. Pozzana, Torino, Giulio Einaudi Editore, pp. 12-15.
- CHANG LI (2010), *'Tamen' zuojia yanjiu: Han Dong, Lu Yang, Zhu Wen*, Shanghai, Shanghai sanlian shudian.
- CHEN DUXIU (1917), *Wenxue geming lun*, "Xin Qingnian 2", 6; trad. ing. di T. Wong (1996), in K. A. Denton (a cura di), *Modest Proposals for the Reform of Literature*, in Id., *Modern Chinese Literary Thought. Writings on Literature, 1893-1945*, Stanford, California, Stanford University Press, pp. 142-145.
- CHENG ANNE (1997), *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil; trad. it. A. Crisma (2000), *Storia del pensiero cinese. Dall'introduzione del buddhismo alla formazione del pensiero moderno*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2 voll.
- GOLDMAN MERLE, a cura di (1977), *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, Cambridge, Massachusetts, and London, England, Harvard University Press.
- HAN DONG (2000), *Baba zai tian shang kan wo*, Xi'an, Shanxi shifan daxue chubanshe, pp. 137-138.
- HONG ZICHENG (2009), *A History of Contemporary Chinese Literature*, Leiden-Boston, Brill.
- HU SHI (1917), *Wenxue gailiang chuyi*, "Xin Qingnian 2", 5; trad. ing. in K. A. Denton (1996), *Some Modest Proposals for the Reform of Literature*, in Id., *Modern Chinese Literary Thought. Writings on Literature, 1893-1945*, Stanford, California, Stanford University Press, pp. 123-139.
- JIN SIYAN (2005), *L'écriture subjective dans la littérature chinoise contemporaine. Devenir 'je'*, Paris, Maisonneuve & Larose.

- KONG SHUYU (2005), *Consuming Literature. Best Sellers and the Commercialization of Literary Production in Contemporary China*, Stanford, California, Stanford University Press.
- LI DIAN (2008), *Poetic Debate in Contemporary China*, in C. Lupke (a cura di), *New Perspectives on Contemporary Chinese Poetry*, New York, Palgrave Macmillan, pp.185-200.
- LIU JAMES (1962), *The Art of Chinese Poetry*, London, Routledge & Kegan Paul.
- MAO ZEDONG (1942), *Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua*, "Jiefang ribao", 19 ott. 1943; trad. ing. di P. G. Pickowicz (1980), in K. A. Denton (a cura di), *Modest Proposals for the Reform of Literature*, in Id., *Modern Chinese Literary Thought. Writings on Literature, 1893-1945*, Stanford, California, Stanford University Press, pp. 458-484.
- OWEN STEPHEN (1992), *Readings in Chinese Literary Thought*, Cambridge (Massachusetts) and London, Harvard University Press.
- POZZANA CLAUDIA (2010), *La poesia pensante. Inchieste sulla poesia cinese contemporanea*, Macerata, Quodlibet.
- POZZANA CLAUDIA E RUSSO ALESSANDRO (1996), *Nuovi poeti cinesi*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- SHEN HAOBO (2000), *Xiabanshen xiezuo ji fandui shangbanshen*, "Xiabanshen", 1, pp. 3-5.
- TANG XIAODU E WANG JIAXIN, a cura di (1987), *Zhongguo dangdai shiyan shixuan*, Shenyang, Chunfeng wenyi.
- VAN CREVEL MAGHIEL (2011), *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, Leiden, Boston, Brill.
- VAN CREVEL MAGHIEL (2007), *The Intellectual vs. the Popular – a Polemic in Chinese Poetry*, in R. Findeisen, B. Führer, M. Van Crevel (a cura di), *Chinese texts, People and Procedures*, Wiesbaden, Harrassowitz.
- WANG JING (1996), *High Culture Fever; Politics, Aesthetics and Ideology in Deng's China*, Berkeley, Los Angeles and Oxford, University of California Press.
- WU KAIJIN (1991), *Xin shiqi shichao lun*, Jinan, Jinan chubanshe.
- XIAO HAI (1998), *Shi dao yu wei zhi ma?*, "Shi tansuo", 1, pp. 19-21.
- YEH MICHELLE (1992), *Light a Lamp in a Rock: Experimental Poetry in Contemporary China*, "Moderna China", 18, 4, pp. 379-409.
- YEH MICHELLE (1996), *The "Cult of Poetry" in Contemporary China*, "The Journal of Asian Studies", 55, 1, pp. 51-80.
- YEH MICHELLE (2005), *The Poet as Mad Genius: Between Stereotype and Archetype*, "Journal of Modern Literature in Chinese", 6-2/7-1, pp. 119-144.
- ZHANG LONGXI (1992), *The Tao and the Logos: Literary Hermeneutics, East and West*, Durham, Duke University Press.

PARTE III

DISCUSSIONI E RASSEGNE
LETTURE E TRASPOSIZIONI

7. Uno specchio deformante: le illustrazioni delle fiabe come lettura dell'altro

Monika Woźniak

Il processo intersemiotico dal quale nasce il concetto stesso di illustrazione implica una lettura 'dell'altro', in quanto vede la trasformazione in un'immagine viva del testo nato come messaggio verbale. Si tratta di un'operazione che va ben oltre una semplice trasformazione dei contenuti nel passaggio da un medium all'altro: una profonda differenza di mezzi di espressione tra la narrazione verbale e quella visiva costringe l'illustratore a compiere una serie di scelte interpretative relativamente al punto di vista, alla concretizzazione di elementi non definiti nel testo, all'organizzazione spazio-temporale, alle caratteristiche dei personaggi, etc., ovvero, in altre parole, a interpretare il testo. Nel caso dell'illustrazione per l'infanzia, poi, alla lettura del testo si aggiunge un altro filtro importante: create (quasi) esclusivamente dagli adulti, le immagini nei libri per bambini sono il risultato di un incessante tentativo di istruire, influenzare, manipolare o anche semplicemente comprendere, la mente di un pubblico per definizione 'altro'. Oggi presenti ovunque, soprattutto nelle pubblicazioni per la fascia d'età prescolare, le illustrazioni hanno accompagnato la letteratura infantile sin dall'inizio della sua storia, espandendo col passar del tempo il loro significato e acquisendo, da un'iniziale posizione periferica, uno status sempre più centrale. Questa trasformazione non ha mancato di attrarre anche l'attenzione degli studiosi, determinando una fioritura di testi critici dedicati alla componente visiva nei libri per l'infanzia, alle sue funzioni, tipologie e ai meccanismi della sua interazione con la componente verbale (SCHWARCZ: 1982, GOLDEN: 1990, NIKOLAJEVA: 2001 e altri).

Le illustrazioni nelle pubblicazioni per bambini ebbero un ruolo non indifferente già nel Settecento, nonostante che tecniche di riproduzione ancora assai primitive e costi proibitivi ne limitassero molto l'uso.

Nell'Ottocento, con il rapido sviluppo di nuove tecnologie tipografiche e con il ridursi dei costi di stampa, fu possibile arricchire i libri con immagini sempre più raffinate e numerose che diventarono così parte integrante di ogni pubblicazione per l'infanzia. Nella seconda metà del secolo l'introduzione della cromolitografia su larga scala e un nuovo approccio al libro per bambini, inteso come un insieme inseparabile di testo e immagine, portarono alla creazione dei primi albi illustrati, libri-teatrino, libri-giocattolo e di altre forme sperimentali: iniziò così un lungo processo che oggi vede il trionfo dell'elemento visivo nell'esplosione delle applicazioni multimediali, pubblicizzate come «una nuova esperienza di lettura» (slogan delle fiabe in forma di app di Nosy Crow). L'espansione dell'elemento visivo non cambiò, comunque, la sostanziale asimmetria del rapporto tra l'illustratore e il destinatario della sua opera, basata pur sempre su una serie di preconcetti e idee riguardo all'infanzia coniate dagli adulti, piuttosto che su una sincera comprensione e accettazione della diversità del mondo infantile.

Le illustrazioni delle fiabe classiche costituiscono l'esempio forse più affascinante di questa intricata evoluzione del dialogo tra il testo e l'immagine da una parte, e tra l'immagine e il pubblico dall'altra. La longevità e la ripetitività di questi racconti portò infatti come risultato non solo l'evoluzione dell'approccio interpretativo al testo, ma ne fece un materiale ideale per esaminare in prospettiva diacronica l'immagine dell'infanzia che traspare dalla loro tradizione iconografica. Le fiabe francesi di fine Seicento (e prima di esse le novelle italiane di Straparola e di Basile) nascevano infatti come testi destinati a un pubblico adulto che solo in seguito furono reindirizzati a un destinatario infantile e plasmati in modo tale da renderli adatti ai bambini. Comunque, già nella prima edizione delle *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* di Charles Perrault del 1697, più note come *Contes de ma mère l'Oye* (*I racconti di mamma Oca*), l'illustrazione sulla pagina del frontespizio (di Antoine Clouzier) indirizzava il lettore verso una ben precisa chiave di lettura del testo, suggerendo da una parte l'origine orale e popolare delle fiabe raccontate da una vecchia paesana, e dall'altra indicando il pubblico infantile di questi racconti.

L'immagine appariva dunque come un commento al testo, o più precisamente alla prefazione dell'autore, inserita nel contesto della polemica tra gli Antichi e i Moderni.

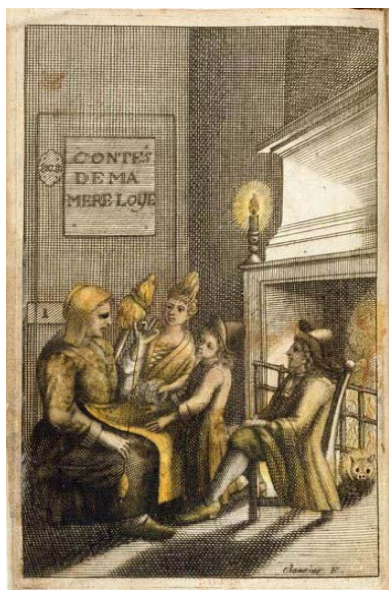


Fig. 7.1. Antoine Clouzier, (1697), illustrazione per la prima edizione delle fiabe di Charles Perrault. Fotografia di Monika Woźniak da una copia del libro della sua collezione privata.

Situata in un contesto storico-letterario ben preciso, la prefazione scomparve presto dalle edizioni successive, diversamente dall'illustrazione di Clouzier, che invece continuò ad essere inclusa sia nelle ristampe francesi che nelle traduzioni straniere, dando inizio a una vera e propria tradizione iconografica destinata a rimanere viva fino ai giorni nostri. Essendosi staccata dalla sua controparte testuale, l'immagine aveva acquisito un significato autonomo, spostando il suo messaggio verso la situazione narrativa della fiaba. Considerata in un'ottica diacronica, la trasformazione dell'immagine iniziale vide l'abbassamento della fascia d'età del destinatario e l'attenuazione o l'eliminazione del contrasto sociale tra la narratrice e i bambini. Innanzitutto, però, in quanto una tra le più canoniche immagini associate alle fiabe, essa penetrò nell'immaginario collettivo, perpetuando il mito del carattere folklorico e orale del genere e la sua implicazione 'educativa', messa in atto un adulto che ricorre alla saggezza depositata nel repertorio popolare per trasmetterla ai bambini.

Anche se le vignette e le illustrazioni divennero parte dei racconti fiabeschi già nel Settecento, fu la pubblicazione delle *Kinder- und Hausmärchen* (1812 e successive) dei fratelli Grimm a dare una spinta decisiva alla creazione di un vero e proprio universo visivo delle fiabe. Il grande successo della traduzione inglese in due volumi (1823-1826), arricchita dalle immagini di George Cruikshank, ebbe un grande impatto sul modo di pubblicare le fiabe, convincendo anche gli stessi fratelli Grimm a commissionare al loro fratello, Ludwig Emil Grimm, alcune illustrazioni da includere nelle edizioni successive della loro raccolta (DANIEL: 2012,14). La lettura che queste prime immagini davano del testo rientrava ancora principalmente in quello che Joanne Golden chiama 'rapporto di simmetria' (GOLDEN: 1990, 105), essendo di fatto ridondanti rispetto alla storia e aspirando semplicemente a tradurre in immagine le informazioni incluse nella narrazione; tanto è vero che non di rado venivano corredate da una citazione pertinente. Anche questa operazione apparentemente poco complessa implicava comunque la selezione delle scene da illustrare e la specificazione visiva dei dettagli non descritti nella narrazione. La prima di queste due operazioni aveva un peso particolare, dal momento che inizialmente il numero delle immagini nelle raccolte di fiabe era assai limitato, oscillando da una sola per fiaba (e magari neanche per tutte le fiabe), fino a un massimo di quattro o cinque. Logicamente, la scelta si orientava verso i momenti più suggestivi e caratteristici del racconto, anche se poteva dipendere dal gusto individuale dell'artista. Ben presto però la selezione delle immagini venne influenzata anche da un altro fattore: quello della ripetitività. Il perpetuarsi delle fiabe più amate e famose, quali *Cenerentola*, *Cappuccetto rosso*, *Biancaneve* o *La bella addormentata nel bosco*, vide un graduale consolidarsi delle immagini ad esse associate, che finirono per diventare canoniche, come l'incontro di Cappuccetto Rosso con il lupo travestito da nonna, Cenerentola che prova la scarpetta, o i nani che piangono Biancaneve adagiata nella bara di cristallo. Si venne così a creare un repertorio iconografico sempre più riconoscibile, che si impose all'immaginario collettivo. Inoltre, essendo lo status testuale delle fiabe piuttosto labile, in quanto soggetto a riscritture, adattamenti e abbellimenti, furono invece le illustrazioni ad acquisire, con il tempo, la funzione di evocare la familiarità del racconto e di fissarne i punti cruciali. Già nella seconda metà dell'Ottocento apparvero libri pop-up e libri-teatrino, come quelli pubblicati dai

fratelli McLoughlin (casa editrice di New York specializzata in libri per l'infanzia, attiva nel periodo 1828-1920) nei quali la storia veniva veicolata dalle immagini, mentre il testo era ridotto ad alcune didascalie in fondo alla pagina.

L'impatto della tradizione iconografica sulla lettura e sulla interpretazione delle fiabe fu dunque notevole e con il tempo venne a costituire l'asse portante del messaggio attribuito alle singole fiabe, spesso manipolato rispetto al loro significato originale. Sia la selezione delle immagini che la loro composizione rifletteva infatti l'evoluzione di tendenze pedagogiche e di conseguenza una diversa lettura del destinatario infantile.

Nel Novecento l'avvento del cinema e poi soprattutto della Disney, che si era appropriata di quasi tutte le fiabe più famose, segnò il passaggio decisivo dalla narrazione testuale a quella visiva, che oggi costituisce la chiave principale della lettura delle fiabe classiche, intese non più come testo ma come storie-base. È infatti significativo che le edizioni contemporanee delle fiabe classiche non di rado abbinino il testo canonico del racconto a immagini che segnalano la ricerca di nuovi significati e interpretazioni. Così ad esempio nella recente (2012) raccolta delle fiabe dei fratelli Grimm pubblicata in Belgio, Sebastiaan van Doninck reinterpreta la tradizionale scena della prova della scarpetta di Cenerentola, accoppiando la ragazza bianca con un principe di colore, in una sottile sovversione delle tradizionali associazioni gerarchiche legate alla razza e in linea con la political correctness dell'educazione contemporanea. Ma se la lettura della fiaba offerta da Van Doninck è chiaramente indirizzata al bambino, un fenomeno sempre più esteso è quello della eliminazione del filtro infantile nell'interpretazione visiva delle fiabe. Gli artisti moderni dialogano sempre più spesso con gli illustratori che li hanno preceduti, dando ai contenuti da essi stabiliti un significato diverso o sovversivo – come nella serie di *Fallen Princesses* creata dalla fotografa canadese Dina Goldstein (<http://dinagoldstein.com/fallen-princesses/>), o nella serie *Twisted Princesses*, realizzata dall'artista statunitense Jeffrey Thomas (<http://www.nonsolokawaii.com/principesse-disney-dark/>).

Vale la pena osservare, tuttavia, che anche in questo caso la polemica intertestuale o piuttosto intersuivale si nutre proprio del messaggio ideologico imposto alla tradizione iconografica dal presunto destinatario giovanile delle fiabe.

Un'altra operazione implicita nel passaggio dalla rappresentazione verbale a quella visiva, cioè la specificazione e il riempimento degli spazi vuoti del testo, anche se inizialmente compiuta nella maggior parte dei casi con intenzioni di fedeltà alla fonte testuale, si rivelò meno soggetta alla standardizzazione.

La principale sfida affrontata in questo caso dagli illustratori era legata alle caratteristiche particolari della narrazione fiabesca, che tende ad essere vaga nei particolari descrittivi, limitandosi ad alcune informazioni elementari sui protagonisti ("un giovane principe", "un brutto ranocchione", "un mugnaio", "la fanciulla più bella del mondo"), sui luoghi ("in un paese lontano", "in un bel palazzo", "in una casa nel bosco") e sui tempi ("c'era una volta", "tanto tempo fa").



Fig. 7.3. Sebastiaan van Doninck, *Cinderella*, (2012), illustrazione dal volume *Het grote Grimm boek*, Tielt, Lannoo. Una *Cenerentola* sottilmente sovversiva e politically correct. Per gentile concessione di S. van Doninck.



Fig. 7.4. Dina Goldstein, *Snow White*, (2009), fotografia della serie *Fallen Princesses*. “E vissero a lungo felici e contenti”. Per gentile concessione di D. Goldstein.

A tale non-definitezza intrinseca del genere si aggiunge l'elemento fantastico, magico e non di rado esotico dei racconti, che non trova un riscontro immediato nel mondo reale dell'illustratore, permettendogli di attingere – oppure, se preferiamo, costringendolo a farlo – alla propria fantasia e immaginazione. In verità, tuttavia, anche questa potenziale libertà di espressione artistica è sempre stata circoscritta da una serie di fattori esterni, quali i gusti estetici dell'epoca, il contesto culturale, i simboli iconografici e, nel caso del destinatario infantile, le idee educative e pedagogiche. Viste in prospettiva diacronica, le illustrazioni di una qualsiasi fiaba famosa, come *Cappuccetto rosso*, *Biancaneve* o *Cenerentola*, si rivelano interessanti non tanto come interpretazione del racconto – che nei suoi tratti essenziali rimane sempre lo stesso – quanto come un riflesso dell'epoca in cui nascono, dei valori, idee e gusti ad essa legati, usati in funzione dell'immagine del destinatario infantile. Infatti, come sostengono Mc Callum e Stephens, le fiabe furono sempre soggette a un uso ideologico «tramite la presentazione di modelli condivisi della personalità umana, del comportamento, delle relazioni interpersonali, dell'organizzazione sociale e dei modi di esistere nel mondo» (MCCALLUM E STEPHENS: 2010, 361).

Le decisioni legate al passaggio dall'indeterminatezza della parola alla determinatezza dell'immagine riguardano una serie di componenti che possono essere classificate a seconda di criteri diversi, come ad esempio la composizione, la prospettiva e i simboli visivi (KRESS E VAN LEEUWEN: 1996) oppure aspetti illustrativi, formali e grafici (NAUWELAERTS: 2008), in un modello sviluppato appositamente per un'analisi dei libri illustrati per bambini. Le caratteristiche illustrative riguardano le proporzioni, il linguaggio del corpo, lo stile, l'ancoraggio spazio-temporale, gli attributi e simboli visivi. Le caratteristiche formali si riferiscono ai colori, ai contrasti, al disegno, alla tecnica illustrativa, mentre le caratteristiche grafiche includono l'integrazione dell'immagine nel testo e la sua posizione sulla pagina. Non tutti questi elementi e non in ogni circostanza tendono a rappresentare una scelta interpretativa da parte dell'illustratore: l'uso del colore o di una data tecnica grafica, ad esempio, furono a lungo dettati da considerazioni di natura tecnica e finanziaria piuttosto che dalle preferenze estetiche di un dato artista. I tratti illustrativi invece implicano sempre una tensione interpretativa e nonostante lascino ovviamente spazio ai gusti e alle idee personali di un dato illustratore, se considerati dal punto di vista generale, tendono a rivelare elementi e tendenze comuni.

Una delle scelte che devono essere necessariamente affrontate dall'immagine riguarda l'ancoraggio spazio-temporale che, nel caso della narrazione fiabesca, si presenta come una specie di paradosso, dal momento che un tratto distintivo del genere è il suo restare sospeso nella realtà immaginaria di "una volta, in un paese lontano", nella quale anche i nomi dei luoghi geografici (nelle fiabe italiane raccolte da Italo Calvino abbondano "i re di Portogallo", le "regine di Scozia", i protagonisti possono recarsi a Parigi o in Cina) non sono altro che l'equivalente di siti esotici e fittizi. Un'abbondante presenza di principesse, principi, draghi, fate, nani, elfi e altre creature immaginarie costituisce senz'altro un incentivo ad ambientare visivamente la storia nel passato, ma in quale passato? È interessante notare che non esistono, di fatto, illustrazioni che spostino la narrazione nel contesto del mondo antico (che pur potrebbe sembrare un ambiente adatto a storie leggendarie e popolate da creature fantastiche). Per il resto, è possibile trovare immagini di una *Cenerentola* o una *Bella addormentata* in mise che spaziano da copricapo medievali e gorgiere rinascimentali a parrucche rococò, a crinoline del Secondo Impero e a busti steccati del primo Novecento. Dietro queste scelte apparentemente assai frivole non è difficile scoprire, però, una logica interpretativa più motivata.

Così, inizialmente, le illustrazioni delle fiabe di Perrault, almeno fino al secondo Ottocento, privilegiavano l'ambientazione seicentesca o cinquecentesca, non di rado marcatamente francese, come infatti è evidente nelle famose immagini di Gustave Doré (1863). Tale ancoraggio spazio-temporale rispecchiava il rapporto simmetrico dell'immagine con la storia, letta e interpretata ancora come un testo letterario concreto, nato in un contesto storico-letterario ben preciso, quello della corte francese di Luigi XIV. Diversi dettagli nelle narrazioni di Perrault rimandano infatti direttamente alla Francia seicentesca: nel *Barbablu* si parla dei fratelli dell'eroina, dei quali uno è moschettiere e l'altro dragone, mentre nella *Cenerentola* una descrizione dettagliata dei vestiti delle cattive sorellastre corrisponde alle raffinate mode di Versailles; i personaggi parlano e si comportano come cortigiani del Re Sole e la morale aggiunta alla fine di ogni fiaba ricorda i mot d'esprit di un accademico stagionato. La sperimentazione con altri tipi di ancoraggi spazio-temporali, come ad esempio quelli arabeggianti del *Barbablu* di Edmund Dulac (1910) o le opulente parucche e i costumi settecenteschi della *Cenerentola* di Harry Clarke (1922), cominciò a diffondersi all'inizio del Novecento, con l'erosione testuale delle fiabe di Perrault, adattate, riscritte e riformulate in una forma sempre più generica e staccata dalla versione originale, e inoltre spesso confuse con le loro controparti della raccolta dei fratelli Grimm.

Le *Kinder- und Hausmärchen* di Wilhelm e Jacob Grimm, pubblicate per la prima volta nel 1812 e poi ristampate diverse volte fino a raggiungere la forma definitiva nel 1857, all'inizio crearono una tradizione iconografica ben diversa da quella legata a Perrault. Nate dallo spirito romantico di recupero del folclore e della tradizione orale, pervase dal gusto per le atmosfere gotiche, esse ispiravano naturalmente associazioni con ambientazioni medioevali, che predominano, infatti, nelle ottocentesche illustrazioni tedesche di Ludwig Emil Grimm (1825), Ludwig Richter (1857) o Paul Meyerheim (1889) ma anche quelle straniere, ad esempio di Walter Crane.

Nelle illustrazioni delle fiabe dei fratelli Grimm, inoltre, assai frequenti erano gli accenni germanizzanti, presenti nei tratti paesaggistici, architettonici e nella moda.

Nel Novecento il cambiamento dello status delle fiabe classiche, ormai trasformate in narrazioni generiche e storicamente decontestualizzate, spesso solo vagamente associate ai nomi dei loro creatori, liberò gli illustratori dal legame di fedeltà verso il testo originale: il distacco dalla

fonte testuale contribuì ad arricchire le ambientazioni e le sperimentazioni con stili di rappresentazione diversi.



Fig. 7.5. Ludwig Richter, Dornröschen, (1857), illustrazione per la raccolta delle fiabe dei Fratelli Grimm. Fotografia di Monika Woźniak da una copia del libro della sua collezione privata.



Fig. 7.6. Walter Crane, Sleeping Beauty, (1882), illustrazione da *Household Stories from the Collection of the Brothers Grimm*, London, Macmillan & Co. Fotografia di Monika Woźniak da una copia del libro della sua collezione privata.



Fig. 7.7. Konrad Diehlitz, Dornröschen, (1879), illustrazione per la raccolta delle fiabe dei Fratelli Grimm. Fotografia di Monika Woźniak da una copia del libro della sua collezione privata.

Curiosamente, comunque, mentre alcune fiabe divennero sfondo per gli ancoraggi spazio-temporali più svariati, altre sono a tutt'oggi tendenzialmente ancora legate a un immaginario medioevale. Tra le prime la palma va probabilmente a *Cenerentola*, per la quale sarebbe certo possibile trovare una versione per ogni epoca e stile immaginabili: paradossalmente, quella meno amata sembra proprio l'ambientazione medievale, praticamente scomparsa dal moderno repertorio iconografico della fiaba. Gli adattamenti cinematografici, in particolare, si orientano prevalentemente verso le ambientazioni più moderne. Il film di Disney, del 1950, divenuto riferimento canonico per gran parte delle successive rappresentazioni visive nelle pubblicazioni di massa e nella cultura popolare, spostò il contesto della storia nel secondo Ottocento. Non mancano anche versioni del tutto moderne della fiaba, come una recente (2011) miniserie televisiva di Raiuno.

Un'altra fiaba con un repertorio di ambientazioni visive particolarmente ricco è Cappuccetto rosso, ultimamente riambientato dal famoso illustratore italiano Salvatore Innocenti nella squallida periferia di una metropoli moderna (FRISCH: 2012).



Fig. 7.8. R. Anning Bell, *The Twelve Brothers*, (1912), illustrazione da *Grimm's Household Tales*, London, Dent. Lo stile dell'immagine allude alle grafiche di Albrecht von Dürer. Fotografia di Monika Woźniak da una copia del libro della sua collezione privata.

D'altra parte, vi sono fiabe come *Biancaneve* che con poche eccezioni continuano ad appoggiarsi a un immaginario medioevale o rinascimentale, (anche in questo caso con la complicità di Disney che per il suo primo lungometraggio del 1937 scelse un'ambientazione vagamente germanico-cinquecentesca). Nonostante esistano intere-ssanti adattamenti cinematografici che spostano la storia di Biancaneve in altre epoche (ZIPES: 2010, 119-133), come la produzione spagnola *Blancanieves* (2013) che si svolge a Siviglia negli anni '20 del Novecento, il blockbuster hollywoodiano *Biancaneve e il cacciatore* (2012) ha preferito orientarsi verso il tradizionale contesto gotico-medioevale della fiaba. Similmente, il Medioevo e il Rinascimento sono i riferimenti preferiti nella tradizione iconografica di *Raperonzolo*, tendenza confermata anche da *Raperonzolo – l'intreccio della torre*, della Disney (2010). Questa disparità nella scelta di ancoraggi spazio-temporali, in situazioni in cui apparentemente non vi sia alcuna restrizione esterna che limiti le decisioni degli illustratori, meriterebbe uno studio approfondito, essendo senz'altro legata a diverse chiavi di lettura applicate a singole fiabe, anche se in questo caso non si tratta necessariamente di scelte indotte dal presunto pubblico infantile delle pubblicazioni. Anzi, sembrerebbe che la visione spazio-temporale fosse uno dei pochi elementi visivi della traduzione iconografica non affetti (o quantomeno, poco affetti) dal filtro del messaggio desiderato da trasmettere al destinatario – bambino.

Un altro segno del crescente distacco delle illustrazioni dai testi originali nel Novecento è evidente nell'introduzione, nel repertorio visivo delle fiabe, di elementi che non solo non trovano riscontro nel racconto verbale, ma addirittura lo contraddicono. Esempio lampante di tale situazione è la tendenza – resa poi canonica dal film di Disney - a rappresentare le cattive sorellastre di Cenerentola come brutte o perfino grottesche, là dove, invece, nessuna delle due versioni più famose della fiaba, quella di Perrault e quella dei Grimm, definisce le sorellastre come tali: Perrault le chiamò «hautaines» (orgogliose) e «haïssables» (odiose), ma non implicò mai che fossero brutte, mentre i fratelli Grimm le descrissero esplicitamente come «belle e bianche di viso, ma brutte e nere di cuore». Il ripugnante aspetto attribuito alle sorellastre di fatto alterò e distorse profondamente il messaggio originale della storia di *Cenerentola*, spostandolo dal piano morale a quello della bellezza fisica. A testimoniare il primato che la comunicazione visiva

aveva conquistato sull'informazione verbale nell'immaginario collettivo sta il fatto che ormai la percezione della bruttezza delle sorellastre ha influenzato non solo le riscritture e gli adattamenti della fiaba, ma perfino le sue traduzioni più fedeli, come quella recente italiana di Maria Vidale, in cui «haïssables» viene reso come «brutte e antipatiche» (PERRAULT: 2011, 87).

Infatti, il caso delle 'brutte' sorellastre dimostra che ormai la lettura e la (re)interpretazione moderna delle fiabe classiche si basa largamente su pochi punti cruciali della storia, fissati dalla tradizione visiva: sono le riscritture ad adattarsi ad essa, e non il contrario. La brutta fine che tocca alla matrigna di Biancaneve può variare in diverse versioni a seconda delle sensibilità e delle idee pedagogiche di chi riscrive la fiaba, l'estrazione sociale di Cenerentola può cambiare, e Raperonzolo non sempre (anzi, quasi mai) rimanere incinta dopo gli incontri furtivi con il principe, ma la mela rossa offerta a Biancaneve o la scarpetta perduta da Cenerentola nella fuga lungo un imponente scalone (a cui Perrault non fa alcun cenno) sono componenti canoniche di ogni nuova variante della storia. Inoltre, l'influenza della tradizione iconografica si fa notare anche negli studi critici: «l'ideologia passiva delle principesse passive» (JOONSEN: 2011, 64), discussa e contestata dalla critica femminista che accusa le fiabe classiche di propagare un ideale di donna valutata in base alla bellezza esteriore, sottomessa all'uomo, inoperosa e apatica nell'attesa di essere portata in salvo dal suo principe azzurro, trova molto più riscontro nel repertorio visivo che nei testi originali. Sono state infatti le illustrazioni a fissare nell'immaginario collettivo la figura della triste Cenerentola languidamente seduta accanto al camino, di Biancaneve addormentata nella bara di cristallo in attesa del principe che le darà un bacio, di Raperonzolo segregata e inattiva nella sua torre. Un filtro ulteriore interposto tra le fiabe originali e la loro percezione moderna è costituito dalle produzioni Disney, che con il loro impatto visivo sulla cultura popolare e un progetto ideologico ben preciso diventarono una nuova versione canonica delle storie fiabesche più note e amate, perpetuata in particolare nella letteratura di massa e nei prodotti commerciali, soprattutto nella pubblicità. Il problema della distorsione del messaggio originale delle fiabe ad opera della tradizione iconografica è strettamente legato alla nozione di «ideologia passiva» (HOLLINDALE: 1988, 12-13) veicolata dalle immagini. Se da un lato le illustrazioni nascono infatti come un'interpretazione

del testo che accompagnano, dall'altra sono anche espressione delle idee e convinzioni sociali, morali, pedagogiche, politiche ecc. del loro autore. Hollindale, occupandosi della letteratura per l'infanzia, distingue tra «l'ideologia di superficie» che riguarda opinioni espresse esplicitamente, ad esempio nei commenti del narratore o messe in bocca a uno dei personaggi che funge da alter-ego dello scrittore, oppure segnalate indirettamente tramite simboli, metafore e situazioni significative, e «l'ideologia passiva», riferita alle convinzioni e alle idee trasmesse inconsciamente o involontariamente, che si potrebbero identificare con i quadri mentali, definiti da Lakoff come «strutture mentali che modellano il nostro modo di vedere il mondo» (LAKOFF: 2006, XV). Nelle illustrazioni, per la natura stessa dell'arte visiva, il contenuto ideologico si esprime in modo meno esplicito che nel testo verbale, ma non è per questo meno forte. L'ideologia di superficie può essere segnalata attraverso simboli visivi, relativamente facili da afferrare, anche se non sempre subito identificabili (per esempio, le illustrazioni polacche di Cenerentola spesso ritraggono l'eroina nell'atto di filare, tradizionalmente associato alle virtù domestiche della donna); ma è l'ideologia passiva a manifestarsi impercettibilmente in ogni elemento di rappresentazione visiva (e anche in quello che invece viene omesso), come l'aspetto fisico dei personaggi, il tipo di ambiente in cui si trovano, il linguaggio del corpo, i gesti, lo sguardo, l'espressione facciale e tanti altri dettagli ancora. Ad esempio, l'ideale della bellezza femminile concretizzato nelle immagini scaturisce quasi interamente dai gusti degli illustratori e riflette anche caratteristiche attribuite comunemente ad alcuni tratti fisici: tra le eroine positive di tutti i tempi prevalgono nettamente le bionde, con l'unica ovvia eccezione di Biancaneve, mentre le streghe, le cattive sorellastre e altri personaggi femminili antipatici tendono ad avere capelli scuri, ma il modello esatto della bellezza ideale, i particolari della pettinatura, del viso, della figura rispecchiano quasi sempre i gusti estetici dell'epoca. Modeste e virginali Cenerentole dell'Ottocento, dal viso innocente e dagli occhi di solito pudicamente abbassati, all'inizio del Novecento cedettero il posto a figure più sensuali e mature di donne consapevoli del proprio fascino, assumendo poi le fattezze, i capelli ricci e il sex-appeal delle prime dive del cinema nel ventennio tra le due guerre, per trasformarsi infine nelle brave ragazze della porta accanto

dei film di Disney, le cui protagoniste sembrano essere uscite direttamente dalle pubblicità americane dell'epoca, con il loro aspetto di padrone di casa ideali.



Fig. 7.9. *Cenerentola* in una tipica immagine ottocentesca. Fotografia di Monika Woźniak da una copia del libro della sua collezione privata.

Altrettanto significative appaiono spesso le scelte riguardanti il modo di rappresentare l'interazione tra i personaggi presenti in una data immagine. Uno dei momenti canonici della *Bella addormentata nel bosco* è il momento in cui il principe ritrova e sveglia con un bacio la fanciulla immersa in un sonno durato cento anni. Si tratta di una scena potenzialmente molto carnale e che ha alle spalle una lunga tradizione iconografica di Danae e soprattutto di Veneri dormienti (per ricordare solo quella forse più famosa del Giorgione), con versioni talvolta molto esplicite e osé, soprattutto nella variante della Venere sorpresa dal/i satiro/i, che allude in modo neanche tanto velato all'abuso sessuale di una donna indifesa da parte di un maschio licenzioso. I contenuti sessuali sono ancora molto visibili anche nel testo originale della fiaba di Perrault (il principe sveglia la principessa, passa con lei una notte di nozze molto attiva e ben presto nascono due bambini), nelle ristampe successive di solito censurate, e del tutto assenti nella più puritana versione della fiaba dei fratelli Grimm. Nelle illustrazioni per l'infanzia, soprattutto in quelle ottocentesche, si fa di tutto per eliminare o almeno attenuare per quanto possibile i rimandi erotici: la principessa è sempre rigorosamente vestita e di solito adagiata sul letto come se fosse morta, a volte con le mani incrociate sul petto, in una posa che

dovrebbe scoraggiare qualsiasi fantasia lasciva. Altrettanto importante è il modo di presentare il principe: in ginocchio, come se stesse adorando una figura sacra o con un'espressione di pura meraviglia di fronte a una bellezza così perfetta e senza il minimo accenno ai desideri che accende in lui la vista di tale splendore. Il tabù più importante e quasi universalmente osservato è però quello della mancanza di contatto fisico tra i corpi: le illustrazioni per l'infanzia presentano infatti la scena prima del bacio oppure – molto più raramente – dopo il bacio, però mai l'atto stesso che è pure quello cruciale.

Anche in questo caso, con il tempo alcune norme di rappresentazione della scena ebbero un'evoluzione e divennero meno prescrittive, permettendo agli illustratori di raffigurare la fanciulla dormiente in una posa un poco più sensuale ed evocativa, come fanno ad esempio già Edmund Dulac (1910) e Arthur Rackham (1920).

Anche l'attitudine del principe e la sua interazione con la principessa subirono dei cambiamenti, ma tutto sommato poco significativi: nella stragrande maggioranza delle illustrazioni contemporanee il principe viene comunque rappresentato prima o dopo aver dato il bacio alla ragazza, praticamente mai nell'atto stesso di farlo, il che dimostra quanto sia forte ancora oggi la censura riguardante il tema del sesso nella letteratura/illustrazione per l'infanzia.

Una complessa e ricca rete di significati che si possono decifrare studiando la tradizione iconografica delle fiabe classiche si presta dunque a molte prospettive di lettura, sia per quanto riguarda i diversi tipi di rapporto tra il testo e l'immagine o le dinamiche intertestuali tra le illustrazioni stesse, che dal punto di vista del messaggio ideologico e storico-culturale trasmesso in maniera più o meno occulta dalla rappresentazione visiva.¹

Tutte e due le problematiche sono comunque strettamente collegate tra loro dallo stesso punto di riferimento, ossia dall'essere condizionate dal destinatario di queste immagini, indirizzate appunto a un pubblico infantile.

¹ La *Venere sorpresa dai satiri* (1626) di Nicolas Poussin, conservata nella Kunsthhaus di Zurigo, evoca una scena non solo molto lasciva, ma che lascia intuire uno stupro imminente.



Fig. 7.10. Walter Crane, *Sleeping Beauty*, (1882), illustrazione da *Household Stories from the Collection of the Brothers Grimm*. London, Macmillan & Co. Il principe, dopo aver svegliato la principessa, non si lascia trascinare dalla passione, tornando invece alla posa di adorazione quasi religiosa di fronte alla bellezza innocente della principessa. Fotografia di Monika Woźniak da una copia del libro della sua collezione privata.

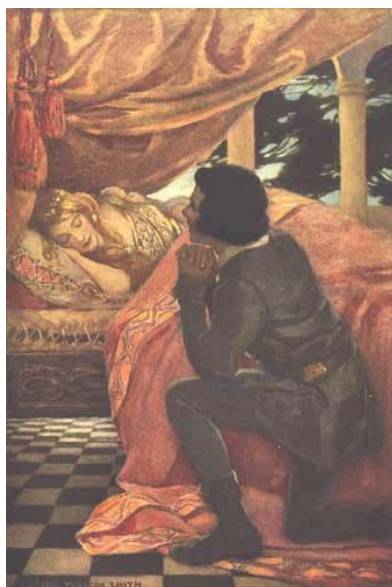


Fig. 7.11. Jessie Wilcox, *Sleeping Beauty* (1911), illustrazione da *A Child's Book of Stories*, New York, Duffield and Company. Anche qui il principe è ingiunchiato e contempla l'amata. Fotografia di Monika Woźniak da una copia del libro della sua collezione privata

Mentre da un lato l'interpretazione visiva della fiaba risulta sempre influenzata dall'intenzione di rendere il testo comprensibile e idoneo al bambino, e di adattarlo a fini educativi, dall'altro la visione del mondo, i gusti estetici, le idee sociali e morali emergenti dalle figure sono sempre filtrati dall'immagine dell'infanzia e del bambino che l'illustratore porta nella propria mente. Nel difficile tentativo di riuscire a dialogare allo stesso tempo con il testo cui si riferisce e con il destinatario del suo lavoro, l'illustratore delle fiabe si trova in una situazione che assomiglia non poco a quella del traduttore, oscillante tra un dovere di lealtà verso il testo originale e la necessità di tradurlo nel modo più efficace, avvicinandolo al suo pubblico finale. Solo che in questo caso l'illustratore si trova doppiamente di fronte alla sfida di

leggere 'l'altro': prima leggendo il testo/la storia di partenza cercando di intuire come lo potrebbe capire e interpretare un bambino, e poi creando la sua traduzione visiva con l'intenzione di influenzare e incanalare la reazione del destinatario infantile, la cui percezione è comunque diversa da quella di un adulto. Questo perché le illustrazioni delle fiabe si potrebbero anche classificare in base al tipo di lettura dell'altro (bambino) intrapreso da un dato autore: se nella maggioranza dei casi la chiave di lettura scaturisce dalla visione dell'infanzia e dalle idee pedagogiche ed educative proprie dell'illustratore, talvolta gli artisti cercano semplicemente di indovinare gusti e preferenze del giovane pubblico, realizzando immagini che a loro avviso piaceranno ai bambini (come nel caso di molte pubblicazioni di consumo, che replicano l'estetica disneyana o pseudo-disneyana) e perciò si venderanno bene. Paradossalmente, in tutti e due i casi non esiste un modo per stabilire in maniera affidabile quali delle letture proposte dalle immagini siano veramente indovinate: è possibile infatti decifrare con certezza solo il modo in cui i bambini venivano e vengono 'letti' dagli illustratori. L' 'altro' in questione rimane un enigma e forse è questa una delle motivazioni che stanno a monte della straordinaria fioritura che negli ultimi decenni hanno avuto le interpretazioni e reinterpretazioni visive delle fiabe fatte in base a una loro lettura 'adulta' e destinata ad un pubblico duplice, infantile e adulto, oppure esclusivamente a quello adulto.

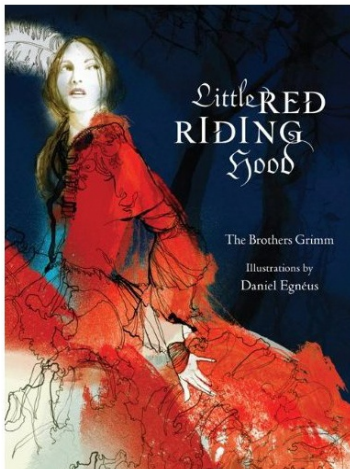


Fig. 7.12. Daniel Egnéus, *Little Red Riding Hood*, (2011). Una rilettura decisamente spiazzante e adulta, abbinata provocatoriamente al testo tradizionale della fiaba. Per gentile concessione di D. Egnéus.

Riferimenti bibliografici

- BURLINGHAM CYNTHIA (1997), *Picturing Childhood. The Evolution of the Illustrated Children's Book*, *Illustrated Children's Books from University of California Collections, 1550–1990*, in Ucla, University Library [sito della biblioteca dell'università Ucla, contenente le immagini di Cynthia Burlingham], <http://unitproj.library.ucla.edu/special/childhood/pictur.htm#anchor1707872>.
- CULLEN BONNIE (2003), *For Whom the shoe fits: Cinderella in the hands of Victorian illustrators and writers*, "The Lion and the Unicorn" 27:1, 57-82.
- DANIEL NOEL a cura di (2012), *More Than Words Can Say: The Grimms' Enduring Legacy and the Art It Inspired*, in *The Fairy Tales of the Brothers Grimm*, Köln, Taschen, p. 9-17.
- EWERS HEINZ HERMANN (2009), *Fundamental Concepts of Children's Literature Research*. Trad. dal tedesco W.J. McCann, Routledge: New York and London.
- FRISCH A. ARON E INNOCENTI SALVATORE (2012), *The Girl in Red*, Mankato (Minnesota), Creative Company.
- GOLDEN JOANNE (2012), *Het grote Grimm boek*, Tielt, Lannoo.
- GOLDEN JOANNE (1990), *The Narrative Symbol in Childhood Literature: Exploration in the Construction of Text*, Berlin, Mouton de Gruyter.
- HOLLINDALE PETER (1988), *Ideology and the Children's Book*, "Signal" 55, p. 3-22.
- JOOSEN VANESSA (2011), *Critical & Creative Perspectives on Fairy Tales*, Detroit, Wayne University Press.
- KRESS GUNTHER E VAN LEEUWEN THEO (1996), *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- LAKOFF GEORGE (2004), *Non pensare all'elefante*, trad. it. B. Tortorella, Roma, Fusi Orari 2006.
- MCCALLUM ROBY E STEPHENS JOHN (2010), *Ideology and Children's Books*, in S. A. WOLF, K.
- COATS, K. P. ENCISCO E C.A. JENKINS, a cura di (2010), *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature*, London, Routledge.
- NAUWELAERTS KRIS (2008), *De fascinatie voor het esthetische prentenboek*, "Literatuur zonder leeftijd", 22 (75): 63-74.
- NIKOLAJEVA MARIA (2006), *How Picturebooks Work*, London, Routledge.
- OPIE IONA & PETER (1974), *The Classic Fairy Tales*, Oxford, Oxford University Press.

- PERRAULT CHARLES (2011), *Tutte le fiabe*, trad. it. M. Vidale, Roma, Donzelli Editore.
- SCHWARCZ JOSEPH (1982), *Ways of Illustrator: Visual Communication in Children's Literature*, Chicago, ALA.
- VAN LEEUWEN THEO (2008), *Discourse and Practice. New Tools for Critical Discourse Analysis*, Oxford, Oxford University Press.
- WEINSTEIN AMY (2005), *Once upon a time. Illustrations from fairytales, primers, pop-ups and other children's books*, New York, Princeton Architectural Press.
- ZIPES JACK (2010), *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tales Films*, London, Routledge.

8. Davanti al silenzio degli altri: le immagini/parole di Chantal Akerman*

Carla Subrizi

L' 'altro' a cui si fa riferimento in questo saggio riguarda una metà dell'Europa che, come dice Ilya Kabakov nella sua prefazione al libro *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central Europe since the 1950s*, «non è esistita sulla mappa del mondo dal 1930 al 1980» (KABAKOV: 2002, 7).

Alcuni paesi dell'ampio e complesso territorio dell'Europa dell'Est, una definizione che pone molti problemi, sono infatti al centro del film *D'Est* (o nella versione inglese del titolo, *From the East*) che Chantal Akerman gira tra il 1992 e il 1993, nel corso di tre lunghi viaggi che dalla Germania dell'Est la portano attraverso la Polonia, la Lituania, la Bielorussia, la Moldavia, l'Ucraina, fino in Russia. Il film è il risultato di sole dieci ore di riprese dalle quali sono stati estratti i 107 minuti finali: un aspetto importante per capire come, a differenza del cinema commerciale che gira centinaia di ore per ridurle poi a un'ora e mezza, le riprese iniziali siano state tutte pensate e, come vedremo, già realizzate a partire dallo sguardo particolare con il quale Akerman aveva attraversato i luoghi dei viaggi.

Dopo la caduta del Muro di Berlino, Kathy Albreich e Michael Tarrantino (poi divenuti curatori del Museum of Fine Arts di Boston) offrono a Akerman l'opportunità di realizzare una installazione sul tema *1989: The Unification of the European Union*. Questo invito sollecitò in Akerman l'idea di realizzare un lungo viaggio in un territorio da lei fino ad allora inesplorato nella cui storia era tuttavia radicata attraverso ricordi di famiglia. Chantal Akerman, nata nel 1950 a Bruxelles,

* Il saggio, qui rivisto, è stato pubblicato in una prima versione in SUBRIZI: 2012, 82-94.

è figlia infatti di una famiglia ebrea che si era trasferita in Polonia negli anni Trenta e che durante la Seconda guerra mondiale aveva vissuto la deportazione ad Auschwitz. Soltanto la madre sopravvisse. Le lettere dalla madre (in Belgio) alla figlia tornano in una parte importante di uno dei suoi primi film *News from Home* (1977), nel quale l'assenza di un'evoluzione della narrazione e l'articolazione delle scene più simile a uno slide show che a un film, rende già evidente il linguaggio senza retorica e la ricerca di diverse articolazioni della narrazione che caratterizzano l'opera della cineasta.

Il linguaggio di Chantal Akerman ha a che fare sin dall'inizio con il cinema sperimentale, con il cinema al di là del cinema; per Akerman la cinepresa può costituire uno strumento per far parlare l'altro culturale che resta sempre in silenzio nella grande storia. Realizza cortometraggi, si interessa alle avanguardie degli anni Sessanta ma non a ciò che ha avuto successo o che è già divenuto una moda o una tendenza.

La sua prima formazione avviene all'INSAS (Institut National Supérieur des Arts du spectacle et des techniques de diffusion) di Bruxelles. Poi si trasferisce a New York, dove entra in contatto con il cinema sperimentale e il New American Cinema, restando colpita soprattutto dal cinema di Jonas Mekas e di Michael Snow.

A New York, Akerman termina il suo primo film, *Hotel Monterey* (1972), torna quindi in Francia e si dedica definitivamente al cinema: un cinema che resterà sperimentale, critico nei confronti del cinema commerciale, al di fuori dei linguaggi legati alla tecnologia e all'effetto spettacolare.

Tra il 1975 e il 1976, nel film *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, Akerman documenta la vita quotidiana di una donna, madre e vedova (interpretata da Delphine Seyrig), che trascorre le giornate sempre allo stesso modo: in un appartamento semplice e qualunque di Bruxelles la donna prepara la colazione al figlio, il pranzo e la cena, sbuccia le patate; prima che il figlio ritorni da scuola, riceve un cliente che la paga per prestazioni sessuali; esce per passeggiare alla sera, prima di andare a dormire. Già in questo film, Akerman utilizza uno sguardo neutro: la macchina da presa osserva tutto senza scegliere tra cose più o meno importanti, restando fissa davanti alla donna che svolge semplicemente e senza alcuna enfasi le sue attività. La lentezza, benché esasperante, produce in chi guarda un forte senso di partecipazione. Già in questo film, il silenzio è un protagonista importante: la madre e il figlio non parlano, la donna e il suo occasionale cliente si

guardano e si scambiano soltanto un saluto alla fine, prima che lui lasci l'appartamento. La narrazione si costruisce così attraverso i gesti che, semplici, ripetuti e autentici, invitano a concentrare l'attenzione sull'identità di chi li compie. Anche l'altro con cui si confronta questa identità indefinita e molteplice (donna, madre, vedova, prostituta) contribuisce a delineare ancora più profondamente la situazione affettiva, fisica, psicologica del personaggio Jeanne Dielman

Gli altri che incontra in questa narrazione quasi senza storia (il figlio e gli uomini/clienti che non hanno molto da dire) sono figure per le quali il dialogo non è necessario. Bastano pochi minuti (il film dura tre ore, ma già dalla prima mezz'ora si entra in questa atmosfera fisica e affettiva) per immaginare e capire molti aspetti della vita della donna: perché si comporta così, cosa pensa mentre, in silenzio, svolge le sue attività in casa, cosa racconta la sua solitudine e il suo prendersi cura degli altri. Se in questo film l'altro è dunque connesso con stratificazioni profonde e traumatiche degli affetti e della ricerca di una propria identità, in *D'Est* l'altro è soprattutto politico e culturale. La lettura di un'altra Europa avviene attraverso un'opera che la film maker e artista Chantal Akerman decide di realizzare prima che sia «troppo tardi» (AKERMAN: 1995, 16), a soli tre anni di distanza (il 1992) dalla caduta del Muro che aveva diviso Berlino dal 1961. Tuttavia anche se posteriore alla caduta del blocco sovietico, *D'Est* non è un film sul post regime, o sulle differenze nei paesi al di là della cortina di ferro.

Far passare il tempo (agire "troppo tardi") poteva voler dire perdere per sempre la possibilità di documentare la situazione culturale dell'Europa dell'Est (i volti, le espressioni, la paura, la memoria e gli oblii già messi in atto), a ridosso di uno dei cambiamenti storici più importanti del XX secolo. La gente che aveva visto finire un'epoca non conosceva il futuro che la attendeva e Akerman cercò di catturare proprio gli sguardi di attesa, incertezza e paura delle persone incontrate nelle strade delle città attraversate. Cogliendo quasi in tempo reale questo momento della storia dell'Europa, Akerman si accorse inoltre che poteva cogliere, nello stesso tempo, altri episodi della storia del XX secolo che, con uguale e forse ancora più tragica intensità, avevano segnato indelebilmente storie ed esperienze. L'Olocausto, come vedremo dalle stesse testimonianze dell'artista, riemergeva come memoria culturale inscritta nel tempo. Memoria e storia sono così profondamente interconnesse in *D'Est*.

L'altro sul quale il film si sofferma riguarda dunque una parte dell'Europa contrassegnata da ragioni storiche e politiche che hanno dato luogo a una delle più complesse dicotomie (geografica, ideologica, politica e culturale) della storia del XX secolo.

Cerchiamo tuttavia di chiarire meglio alcuni aspetti: il termine 'altro' e la sua relazione con la definizione dell'altro dell'Europa o di 'altra Europa'; come si costruisce e si articola lo sguardo di Akerman su questi territori a partire dalla scelta di non usare le parole ma solamente il punto di osservazione sia dell'artista, su fatti e persone, sia delle persone, sulla loro condizione di estrema incertezza.

Il film è parte di una serie di tre che la regista non considera come una trilogia ma che è tuttavia difficile non pensare come un'unica opera a più fasi. Questi sono: *Sud* (2000) e *De l'autre côté* (2002), e *D'Est*, tutti presentati recentemente in una personale dell'artista al Miami Art Museum.¹ I tre film sono accomunati dallo sguardo su altre parti del mondo: il Texas e l'omicidio di James Byrd in *Sud*, il confine tra gli Stati Uniti e il Messico in *De l'autre côté* e, come si è già detto, l'Europa dell'Est e la Russia in *D'Est*. L'altro culturale, politico e affettivo coesistono in questi tre lavori che si soffermano su alcune zone di confine nelle quali il conflitto geografico diventa la misura della diffidenza o del rifiuto dell'altro.

Le questioni che si presentano, sia rispetto al termine 'altro', sia a quello di Europa, costituiscono dunque un primo problema non soltanto di definizione, ma anche storico, culturale e politico.

Piotr Piotrowski, nel suo libro *In the shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989* (2005), che raccoglie una parte dei suoi scritti sull'arte nell'Europa dell'Est, precisa che parlare di Europa dell'Est è una generalizzazione per descrivere un territorio che, dalla metà degli anni Quaranta al 1989, si è trovato sotto il controllo dell'URSS conseguentemente alla stipula dell'accordo di Yalta.² Agli abitanti di Lubiana o Sofia questo termine risultava obsoleto e ritenevano che non appartenesse alla loro cultura e storia. Il concetto di Eastern Europe, osservano critici e intellettuali che si sono interrogati su questi temi, non è né geografico, né sociale: la sua possibile definizione è di natura economica e politica.

¹ Chantal Akerman: *Moving Through Time and Space*, Miami, Miami Art Museum, 16 ottobre 2008 - 15 gennaio 2009.

² Cfr. PIOTROWSKI: 2005.

Nel 2005 un saggio di Alexandra Laignel-Lavastine, *Esprits d'Europe*, dedicato a Czesław Miłosz, Jan Patočka e István Bibó, faceva il punto proprio su queste questioni e restituiva a un vasto pubblico un punto di vista filosofico e poetico fondamentale nella prospettiva di qualsiasi progetto di un'Europa senza frontiere.³ Proprio a Czesław Miłosz si deve, tra l'altro, la nozione di "altra Europa", anche se per Miłosz questa espressione sottolineava il fatto che una grande parte dell'Europa fosse stata marginalizzata e doveva pertanto riappropriarsi di una voce.⁴

Lo stesso Miłosz nel 1983 affermava:

Mi sembra da molto tempo che esista ancora una speranza sul continente europeo, essa si nasconde nella potenzialità, artificiosamente repressa, dei paesi situati tra la Germania e la Russia, in questa seconda Europa che nel corso degli ultimi decenni si è messa a guardare la prima Europa senza alcuna ammirazione (MIŁOSZ: 1983, tr. fr. 1987, 6).

La Laignel- Levastin, che parla delle analisi visionarie di Bibó, soprattutto a proposito delle "isterie collettive" che tornano dopo l'11 settembre 2001 a manifestare tutti gli errori storici compiuti, non tarda a riflettere sulla situazione in cui l'Ovest e l'Est sono diventati una dicotomia politica e strategica. Dice l'autrice di *Esprits d'Europe*:

Dell'ignoranza nella quale gli europei dell'Ovest mantengono la metà 'Est' del loro patrimonio intellettuale - lo stesso sul quale si tratterebbe di sostenersi - la colpa in buona parte è la loro. Due Europe, due emisferi di esperienza. Nella sua immensa generosità l'Ovest sarebbe stato disposto a concedere all'Est, si potrebbe dire, un'offerta di ospitalità come si fa con i parenti poveri [...]. Come si tende la mano a un prigioniero che attende la grazia e non come si accoglierebbe qualcuno che avrebbe qualcosa di prezioso da insegnarci (LAIGNEL-LAVASTINE: 2005, 27).

Un'intera storia chiede così di essere riscritta, e la Laignel-Levastin cita a proposito ancora le parole significative di Miłosz: «Ho la sensazione che questo secolo non sia mai stato raccontato. Proviamo ad afferrarlo ma ci sfugge sempre» (LAIGNEL-LAVASTINE: 2005, 35). Sarebbe

³ Cfr. LAIGNEL-LAVASTINE: 2005.

⁴ Cfr. MIŁOSZ: 1959, tr. it. 1985.

importante fare ancora riferimento alla vasta letteratura che si è concentrata sulla nozione di 'altro' in relazione all'Europa, alle molteplici voci che hanno cercato di superare le definizioni che derivano da stereotipi storici e culturali, per capire come il dibattito attuale, soprattutto nei paesi dell'Est dell'Europa (a Praga, a Budapest o a Varsavia), si stia concentrando sulla possibilità di ripensare senso e obiettivi comuni per una nuova idea di Europa.

Dal 1989 le pubblicazioni che considerano il problema dell' 'altro' dell'Europa, nella letteratura e nell'arte, oltre che nella politica, nell'economia o in un ripensamento della geopolitica di un continente ancora da costruire, sono aumentate di anno in anno e la letteratura oggi è vastissima. Nel 2009 un numero monografico della rivista "Ligeia" è stato dedicato all' 'altra Europa' in relazione alla storia dell'arte: quali rapporti esistono tra le due 'Europe'; quale potrebbe essere il ruolo di una storia dell'arte dell'Europa centrale e dell'Est per le storie dell'arte che fino ad oggi o almeno recentemente hanno ignorato o marginalizzato queste geografie; come pensare a una diversa storia dell'arte e alla sua riscrittura oggi e come riconsiderare i paesi per decenni considerati alla 'periferia' del mondo occidentale.⁵ Il film *D'Est* di Akerman ha provato a porsi questi interrogativi, non per dare risposte, ma per costruire una testimonianza e un'esperienza di un periodo significativo della storia dell'Europa nel XX secolo.

Questa prima premessa (sulla concezione di 'altro' nella specifica situazione culturale e geografica dell'Europa) era necessaria per capire che l' 'altro' di cui il film si è occupato cerca proprio di mettere in questione i luoghi comuni, gli stereotipi, le premesse ideologiche o storiche che porterebbero, secondo Akerman, a cogliere certi aspetti, forse sempre gli stessi e non altri.

Una seconda premessa riguarda invece il titolo stesso di questo saggio: ovvero il mio interesse a ricercare nelle immagini di *D'Est* quel 'resto', l' 'altro', che si perde nella traduzione dalla parola all'immagine o dall'immagine alla parola. Se le immagini devono essere descritte attraverso parole o narrazioni che cercano di enunciare senso e significati, Akerman cerca di far parlare gli affetti attraverso le sole immagini. L' 'altro' è colto in questo film attraverso l'empatia e le sinestesie di circostanze, sentimenti, ricordi e affetti. Esiste sempre, in ogni efrasi

⁵ Cfr. *L'autre Europe*: 2009.

o descrizione dell'immagine con la parola, una zona in traducibile o indicibile che gli artisti, al di là della critica o di ogni ermeneutica, hanno cercato di attraversare, per restituire proprio all'immagine e al suo potere, se non la voce, la componente affettiva che tocca e sollecita percorsi della memoria e dell'esperienza. Tale zona, indefinibile talvolta dal punto di vista della descrizione, è stata considerata proprio ciò che non si lascia rappresentare dalle parole o descrivere attraverso la narrazione o la scrittura. Il film di Chantal Akerman, *D'Est*, è una possibilità per addentrarci in un 'altro' culturale, visto attraverso gli occhi di una regista e la sensibilità di una donna che, attraverso la storia personale e della sua famiglia, aveva conosciuto Auschwitz. Le immagini restituiscono qualcosa dell'indicibile: attraverso la visione, Akerman cerca di essere catturata da luoghi, sguardi, azioni. La sua disposizione nel corso del lungo viaggio era stata quella, per lei stessa, di restare in attesa che i soggetti da riprendere le venissero incontro. Operando in questa maniera e usando la cinepresa come una carta assorbente sulla quale depositare soggetti interessanti, Akerman ha poi rilevato quanto proprio quel che si vede o si lascia vedere può divenire un tramite per far tornare alla mente (o ricordare) ciò che era scomparso dalla memoria. In questo film proprio le parole non hanno pertanto alcuna funzione e il silenzio domina come un vero protagonista: tutto è affidato al linguaggio delle immagini e dei gesti che da soli costruiscono sia la trama fatta quasi di sole emozioni sia la descrizione dei luoghi. Attraverso le immagini il film restituisce una storia, a partire dagli stati d'animo, dagli sguardi con i quali lo spettatore si accorge pian piano di poter condividere qualcosa. La malinconia, l'attesa, il silenzio, la voglia di cambiare diventano le prospettive per raccontare la storia di una complessa e grande parte dell'Europa a partire dalle persone, dalla vita di tutti i giorni, dai luoghi periferici e dimenticati.

Quindi, da un lato, l' 'altro' dell'Europa, dall'altro l'intraducibilità e la forza del racconto attraverso la sola immagine che prova a restituire 'quello che non si può dire' con le parole, sono i due nuclei, quello politico e quello poetico, intorno ai quali ruotano le mie considerazioni e la scelta del film di Akerman per riflettere sulla 'lettura dell'altro'.

Sebbene *D'Est* sia un film sull'Europa dell'Est, non lo è dunque soltanto perché attraversa questi territori o perché si sofferma sulle persone che li abitano: il film rileva situazioni particolari dei luoghi (la campagna, la città, le estreme periferie, gli interni di case private) e

pone lo spettatore dinanzi a una precisa realtà storica, all'indomani del 1989. È lo stesso sguardo che la cinepresa usa, insieme a una serie di espedienti tecnici e concettuali, che costruisce una storia diversa, senza retorica e al di fuori delle convenzionali letture dei paesi dell'Est. Akerman osserva situazioni abituali (una ragazza nel suo appartamento che si trucca, una signora anziana che cammina nella strada, un gruppo di persone che balla in un locale) per cogliere non la particolarità di un fatto ma la sua continuità, tra il prima e il dopo. Negli sguardi della gente cerca la spensieratezza e l'incertezza, il desiderio di divertimento insieme alla malinconia. Nel corso del film scopre che quegli sguardi incontrano il suo, fatto della stessa nostalgia. Così le riprese procedono attraverso l'incontro del proprio con lo sguardo o i gesti dell'altro con i quali viene a definirsi una profonda identificazione.

Akerman ha più volte dichiarato a proposito di *D'Est* che non sapeva cosa e come avrebbe ripreso: «All'inizio non c'era alcuna idea precisa. Soltanto che il film sarebbe iniziato in primavera e terminato in inverno, che sarebbe iniziato nella Germania dell'Est e terminato in Russia. Dopo due viaggi (di tre), l'idea è venuta fuori» (MACDONALD: 2005, 258-273). Chantal Akerman aveva una mappa dei luoghi, e arrivata in Germania ha iniziato le riprese guardandosi intorno per cercare il momento in cui "sentiva" qualcosa che la colpiva: «Non posso dire con le parole, quando sentivo qualcosa», racconta in un'intervista recente. In quel momento diceva: «Ferma! Metti la cinepresa qui e gira» (MACDONALD: 2005, 258-273). Tuttavia, benché il film si stesse lentamente configurando attraverso questi momenti, potremmo di dire, di 'identificazione', il perché fossero proprio quelle scene e non altre, la stessa Akerman non è riuscita a spiegarlo.

La cinepresa si ferma su dettagli, differenzia il punto di vista ponendosi talvolta molto vicino, altre volte lontano, accompagna un singolo personaggio in un'azione che non ha molto significato se non quello di essere un piccolo frammento della vita di qualcuno (colto probabilmente come se chi è ripreso non se ne accorgesse); dialoga, altre volte, con la gente che non cela la curiosità di guardare verso la camera per capire cosa e come si stia riprendendo. Le persone osservano la cinepresa che riprende: non c'è mai finzione, nessuno fa 'la parte' di qualcuno, recita o finge di non sapere. Talvolta la gente sembra infastidita, ma soltanto perché la lentezza con la quale procede l'automobile da cui la cinepresa (camera car) riprende sta ritardando l'arrivo del loro autobus.

Vivian Sky Rehberg, in un suo recente saggio sul cinema di Akerman, si sofferma su alcuni aspetti che emergono in *D'Est*: l'attenzione per i ritmi temporali frammentati e per le durate ininterrotte, l'assenza di concentrazione su aspetti singoli o isolati (un singolo individuo, un singolo episodio); inoltre la Sky Rehberg nota che questi aspetti del cinema di Akerman arrivano a formare un pubblico diverso. Mentre nel cinema tradizionale una sorta di collettività/pubblico si trova in una condizione simile a un "contratto", ovvero si è spettatori perché c'è uno spettacolo da vedere, nel cinema di Akerman questo accordo decade: gli spettatori sono considerati come passanti, presenze che sostano, si muovono, procedono insieme ai protagonisti incontrati nel film.⁶

La partecipazione a questa temporalità che si muove tra i frammenti (di tempo), tra episodi brevi tuttavia osservati con instancabile lentezza, il fatto, inoltre, che il 'tempo reale' si giustapponga all'assenza di una durata reale, che non ci siano fatti più importanti di altri e tutto proceda su una medesima intensità spazio-temporale, non alla sua massima potenza, ma attraverso una riduzione a un grado quasi zero, si accorda con quanto Laura Mulvey osserva a proposito della temporalità nel cinema sperimentale. Questa può produrre la «consapevolezza che la coscienza umana crei la storia non soltanto per capire gli eventi che sono stati in se stessi importanti e determinanti per coloro che verranno, ma per organizzare l'indicibile e inspiegabile natura stessa del tempo» (MULVEY: 2004, 149). Questo è il linguaggio cinematografico di Akerman, che critici e storici hanno messo a confronto con registi come Godard o Fassbinder: contro la retorica del cinema commerciale, che trasforma qualsiasi fatto in spettacolo, Akerman ha messo a punto un linguaggio che racconta in maniera più vicina al documentario (o alla frammentazione che ci restituirebbe un archivio di documenti), che al cinema come narrazione, con un principio e una fine.

La cinepresa raccoglie dunque espressioni, gesti e paesaggi senza voler ordinare questi materiali: il montaggio finale sembra inesistente, se non per organizzare la successione dei singoli episodi di cui si compone il film, rispettando soltanto la scansione delle stagioni. Tutto resta sospeso: anche l'ultima scena di *D'Est* potrebbe costituirne l'inizio. Alla fine del film non è successo niente, si resta con la stessa sensazione determinata da una delle scene iniziali nella quale una finestra aperta

⁶ Cfr. SKY REHBERG: 2012, 51-59.

su uno spazio verde ci fa interrogare sul luogo, il tempo, la storia. La narrazione si costruisce soltanto attraverso il montaggio delle riprese che seguono quasi in tempo reale il corso dei viaggi, dalla primavera all'inverno, dalla Germania alla Russia.

Una delle caratteristiche principali del film, che contribuisce ad avvicinare lo spettatore alla gente e ai luoghi, è il modo in cui si muove e si posiziona la cinepresa. La macchina si muove in parallelo (Akerman si muove nelle strade con un'automobile, molto lentamente), all'altezza degli occhi delle persone: procede in orizzontale senza alzarsi mai per dominare la scena. Questo sguardo orizzontale, che lentamente attraversa la scena, costruendo visioni panoramiche tra le immagini, costituisce un punto di vista che entra in relazione, dialoga e condivide.

Mentre in un film più recente di Chantal Akerman, *Maniac Summer* (2009), più cineprese riprendono una caleidoscopica e frammentata serie di immagini da diversi punti di vista, non permettendoci di fissare lo sguardo su alcunché, in *D'Est* la cinepresa si sofferma sui dettagli trasformandoli in singole, efficaci e approfondite parti di una storia che possono prendere il posto della storia più grande e complessa. In *Maniac Summer* la cinepresa si sofferma sul frammento, in *D'Est* sui 'corpi' della storia: le identità, l'esperienza, le emozioni delle persone.

Non si sentono le voci dei personaggi che attendono, che ballano, che si muovono nella città. Tuttavia non è un film muto: è senza dialogo. Il film narra ma non parla, non descrive ma restituisce attraverso un complesso e stratificato gioco di emozioni una realtà senza tempo e senza luoghi, dove tutto sembra uguale. Che cosa narra dunque questo film?

Mi sono chiesta perché Akerman avesse detto di averlo voluto girare in fretta prima che fosse «troppo tardi». Perché dice «troppo tardi»? È possibile comprendere il significato di questa affermazione solo guardando e riguardando questo film che, se all'inizio si presenta un po' difficile da seguire per la lentezza che ci porta direttamente a condividere il tempo di un ragazzo seduto su una panchina, il transito di una donna nel traffico di una strada, l'attesa alle fermate dell'auto-bus, poi si mostra in tutta la sua determinata fragilità espressiva ed emotiva fatta di spazi instabili, di movimenti quasi impercettibili, di vuoti costruiti tra riprese che non sono concatenate da alcuna narrazione, di sguardi dentro e fuori gli individui, le storie, i luoghi attraversati.

«Prima che fosse troppo tardi» si riferisce al fatto di voler riprendere, documentare senza definire cosa fosse più o meno importante, prima che le condizioni economiche, sociali e culturali mutassero sotto l'influenza di una globalizzazione dei sentimenti e delle esperienze che avrebbe probabilmente trasformato e ridefinito la vita e gli obiettivi anche di quei territori.

È dunque un film che parla di silenzio (o in silenzio), di voglia di intraprendere qualcosa di diverso, ma con la paura e con l'insicurezza. Senza voce, il film fa parlare i volti, i gesti, le espressioni, le tracce di un passato non consumato; permette di sentire più che di ascoltare, di vedere e percepire più che di spiegare o descrivere. Restituisce inoltre i luoghi attraverso la vita di molte persone che attraversano o abitano città e campagne, interni di case e strade di città, di giorno e di notte. I luoghi restano tuttavia anonimi e difficilmente riconoscibili: sono luoghi simili, accomunati dalla medesima condizione storica e politica, negli anni che seguirono la fine della Guerra fredda. Negli anni della Guerra fredda tutti i paesi somigliavano alla Russia. Chantal Akerman sceglie un luogo e ciò che ci restituisce di esso non è utile per riconoscere una piazza o una strada e per capire se siamo in Polonia o in Germania, ad esempio. La geografia non deriva dall'identificazione di una città, ma da una 'geografia' fatta di sguardi, gesti semplici e semmai nuovi: come due ragazze che si truccano nella stanza di un appartamento.

In questa frammentazione (sapiente tecnica di Akerman) che riesce a insinuarsi negli spazi sottili della storia e delle condizioni culturali di un paese, se un collegamento può essere individuato, questo si trova tra le diverse scene di cui il film si compone (come le tappe di un viaggio senza meta), e tra le emozioni che si colgono tra le persone, sia che si trovino sole o in gruppo sedute alla stazione ferroviaria, o che si spostino nelle città di notte. Emozioni che possono essere state provate, ma che possono anche emergere dalla sollecitazione della memoria e del ricordo: una profonda sensazione di aver già visto quelle file di gente che aspetta, quella gente che si sposta senza capire dove stia andando, o che viaggia per raggiungere non si capisce mai quale altro luogo. Una chiave del film è proprio questa sensazione di aver già vissuto gli spostamenti, i silenzi, le attese.

Il film parla infatti soprattutto di attesa. L'attesa è un elemento cardine, costruisce un filo narrativo che si rafforza e che alla fine lascia noi spettatori ugualmente coinvolti e in attesa di capire cosa accadrà alle

persone del film. Sembra che il punto sia ciò che per Miłosz è il tempo strettamente legato al pericolo che minaccia tutti. Ecco dunque il "troppo tardi", il fare in fretta di cui parla Akerman: testimoniare l'attesa che si coglie negli sguardi, nei gesti, nel camminare da una parte all'altra della città, prima che qualcosa dal di fuori intervenga per cambiare definitivamente quelle condizioni.

La gente si guarda intorno, cerca. È un film su uno stato d'animo che ha profondamente segnato non soltanto le persone che Akerman ha incontrato nelle riprese del film, ma intere generazioni che hanno conosciuto l'orrore, la tragedia, ovvero quello che l'uomo riesce a fare sugli altri uomini, come diceva Miłosz.

Tutto è lento, lungo, quasi estenuante, non perché questa fosse la condizione di tutti i paesi al di là del Muro di Berlino. La lentezza e l'attesa sono le più forti e potenti immagini del dolore che restano indelebili negli sguardi degli uomini, donne, ragazzi e ragazze che si incontrano nel film. Pian piano proprio questa straordinaria lentezza ci conduce dunque nell'intimità delle storie che immaginiamo a partire dai volti, dai luoghi, dalle azioni. La memoria diventa l'altra protagonista: la ripetitività, la somiglianza che si coglie nelle espressioni, il percorso labirintico che si muove concentricamente avvicinandosi e allontanandosi tra luoghi e vite di persone appartenenti alla medesima realtà storica (perché condivisa, comune), determinano tra loro un forte accostamento di emozioni. Si produce in questo modo una complessa stratificazione di storia, memoria ed esperienza che coinvolge lo spettatore invitandolo a partecipare e sollecitandolo a ricordare e a condividere sentimenti simili. Il film non si impone allo spettatore, ma lo incontra: stabilisce più relazioni attraverso le quali il film si sostiene e prende corpo.

Il film si costruisce così, attraverso la lenta narrazione a più direzioni, sui diversi livelli della storia: non livelli successivi, in un'arida cronologia che non fa tornare nulla, ma attraverso le giustapposizioni della storia che permettono di vedere nei fatti più vicini (attuali) altri momenti della storia del passato, anche dimenticati. Dice Chantal Akerman che *D'Est*, come anche *Sud*, è un film sulle stratificazioni della storia.

Quando tu vedi tutte quelle file di persone nella stazione di Mosca nel 1992, quelle scene ti ricordano anche - o almeno mi ricordano - le immagini della Seconda guerra mondiale e specialmente quelle dei campi di sterminio. Anche se le persone stanno aspettando l'autobus, o le persone portano pacchi nella neve, mi ricordano gli Ebrei che attendevano di entrare nei campi. Non ho visto immagini dei campi. Mia madre era a Auschwitz, ma non me ne ha parlato molto. Ma io so che ogni mattina i Nazisti dicevano 'Questo può rimanere a lavorare; quest'altro no'. Così la gente attendeva il proprio destino. Quando vidi *D'Est*, una volta concluso, pensai: bene, ho fatto qualcosa che si riferisce ai campi senza saperlo (MACDONALD: 2005, 260).

La componente profondamente politica del film si scopre lentamente tra le immagini e la durata della visione che queste richiedono, tra l'apparente non accadere di qualcosa di eclatante e la continua sensazione che qualcosa stia per succedere. La politica si incorpora nello sguardo che per capire deve rinunciare a stereotipi o punti di riferimento convenzionali: lo sguardo non trova ma cerca e indaga. È messo radicalmente nella situazione di sperimentare se stesso, aspettare o rimandare. In *D'Est* la vita quotidiana, la sua lentezza e ripetitività diventano strutture dinamiche e sensibili di storie e narrazioni mai prima osservate con un punto di vista tanto lucido e tagliente.

Il minimalismo dei gesti e delle inquadrature contribuisce a costruire la dimensione intima e affettiva di questo film. Ma è l'attesa a costituire il cuore o il nodo centrale del film. Tutto attende: gli alberi attendono che si fermi o continui il vento, le strade che passi un'automobile, un ragazzo attende su una panchina, le persone attendono un passaggio da qualcuno o un autobus o un treno, o aspettano nella strada che arrivi il loro turno.

L'attesa è tempo, e grazie a questo film ci sembra di poter capire meglio la relazione che Lévinas poneva tra il tempo e l' 'altro', attraverso proprio il tempo dell'attesa: «il tempo significa questo sempre della non-coincidenza, ma anche questo sempre della relazione, dell'aspirazione e dell'attesa» (LÉVINAS: 1947, tr. it. 2001, 11). L'attesa del "non atteso", dice ancora Lévinas.

Il film, che la critica ha definito strutturale o cinema documentario, è un'opera che si colloca pienamente negli anni Novanta: un'epoca in cui l'arte ha iniziato a ripensare se stessa, la sua storia, le sue linee di continuità in parte, o talvolta completamente, da riscrivere.

Chantal Akerman è una di quelle figure che facendo avvicinare il proprio passato, la sua storia e lo sguardo sull'altro, che è, come ci dimostra, scoperta di un trauma, di una lacerazione (dall'altro e dal desiderio di ricongiungere le differenze nelle relazioni), lavora per sottrarre alla realtà le sue apparenze. Akerman riduce tutto al minimo possibile per essere espresso, penetra nei fatti restando con uno sguardo a distanza, si considera essa stessa in esilio e nomade, poiché le situazioni senza radicamento possono con più facilità porre dinanzi alla esistenza problematica delle barriere e delle frontiere politiche e culturali.

D'Est è un film sulla possibilità stessa di scrivere la storia a partire dal basso, dalla vita, dai piccoli gesti senza costruire monumenti o individuare grandi eventi intorno ai quali posizionare tutto il resto. Dopo il 1989, questo è stato un tema centrale nel dibattito sulla storia dell'arte, sulle sue metodologie e sulla ricerca di nuove prospettive critiche. Chantal Akerman, da artista, è partita dalla premessa che il linguaggio del cinema può ripensare lo spazio e il tempo e, attraverso di essi, come essere soggetti (individui) in un mondo fatto di altri. La paura dell'altro (storico, sociale, culturale) è anche paura del nuovo, del possibile, di ciò che attendiamo. La differenza, reale o immaginata dell'altro, determina inquietudine e questa diviene un elemento centrale all'interno di una strategia (di poteri politici e culturali) per immobilizzare le attese, reprimere i desideri.

Akerman dimostra che è attraverso un sottile e difficile processo di 'identificazione' che l'altro può invece rivelarsi, non come qualcosa che si differenzia e contrappone a se stessi, ma come una parte indispensabile per capire chi siamo, in una fenomenologia del soggetto che già Maurice Merleau-Ponty aveva tracciato nel 1945, nella sua *Fenomenologia della percezione* (*Phénoménologie de la Perception*). Il dialogo tra sguardi, l'identificazione in una sensazione che non ci appartiene, la necessità di cercare nell'altro una intesa e una condizione comune, definiscono man mano una idea di 'est' (di altra Europa) più come promessa che come passato, più come nostalgia del non essere ancora accaduto qualcosa che come mancanza o lacuna da colmare.

Nell'epoca della globalizzazione di tutti i linguaggi, della retorica dell'effetto speciale tecnologico o dello spettacolo commerciale, *D'Est* si presenta così come una pausa, un momento di riflessione, una possibilità di aprire una prospettiva sia storica che politica, attraverso il linguaggio che un'artista utilizza per far dire alle immagini quello che le parole, talvolta, non riescono o non possono dire.

Per concludere l' 'altro' che questo film tenta di indagare (anche l'altro come silenzio o lacuna della storia) emerge attraverso una visione introspettiva, che non include o esclude e che non possiede una precisa identità geografica o ideologica. Con fare etnografico Akerman studia i comportamenti e cerca di costruire sintonie attraverso ricordi e storie comuni. Alla fine si costruisce un paesaggio complesso nel quale le città e gli altri territori attraversati non sono riconoscibili da, ad esempio, monumenti, edifici o per le relazioni con fatti precisi. L' 'altro' più noto o conosciuto si sottrae e nel silenzio e nei vuoti di informazioni che il film ci restituisce, il lettore stesso di questa alterità, resta da una parte disarmato e nello stesso tempo profondamente coinvolto. Il tempo storico si trasforma nel tempo sconfinato dell'attesa di chi si sente o è colto nella certezza di essere un sopravvissuto: non soltanto riguardo alla storia immediatamente precedente ma allo stesso ventesimo secolo, alle sue strettoie e alle sue, solo apparenti, continuità.

Riferimenti bibliografici

- AKERMAN CHANTAL (1995), *A propos D'Est*, in *Chantal Akerman: D'Est, au bord de la fiction*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume.
- KABAKOV ILYA (2002), *Foreword*, in LAURA HOPTMANE E TOMÁŠ PO-SPISZYL, *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, New York, The Museum of Modern Art.
- LAIGNEL-LAVASTINE ALEXANDRA (2005), *Esprits d'Europe. Autour de Czesław Miłosz, Jan Patočka, István Bibó*, Paris, Gallimard. Traduzione dei brani citati a cura dell'autrice.
- L'autre Europe* (2009), "Ligeia. Dossier sur l'art", XXII, 93-94-95-96.
- LEVINAS EMMANUEL (1947), *Le temps et l'autre*, Paris, Arthaud; tr. it. (2001) *Il tempo e l'altro*, Genova, Il Nuovo Melangolo.
- MACDONALD SCOTT (2005), *A Critical Cinema 4. Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley- Los Angeles-London, University of California Press, pp. 258-273. Intervista realizzata nel 2002; traduzione dei brani citati a cura dell'autrice.
- MIŁOSZ CZESŁAW (1959), *Rodzinna Europa*, Paris, Instytut Literacki; tr. fr. (1964) *Une autre Europe* Paris, Gallimard; tr. it. (1985) *La mia Europa*, Milano, Adelphi.

- MIŁOSZCZESLAW (1983), *The Witness of Poetry*, Cambridge (MA), Harvard University Press; tr. fr. (1987) *Témoignage de la poésie*, Paris, PUF. Traduzione dei brani citati a cura dell'autrice.
- MULVEY LAURA (2004), *Passing Time: Reflections on Cinema from a New Technological Age*, "Screen", XLV, 2, pp. 142-155. Traduzione dei brani citati a cura dell'autrice.
- PIOTROWSKI PIOTR (2005), *Awangarda w cieniu Jalty: Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań, Rebis; tr. ing. A. Brzyski (2009) *In the shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Bodmin, Reaktion Book, pp. 7-10.
- SKY REHBERG VIVIAN (2012), *Tantqu'il est encore temps/While there is still time*, in DIETER ROELSTRAETE E ANDERS KREUGER, a cura di (2012), *Chantal Akerman. Too Far, Too Close*, Antwerp, Ludion, pp. 51-59. Catalogo della mostra, 9 febbraio - 27 maggio 2012, MHKA (Museum of Contemporary Art Antwerp).
- SUBRIZI CARLA (2012), *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*, Milano, Postmediabooks.

9. Altre parole per uno stesso ritmo: tradurre le canzoni di Savvopoulos in italiano (riflessioni da un laboratorio di traduzione)*

Paola Maria Minucci

Per un'introduzione e alcune considerazioni generali

Se la poesia nasce – secondo la testimonianza di molti poeti¹ - dall'ascolto di un ritmo, questo è tanto più vero per un poeta che scrive versi in musica.

Come ricorda Stefano Raimondi, è il ritmo a indirizzare le parole (RAIMONDI: 2002, 77); tradurre vuol dire allora dare una voce “altra” a uno stesso ritmo. È il ritmo a suscitare altri suoni nella nuova lingua che lo legge.

* Come dichiarato nel titolo, questo articolo raccoglie il lavoro seminariale tenuto con gli studenti della Cattedra di neogreco nel corso dell'a.a. 2010-11 che ha poi trovato la sua conclusione nell'ambito delle giornate del Seminario *La lettura degli altri* nel maggio 2012. L'iniziativa si colloca in un filone di interesse che affianca poesia e musica e che già da qualche anno caratterizza le attività della cattedra con corsi, seminari, elaborati di tesi e concerti sul canto demotico, sulla musica rebetica e i loro rapporti con la letteratura e la poesia contemporanea.

Tutte le idee presentate in questo articolo sono dunque il risultato di discussioni e riflessioni di gruppo che solo nella loro fase elaborativa finale hanno trovato una stesura definitiva riconducibile a singoli autori. È per questo doveroso un ringraziamento a tutti gli studenti che con entusiasmo, passione e dedizione hanno accolto e dato vita a questo progetto che non sarebbe mai stato possibile realizzare senza il loro prezioso contributo.

Mi sia permesso ricordarli tutti per nome: Eleonora Aleotti, Stella Blasetti, Elena Bonaccini, Vassilikì Chaloulakou, Periklis Chamitis, Claudia Colvin, Michele Cortese, Gianmichele Gerogiannis, Mavra Kakoliris, Jacopo Mosesso, Freedom Pentimalli, Lina Protopapa, Viviana Sebastio, Nina Sietis, Giulia Sinibaldi.

¹ Il poeta Michalis Ganàs scrive testualmente: « La poesia mi arriva prima come musica» (GANÀS: 1992, 26-37); uno stesso sentire esprime anche Franco Loi: «Si attende la parola ed essa ci perviene come suono» (LOI: 2002, 307-312).

Il primo passo dunque nel tradurre parole in musica è l'ascolto del ritmo che sta dietro e prima dei versi originari, per farsi guidare verso altri suoni che gli diano voce nella lingua di traduzione.

In Dionissis Savvopoulos, il 'poeta che canta',- come lui stesso ama definirsi - è possibile cogliere fin dal primo approccio la voce di un poeta. Della sua opera hanno scritto i più acuti e riconosciuti critici letterari greci, apprezzando il suo lavoro di artista in cui verso e musica fanno tutt'uno².

Savvopoulos è infatti un poeta che non vuole soltanto scrivere poesia ma anche, e forse soprattutto, cantarla, in una relazione viva e attiva con chi la ascolta. Ed è forse anche per questo che il pubblico della sua musica è assolutamente trasversale, quanto mai variegato e misto: comprende giovani e meno giovani, persone colte e raffinate e persone semplici, insomma la sua parola riesce a comunicare superando le barriere di età, stato sociale e culturale.

I suoi versi sono ora ironici e satirici, finanche surreali, ora lirici e fiabeschi. Sono i versi di un poeta colto che non ha però perso il suo vigore spontaneo e il suo slancio comunicativo.

Ma sono anche una chiave per entrare nel vivo della storia e della società greche dell'ultimo cinquantennio: egli è stato ed è il testimone vivace e spesso ribelle che ha saputo trasferire nelle parole la cronaca, a volte dura e dolorosa, degli eventi della sua patria. Per fare questo non ha esitato a ricorrere, in maniera assolutamente personale e creativa, a tonalità e modi diversi che di volta in volta guardano alla tradizione demotica e alla musica rebetica, ma anche alla musica rock e alla canzone d'autore.

La sua tecnica è duplice, come con acutezza ha scritto il critico Skabardonis: «carpisce dall'esterno, rielabora all'interno e carpisce dall'interno e rielabora all'esterno»³ (SAVVOPOULOS: 2003, 31-40). L'occasione a monte di molte sue canzoni nasce infatti da esperienze concrete ma viene poi interiorizzata e arriva infine ad avere una valenza quasi mitica o piuttosto fiabesca. È la fiaba di un cantastorie, vissuta e raccontata con giocosa e divertita ingenuità infantile ma è anche una canzone di protesta, una protesta umana ed esistenziale prima ancora che politica.

² Molti articoli critici sono ora raccolti nel volume SAVVOPOULOS DIONISSIS (2003), *H σούμα 1963-2003*, Salonico, Ianòs.

³ La traduzione di questo come di altri testi critici citati, laddove non venga diversamente indicato, è ad opera del gruppo degli studenti partecipanti al laboratorio.

Il punto di vista politico è comunque sempre presente nella sua opera, anche se la sua visione politica, e mai partitica, finisce con l'incontrarsi con una visione etica dell'uomo e delle sue relazioni.

Savvopoulos, attraverso le sue canzoni e le sue parole, riesce a fotografare il suo tempo. Come ha sottolineato Christos Bintoudis in una sua nota ancora inedita: «La fotografia è una memoria che ricorda un aspetto della realtà, ma non la realtà stessa; è un'arte a metà strada tra finzione e realtà. [...] Offre all'uomo la libertà di creare o di ri-creare da solo tutto il resto: vale a dire di scegliere» (BINTOUDIS: 2011). Un'osservazione questa che mette in luce come Savvopoulos sia un lettore del suo tempo e come il suo linguaggio sia un insieme di musica e parola tra loro indissociabili. Direi di più, le sue parole sono poesia soltanto nel momento in cui si uniscono alla musica.

Del resto Savvopoulos non credeva nella possibilità di mettere in musica la poesia (una via che ha avuto peraltro grande e meritata fortuna in Grecia, basta pensare ai famosi Theodorakis e Chatzidakis e più recentemente a Xidakis e ad altri). In una sua intervista Savvopoulos scrive: «Secondo me la poesia non si può mettere in musica. Una poesia è una creazione compiuta in se stessa che comprende anche la musica. Così ritengo che anche la melodia più riuscita corra il rischio di appesantirla, di deformarla» (SAVVOPOULOS: 2003, 140-153).

Ma è vero anche il contrario. Di fatto «leggere i versi spogliati della musica – ha sottolineato Katerina Tiktopoulou in una sua conferenza – costituisce una specie di deformazione» (TIKTOPOULOU: 2011). La poesia di Savvopoulos è tutta nel connubio di parola e musica, un intreccio indissolubile, parole e musica nascono insieme.

Per questo l'impresa di tradurre le canzoni di Savvopoulos è stata una vera scommessa: come separare ciò che è unito?

È come nella traduzione *tout court*. In questo caso però con un valore aggiunto di difficoltà. Come nella traduzione, si tratta di procedere in primo luogo a un'operazione inizialmente distruttiva: si deve dividere ciò che è unito, disfare il legame tra significato e significante o, meglio e più precisamente, tra senso, sonorità e musica. Di fatto la traduzione e ancor più l'adattamento musicale mettono in forse una qualità fondamentale del testo originale che è proprio la continuità tra senso, sonorità della parola, ritmo e musica. E tuttavia, il tentativo di lettura percorso con questo lavoro, teso a non perdere del tutto l'effetto

originario unico e irripetibile, ha tracciato un cammino molto interessante. Molto spesso, traducendo non solo la prosa ma anche la poesia, soprattutto se in verso libero, si finisce erroneamente per privilegiare la semantica trascurandone talvolta la musicalità nella scelta dei suoni, delle pause, con un'attenzione generica e superficiale al ritmo. Con l'esperienza di questo laboratorio abbiamo potuto constatare che la ricerca di un adattamento musicale ci ha spesso guidato verso soluzioni che anche poeticamente sono risultate le migliori, acuendo la nostra sensibilità all'ascolto, non più soltanto della parola, della parola detta, ma della parola cantata.

In realtà dare una traduzione ritmica di una poesia in verso libero è in un certo senso più difficile perché, non essendoci un contenitore ritmico prestabilito, è indispensabile una sensibilità attenta e matura per cogliere e riproporre nella lingua di traduzione il ritmo che muove un testo. La strada è in un certo senso facilitata con l'adattamento musicale.

In musica l'alternanza degli accenti è generalmente 'incasellata', organizzata secondo uno schema ciclico. Questo schema fisso procede di pari passo con il ritmo musicale e dà un'indicazione ritmica precisa che non ha più bisogno di essere intuita e interpretata, deve soltanto essere applicata⁴.

Come ha scritto il critico e poeta Nassos Vaghenàs, «Se in poesia lo specchio della sensibilità è la lingua [...] e ciò che dà fondamento poetico a una sensibilità è il ritmo con il quale un uomo fa danzare la sua lingua, la traduzione è l'incontro di due ritmi, il loro entrare in sintonia» (VAGHENAS: 2003, 195-210, 198).

Se la traduzione poetica è dunque lo specchio dell'incontro di due sensibilità (quella dell'autore e quella del traduttore), in un adattamento musicale lo specchio della sensibilità è la lingua che deve risuonare all'unisono con la musica e, continuando la metafora della danza, direi che nell'adattamento il fondamento poetico-musicale è il ritmo che fa danzare la parola nella musica. Nell'adattamento dunque, come e più che nella traduzione poetica, importante è la fedeltà al ritmo, prioritaria rispetto alla fedeltà semantica, inevitabili quindi alcuni scarti semantici, più o meno significativi, rispetto al prototesto anche se le libertà prese trovano il più delle volte una qualche loro giustificazione in una più ampia semantica del testo.

⁴ È quanto ha sottolineato nell'ambito del seminario lo studente e musicista Jacopo Mosesso, punto di riferimento musicale in questa nostra lettura.

Nella musica, come nella poesia, ritmo, suono, musica e semantica procedono infatti insieme, in maniera naturale, talora inconsapevole e quasi automatica. Il confine tra suono, ritmo e semantica scompare. Tutti insieme invece contribuiscono a creare il tessuto del significato più globale del testo, quello che è stato definito da Meschonnic come «significanza», distinto cioè tanto da *significato* in senso stretto, quanto da *significante*: il significato profondo creato dall'incontro di tutti i registri espressivi, fonetici, musicali e semantici che intervengono e agiscono nel testo poetico. «La significanza appartiene a tutto il discorso, essa è in ogni consonante, in ogni vocale [...]. Il senso non è più nelle parole», commenta il critico Mattioli (BUFFONI: 2002, 15-22, 16). Il ritmo – sottolinea Meschonnic – è già senso e si traduce in parole e in musica ed è sempre il ritmo a organizzare il discorso che si orienta su precise simmetrie sensoriali.

È a questo significato profondo e intrecciato che abbiamo cercato di essere fedeli in questa resa e lettura interpretativa.

Qualche esemplificazione

Nell'adattamento di *Non parlare più d'amore* (Μη μιλάς άλλο για αγάπη), una canzone che su http://youtu.be/lhy_Du8zSlk (31.01.2015) si può sentir cantare in originale e nella sua riduzione italiana, i cambiamenti apportati comportano, anche se solo apparentemente e in senso stretto, qualche contraddizione semantica rispetto all'originale.

Testo originale, I strofa (vv. 1-4)

Μία η άνοιξη ένα το σύννεφο χρυσή η βροχή,
βροχή που χόρευε σε κάμπο ώριμο ως το πρωί
Σαν στάχια έλυσες πάνω στους ώμους μου χρυσά μαλλιά
σαν στάχυ χόρευες σαν στάχια αμέτοητα ήταν τα φιλιά.
(SAVVOPOULOS: 2003, 65)

Traduzione:

Una la nuvola, la pioggia d'oro e la primavera
pioggia che danza in un campo maturo *fino al mattino*
come spighe hai sciolto sulle mie spalle i tuoi capelli d'oro
come una spiga danzavi, spighe infinite erano i dolci tuoi baci.
(trad. 2012, 75)

Adattamento:

Una la nuvola, la pioggia d'oro e la primavera
pioggia che danza in un campo maturo *tutta la sera*
dorate spighe i tuoi capelli sulle spalle mie
spighe infinite i tuoi dolci baci e *le nostre follie*.

v. 2 «ὦς το πρωί» (fino al mattino): l'adattamento «tutta la sera», scelto per ragioni di rima e di ritmo, sembra contraddittorio rispetto al testo greco che insiste sulla luce, sulla primavera come momento di risveglio della natura e dei sensi (quindi dell'amore), ma questa apparente contraddizione si può superare tenendo conto del fatto che con il nesso «ὦς το πρωί» si vuole mettere in risalto soprattutto la durata dell'azione del verbo, che è appunto un imperfetto («χόρευε»), e non tanto la sua collocazione in un momento preciso, cioè in un contesto di luce come il mattino.

v.4 «σαν στάχυ χόρευες» (come una spiga danzavi): per motivi di metro e di ritmo questa immagine è assente; in un certo senso è stata assimilata nell'espressione «le nostre follie», in rima con «spalle mie», che semanticamente può collegarsi e completarsi con l'immagine della «danza» del secondo verso della stessa strofa.

II strofa (vv. 5-8)

Μία η θάλασσα ένας ο ήλιος της γλάροι λευκοί
ήλιος και θάλασσα γλυκό κορίτσι ζεστό πρωί
πρωί κι ορθάνοιξα τα δυό σου πέταλα μ' ένα φιλί
κι εσύ μου χάρισες όλη την άνοιξη σ' ένα κορμί.
(SAVVOPOULOS: 2003, 65)

Traduzione:

Uno è il mare uno è il sole bianchi i gabbiani
sole e mare dolce ragazza *caldo mattino*
dischiusi i tuoi due petali *con tanti baci*
e la primavera *intera nel tuo corpo* tu mi donasti.
(trad. 2012, 75)

Adattamento:

Uno è il mare, uno è il sole, bianchi i gabbiani
sole e mare dolce ragazza *raggi lontani*

io dischiusi i tuoi due petali *con caldi baci*
la primavera tu mi hai donato in mattini fugaci.

v. 6 «ζεστό πρώι»: la necessità di trovare un rima con «gabbiani» del v. precedente costringe a un intervento piuttosto pesante, perché la soluzione «raggi lontani» comporta la perdita dell'immagine del mattino con il suo tepore, anche se l'aggettivo 'caldo' è stato in qualche modo recuperato subito sotto, al v. 7 in riferimento a φίλι («con caldi baci»).

v. 8 (II strofa) «σ'ένα κορμί»: è stato reso con «in mattini fugaci»; anche in questo caso è la rima con il verso precedente che determina l'intervento.

III strofa (vv. 9-12)

Χθες ήταν έρωτας χθες ήταν σύννεφο χρυσή βροχή
χθες ήταν θάλασσα γλάρος που χόρευε με το πρώι
Τώρα είν' η σιωπή τώρα είν' η λησμονιά κι ο χωρισμός
κι όλα τ' αστέρια του θαρρείς πως έσβησε ο ουρανός.
(SAVVOPOULOS: 2003, 65)

Traduzione:

Ieri la nuvola ieri la pioggia ieri l'amore
ieri il mare e il gabbiano che danzava *col mattino*
ora c'è il silenzio ora l'assenza ora l'oblio
sembra che il cielo a tutte le stelle abbia detto addio.
(trad. 2012, 75)

Adattamento:

Ieri la nuvola, ieri la pioggia ieri l'amore
ieri il mare e il gabbiano che danza *con il sole*
ora il silenzio, ora l'assenza, ora l'oblio
sembra che il cielo alle stelle lucenti abbia detto addio.

v. 10 (III strofa) «με το πρώι»: è stato reso «con il sole»; questa soluzione consente l'assonanza con "amore" del v. precedente spostato *ad hoc* in fine di verso e mantiene anche la semantica della luce che è il motivo conduttore della canzone.

'Infedeltà' minori ma un'identica attenzione al ritmo si ritrovano in un'altra canzone tra le più famose di Savvopoulos, "Nuvoletta" ("Συννεφούλα").

I strofa (vv. 1-4)

Είχα είχα μία αγάπη *αχ καρδούλα μου,*
 που 'μοιαζε συννεφάκι *συννεφούλα μου.*
 Σαν συννεφά- *συννεφάκι* φεύγει *ξαναγυρνάει*
 μ' αγαπάει τη μια, την άλλη με *ξεχνάει.*
 (SAVVOPOULOS: 2003, 59)

Traduzione:

Avevo avevo un amore *ah cuoricino mio*
 che sembrava una nuvoletta *nuvolina mia.*
 Come una nuvoletta se ne va e *ritorna*
 un giorno mi ama, un altro mi *dimentica.*
 (trad. 2012, 55)

Adattamento:

C'era c'era un amore *triste cuore mio*
 che sembrava *una nube nuvoletta mia*
 se ne va come nube sfugge ma *tornerà*
 un momento mi ama e poi mi *scorderà.*

v. 1 «Είχα είχα»: l'esigenza di mantenere il ritmo dato da una sequenza di quattro sillabe con *ictus* in prima e terza sede (in coincidenza, cioè, con l'accento delle parole), senza perdere tuttavia la ripetizione particolarmente espressiva, porta con sé il passaggio da «Avevo avevo», ipermetro e accentato in seconda e quinta a «C'era c'era» dell'adattamento, perfettamente corrispondente all'originale greco.

v. 1 «άχ καρδούλα μου»: quest'allocuzione nell'adattamento è stata resa con l'espressione «triste cuore mio» al posto del più fedele «ah cuoricino mio»; la scelta di sostituire il diminutivo e di compensare con un'aggiunta semantica (l'aggettivo «triste», due sillabe rispetto al trisillabo «piccolo», è inoltre coerente con la storia di un amore travagliato e difficile) è funzionale da una parte al ritmo e alla metrica (è necessaria infatti una successione di cinque sillabe con ac-

centi in prima, terza e quinta sede), dall'altra alla ricerca della naturalezza nella lingua d'arrivo (in italiano i diminutivi sono meno frequenti rispetto al greco e rischiano di appesantire eccessivamente lo stile soprattutto in un contesto in cui la musicalità e il ritmo giocano un ruolo decisivo). Lo stesso tipo di intervento è stato compiuto al v. 2 con «συννεφάκι συννεφούλα μου» a cui corrisponde «una nube, nuvoletta mia». «Nube» al posto di «συννεφάκι» consente, infatti, di evitare una sequenza ridondante di due diminutivi e al tempo stesso di non eccedere nel numero di sillabe nel rispetto del metro: con «che sembrav̂a una» si copre infatti la sequenza delle prime cinque sillabe del verso fino a «που 'μῶϊαζε συννε-» (con *ictus* in prima, terza, quarta sede e con una forte cesura dopo 'μῶϊαζε). Quindi sul piano semantico, tenendo conto che in questo caso in italiano non è possibile omettere l'articolo indeterminativo come invece avviene in greco, per rendere la parola «συννεφάκι» senza scadere nell'impermetria abbiamo a disposizione solo due sillabe, con accento sulla prima (= gr. -φάκι) e l'unica possibilità e anche la più adatta è appunto «nube» (in quanto bisillabo piano).

v. 3: in questo verso l'adattamento risente di più della necessità di mantenere gli ictus musicali («Σάν συννεφά- // συννεφάκι φεύγει ξαναγυρνάει»); nella seconda parte del verso «sfugge ma tornerà» corrisponde perfettamente sul piano metrico all'originale (sequenza «φεύγει ξαναγυρνάει», con tre *ictus*) e su quello semantico-morfosintattico comporta solo l'inserimento di una congiunzione avversativa (ma) che esplicita tuttavia un'antitesi già sottintesa nell'ossimoro «φεύγει ξαναγυρνάει» («sfugge-ritorna») e il passaggio dal presente al futuro per esigenze di rima con il verso successivo. Nella parte iniziale del verso per riprodurre la sequenza «Σάν συννεφά- // συννεφάκι» con i relativi quattro *ictus*, non è possibile mantenere la ripetizione «come nube // come nube», perché subito prima della cesura ci vuole una parola tronca, mentre 'nube' è piana; perciò una soluzione abbastanza economica è recuperare la ripetizione perduta («συννεφά- // συννεφάκι»), sdoppiando la voce φεύγει, resa con la perifrasi «se ne va», che ha il merito di avere il monosillabo tonico ('va') necessario prima della cesura, ed esprime, d'altro canto, un concetto che è il filo conduttore di tutta la canzone (l'amore sfuggente, che va e viene ...); il paragone con la nuvoletta viene spostato dopo la cesura e si

sovrappone perfettamente alla parola «συννεφάκι» (= «come nube»).

vv.3-4 «Ξαναγυρνάει / με ξεχνάει»: il passaggio dal presente al futuro («ma tornerà / ... e poi mi scorderà») è condizionato dalla necessità della rima; ma quello che potrebbe sembrare un espediente banale qui si giustifica in rapporto alla logica interna del brano, che presenta una struttura bipartita: le prime due quartine narrano la prima fase dell'amore con "Nuvoletta" fino alla rottura (vv. 6 sgg.), poi passa del tempo, arriva la primavera e anche la solitudine (III strofa, vv. 9 sgg.), fino alla decisione dell'autore di ricercare la donna amata e continuare la relazione a qualunque costo. Ciò che segna il passaggio dalla prima fase dell'amore (prime due quartine) alla seconda (ultime due quartine) è il passare del tempo, e alla fine il cerchio si chiude e si ritorna alla situazione iniziale (v. 1, v. 16). In questa prospettiva l'uso del futuro si qualifica come una sorta di anticipazione narrativa coerente con lo sviluppo della trama, tanto più che anche in altre canzoni è possibile rintracciare un simile andamento narrativo.

La canzone "Θαλασσογραφία": modelli e problematiche di traduzione⁵

Un altro testo emblematico sotto l'aspetto delle problematiche traduttive è la canzone *Θαλασσογραφία*, composta nel 1967, mentre l'autore si trovava nel carcere ateniese di Via Bubulina⁶, e poi confluita nella raccolta *L'orto del pazzo* (*Το περιβόλι του τρελλού*, 1969). È articolata in un'unica strofa di quattro versi in rima, le cui parole appartengono a un registro linguistico colloquiale, con un discorso diretto, rivolto al mare, e un'invocazione che disegna, in termini di grande semplicità ed essenzialità, un paesaggio marino che può essere anche un paesaggio interiore.

⁵ Paragrafo di Elena Bonaccini e Viviana Sebastio.

⁶ In questo carcere, durante la dittatura dei colonnelli (1967-74), furono rinchiusi come oppositori politici molti intellettuali e artisti.

Να μας πάρεις μακριά
 να μας πας στα πέρα μέρη
 φύσα θάλασσα πλατιά
 φύσα αγέρι φύσα αγέρι
 (SAVVOPOULOS: 2003, 78)

Portaci via con te
 portaci verso luoghi lontani
 soffia immenso mare
 soffia vento soffia meltèmi
 (trad. 2012, 73)

Come risulta dall'epigrafe scelta dall'autore: «dall' "Architettura della vita sparsa" di N.G. Pentzikis» («από τήν "Αρχιτεκτονική της σκόρπιας ζωής" του Ν.Γ. Πεντζίκη»), l'ispirazione di questo brano deriva dall'*explicit* di una poesia del poeta e pittore greco, nato nei primi anni del '900 a Salonico, Nikos Gavriil Pentzikis. Si tratta dei vv. 43-46 di "Fogli sparsi" ("Σκόρπια φύλλα"), appartenente alla raccolta *Ανακομιδή*, scritta nel 1958, durante i quaranta giorni successivi al tragico evento della morte della madre del poeta.

[...]
 να μας πας στην ξενητειά
 να μας πας στα πέρα μέρη
 φύσα θάλασσα πλατειά
 φύσ' αγέρι, φύσ' αγέρι.
 (PENTZIKIS: 1961)

Il desiderio di fuga e di evasione già presente nel testo di Pentzikis, diventa in Savvopoulos un anelito di libertà, che trova conferma, come abbiamo visto, nelle vicende biografiche del cantautore, allora detenuto in carcere. In una recente intervista, infatti, egli ha dichiarato:

In prigione, per ingannare il tempo, scrissi *Δημοσθένους λέξη* [...] e *Θαλασσογραφία*. Molti si chiedevano: «Come facevi, ragazzo mio, a scrivere canzoni in quell'inferno?». Ma le canzoni servono proprio a questo, a farci uscire dall'inferno! [...] *Θαλασσογραφία* è una canzone di fuga. È interessante il fatto che sia stata scritta dentro una prigione (SAVVOPOULOS: 2009, 33; trad. inedita di Viviana Sebastio).

Dunque il contesto in cui la canzone fu composta e il suo modello rimandano a una pluralità di letture: quella di Pentzikis che per primo ha scritto i suoi versi, quella di Savvopoulos che ha dato voce, in un perfetto connubio di parole e musica, al suo grido di libertà, infine la nostra personale lettura, frutto di un'esperienza di traduzione intensa e partecipata, che vuole essere un omaggio a queste due grandi creazioni artistiche.

Uno dei primi nodi con cui ci siamo confrontati è stato proprio la traduzione del titolo “θαλασσογραφία”, che offre spunti interessanti per riflettere sulla 'dimensione pragmatica' della traduzione. Il primo ostacolo che si incontra è il fatto che la parola 'talassografia' è, sì, attestata in italiano ma in quanto sinonimo di 'oceanografia' o 'talassologia', quindi in accezione tecnico-scientifica, come del resto tutti i composti che hanno 'talasso-' come primo elemento (talassemia, talassofobia, talassoterapia, ecc.).

Non è dunque possibile una fedele 'trascrizione' in italiano, perché la parola composta, per natura sintetica e pregnante allo stesso tempo, non può che essere resa con un sintagma nominale, perdendo un po' dell'incisività e della densità espressiva del greco, il che rimanda più genericamente anche alle differenti caratteristiche delle due lingue: in italiano, infatti, nel processo di formazione delle parole, il meccanismo della composizione è meno produttivo che in neogreco. In termini di 'adeguatezza della traduzione' si tratta cioè di rinunciare all' 'adeguatezza lessicale' che «mira a cercare di rendere il senso dell'originale rispettando non solo la scansione frasale, ma cercando per ogni parola *uno* e possibilmente sempre *un solo e stesso* equivalente (c.vo nostro)» (DE MAURO: 2002³, 93). Fatta questa premessa, si sono tentate varie strade:

- quella della traduzione etimologica (“Scrittura marina”), che dà voce ad entrambi gli elementi del composto, θαλασσο- e -γραφία. Essa rimanda inoltre a un'immagine inconsueta che evoca un paesaggio che è anche interiore.

- quella della traduzione letterale, che cerca, nella storia dell'arte, il termine corrispondente per indicare un dipinto con soggetto 'marino', proponendo appunto “Dipinto marino”, “Quadro marino”, “Paesaggio marino”, che ha anche il vantaggio di mantenere il riferimento all'attività pittorica di Pentzikis.

Per quanto tutte queste traduzioni abbiano una loro motivazione in rapporto a un aspetto del testo, forse c'è ancora spazio per un'altra proposta, che risponde al principio della metafrasi «fedele il più possibile» ma «libera dove necessario» (EIDENEIER: 2003, 5). La poesia, l'abbiamo visto, esprime in parole e musica un forte desiderio di libertà «μακριά / ... στα πέρα μέρη», vv. 1-2 («lontano... in luoghi oltre da qui»), che alla luce dell'esperienza personale si connota anche come fuga dalla realtà - dalla prigione. L'avverbio 'πέρα' indica sì, luoghi lontani ma anche che sono 'al di là, oltre da qui', con una lontananza spaziale e reale, ma anche ideale e simbolica. Si crea così un'atmosfera di sospensione tra la dimensione reale del viaggio verso luoghi lontani, in mare aperto, e il viaggio oltre il reale, che è giusto sia valorizzata fin dal titolo. Tenendo conto di ciò, il titolo potrebbe essere tradotto con "Visione marina", una soluzione che consente di recuperare l'ispirazione più profonda del testo greco, facendo un passo avanti verso il cosiddetto «εγκλιματισμός του αναγνώστη στο έργο», (adattamento del lettore all'opera) (EIDENEIER: 2003, 7). La duplice valenza del termine 'visione' - 'contemplazione reale' e 'figurazione, immagine onirica' - potrebbe, infatti, aiutare il lettore italiano a trovare già nel titolo la chiave interpretativa di questi versi, e cioè l'ambiguità voluta tra il mare come 'quadro o paesaggio reale', e il mare come 'miraggio, immagine onirica che veicola la fuga dalla realtà'.

L'importanza del suono e del ritmo nei testi di Savvopoulos: esperienze da un seminario di traduzione e adattamento musicale⁷

Nell'adattamento della canzone "Θαλασσογραφία" particolare attenzione è stata necessaria per la resa della coppia di parole «φύσα αγέρι» (letteralmente «soffia vento») che abbiamo tradotto sia con «soffia vento» che con «soffia meltemi» (un vento estivo che soffia sull'Egeo). Nel realizzare l'adattamento di una canzone è importante tenere presente che spesso alcune vocali del testo sono associate ad alcune note della melodia in maniera *non* casuale. Ad esempio si può notare che è molto difficile cantare una nota molto acuta pronunciando

⁷ Paragrafo di Jacopo Mosesso

una vocale chiusa come la *U*, e che è molto più naturale emetterla pronunciando una vocale aperta come la *A*. Un buon adattamento deve quindi tenere presente la relazione che in una canzone esiste tra vocali del testo originale e melodia e cercare di riportarla anche nel prodotto finale. In “Θαλασσογραφία” si possono notare due elementi particolarmente rilevanti ai fini dell'adattamento:

Να μας πάρεις μακριά
να μας πας στα πέρα μέρη
φύσα θάλασσα πλατιά
φύσα αγέρι φύσα αγέρι
(SAVVOPOULOS: 2003, 78)

- 1) μέρη (che abbiamo reso con «lontani») fa rima con «αγέρι».
- 2) la coppia di parole «φύσα αγέρι» è costituita da quattro sillabe metriche (c'è una sinalefe), delle quali la prima e la penultima sono accentate. Queste quattro sillabe (nella seconda metà del quarto verso) sono associate alle note della melodia nel seguente modo:

- φύ- è associata a una nota accentata
- -σα è associata a una nota ribattuta non accentata
- γέ- è associata a due note (melisma), la prima è accentata.
- -ρι è associata a una nota lunga.

Per l'adattamento è stato necessario trovare una coppia di parole che soddisfacesse tre esigenze:

1. che fosse coerente dal punto di vista semantico con «φύσα αγέρι»
2. che consentisse la rima - o perlomeno l'assonanza - con la parola «lontani» (nel secondo verso)
3. che avesse in tutto quattro sillabe, delle quali la prima e la penultima fossero accentate.

La soluzione «soffia vento, soffia meltemi» ci è sembrata un compromesso ideale per soddisfare queste tre esigenze, perché:

1. il meltemi è un vento molto importante nell'immaginario greco ed è conosciuto anche fuori dalla Grecia; il fatto che nell'adattamento la parola 'meltemi' venga accostata alla parola 'vento' la rende comprensibile e semanticamente appropriata.

2. «meltemi» non fa rima con «lontani», ma comunque è leggermente assonante. La parola 'vento' non sarebbe stata utile per creare un'assonanza con 'lontani'.
3. «soffia vento» è una soluzione buona dal punto di vista metrico: ha le quattro sillabe necessarie, con la successione di accenti di cui avevamo bisogno (sulla prima e sulla terza sillaba). «Soffia meltemi» ci soddisfa un po' di meno dal punto di vista metrico perché senza sinalefe è una coppia di parole costituita in tutto da cinque sillabe, ma con un piccolo accorgimento si può cantare bene ugualmente, realizzando la seguente corrispondenza:

- φύ- → sof-
- -σα → -fia mel-
- γέ- → -te-
- -ρι → -mi

La melodia del brano è molto fluida (coerentemente col tema della canzone, il mare) e non è un problema suddividere in due la nota associata alla sillaba -σα dell'originale e associarvi due sillabe.

In compenso la parola 'meltemi' ci permette di mantenere le stesse vocali che nella canzone originale sono associate a due punti importanti della melodia: il melisma associato alla sillaba γέ- di 'αγέρι' (a cui viene fatta corrispondere la *e* di 'meltemi') e la nota lunga associata alla sillaba -ρι di 'αγέρι' (a cui viene fatta corrispondere la *i* di 'meltemi'). Dal punto di vista 'timbrico' è dunque una buona soluzione traduttiva.

Oltre all'aspetto timbrico non bisogna mai tralasciare l'aspetto ritmico nel realizzare l'adattamento di una canzone. Ad esempio, esaminando il primo verso della canzone “Δεν είναι ρυθμός” (SAVVOPOULOS: 2003, 299) si nota una corrispondenza stretta tra numero di sillabe e numero di note della melodia.

Il verso è costituito da 14 sillabe (pulsazioni), alcune delle quali sono accentate:

Χο¹-ρε²-ψε³ ρυθ⁴-μου⁵ που⁶ πλη⁷-γω⁸-ναν⁹ τα¹⁰ βη¹¹-μα¹²-τα¹³ σου¹⁴

Hai danzato su ritmi che ferivano i tuoi passi

Parimenti la musica, ovvero la melodia, è costituita da 14 note, alcune delle quali hanno un accento forte o mezzo forte: la prima (mi), la quinta (si), l'ottava (do), l'undicesima (sol) e la tredicesima (fa).

The image shows a musical staff in 4/4 time with a melody. Below the staff, a sequence of syllables is aligned with the notes. The syllables are: χό, ρε, ψες, ρυθ, μούς, που, πλη, γώ, ναν, τα, βή, μα, τά, σου. The syllables μούς, γώ, βή, and τά are highlighted in red boxes. Arrows point from these red boxes up to the corresponding notes on the staff, which are also accented with a tilde (~).

In questo verso l'accento musicale e l'accento di parola vanno di pari passo, ovvero a note accentate corrispondono sillabe accentate.

A volte può succedere che l'accento musicale non corrisponda all'accento di parola e che quindi porti (nel cantare un verso) a dare l'accento su sillabe che dovrebbero invece essere atone. Queste sfasature che comportano un'alterazione nella distribuzione degli accenti all'interno delle parole sono definite "barbarismi" da alcuni teorici musicali (BARONI; 1999, 280). Nel realizzare i nostri adattamenti abbiamo cercato di evitare il più possibile queste sfasature (o barbarismi), analizzando la relazione che Savvopoulos stabilisce in ciascun verso tra accento musicale e accento di parola e cercando di mantenere inalterata tale relazione realizzando versi che andassero di pari passo con l'accento musicale.

Un sistema utile a tale fine è immaginare uno schema a caselle come il seguente:

The image shows a sequence of syllables in a row, each in a white box: χό, ρε, ψες, ρυθ, μούς, που, πλη, γώ, ναν, τα, βή, μα, τά, σου. The boxes for μούς, γώ, βή, and τά are highlighted in red.

Le caselle sono tante quante sono le sillabe (o le note della melodia) e le caselle rosse corrispondono alle note (o alle sillabe) accentate.

The image shows a row of 14 boxes. The 4th, 7th, 10th, and 13th boxes from the left are red, while the others are white. This represents the positions of the accented syllables μούς, γώ, βή, and τά.

Nel realizzare un adattamento è quindi sufficiente inserire una sillaba in ciascuna casella, facendo attenzione che nelle caselle rosse siano inserite sillabe toniche. Il procedimento è ovviamente reso più complicato dal fatto che (tra le altre cose) bisogna rimanere fedeli al testo originale dal punto di vista semantico e che bisogna tenere conto delle relazioni che intercorrono tra i vari versi di una canzone (come per esempio rime e assonanze).

Un caso in cui non siamo riusciti a evitare una leggera sfasatura tra accento musicale e accento di parola riguarda l'adattamento di

“Θαλασσογραφία”. Nell'adattamento di questa canzone uno dei problemi principali è rappresentato dalla presenza di alcune parole tronche, come «μακριά» ('lontano') e «πλατιά» ('ampia'): le sillabe toniche di queste due parole sono collocate ciascuna in corrispondenza della prima nota in due misure diverse, quindi cantandole viene spontaneo accentarle. In italiano (dove rispetto al greco le parole tronche costituiscono una percentuale minore del lessico) è necessario trovare delle parole che conservino il significato di 'μακριά' e 'πλατιά' e che al tempo stesso possano avere un accento sull'ultima sillaba.

Le soluzioni che abbiamo trovato (attraverso delle perifrasi) sono «(via) da qua» in luogo di «μακριά» e «(immenso) mare» in luogo di «πλατιά». Si può notare facilmente che 'mare' non soddisfa perfettamente le esigenze per due motivi:

4. cantando si ha la necessità di accentare l'ultima sillaba, creando una piccola sfasatura tra accento musicale e accento di parola (in italiano si dice 'màre', non 'maré')
5. inoltre la parola 'πλατιά' termina con una vocale aperta (la A), su cui viene più naturale appoggiare una nota con un accento forte; la parola mare invece termina con una vocale semichiusa, su cui è più difficile appoggiare una nota accentata⁸.

Riferimenti bibliografici

- BARONI MARIO, a cura di (1999), *Le regole della musica*, Torino, EDT.
- BINTOUDIS CHRISTOS (2011), *Dionissis Savvopoulos: il riso amaro di una nota*, Conferenza tenuta il 20 maggio 2011 alla “Sapienza”, presso la Cattedra di Lingua e Letteratura Neogreca.
- BUFFONI FRANCO, a cura di (2002), *Ritmologia - Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, Milano, Marcos y Marcos.
- DE MAURO TULLIO (2002³), *Sette forme di adeguatezza della traduzione*, in Id., *Capire le parole*, Roma-Bari, Laterza, pp. 81-95 (Prima edizione 1994).
- EIDENEIER NIKI (2003), *Fedele il più possibile, libera dove necessario. Cenni sulla traduzione*, in ANNA ZIMBONE, a cura di, pp. 5-12.

⁸ Il risultato del lavoro di traduzione e adattamento si può consultare su: <http://www.youtube.com/playlist?list=PLEKI5M69Y1QWFJGE4tEDm7lXnqVoTo6x0>.

- GANAS MICHALIS (1992), *Τα ποιήματα έρχονται περιμένοντας*, intervista a cura di G. Bramos, "Rèvmata", VII, 5-6, pp. 26-37.
- LOI FRANCO (2002), *Il ritmo dell'emozione, o emozione del ritmo*, in FRANCO BUFFONI, a cura di (2002), *Ritmologia - Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, Milano, Marcos y Marcos, pp.307-312.
- MATTIOLI EMILIO (2002), *La poetica del ritmo di Henri Meschonnic*, in FRANCO BUFFONI, a cura di (2002), *Ritmologia - Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, pp.15-23.
- MINUCCI PAOLA MARIA, a cura di (2012), *Dionissis Savvopoulos. Il poeta che canta*, Roma, Bulzoni.
- PENTZIKIS NIKOS GAVRIIL (1961), *Ανακομιδή, "Diagonios" (1961): un'antologia di poesie, che comprende anche il testo "Fogli sparsi" ("Σκόρπια φύλλα")*, è disponibile online (<http://pentzikis.ekebi.gr/ergografia.htm>).
- RAIMONDI STEFANO (2002), *La voce che modula il pensiero. Il ritmo nell'intuizione poetica*, in FRANCO BUFFONI, a cura di (2002), *Ritmologia-Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, pp. 55-80.
- SAVVOPOULOS DIONISSIS (2003), *Η σούμα (1963-2003)*, Salonicco, Ianòs.
- SAVVOPOULOS DIONISSIS (2009), *Φορτηγό στο περιβόλι*, "Lifo" 183 (10-16.12.2009), pp. 32-33.
- SKABARDONIS IORGOS (2003), *Ο Διονύσης Σαββόπουλος απογυμνωτής καλωδιών. Η ποιητική του Νιόνιον*, in DIONISSIS SAVVOPOULOS a cura di (2003), *Η σούμα (1963-2003)*, pp. 31-40.
- TIKTOPOULOU KATERINA (2011), *Un cantautore che registra la sua epoca*, Conferenza tenuta il 15 aprile 2011 alla "Sapienza", presso la Cattedra di Lingua e Letteratura Neogreca.
- VAGHENAS NASSOS (2003), *La traduzione come originale*, in ANNA ZIMBONE, a cura di (2003), *Del tradurre. Dal greco moderno alle altre lingue*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, pp. 195-210.
- ZIMBONE ANNA, a cura di (2003), *Del tradurre. Dal greco moderno alle altre lingue*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore.

Sitografia

Seminario di traduzione e adattamento musicale - Cattedra di Neogreco
 [adattamento di quattro canzoni di D. Savvopoulos, realizzato nell'ambito del seminario di traduzione e adattamento musicale della Cattedra di Lingua e letteratura neogreca della Sapienza -

Università di Roma, sotto la supervisione della prof.ssa Paola Maria Minucci], <http://www.youtube.com/playlist?list=PLEKI5M69Y1QWFJGE4tEDm7lXnqVoTo6x0>

DIONISSIS SAVVOPOULOS, *Dipinto marino* [adattamento della canzone *Θαλασσογραφία* di D. Savvopoulos, realizzato nell'ambito del seminario di traduzione e adattamento musicale della Cattedra di Lingua e letteratura neogreca della Sapienza - Università di Roma, sotto la supervisione della prof.ssa Paola Maria Minucci], <http://youtube.com/woeXOICd5UA>

DIONISSIS SAVVOPOULOS, *Non parlare più d'amore* [adattamento della canzone *Μη μιλάς άλλο γι' αγάπη* di D. Savvopoulos, realizzato nell'ambito del seminario di traduzione e adattamento musicale della Cattedra di Lingua e letteratura neogreca della Sapienza - Università di Roma, sotto la supervisione della prof.ssa Paola Maria Minucci], http://youtu.be/lhy_Du8zSIk

DIONISSIS SAVVOPOULOS, *I ragazzi persi* [adattamento della canzone *Τα παιδιά που χόθηκαν* di D. Savvopoulos, realizzato nell'ambito del seminario di traduzione e adattamento musicale della Cattedra di Lingua e letteratura neogreca della Sapienza - Università di Roma, sotto la supervisione della professoressa Paola Maria Minucci], <http://youtu.be/HVRzEv7JSFQ>

DIONISSIS SAVVOPOULOS, *Nuvoletta* [adattamento della canzone *Συννεφούλα* di D. Savvopoulos, realizzato nell'ambito del seminario di traduzione e adattamento musicale della Cattedra di Lingua e letteratura neogreca della Sapienza - Università di Roma, sotto la supervisione della prof.ssa Paola Maria Minucci], http://youtu.be/mAaFBI_AbsM

10. La performance come lettura: il teatro di narrazione giapponese

Matilde Mastrangelo

L'opera teatrale va considerata nell'insieme delle sue componenti - scritte, orali e performative - senza che ad una parte si dia prevalenza rispetto a un'altra; tale approccio rimane imprescindibile anche per analizzare il teatro giapponese. Non sempre però, nel corso dei secoli, come in Occidente, il rapporto tra pagina scritta e palco ha conosciuto una situazione di equilibrio con pari importanza attribuita a tutti gli elementi. Possiamo infatti affermare, entrando poi di seguito in alcuni dettagli, che il teatro giapponese abbia in maniera più costante privilegiato performance e attore, guardando al testo raramente come a un tassello dotato di vita propria e autonoma. Citando solo i passaggi principali dell'articolato sviluppo teatrale, va ricordato che all'origine viene collocata la danza, nelle varie forme con o senza maschere, ed è nel XV secolo, con il genio artistico di Zeami Motokiyo (1363-1443) che il testo dei brani del *nō* diventa oggetto di precise regole di composizione. A partire dal XVI secolo, nel genere del *kabuki* si affermano i primi nomi di drammaturghi diventati poi famosi, ma il loro ruolo è comunque messo in secondo piano rispetto all'attore, protagonista in-contrastato non solo della scena ma di tutta la macchina teatrale. Basti pensare che ancora oggi, e soprattutto per il repertorio classico, nel mondo del *kabuki* non esiste la figura del regista, ma sono gli attori più titolati all'interno di uno spettacolo ad assumerne le funzioni e a permettersi quindi di valutare e guidare la recitazione degli altri; il produttore può disporre eventuali divisioni di ruoli o decisioni relative a parti della programmazione, ma solo dopo aver ricevuto il consenso degli attori, che comunque sono gli unici autorizzati a dirigere. Per essere meno soggetti alla volontà dell'attore, drammaturghi come Chikamatsu Monzaemon (1653-1724) decisero, nel periodo Tokugawa

(1603-1868), di scrivere per il *jōruri* (il teatro delle marionette). Sono questi i primi testi, non più soggetti all'autorità e all'improvvisazione dell'attore, a essere stampati e venduti. Sarà poi anche per l'influenza dell'opera lirica europea che nel XIX secolo si diffonde ulteriormente l'idea del libretto, quindi dello scritto da leggere e apprezzare separatamente dall'interpretazione. Oltre alle tre grandi tipologie teatrali citate, patrocinate da mecenati e da un efficace star system, anticipatore delle moderne organizzazioni, un'altrettanto solida impalcatura teatrale, che perdura ancora oggi, era formata da spettacoli popolari, ampiamente diffusi e radicati nei tessuti urbani. Si trattava di esibizioni basate sulle performance di artisti - non solo narratori ma anche prestigiatori o giocolieri - inseriti in più scuole. Il testo era composto da un canovaccio che lasciava spazio alle elaborazioni individuali, e la trasmissione dell'arte avveniva tramite la tradizione orale da maestro a discepolo. È in questo spazio culturale che si colloca il genere di cui, nel presente contributo, analizzo le rappresentazioni, in un'ottica di lettura dell' 'altro'.

Le performance alle quali mi riferisco sono quelle del teatro di narrazione giapponese. Intendo con tale definizione, che utilizzo su influenza dei repertori simili in ambito italiano, un tipo di spettacolo basato su un unico artista che racconta la sua storia, su di un palco che ha un *setting* fisso piuttosto scarno, con l'ausilio di un paio di attrezzi di scena. Il narratore è seduto sui talloni, alla maniera giapponese, su di un cuscino al centro del palco, e utilizza un ventaglio e un piccolo asciugamano rettangolare per la mimesi degli oggetti che compaiono nel racconto (MORIOKA E SASAKI : 1990, 36-40). La parola giapponese che indica il genere è *wagei* 話芸, arte del parlare, del raccontare, non arte retorica con un intento estetico, ma abilità di tenere lo spettatore fermo ad ascoltare. In inglese viene usato il termine *verbal arts*, tradotto letteralmente dal giapponese; in italiano si possono adottare i termini 'declamazione/arti declamatorie' che rendono molti aspetti di questa forma espressiva, ma che rimandano a una ritualità e a una sacralità non sempre corrispondenti alla categoria in questione.

Delle varie tipologie performative appartenenti ai *wagei*, vorrei prendere in considerazione il *rakugo* 落語 e il *kōdan* 講談, il primo costituito essenzialmente da repertori comici, il secondo da trame d'ispirazione storica. Il concetto di 'parlare' - come si evince dai radicali dei caratteri dei termini- è parte di entrambi, ma mentre il primo, il *rakugo*,

mette l'atto verbale al servizio della costruzione di un mondo narrativo che deve rapire con la comicità lo spettatore dalla realtà, per farcelo ricadere precipitosamente a fine performance (il termine può essere tradotto come 'parole in caduta libera'), il secondo, il *kōdan*, sottolinea l'intento educativo (la parola può essere resa come 'lettura e spiegazione di un testo scritto'). Entrambi, come ogni forma teatrale, costruiscono un'illusione: il *rakugo* illude lo spettatore che chiunque possa prendere in giro chiunque; il secondo, il *kōdan*, illude sulla funzione etica del teatro. Di rado è presente il senso d'impegno sociale, tipico del repertorio di narrazione ad esempio italiano, ma di sicuro i *wagei* rappresentano uno specchio della società e della cultura giapponese di più epoche storiche.

La performance e l'attore sono il nucleo dello spettacolo. Come accennato, il narratore è solo sul palco, al suo fianco è posto un piedistallo al quale sono appese delle grandi strisce di carta, cambiate all'ingresso di ogni artista, che riportano il nome di colui, o colei, che si esibisce. Nel *kōdan* i declamatori hanno anche, davanti a loro, una piccola cattedra sulla quale anticamente si poggiava il testo da leggere e spiegare, e che oggi come nel passato serve a battere un bastoncino foderato di carta con il quale l'artista segna il ritmo del flusso di parole (MASTRANGELO: 2010, 1586). Gli artisti variano tono e registro linguistico per ogni personaggio che prende parte all'azione raccontata, e cambiando l'inclinazione del collo e dello sguardo mostrano la posizione sociale e il ruolo di coloro che vengono narrati.

La ripetizione, non la citazione, dei brani che compongono il repertorio di riferimento, è parte di un principio estetico fondamentale nella letteratura e nel teatro giapponese che porta il pubblico a ricercare l'interpretazione dell'artista più che la trama, la maggior parte delle volte già conosciuta a un pubblico nipponico. L'idea della paternità di un testo, della versione scritta di un'opera, o dell'importanza di un drammaturgo, sono concetti che si cominciano a imporre in maniera sistematica alla fine XIX secolo. È interessante notare come proprio nel mondo dell'oralità per eccellenza dei *wagei* si sia verificata una progressiva affermazione del testo come punto di riferimento nell'evoluzione linguistica di fine Ottocento. La decisione, nata nel mondo dell'editoria, di trascrivere le declamazioni degli *yose* 寄席 (piccoli teatri per le arti della parola) per comporre dei volumi da pubblicare, ha portato - a partire dal 1890 - i *wagei* all'attenzione degli scrittori, essendo un

genere che per tutta la sua evoluzione era stato a stretto contatto con il pubblico. L'operazione rappresentava un'applicazione pratica alla pagina scritta di un registro letterario al passo con i cambiamenti linguistici. Testo e performance diventano così due parti che cominciano a vivere autonomamente, alimentando due floridi mercati popolari: quello dello spettacolo e quello dell'editoria. Nel XX secolo, il secondo ha finito per essere prevalente, con un movimento che potremo definire in contrasto con le tendenze teatrali di altri paesi che miravano a un riequilibrio delle parti in gioco (DE MARINIS: 2004, 95-102). I cambiamenti dei grandi centri urbani, che hanno determinato la brusca diminuzione del numero degli *yose*, fino al XIX secolo collocati in ogni quartiere, hanno portato a una minore presenza degli spettacoli dei narratori nella quotidianità. Fino agli anni Venti del ventesimo secolo, il testo scritto si è imposto sulla performance; dagli anni Sessanta e Settanta in poi, i vari mezzi di registrazione e video hanno facilitato la fruizione della narrazione rispetto alla lettura. Il rafforzamento della centralità della performance, al quale assistiamo oggi, è anche dovuto ai numerosi film, serie televisive, manga, che dagli anni Novanta trattano del mondo dei *wagei*, in particolare del *rakugo*, ritraendone la formazione, la presenza nella società e l'interesse del genere. Attualmente gli *yose* resistono nei tessuti urbani, seppur con minore visibilità rispetto al passato, con un certo equilibrio tra testo e palco (MASTRANGELO: 2010, 1588-1592). Per il discorso che intendo focalizzare in questa sede, è importante sottolineare che rispetto ad altri modelli teatrali, più codificati, si riscontra nei *wagei* un margine di improvvisazione molto ampio, che permette all'interno della performance numerosi livelli di lettura.

Come primo livello si può indicare la lettura, da parte dell'artista declamatore, del titolo scelto. Sono circa 300 le storie, sia per il *rakugo* sia per il *kōdan*, che formano il catalogo classico. Come dicevo, di esse non si conosce l'autore, tutt'al più si accosta una tipologia di racconto a un artista che ha meglio valorizzato vicende di ladri, di fantasmi o di eroi. Esistono anche trame di nuova creazione, ma non sostituiscono il repertorio di base. Lo spettatore si reca in uno *yose* per vedere l'interpretazione del narratore e la sua lettura di un brano, che può essere rappresentato in parte, con maggiore o minore enfasi su di un passaggio o un personaggio. Non essendoci, come sopra detto, un autore da rispettare, il narratore è libero di cambiare, spezzare, parcellizzare,

improvvisare, senza timore di essere più o meno fedele a un testo originale. Quindi, l'interesse dell'ascoltatore verte proprio su come il declamatore legge un testo, cosa cambia, che digressioni inserisce, che parte introduttiva costruisce.

La lettura della storia da parte del narratore è però strettamente collegata al secondo livello di lettura, vale a dire quella che egli fa dell'altro, cioè del pubblico. Un narratore ha un proprio repertorio che deve essere pronto a cambiare, in particolare quando è inserito in una programmazione che prevede altri artisti, ma soprattutto deve essere acuto nel leggere l'atmosfera in sala, valutare il grado di attenzione degli spettatori, la loro presenza, per trovare un aggancio con chi gli è seduto di fronte; gli *yose* sono in genere piccoli spazi e il narratore ha il proprio pubblico a portata di sguardo, può a volte chiamarlo in causa, ma non solo per risvegliare la sua attenzione, piuttosto per presentare con il coinvolgimento dei presenti la sua storia.

I due livelli di cui abbiamo parlato fin qui, lettura del brano e lettura del pubblico da parte dell'artista, assumono una valenza particolare quando, come negli esempi che vedremo, il declamatore presenta all'estero, talvolta nella lingua del posto, una performance. Parliamo quindi di un confronto di alterità tra attore e spettatore, che non si limita al momento della rappresentazione, ma comprende l'insieme della preparazione che porta all'esibizione (DE MARINIS: 2011, 13, 17). Avendo collaborato alla messa in scena e alla traduzione di alcuni spettacoli di narratori giapponesi in Italia negli ultimi anni, ho potuto osservare da vicino alcuni meccanismi teatrali che secondo me compongono l'insieme delle letture che formano uno spettacolo. La prima lettura, dicevamo, è quella insita nella selezione del testo, o della parte di esso da prendere in considerazione. Nel caso di una rappresentazione all'estero, in questa lettura è contenuta non solo la lettura del pubblico (quella più precisamente avverrà al momento della messa in scena), ma anche la lettura della cultura, del paese nel quale ci si esibisce. Il maestro di *kōdan*, Kanda Sanyō III, durante la tournée italiana nel 2006 ha selezionato, per le sue declamazioni di ambientazione storica, delle saghe di ladri, ladri gentiluomini, buoni e furbi, volendo ironizzare sul fatto che forse l'Italia è il luogo nel quale qualsiasi ladro che si rispetti vorrebbe vivere, anzi, trattandosi di personaggi del passato, rinascere. Il suo approccio era più vicino a quello dei narratori italiani, con i quali ha anche collaborato durante la sua esperienza nel nostro

Paese, prediligendo storie classiche con un insegnamento storico, etico, sociale; l'idioma scelto è stato il giapponese, con un uso marcato della gestualità per superare la barriera della comprensione linguistica, senza rinunciare alla sonorità originale. I brani venivano introdotti da una breve presentazione in italiano che preparava gli spettatori che non avevano familiarità con la lingua giapponese e aiutava chi si cimentava a seguire il brano anche linguisticamente, trattandosi comunque di testi caratterizzati da un vocabolario talvolta antico, proferto a una notevole velocità; il coinvolgimento degli spettatori, sempre molto rilevante, era comunque dovuto alla sola capacità dell'artista più che alle sinossi distribuite in sala. Anche in altri casi in cui i narratori si sono esibiti in Italia in giapponese, la scelta è stata di esasperare la gestualità, soffrendo però - in particolare nel caso di *kōdanshi* più giovani - il timore della lettura (falsa o corretta che fosse) di un pubblico che non comprende pienamente le sfumature linguistiche, che nei *wagei* non possono che essere centrali. Un caso molto interessante è stato la tappa italiana, nel maggio 2012, di un gruppo di narratori di *rakugo* e *kōdan* che si sono esibiti in giapponese, con l'intento di riprodurre un pomeriggio tipico di uno *yose*, in due sedi universitarie - Sapienza Università di Roma e Università degli Studi di Napoli l'Orientale - in due giornate consecutive. Nella mia «esperienza dell'arte» (DE MARINIS: 2004, IX-X), ho notato che gli artisti più giovani hanno riflettuto e discusso tra loro e con me eventuali modifiche della propria performance, memorizzando ad esempio dei termini in italiano da inserire ogni tanto, come a svegliare e agganciare lo spettatore. Il maestro più in alto nella gerarchia (va ricordato che l'ordine di uscita sul palco è determinato dalla gerarchia artistica: gli apprendisti si esibiscono per primi, l'ultimo a presentarsi è l'artista più famoso della serata) non ha ritenuto di apportare modifiche, ma ha accettato - seppur riluttante - il velato suggerimento di ridurre la durata complessiva dello spettacolo per non trovarsi dinanzi un pubblico che, per quanto interessato alla cultura giapponese, potesse accusare una certa stanchezza. Andava infatti ricordato agli artisti, per facilitare la loro lettura del pubblico italiano, che nelle nostre abitudini accade di rado (per quanto la performance fosse tenuta in un'aula universitaria) che si entri in qualsiasi momento in uno spettacolo teatrale, diversamente da quanto avviene in Giappone, ma che più spesso si può verificare che lo spettatore esca prima dalla sala. In altre parole, la lettura che un artista straniero fa del

pubblico nostrano andrebbe preceduta da qualche istruzione su come si viva una serata a teatro - ritardo iniziale, importanza del foyer, etc. - non perché l'artista debba cambiare la propria modalità, ma per comprendere a fondo il divario culturale che si sta proponendo, e capire di conseguenza meglio la reazione degli spettatori.

Il maestro di *rakugo*, San'yūtei Ryūroku, ha invece innanzitutto operato una scelta linguistica: usare la lingua del paese europeo scelto per la performance. In altre parole, ha valutato dei testi, ha chiesto a noi specialisti del campo la traduzione in varie lingue, e ha memorizzato i brani nei diversi idiomi di cui non ha però competenze specifiche. Il *rakugo* in originale scatena la risata con giochi di parole, ma naturalmente il maestro Ryūroku ha optato per un repertorio in cui la mimica facciale e la gestualità sono prominenti rispetto ai giochi di parole. Il suo tour europeo è cominciato proprio dall'Italia nel 2008 con un brano, *Chiritotechin* (Lo strambozzo)¹, nella prima metà in giapponese e nella seconda parte in italiano. Nella sua scelta avrà certamente giocato un ruolo la facilità di pronuncia dell'italiano per i giapponesi, nonché l'idea di un paese in cui c'è molta curiosità per il Giappone ed è possibile sperimentare. Come si può notare nel video (<http://www.youtube.com/watch?v=IdBYMwhHU8Y>, 4 aprile 2015), l'introduzione dell'italiano è graduale, non dall'inizio della performance, e avviene attraverso singole parole, poi con qualche frase più completa. La comicità nasce soprattutto su di uno scambio di battute ripetuto tra i due protagonisti, pronunciato con espressioni del viso diverse, che il narratore ripete nella recitazione tante volte quante il pubblico sembra richiedere e sostenere con le risate. «Conosci?» chiede il padrone di casa al suo ospite riferendosi al piatto dal nome inventato, «Certo!» è la risposta che ripete il presuntuoso, con aria sempre più disgustata e insicura, ma deciso con orgoglio a non cedere fino allo star male. La tensione tra la domanda maliziosa del primo e la replica

¹ Si tratta di una parola inventata che il protagonista della storia spaccia per il nome di un piatto. Come atmosfera fa pensare alla scenetta italiana del Sarchiapone, in cui l'antipatico di turno non vuole ammettere di non conoscere il significato di una parola che in realtà non esiste. Volendo provare a proporre una traduzione del titolo, va considerato che ai giapponesi ricorda sia delle sonorità cinesi sia l'onomatopea usata per il suono dello shamisen. In italiano potremmo avere, ad esempio, le scelte seguenti: *Chindondan* (per proporre un remainder 'vocale'), *Lo strambozzo* (nel caso della scelta di un remainder 'vocale' e 'concettuale'), *Il quantopuzza*, *Il piatto misterioso*, *Lo conosci lo strambozzo?* (per puntare al senso della storia).

dell'altro, i secondi che precedono il «Certo!», in cui gli spettatori già ridono o addirittura anticipano la battuta, sono i frangenti in cui appare più evidente la lettura della situazione che il narratore fa della platea, delle loro risate, deducendo quanto può forzare nel proporre quel momento di ilarità. Nelle altre lingue in cui ha recitato - inglese, francese², tedesco³, o spagnolo - la situazione è simile anche se la battuta diventa «Bien sûr!» o «Natürlich!». È interessante notare che il pezzo, come altri che ha scelto in seguito, segua lo schema di ironizzare su una tipologia umana - nel caso di *Chiritotechnin* l'arrogante che crede di saper tutto - ma rivela una sua lettura dell'Italia nella presenza e importanza data al cibo, alla gestualità del bere e del mangiare. In seguito ha scelto brani in cui c'è il *sake*, situazioni tra padre e figlio⁴, litigi tra mogli e mariti⁵, optando quindi prevalentemente per gli ambiti del cibo e della famiglia: come lettura dell'Italia non si può dire che sia tanto sbagliata. Va sottolineato che progressivamente nel corso degli anni il maestro ha presentato dei brani sempre più complessi e lunghi dal punto di vista linguistico, in vari idiomi. Parlando di letture, ho trovato interessante una sorta di adattamento che Ryūroku ha costruito per un titolo da presentare in Italia e in altre tappe in Europa. Collaborando alla traduzione del testo - che meriterebbe un discorso a parte, trattandosi tra l'altro di un repertorio umoristico - e alla presentazione dei pezzi, il maestro ha chiesto il mio parere su uno di essi, *Rokushakubo* (Il bastone da difesa), in cui nell'originale un padre, stanco del figlio che sperpera i suoi soldi divertendosi fino a notte fonda, decide una sera di lasciarlo fuori casa; il figlio cerca di convincere il padre ad aprire la porta della residenza - chiamando tutti gli attendenti - finché non riesce con uno stratagemma ad entrare. Il maestro ha deciso di sostituire la situazione tra padre e figlio con quella tra moglie e marito, reputando poco comprensibile al di fuori del Giappone la situazione di un figlio che sperpera i soldi del padre. Non ho naturalmente

² SANYUTEI RYURAKU, *Rakugo in francese* [Nizza, novembre 2011, 1/3], <http://www.youtube.com/watch?v=uV2v1x4jOWo>.

³ SANYUTEI RYURAKU, *Rakugo in tedesco* [Leipzig, giugno 2011], <http://www.youtube.com/watch?v=CtNKSFxK1b0>.

⁴ SANYUTEI RYURAKU, *Rakugo in italiano* [Roma, novembre 2009, 3/3], <http://www.youtube.com/watch?v=NufapHmzTwo>.

⁵ SANYUTEI RYURAKU, *Rakugo in italiano* [Roma, novembre 2009, 2/3], <http://www.youtube.com/watch?v=dAtA3SkDQ8>.

sovrapposto la mia lettura della società italiana alla sua, considerando già una sorta di invadenza la traduzione. A questo proposito, gli ho però suggerito una mia lettura del pubblico italiano. Nelle battute in cui il marito, lasciato fuori la porta dalla moglie, cerca aiuto negli altri presenti in casa, l'uomo chiama diversi nomi; la scelta del maestro era stata di mettere nomi italiani per favorire un senso di familiarità nel pubblico. Il mio suggerimento, al contrario, è stato di inserire cognomi giapponesi famosi nello sport (Nagatomo, Morimoto) o famosi per essere anche marche di automobili (Toyota, Honda), per incrementare un elemento di contrasto con l'epoca e la situazione, aspetto che in genere provoca la risata del pubblico, e in effetti - fortunatamente - così è stato. Dico fortunatamente non solo perché ero responsabile di aver proposto una lettura per la sua performance, ma anche perché la risata degli spettatori è un elemento chiave per la lettura del pubblico da parte del narratore. Anzi, quando permane la barriera linguistica, ancora di più la reazione rappresentata dalla risata è il principale elemento a disposizione del narratore. Per esempio, sempre nel caso di Ryūroku, le risate del pubblico in Germania, quando ha recitato in tedesco, lo hanno meravigliato perché aveva sentito parlare di un pubblico notoriamente freddo, e lo hanno anche rassicurato nell'idea che sia l'artista che deve e può plasmare il pubblico. Al suo ritorno in patria, ha commentato che gli spettatori che meno ridono sono quelli giapponesi⁶.

Naturalmente anche il pubblico, attraverso la comicità che propone Ryūroku, può avere la propria lettura della cultura giapponese da lui rappresentata, facendosi un'idea della comicità nipponica. Quindi, in questo gioco di letture a catena, i rimandi al cibo di Ryūroku, messi forse come omaggio all'Italia ma anche come argomento di facile condivisione tra culture diverse, potrebbero portare lo spettatore a immaginare la cultura giapponese come particolarmente dedita al cibo, o altre letture simili. Nel tentativo di trovare argomenti comici condivisi, in uno degli ultimi progetti, *Miso mame* (Fagioli), il maestro ha continuato a utilizzare il cibo in una situazione piuttosto vicina alla nostra Commedia dell'Arte in cui servo e padrone si fanno dispetti a vicenda per avere la meglio nell'assaggiare il cibo (SAN'YŪTEI: 2012, traccia 2, 4, 5, 6).

⁶ *The Asahi Shimbun* [versione online, in inglese del principale quotidiano giapponese], http://ajw.asahi.com/article/cool_japan/culture/AJ201208200014.

Non mancano poi casi di narratori stranieri che recitano i *wagei* in giapponese, e anche per loro il discorso delle letture prende pieghe molto interessanti.

Artisti e pubblico si leggono quindi a vicenda, e se appartengono a paesi diversi, leggono l'uno l'individuo e il paese di appartenenza dell'altro. A differenza della lettura di un libro, quella di una performance, e la performance come lettura, possono essere rinnovate a ogni spettacolo, da entrambe le parti. Essendo i *wagei* un genere teatrale in cui l'improvvisazione gioca un ruolo considerevole, le sfumature di lettura aumentano in maniera esponenziale e possono anche trovare immediato riscontro. La reazione del pubblico può fungere da specchio per il narratore, e in quello specchio può leggere se stesso nella resa di una serata specifica. Nel caso qui analizzato, l'improvvisazione permane ma con caratteristiche diverse poiché il narratore può non avere la capacità di sostituire i termini nella lingua straniera utilizzata, ma può calcare quello che narra, può omettere delle parti, può - una volta sul palco - cambiare brano. Anche negli *yose*, infatti, i programmi di sala riportano i nomi dei narratori ma non sempre i titoli dei brani, affinché l'artista abbia la possibilità, fino al momento in cui si siede sul cuscino, di decidere cosa raccontare dopo aver fatto le sue valutazioni, o in altre parole, le sue letture. L'artista dei *wagei*, non essendo legato al concetto di fedeltà, deve e può essere aperto a qualsiasi tipo di lettura, rimanendo ben conscio del fatto che la lettura del pubblico non deve mai diventare un alibi, non lo giustifica dall'insuccesso, perché, come per un libro la colpa non può mai ricadere sul lettore, in uno spettacolo non può ricadere sul pubblico, quanto piuttosto sulla lettura del pubblico.

Riferimenti bibliografici

- DE MARINIS MARCO (2004), *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Bari, Editori Laterza.
- DE MARINIS MARCO (2011), *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, Editori La casa Usher.
- MASTRANGELO MATILDE (2010), *Le rappresentazioni di kōdan nel Giappone di oggi*, in F.Mazzei, P. Carioti (a cura di), *Oriente, Occidente e dintorni... Scritti in onore di Adolfo Tamburello*, IV, Napoli, L'Orientale- Isiao, pp.1585-1602.

MORIOKA HEINZE SASAKI MIYOKO (1990), *Rakugo. The Popular Narrative Art of Japan*, Cambridge (Massachusetts) and London, Harvard University Press.

SAN'YŪTEI RYŪRAKU (2012), *San'yūtei Ryūroku no nana ka kokugo rakugo. Miso mame hen*, Tokyo, Slowball Records.

Sitografia

The Asahi Shimbun [vers. online, in inglese del principale quotidiano giapponese], http://ajw.asahi.com/article/cool_japan/culture/AJ201208200014

SANYUTEI RYURAKU, *Rakugo in francese* [Nizza, novembre 2011, 1/3], <http://www.youtube.com/watch?v=uV2v1x4jOWo>.

SANYUTEI RYURAKU, *Rakugo in tedesco* [Leipzig, giugno 2011], <http://www.youtube.com/watch?v=CtNKSFxK1b0>.

SANYUTEI RYURAKU, *Rakugo in italiano* [Roma, novembre 2009, 3/3], <http://www.youtube.com/watch?v=NufapHmzTwo>

SANYUTEI RYURAKU, *Rakugo in italiano* [Roma, novembre 2009, 2/3], <http://www.youtube.com/watch?v=-dAtA3SkDQ8>

11. Rileggere il *Salmo 19* con Edward Taylor, poeta coloniale*

Igina Tattoni

La cultura di un poeta puritano del XVII secolo sembrerebbe avere poco a che fare con gli studi interculturali come li intendiamo noi oggi. Ma, anche se sui generis, Edward Taylor è un poeta coloniale e un approccio interculturale può certamente arricchire l'analisi di alcuni suoi scritti. 'La lettura degli altri' suggerisce un aspetto della poetica di Taylor, vale a dire la sua capacità di tradurre - e quindi di rileggere (oltre che di riscrivere) - la Bibbia con una sottile, ma a mio avviso significativa, enfasi sull'attualità del suo vissuto personale.

L'analisi della versione del Salmo 19, inoltre, permette un'indagine più raffinata della relazione tra locale - in questo caso il New England a cavallo tra il XVII e XVIII secolo - e il globale della più che millenaria tradizione giudaico cristiana nel suo insieme. La rappresentazione dell'altro e la costruzione/affermazione del sé che Taylor propone con i suoi piccoli interventi sono in linea con le finalità che gli studi culturali individuano nella pratica del «tradurre le culture» (DEMARIA, Nergaard: 2008, 91). Afferma infatti Nergaard:

Lo scopo del tradurre può consistere nel rappresentare un autore straniero secondo le convenzioni e gli standard dominanti nella cultura in cui viene tradotto, ma anche nel costruire una cultura 'altra' [...] funzionale a come la si vuole percepire nella cultura di arrivo. Tradurre significa così manipolare il testo di partenza [...] modellandolo secondo

* Il presente contributo è una prima versione di quanto già apparso, in lingua inglese, in: TATTONI IGINA, *And the Flesh became Word: Edward Taylor's Version of Psalm 19*, "IJELLH. International Journal of English Language, Literature and Humanities", vol. II (IV), 2014, pp. 16-28.

gusti, desideri, bisogni, necessità, obiettivi e scopi presenti e formulati (in maniera esplicita o implicita, in maniera consapevole o inconsapevole) nella cultura di arrivo (DEMARIA, NERGAARD: 2008,106).

Proprio questa 'manipolazione' - anche se appena percettibile - del testo di partenza è ciò che interessa nella versione di Taylor. Come ricorda Gideon Toury, «le traduzioni sono il risultato della cultura che le ospita e [...] le loro funzioni e identità sono costruite in e da quello stesso sistema culturale» (TOURY:1995, 24-29); nel caso di Taylor la cultura che lo ospita è la sua stessa cultura - quella puritana, appunto, del New England, ma nell'immaginario di un poeta puritano, cantore del suolo americano, le aspettative sono proiettate verso un nuovo mondo, anzi, verso una nuova Gerusalemme. Il discorso vale anche se consideriamo le versioni di Taylor come riscritture¹: «i riscrittori tendono comunque a trasformare più o meno profondamente gli originali, manipolandoli per adattarli all'ideologia e alle concezioni poetiche del proprio tempo» (LEFEVERE: 1998, 6-7). La rilettura delle figure bibliche è una pratica ricorrente nella letteratura anglo-americana, basti pensare a *The New Adam and Eve* (1843) di Nathaniel Hawthorne e *Eve's Diary* (1905), di Mark Twain, che fin dal titolo indicano l'intenzione di attualizzare il mito e offrirne una lettura 'altra'². È importante considerare che i cambiamenti che Taylor apporta alle versioni ufficiali di alcuni salmi sono minimi, ma che proprio la diffusa pratica della rivisitazione del testo biblico, centrale nella cultura angloamericana del periodo coloniale, assegna a quei piccoli cambiamenti un certo rilievo.

Edward Taylor (1645 -1729), giunse nel New England nel 1668 e laureatosi a Harvard fu dal 1671 ministro del culto della comunità di Westfield, Massachusetts. Il suo fervore religioso e l'intensità della sua ispirazione ne fanno uno dei più grandi poeti e retori d'America; insieme ad Anne Bradstreet e a pochi altri, Taylor dà voce a una visione libera e creativa del puritanesimo.

¹ Taylor conosceva le lingue classiche e queste versioni potrebbero essere state tradotte dagli originali, rielaborate dalle traduzioni inglesi diffuse al suo tempo o, addirittura, copiate dalle opere di altri poeti, come ci ricorda Louis L. Martz a p. iv della sua *Introduzione* a TAYLOR (1960).

² L'elenco potrebbe continuare a lungo; altri due esempi, più recenti, sono *Absalom Absalom* (1936) di William Faulkner e *The Sot-Weed Factor* (1960), di John Barth; rilettura, quest'ultima, in chiave post moderna, di un poema settecentesco.

Il Puritanesimo, movimento nato durante la Riforma nell'Inghilterra del XVI secolo, raccoglieva l'aspirazione a una chiesa più pura di quanti, ispirandosi al calvinismo, ritenevano che il processo di riforma non fosse ancora compiuto. All'inizio del XVII secolo un gruppo di puritani, i cosiddetti *Pilgrim Fathers*, guidati dalla volontà di costruire altrove una chiesa e una società rispondenti alle loro aspirazioni, approdarono sulle coste atlantiche del continente americano fondando, nel 1620, la colonia di Plymouth. Uno dei loro primi documenti ufficiali, il *Mayflower Compact*, mostra già il carattere innovativo di quella impresa. Si tratta di una breve dichiarazione - poco più di un paragrafo - che getta le basi per la gestione futura della piccola comunità. Il documento, pur ribadendo la sottomissione dei firmatari al Re d'Inghilterra, è sottoscritto da tutti i membri dell'equipaggio, uniti in un 'noi', un gruppo che stringe un «solenne patto reciproco [...] per costituire una civile Società Politica per il migliore ordinamento e la migliore conservazione della nostra comunità». ³ L'identità puritana è dunque, fin dalle origini, anche e soprattutto, un'identità collettiva. Dieci anni dopo lo sbarco dei *Pilgrim Fathers* vi fu la prima grande migrazione di puritani verso il New England, che divenne e rimase a lungo la loro fortezza. Impegnati tanto nei confronti della comunità sociale che della propria interiorità, i puritani avevano come punto di riferimento assoluto la Bibbia, guida indispensabile tanto nel cammino individuale che in quello della "polis transoceanica", come la definisce Giorgio Spini (SPINI: 1968, 101). La fede nella presenza di Dio nell'universo e la sacralità della Bibbia come testo fondamentale per la formazione dell'individuo e della società ebbero un'influenza profonda e duratura sulla cultura nordamericana. Innegabile, ad esempio, l'influenza che la madre quacchera di Walt Whitman ebbe sulla poesia del figlio (e di conseguenza su gran parte della poesia americana dell'Otto e Novecento), e la radice unitariana di uno dei movimenti più significativi della

³ Ove non altrimenti specificato, tutte le traduzioni dall'inglese sono mie. Il testo originale recita: «[...] do covenant and combine ourselves together a civil body politic, for our better ordering and preservation». I padri pellegrini, già esuli in Olanda, ottenuta nel 1614 una concessione di terre nella Virginia settentrionale, si imbarcarono nel 1620 sulla nave *Mayflower*, ma furono sospinti da una tempesta molto più a nord, dinanzi a Cape Cod, fuori dalle acque territoriali della Virginia. Vedendosi privi di una struttura giuridica di riferimento, prima di sbarcare, si diedero una organizzazione e definirono un'autorità, stringendo tra loro il famoso *Mayflower Compact*.

prima metà dell'Ottocento, il Trascendentalismo, presentato da Ralph Waldo Emerson nel saggio-manifesto *Nature*, in cui afferma che «la Natura è il simbolo dello spirito» (EMERSON: 1836). L'idea è ripresa dal critico contemporaneo Giovanni Casoli in un suo recente articolo, nel quale si auspica che la cultura contemporanea ritrovi una conoscenza profonda delle cose (CASOLI:2011). Casoli mette in rilievo la decisa prevalenza del visibile sull'invisibile mentre 'fatto' e 'fiction', reale e virtuale, si intersecano continuamente in una dimensione sfocata che rende incerta la nostra percezione del mondo.

L'inafferrabilità del reale, sulla quale da secoli si interrogano artisti e studiosi, trova conferma nelle scoperte scientifiche e nelle indagini filosofiche fra Ottocento e Novecento. Paul Klee, ad esempio, apre, nel 1920, la sua *Schöpferische Konfession* con una frase divenuta famosa: «l'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile» (KLEE: 1976, 76)⁴.

Visibile e invisibile si rincorrono, a mio avviso, anche nella versione di Taylor del *Salmo 19* nella quale, pur attraverso espressioni che ritraggono una Natura icona dell'invisibile, egli lascia trapelare il desiderio di rendere visibile la sua esperienza del mondo. Così, nel tentativo di comunicare la concretezza del suo vissuto e senza rinnegare la solida tradizione biblica a cui apparteneva, egli realizza una delle imprese più caratteristiche della letteratura puritana, quella di dar vita a un linguaggio allo stesso tempo pragmatico e spirituale, comune ed elevato.

Narrato / Vissuto

Il *Salmo 19* canta lo splendore della natura e in particolar modo del firmamento, visto come icona della Gloria di Dio: «I cieli narrano la gloria di Dio// e l'opera delle sue mani annunzia il firmamento» è il suo inizio musicale e memorabile. Il salmo, nel suo insieme, canta la perfetta corrispondenza tra la gloria di Dio e la gloria della Natura di cui l'uomo è considerato parte essenziale. In questa gloriosa armonia Taylor introduce, in maniera sommessa ma significativa, un'importante novità: nella perfetta corrispondenza tra Spirito, Uomo e Natura egli inserisce la sua personale esperienza. Le sue versioni di alcuni *Salmi* sono propriamente 'versioni', sono un modo cioè, di volgere verso se

⁴ Cfr. CARBONE: 2008, 39.

stesso il testo base della *Bibbia*, inserendovi attraverso piccole aggiunte la sua esperienza personale - fino a diventare «traduttore [anche] di se stesso» (DEMARIA E NERGAARD:1998,107): quasi un modo per, possiamo dire, passare dalle parole ai fatti. Taylor, senza parlare direttamente di sé, fa riecheggiare un suo narrarsi discreto all'interno del Vecchio Testamento. Aggiungendo o modificando alcune parole egli fa sentire, in sordina, all'interno del testo canonico dei *Salmi*, la sua voce personale. Con la sua versione, egli 'gira/rovescia' la scrittura tradizionale del testo sacro, spostandolo verso l'essenza delle sue emozioni e trasformando così il rapporto tradizionale con il libro per eccellenza, *La Bibbia*, visto come immutabile. Questo è un punto importante delle mie considerazioni: la letteratura anglo-americana, proprio a partire dall'esperienza e dal linguaggio di alcuni puritani creativi come Edward Taylor, tende a rovesciare la logica che metteva la parola scritta prima e al di sopra dell'esperienza.

In Taylor il concetto puritano di una Nuova, Seconda Alleanza, produce, tra l'altro, un cambiamento di prospettiva nei confronti del linguaggio. Oltre a un *logos* che precede, percorre e influenza l'esperienza di vita, Taylor sembra voler affermare un *logos* che si fonda e deriva dall'esperienza. Non è solo la parola che influenza l'esperienza (In principio era il Verbo) ma anche - o viceversa - l'esperienza che influenza la parola. Il linguaggio dei Puritani d'America si esprime, infatti, soprattutto in diari, autobiografie e, in generale, nella letteratura *non fictional*, di esperienze di vita.

Marilla Battilana, in *The Colonial Roots of American Fiction*, con riferimenti al cospicuo numero di studiosi statunitensi che nel corso degli anni si sono interessati al periodo coloniale⁵, enfatizza il carattere innovativo della produzione letteraria di quegli anni. La studiosa sostiene che la letteratura americana contemporanea deve molto allo stile concreto, sperimentale, autobiografico del linguaggio coloniale, e quindi puritano, attribuendo ad esso il merito di aver avviato un processo di:

⁵ Uno fra i tanti è William Matthews, con gli *American Diaries*, Berkeley & Los Angeles, Univ. of California Press, 1945.

democratizzazione del concetto di arte, il riconoscimento dell'esistenza di possibili valori letterari in opere singole che abbiano carattere informativo, comunicativo, o persino personale, al di fuori del mainstream ufficiale e consacrato e in sintonia con l'idea condivisa che, in qualche misura, c'è un artista, un poeta, in ogni essere umano (BATTILANA: 1988, 10).

Jerome Klinkowitz in *The Self Apparent Word* sostiene che esiste uno stile ben definito e innovativo che fiorisce negli Stati Uniti dopo il 1960 e che sfida le più basilari convenzioni della fiction, «la nuova scrittura non rappresenta il mondo ma è piuttosto qualcosa creato o aggiunto al mondo» (KLINKOVITZ: 1984, *Introduction*). Non è un'affermazione, questa, che sorprende il lettore contemporaneo, ma può essere invece interessante verificare se l'origine di questa poetica, almeno per quanto riguarda la letteratura anglo-americana, possa essere attribuita ad alcuni autori puritani e al loro atteggiamento nei confronti del linguaggio.

Il Salmo 19

È un salmo molto conosciuto, di quattordici versi, ad ognuno dei quali Taylor, nella sua versione, aggiunge o sottrae alcune parole rispetto alle versioni in uso al suo tempo - probabilmente la *King James Edition* del 1611 o lo *Sternhold and Hopkins Psalter* (1562). Per agevolare il confronto userò per un confronto solo il primo versetto del salmo, da me tradotto in italiano, sia nella *King James' Edition* che nella 'traduzione' di Taylor. In appendice, per intero, verranno riportate le due versioni delle edizioni inglesi e il testo italiano della CEI del 1991.

Vorrei cominciare, però, riflettendo brevemente sulla prima strofa di un altro componimento poetico di Taylor, *Meditation*, 32 ⁶ che sintetizza i fondamenti della sua poetica:

Thy Grace, dear Lord 's my golden Wrack, I finde
 Screwing my Phancy into ragged Rhymes,
 Tuning thy Praises in my feeble minde

⁶ Le *Meditations* sono dei brevi componimenti scritti da Taylor per prepararsi alle celebrazioni trimestrali della 'Cena del Signore'.

Until I come to strike them on my Chimes.

Were I an Angel bright and borrow could

*King Davids Harp, I would them play on gold.*⁷ (TAYLOR: 1960, 51).

«Were I an Angel», «Se fossi un angelo»: Taylor non è un angelo, e quindi non suonerà, come il Re David, «note dorate», quanto, piuttosto, come ha detto qualche verso sopra, «ragged Rhymes», versi, cioè, poveri, e rime stracciate. Taylor e i puritani suoi contemporanei sono consapevoli della novità della loro impresa e oltre a cantare 'le lodi di Dio', sottolineano l'attualità di un Dio che cammina con loro, lungo i sentieri quotidiani della loro nuova vita, raccontata nel modo semplice e diretto che verrà poi definito, appunto, *plain style*. Taylor conosce bene il Vecchio Testamento e scrive le sue versioni dei *Salmi* in sintonia con quella tradizione, ma è anche deciso ad aggiungere a quei versi la sua testimonianza, che considera nuova e importante.

Nel *Salmo* 19 questo tipo di poetica è presente in modo sottile ma interessante fin dal primo versetto. Nella versione di Taylor si legge: «The Heaven do declare (in truth)/the glory of our God/ and also the firmament doth shew/his handy works abroad»; e, nella King James Edition : «The heaven declare /The glory of God/And the firmament sheweth/His handywork ». Tralasciando in questa sede considerazioni relative alla struttura metrica e alla fonetica dei versi, dal confronto tra i due testi emergono alcune significative differenze:

King James edition (1611)	Versione di Taylor (1680-85)
I cieli narrano	I cieli <i>davvero</i> narrano (<i>in verità</i>)
La gloria di Dio	la gloria del <i>nostro</i> Dio
E il firmamento annunzia	<i>anche</i> il firmamento <i>davvero</i> annunzia
L'opera delle sue mani	l'opera delle sue mani <i>in ogni direzione</i> . ⁸

⁷ «La tua grazia, o mio Signore, è il mio aureo naufragio, mi accorgo//di torcere la mia fantasia in rime stracciate// intonando le Tue lodi nella mia povera mente//fino a che riesco a farle risuonare nei rintocchi delle mie campane.// Se fossi un Angelo luminoso e potessi prendere in prestito// l'arpa del Re Davide//le suonerei con note dorate». Mia la traduzione, così come è mio il corsivo nel testo corrente.

⁸ Le due traduzioni in italiano nel testo sono mie. La traduzione della CEI recita, «I cieli narrano la gloria di Dio / e l'opera delle sue mani annunzia il firmamento». (cfr. *Appendice*). Il Salterio dello Sternhold and Hopkins, invece, «The heav'ns and firmament on high/do wondrously declare/God's glory and omnipotence,/his works and what they are».

Tenendo presente che molte delle scelte delle versioni dei *Salmi* dipendono da esigenze musicali - perché i *Salmi* sono stati scritti per essere cantati - dobbiamo notare, già in questo primo verso, almeno tre aggiunte importanti nella versione di Taylor. La prima è *in truth* (in verità) rafforzato dal *do* (davvero), poi *our* (nostro) che può suggerire un senso di comunità o di esclusione e, infine, l'avverbio *abroad*, che allarga la prospettiva «in ogni direzione». Taylor afferma la verità della sua tradizione con un'enfasi personale, «davvero, in verità» (*do ... in truth*). L'aggiunta di «nostro» (*our*) pur nella indiscutibile personalizzazione può essere variamente interpretato: 'nostro' Dio, come nella preghiera del 'Padre Nostro', può essere infatti inteso sia come indicazione di un Dio nostro, riferito esclusivamente a noi, alla nostra gente, al nostro popolo, ma anche a tutti noi uniti nella fratellanza di una divinità vicina e condivisa. Infine «in ogni direzione» (*abroad*) allarga, evidentemente, la prospettiva verso tanti luoghi diversi tra i quali, probabilmente, il New England, e suggerisce anche, in termini più generali, che le distanze vengono ridotte dalla presenza, in ogni luogo, 'in ogni direzione' dell'opera delle mani di Dio. Volendo continuare fino in fondo la lettura del *Salmo 19* altre piccole modifiche, messe a confronto con le versioni canoniche, potrebbero confermare l'enfasi sulla dimensione fattuale: riferimenti a una scrittura che 'incide' profondamente, concretamente (vv.4-5, «traccia», invece di un più etereo «si diffonde»); la testimonianza personale (v.1 e altri «davvero», «in verità»); azioni, sostantivi e aggettivi tangibili piuttosto che concetti astratti (v.12, «macchia» invece di «errore», «spiare» invece di «capire» e, v.13, «chiara», invece di «innocente»); infine, i riferimenti alla figura di Cristo (v.14, «Roccia», «Redentore»), tutti esempi di un linguaggio che mira a una narrazione concreta e fondata sull'esperienza.

Sebbene il *Salmo 19* ci ponga davanti all'infinito e ci inviti alla contemplazione, Taylor ci propone nella sua traduzione uno sguardo più terreno. È interessante ricordare la presenza in inglese di termini diversi per indicare il 'cielo'. Fra questi *heaven* esprime implicazioni spirituali, mentre *sky* si riferisce generalmente alla posizione nello spazio e ai fenomeni meteorologici. Lo sforzo della teologia e della poetica puritana, visibile nelle versioni dei *Salmi* di Taylor, è quello di accorciare la distanza tra *heaven* e *sky*. Uno sforzo che va nella direzione di riconciliare, per quanto è possibile, anche il cielo e la terra, includendo nel testo sacro, in modo più o meno visibile, la dimensione personale in una narrazione che tende a mettere sullo stesso piano il Verbo e la carne, la scrittura e la vita vissuta.

Riferimenti bibliografici

- BARILLI RENATO (1984), *Il cosmo di Klee*, in IDEM, *L'arte contemporanea da Cezanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, pp. 165-174.
- BATTILANA MARILLA (1988), *The Colonial Roots of American Fiction*, Firenze, Leo S. Olschki.
- CARBONE MAURO (2008), *Sullo schermo dell'estetica: la pittura, il cinema e la filosofia da fare*, Sesto San Giovanni, Mimesis Edizioni.
- CASOLI GIOVANNI (2011), *Lo spegnersi culturale di un popolo, " Città Nuova"*, n. LV, 10 Nov., pp. 72-73.
- DAVIS THOMAS E DAVIS VIRGINIA, a cura di (1997), *Edward Taylor vs Solomon Stoddard*, Newark, University of Delaware Press.
- DEMARIA CRISTINA E NERGAARD SIRI (2008), *Studi culturali*, Milano, McGraw-Hill.
- EMERSON RALPH WALDO (1990), *Nature*, 1836, in *The Heath Anthology of American Literature*, a cura di P. Lauter, vol. I, Lexington, D.C. Heath and Company, p. 1504.
- FEDERMAN RAYMOND (1975), *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, Denver, Swallow Press.
- FEDERMAN RAYMOND (1993), *Critifiction. Postmodern Essays*, Albany, State University of New York Press.
- KLEE PAUL (1976), *Teoria della forma e della figurazione*, trad. it. di M. Spagnol e F. Saba Sardi Milano, Feltrinelli (1956).
- KLINKOWITZ JEROME (1984), *The Self-Apparent Word*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- LEFEVERE ANDRÉ (1998), *Traduzione e riscrittura: la manipolazione della fama letteraria*, trad. it. S. Campanini, Torino, UTET (1992).
- MATTHEWS WILLIAM (1954), *American Diaries*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press.
- MILLER PERRY (1962), *Lo spirito della Nuova Inghilterra: il Seicento*, trad. it. P. Forghieri, Bologna, Il Mulino (1939).
- PISANTI TOMMASO (1977), *Lo specchio e il ragno. Letteratura americana delle origini*, Napoli, Guida.
- SPINI GIORGIO (1968), *Autobiografia della giovane America*, Torino, Einaudi.
- STEIN EDITH (1993), *La ricerca della verità. Dalla fenomenologia alla filosofia cristiana*, a cura di A. Ales Bello, Roma, Città Nuova.
- TAYLOR EDWARD (1960), *The Poems of Edward Taylor*, a cura di E. Stanford Donald, New Haven, Yale University Press.

- TAYLOR EDWARD (1991), *Ps. 19, version 2*, in *The Heath Anthology of American Literature*, a cura di P. Lauter, vol. I., Lexington, D.C. Heath and Company.
- TAYLOR EDWARD (1964) *The Diary of Edward Taylor*, Springfield, Connecticut Valley Historical Museum.
- TODOROV TZVETAN (2008), *L'art ou la vie! Le cas Rembrandt*, Paris, Biro éditeur, trad. it. C. Poli (2011), *L'arte o la vita! Il caso Rembrandt*, Roma, Donzelli.
- TOURY GIDEON, (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam and Philadelphia John Benjamins Publishing Company.
- STERNHOLD E HOPKINS, *The Whole Book of Psalms Collected into English Metre*, http://www.cgmusic.org/workshop/oldver/psalm_19.htm.

Appendice

Psalm 19, King James's Edition, 1611:

1. The heavens declare the glory of God; and the firmament sheweth his handywork
2. Day unto day uttereth speech and night unto night sheweth knowledge.
3. There is no speech nor language, where their voice is not heard
4. Their line is gone out through all the earth, and their words to the end of the world. In them hath he set a tabernacle for the sun,
5. Which is as a bridegroom coming out of his chamber, and rejoiceth as a strong man to run a race.
6. His going forth is from the end of the heaven, and his circuit unto the ends of it: and there is nothing hid from the heat thereof.
7. The law of the LORD is perfect, converting the soul: the testimony of the LORD is sure, making wise the simple.
8. The statutes of the LORD are right, rejoicing the hearth: the commandment of the LORD is pure, enlightening the eyes.
9. The fear of the LORD is clean, enduring for ever: the judgments of the LORD are true and righteous altogether.
10. More to be desired are they than gold, yea, than much fine gold sweeter also than honey and the honeycomb.
11. Moreover by them is thy servant warned: and in keeping of them there is great reward.
12. Who can understand his errors? cleanse thou me from secret faults.

13. Keep back thy servant also from presumptuous sins, let them not have dominion over me: then shall I be upright, and I shall be innocent from the great transgression.
14. Let the words of my mouth , and the meditation of my heart, be acceptable in thy sight, O LORD, my strength, and my redeemer.

E. Taylor, *Psalm 19, (version 2), The Heath Anthology of American Literature, v. I, D.C. Heath and Company, 1990, p. 347.*

To the Chief Musician. A Psalm of David

1. The Heavens do declare (in truth) The Glory of our God Also the firmament doth shew His handy work abroad.
2. Day into day vents Speech & night To night tells knowledge (choice)
3. There is no Speech nor language quite Where's not heard their voice.
4. Their line doth thro' the whole earth's trace Their words to th' worlds end (run) He doth a tabernacle place Fast in them for the Sun.
5. Which as a Bridesgroom coming forth Out of the chamber'(s place) rejoyceth as a Strong man doth (Swiftly) to run a race.
6. His going out is from the end O[f] heaven, his circuit (greate) Is to its ends , & not (here bend) is hidden from its heat.
7. Jehovas law is perfect, (pure) Converts the Soule, likewise Jehovahs testimonie's sure making the Simple wise.
8. The Statues of the Lord are right rejoycing of the heart. The Lords command is pure , doth light Unto you [w]ayes impart.
9. Jehovah's (Fear is cleane in truth) Enduring fast for ever. The judgments of the Lord are truth They're righteous altogether.
10. They're more to be desired than Gold, yea than a vast sum of [pure]st Gold. & Sweeter than [on]ly, & hony combe.
11. More o're thy Servants warned thereby In keeping them 's greate gain.
12. Who doth his errours thoroughly spy? Cleanse me from secret (stains.)
13. Thy Servant keep from proude Sins free O'er me dominion Ne're grant them , then intire Ist bee And cleare great vileness from.
14. Let Lord, the words my mouth doth [speak] And my hearts musing fre[e] Accepted in my Sight my Rock, and my Redeemer bee.

Salmo 19, La Sacra Bibbia, Edizione della CEI, 1991:

Al maestro del coro. Salmo. Di Davide.

1. I cieli narrano la gloria di Dio e l'opera delle sue mani annunzia il firmamento
2. il giorno al giorno ne affida il messaggio e la notte alla notte ne trasmette notizia.
3. Non è linguaggio e non sono parole di cui non si oda il suo no.
4. Per tutta la terra si diffonde la loro voce e ai confini del mondo la loro parola.
5. Là pose una tenda per il sole che esce come sposo dalla stanza nuziale, esulta come prode che percorre la via.
6. Egli sorge da un estremo del cielo e la sua corsa raggiunge l'altro estremo: nulla si sottrae al suo calore.
7. La legge del Signore è perfetta, rinfranca l'anima; la testimonianza del Signore è verace, rende saggio il semplice.
8. Gli ordini del Signore sono giusti, fanno gioire il cuore; i comandi del Signore sono limpidi, danno luce agli occhi.
9. Il timore del Signore è puro, dura sempre; I giudizi del Signore sono tutti fedeli e giusti,
10. più preziosi dell'oro, di molto oro fino, più dolci del miele e di un favo stillante.
11. Anche il tuo servo in essi è istruito, per chi li osserva è grande il profitto.
12. Le inavvertenze chi le discerne? Assolvimi dalle colpe che non vedo
13. Anche dall'orgoglio assolve il tuo servo perché su di me non abbia potere; allora sarò irreprensibile, sarò puro dal grande peccato.
Ti siano gradite le parole della mia bocca, davanti a te i pensieri del mio cuore, Signore mia rupe e mio redentore.

PARTE IV

VOCI FUORI CAMPO

12. Lo sguardo del turista, tempo libero e viaggi nelle aree urbane*

Armando Montanari

Introduzione

Il viaggiatore attraversa realtà che non gli sono familiari ed è obbligato a leggere il mondo per ridurre la distanza tra quanto conosce e quanto gli risulta ignoto. La mente del viaggiatore è, quindi, obbligata a sviluppare una attitudine che gli permette di leggere le differenze e le somiglianze. Non esistono letture corrette o scorrette. Vi sono molti modi di guardare la stessa situazione. Solo confrontando e mettendo insieme le letture degli altri è possibile immergersi nelle situazioni e nei luoghi.

Il concetto di sguardo del turista trae le sue origini dagli albori della civiltà umana. L'uomo nomade visitava luoghi mai visti prima e ne traeva elementi di conoscenza, di riflessione e, certamente, anche di turbamento. La letteratura scientifica ha, tuttavia, preso in esame questo tema da poco più di vent'anni. Il motivo di questo ritardo è dovuto al fatto che il turismo - ormai un settore produttivo di primaria importanza a livello mondiale - è entrato in una fase di transizione e sta cercando nuovi significati ed elementi di rinnovamento. Il turismo nelle aree urbane costituisce un segmento in continua crescita nonostante la crisi economica che ha interessato altri comparti del settore. Ciò è stato favorito da un'offerta che ha ridotto i costi rendendo più efficiente la produzione, riducendo i margini di profitto, sfruttando i più ridotti costi del trasporto aereo derivati dalla liberalizzazione del mercato. Il

* Il presente contributo costituisce una prima versione di quanto apparso in lingua inglese e in forma rielaborata in: MONTANARI ARMANDO, *Guidebooks and Travel Stories Interpretations and Emotional Reactions*, "International Review of Social Sciences and Humanities", 5 (1), 2013, pp. 123-134.

low cost si è esteso dal settore del trasporto aereo, dove è stato introdotto, ad altri servizi che complessivamente costituiscono l'offerta turistica delle aree urbane. Questa politica ha, però, fornito risultati che, dopo un entusiasmo iniziale, hanno messo in evidenza numerosi problemi. Il numero dei turisti è, in alcuni casi, addirittura aumentato ma, contemporaneamente, sono diminuiti l'interesse per il patrimonio culturale e la sensibilità dei visitatori nei confronti del valore che tali aree urbane hanno per la cultura europea. La tutela del patrimonio culturale europeo continua a rimanere frammentata. Piuttosto che a duraturi vantaggi a medio termine, le amministrazioni pubbliche e gli imprenditori sembrano interessati a convenienze economiche di breve periodo (MONTANARI: 2008). Ne deriva una significativa offerta di forme di turismo organizzato che generano un turismo disattento, consumistico, di forte impatto negativo sui beni culturali e naturali, che apporta scarso beneficio economico alle località visitate. Tale tipo di turismo, che causa l'impovertimento e la banalizzazione dell'offerta culturale è, a volte, definito spregiativamente 'turismo di massa' poiché deriva dai processi di industrializzazione e di massimizzazione dell'offerta. Per rispondere alla domanda di turismo di questo genere si offrono in ogni città europea gli stessi prodotti, le stesse insegne, e gli stessi fast food. Le strade dei centri storici risultano spesso tutte uguali, fornendo l'impressione di una stessa unica via nonostante nel sottofondo vi sia la vibrante storia millenaria delle città europee. La soluzione di tali problemi è stata considerata una priorità a livello continentale e la Commissione Europea ha finanziato il Progetto di ricerca PLACE⁷², Preserving Places. Managing Mass Tourism, Urban Conservation and Quality of Life in Historic Centres (2008-2010). PLACE ha analizzato i rischi che corrono i centri storici europei e, su base comparata multidisciplinare, ha preso in esame la conservazione urbana e le politiche turistiche attraverso lo studio di importanti aree selezionate negli otto Paesi rappresentati nel progetto. PLACE ha, inoltre, cercato di sensibilizzare i principali attori - le autorità locali, gli operatori turistici e i cittadini - sui rischi che corre il patrimonio culturale, tangibile e intangibile, per contribuire a creare le condizioni che permettano loro

⁷² Il gruppo di ricerca presso il Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali è stato coordinato da A. Montanari e vi hanno partecipato A. Cocci, B. Staniscia e C. Zambianchi.

di intervenire in modo più efficace. Nell'ambito del Progetto PLACE è stato studiato il modo in cui è mutato l'atteggiamento di una parte, ancora minoritaria, del flusso turistico e il modo in cui si pone lo sguardo interpretativo del turista contemporaneo. Fenomeno, questo, che è stato studiato per la prima volta da JOHN URRY (1990) come evoluzione di un processo che, nel corso di circa duemila anni, ha attraversato molte discipline e ha seguito un filo conduttore che va dalle scienze sociali alle scienze naturali attraversando le scienze umane. Il presente articolo analizza come e perché, partendo da Urry, il concetto è stato elaborato da geografi come Michael Hall e Allan Williams (HALL E WILLIAMS: 2002; HALL: 2005) e Armando Montanari (MONTANARI: 2008). Negli studi di questi ultimi, in particolare, l'attenzione è stata spostata dal turista alle forme di mobilità umana che possono essere stimolate dal consumo (il turismo), e dalla produzione (le migrazioni economiche). Per sviluppare la sua teoria, Urry fa riferimento esplicito al lavoro di Michel Foucault che, a sua volta, prende in esame alcune delle problematiche affrontate da Jacques Lacan. Entrambi sviluppano la loro attività scientifica nell'ambito dell'approccio culturale di Sigmund Freud che fonda una psicologia immersa nella neurologia. Lacan, a sua volta, fa esplicito riferimento al lavoro di Lucio Anneo Seneca. Freud ci porta anche a considerare lo sguardo del turista come un modo per evidenziare forme del rapporto - talvolta anche morboso - tra il bene culturale (l'oggetto della risorsa turistica), e il turista stesso. Nelle forme estreme tale rapporto si sovrappone a situazioni più o meno gravi di deviazione psicologica. Queste sono state definite da alcuni psicologi con il termine di Sindrome di Stendhal e di Sindrome di Gerusalemme. In altri casi, facendo riferimento ad opere letterarie di Herman Hesse e di Yukio Mishima, gli studiosi del turismo hanno identificato la Sindrome di Hesse e la Sindrome del Kinkakuji. Con questo non si vuole affermare che il turista soffra di turbe mentali quanto, piuttosto, che nell'individuo psicologicamente turbato vengano più facilmente evidenziate quelle emozioni che esistono in ciascun individuo-turista, che non vengono notate o citate poiché non raggiungono forme espressive morbose. Il rapporto tra il visitatore e un bene denso di storia e di cultura passa attraverso la lettura che ne fa la sua mente, con il suo patrimonio emotivo e il suo desiderio di sperimentare attivamente le proprie esperienze. Questo atteggiamento nei confronti della risorsa turistica potrà avere almeno due vantaggi. Il

bene turistico potrà giovare di una migliore attenzione da parte del visitatore e quindi di una maggiore tutela da parte delle amministrazioni competenti. D'altro canto il turismo di massa, sostenuto dalle grandi multinazionali, non lascia vivere completamente l'esperienza. È necessario studiare le componenti e i significati dello sguardo del turista per recuperare la sua attenzione sulla sostanza dell'esperienza emozionale. Il rischio è che, se il tutto si riducesse ad uno spettacolo formale, molti potrebbero essere indotti a rinunciare al turismo e a limitarsi, in alternativa, a navigare nel web fermandosi a un'esperienza solo virtuale.

Lo sguardo del turista

Il termine 'sguardo', in inglese *gaze* ('sguardo fisso, attento', distinto da *look*, 'atto del guardare' o 'aspetto'), in relazione al turismo è stato per la prima volta utilizzato da John Urry (URRY: 1990). Non vi è uno sguardo turistico in senso assoluto; questo varia a seconda delle società, dei gruppi sociali e dei periodi storici, mostrando in tal modo la sua affinità con il processo della lettura e della traduzione di testi culturali. Lo sguardo del turista è tale in quanto identifica approcci diversi per ciascun individuo ed è, quindi, all'opposto delle omologazioni tipiche del turismo di massa. Urry dichiara di aver iniziato il suo percorso di ricerca partendo dal lavoro di Foucault. Egli fa riferimento, in particolare, ai passaggi in cui Foucault evidenzia che il concetto di *gaze* si è evoluto dall'osservazione medica, necessariamente ristretta agli elementi strutturali, all'interesse per l'intuizione basata sui colori, sulle variazioni e sulle piccole anomalie (FOUCAULT: 1963). Fin dalle prime righe del suo lavoro, Urry afferma di non voler percorrere la strada del *medical gaze* ma quella del *tourist gaze*, che ha come obiettivi beni e servizi non necessari in quanto legati al fenomeno del consumo. Egli precisa anche che lo sguardo presuppone l'esistenza di un sistema di segni e di attività sociali che non hanno caratteristiche intrinseche ma esistono per contrapposizione alle attività non turistiche, in particolare quelle espresse dalla residenzialità e dall'attività lavorativa (MONTANARI E MUSCARÀ: 1995; MONTANARI: 2008). L'evoluzione del concetto di sguardo verso un significato rilevante per il turismo passa attraverso l'elaborazione realizzata nel tempo da studiosi di numerose discipline tra cui la medicina, la psicologia, la filosofia, la sociologia e la geografia.

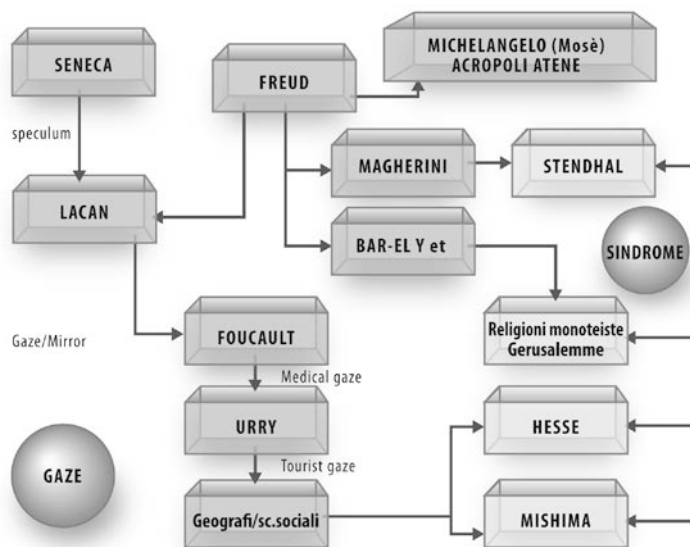


Fig. 12.1. Il concetto di sguardo (*gaze*) del turista nella sua evoluzione temporale.

Nella Figura 1 viene fornito uno schema di come il concetto di sguardo del turista si sia sviluppato nel tempo arrivando alla attuale definizione anche attraverso il lavoro di Lacan che, con il concetto di *speculum* ha fatto riferimento a Seneca, e di Urry che, a sua volta, ha fatto riferimento a Foucault. Contemporaneamente è stato interpretato il concetto delle sindromi turistiche - malattie più o meno gravi della mente - che vengono attivate tramite lo sguardo del turista e che sono state identificate su un consistente numero di pazienti di ospedali psichiatrici a Firenze e a Gerusalemme. I medici che hanno riferito di queste sindromi hanno fatto esplicito riferimento all'opera di Freud, nello specifico alla descrizione della sua visita alla Chiesa di San Pietro in Vincoli - in cui si trova il Mosè di Michelangelo - e all'Acropoli di Atene. Lo scritto di Freud costituisce il collegamento tra il concetto di sguardo turistico e la sua deformazione dovuta ad un disturbo mentale. Alcuni studiosi di scienze sociali, sebbene senza le evidenze raccolte dai medici, hanno per analogia identificato altre due sindromi collegate al turismo nelle città di Firenze e di Kyoto, le cui motivazioni sono state riferite alle opere letterarie di Hesse e di Mishima. Gareth

Shaw e Allan Williams ricordano che lo sguardo turistico è costruito sulla base di segni e di elementi significativi del paesaggio (SHAW E WILLIAMS: 2002). I turisti sono grandi collettori di questi segni che passano attraverso una fitta rete di informazioni veicolando concetti culturali che possono anche essere finalizzati alla creazione e al marketing delle località turistiche. Parafrasando Urry, si può affermare che lo sguardo turistico è il risultato della sovrapposizione di numerose spinte e curiosità che si riferiscono alla storia, alla cultura, alla natura dei luoghi e all'esperienza di ciascun turista. A questo fine Urry classifica le località turistiche secondo dicotomie e tipologie di risorse. Vi sono risorse che sono il risultato di uno sguardo romantico o collettivo, risorse storiche o contemporanee, risorse vere, o false, costruite sul nulla. La creazione di immagini irreali, caricate di segni e significati soprattutto psicologici, è lo strumento che molti turisti usano per meglio sfuggire alla routine quotidiana. Il turismo che è attratto dal patrimonio culturale utilizza come risorsa il bene in sé. Non si può neppure sottovalutare la potente metafora sociale rappresentata dal bene culturale che costituisce un mezzo per mettere in relazione il visitatore alla propria storia e a quella delle culture degli altri, come suggerisce Lumley riferendosi ai musei (LUMLEY: 1988). I beni e i servizi che gli esseri umani consumano costituiscono il riferimento principale per la realizzazione di ciascun individuo e per le relazioni tra i singoli individui e le società a cui appartengono (HALL: 2005). L'interpretazione di ciascuno si fonda su un numero di riferimenti culturali basati sulla relatività e l'interdipendenza. Secondo Foucault ogni volta che l'individuo entra in relazione con altri individui esercita su se stesso, e contro se stesso, azioni di autocontrollo (FOUCAULT: 1976). Tra il 1936 e il 1960 Lacan elabora la teoria degli stadi dello specchio, basata su due concetti: il proprio corpo e la propria rappresentazione. Secondo questa teoria il bambino, tra il sesto e il diciottesimo mese di vita, in braccio alla madre davanti allo specchio, reagisce come se l'immagine non fosse la sua. Soltanto quando incrocia lo sguardo della madre che lo osserva riconosce quell'immagine come sua. Ciò gli crea un senso di soddisfazione che esprime con i suoi gesti nel corso di questa esperienza. Questa teoria prelude all'accezione psicoanalitica dello sguardo che indica come un soggetto possa perdere il proprio senso di autonomia nel momento stesso in cui si rende conto di poter essere un oggetto visibile autonomo. Lacan prende in esame la scissione tra l'occhio

e lo sguardo. In fondo all'occhio di ciascuno di noi si dipinge il quadro, quindi la risorsa turistica. Il quadro certo è nell'occhio, ma chi osserva è al tempo stesso nel quadro. È il *gaze* che cattura l'occhio nella visione attraverso la luce, il colore, i giochi di luce e di ombra (LACAN: 1973).

Lacan, affermando che veniamo sedotti dalla nostra immagine allo specchio per tutti gli atteggiamenti che possiamo assumere, fa riferimento all'opera *Naturalium Quaestionum Lib.1* (1.3.5.) di Seneca, e in particolare al passo «Specula seducunt imagines suas». Nelle *Lettere morali a Lucilio, XVII*, Seneca fa un riferimento esplicito allo sguardo del viaggiatore. Volendo attualizzare il concetto di Seneca potremmo affermare che la vista di cose fuori dal comune emoziona il turista come può avvenire ad un fanciullo a cui capita di vedere una realtà sconosciuta. Si tratta di un'emozione limitata nel tempo e capace di liberare l'animo dai suoi mali (SENECA: 2007).

Il termine *medical gaze*, termine che viene usato da Foucault per evidenziare la separazione nel paziente del concetto di corpo fisico da quello di persona umana avente una sua specifica identità (FOUCAULT: 1963). Per Foucault il paziente mostra i sintomi della sua malattia, ma il medico deve guardare oltre ciò che gli viene mostrato al fine di prescrivere una cura. Il paziente è, quindi, un elemento necessario per il medico poiché manifesta sul proprio corpo i segni della sua infermità. Foucault precisa che la malattia è soltanto la copia su carta carbone del mondo e della vita. La struttura che governa questi sistemi è la stessa, identiche sono le forme di divisione e il loro ordinamento. Lo sguardo medico diviene, quindi, attento a tutte le modulazioni della salute e del benessere umano: l'identificazione della malattia è basata su una gamma di percezioni che devono prendere in esame il particolare equilibrio della salute dell'essere umano.

Quando, a partire dagli anni Ottanta del Novecento, il turismo tenta di risollevarsi dalla crisi del precedente decennio, esso ricerca alcuni elementi di innovazione per recuperare una domanda che sembrava smarrita. Gli studiosi del turismo si rivolgono, quindi, alla psicologia per avere ispirazioni che consentano di approfondire i meccanismi in grado di soddisfare il proprio io attraverso la pratica del turismo. Freud non ha mai scritto di scienze del turismo ma, in più di un'occasione, ha riferito del suo comportamento come turista e ha lasciato descrizioni del suo sguardo turistico, influenzando le visioni di quanti dopo di lui hanno affrontato le problematiche psicologiche

relative. Freud nel raccontare la sua visita al Mosè di Michelangelo nel 1914 (FREUD: 1970) tiene a chiarire che non vuole esaminare la statua da un punto di vista artistico, ma vuole invece analizzare il soggetto 'Mosè', da cui si sente attratto. Si tratta, forse, della grande emozione scaturita dal confronto con il Mosè descritto nella Bibbia: «e come fu vicino al campo vide quel vitello e le danze. E l'ira sua si accese ed egli gittò le Tavole dalle sue mani e le spezzò appiè del monte» (*Esodo XXXII, 7*). Nella casa di Freud a Vienna si trova un'incisione che rappresenta Mosè sul punto di gettare le tavole, che rischiano di spezzarsi nell'impatto con il terreno. Forse anche per questo Freud rileva che il Mosè di Michelangelo è completamente diverso da quello che gli era stato presentato nell'interpretazione della Bibbia. Freud ha passato molte ore a studiare la statua di Michelangelo verificando tutte le parti del corpo ed evidenziando con suoi disegni le particolarità, anche le più piccole, rilevate. Il Mosè di Michelangelo è seduto poiché ha già superato il momento di ira, la tentazione di gettare le tavole è stata controllata e la collera placata. Ha salvato le tavole e di questo Michelangelo offre una rappresentazione, secondo Freud, attraverso vari livelli emotivi. Freud riporterà a Vienna molti ricordi e numerose fotografie della statua di Michelangelo, fotografie che furono esposte nel suo studio, a quanto possiamo ricostruire dal servizio fotografico di Edmund Engelman, realizzato poche ore prima della fuga a Londra. Nella visita all'Acropoli che Freud narra in una lettera del 1936 (FREUD: 1989) si fa riferimento ad un doppio sentimento: la bellezza e il timore. Egli voleva verificare che la bellezza dell'Acropoli esistesse veramente così come l'aveva studiata e immaginata, e aveva, al tempo stesso, il timore di confrontarsi con una bellezza tanto grande. Freud introduce, così, il concetto di sguardo del turista come elemento, nel primo caso, di appagamento e, nel secondo caso, di insoddisfazione. La frustrazione del trovare insoddisfatto un desiderio di importanza vitale è equivalente a quella che vi sarebbe nel confronto con l'oggetto desiderato. Freud parla di frustrazione interna, nel primo caso, integrata da una frustrazione esterna, nel secondo caso. Egli ritiene che non vi sia un grande contrasto tra le due situazioni in quanto la frustrazione esterna subentra a quella interna. Negli esseri umani queste situazioni appaiono come sensazioni che sono frequenti in persone affette da particolari malattie psichiche, ma non del tutto assenti anche in persone apparentemente sane. Freud ci aiuta, quindi, a capire che lo sguardo

del turista è il risultato di stati d'animo, spesso contraddittori, che si agitano all'interno di ciascun essere umano senza, peraltro, sempre presentarsi in forma esplicita. Il turista è alla ricerca di una sensazione positiva, di una felicità a lungo sognata. Nel momento in cui l'essere umano si avvicina alla meta sognata interviene il confronto tra la dimensione enorme dell'elemento che attrae e quella minore dell'essere che ne è attratto. In questa situazione è quasi inevitabile che insorga un senso di inferiorità: l'essere umano si chiede se è degno di tanta felicità, se effettivamente l'ha meritata.

Seneca nelle *Lettere morali a Lucilio* afferma di non essere nato per vivere in un solo luogo ma che la sua patria è il mondo intero. Questa affermazione contraddice quanto scrive in un'altra lettera dedicata alla inutilità dei viaggi, ma è molto utile per comprendere alcune problematiche di quella società. Seneca spiega all'amico Lucilio come molti uomini intraprendano viaggi lunghissimi con l'unico scopo di liberarsi dei propri affanni (SENECA; 2007). Ci interessa nelle sue parole identificare il rapporto tra viaggio e difficoltà psicologiche dell'individuo quali la brama di possesso, gli scoppi d'ira, gli slanci d'amore e i mali dell'animo. In quelle stesse pagine Seneca fa anche riferimento ad un concetto in qualche modo legato allo sguardo turistico in quanto il viaggio ha la capacità di avvicinare il visitatore per la novità di qualche scena come un fanciullo che guardi stupefatto una realtà sconosciuta.

L'esperienza turistica, inizialmente appannaggio di pochi, è divenuta nell'ultimo secolo una pratica di massa e, quindi, le sindromi si sono diffuse e sono divenute oggetto di rilevamento e di studio. Il bene turistico classico presenta la caratteristica di essere inamovibile, intrasportabile, e irriproducibile. STANISCHIA (2006) riferendosi alle esperienze dei visitatori dell'Isola di Capri ricorda che i faraglioni sono roccia, e quindi una entità geologica, ma che nel tempo la loro costituzione si è arricchita di elementi intangibili, il suono (il mare che si frange), la luce (albe e tramonti) ed anche le emozioni (il ricordo di una felicità intensa). La letteratura, il teatro, il cinema e la televisione si sono impossessati di questi valori e li hanno trasmessi attraverso l'immaginario collettivo; anche altre note località turistiche come Venezia, Firenze, o Kyoto contengono i presupposti per una possibile sindrome turistica.

Lo sguardo del turista in relazione a fenomeni di morbosità psicologica

Il termine 'sindrome' deriva da una parola greca che significa 'concorso', un insieme di sintomi che indicano o caratterizzano una malattia, un disordine psicologico o altre condizioni anormali. Termine usato quasi esclusivamente in medicina fino agli anni Ottanta del Novecento è poi divenuto oggetto di uso - e spesso anche di abuso - da parte dei media e utilizzato nei contesti più diversi. Il turismo ha preso dalla disciplina medica i concetti riferibili a due sindromi, quelle di Stendhal e di Gerusalemme. Si tratta di due termini usati per la prima volta da medici che hanno riscontrato nei pazienti ricoverati nei propri ospedali sintomi riferibili alle emozioni e rappresentazioni di turisti messi di fronte a un'opera d'arte, a un edificio di particolare bellezza oppure a una città antica con particolari significati religiosi. In questo paragrafo vengono trattate anche altre due sindromi - quella di Hesse e quella di Mishima - che, invece, sono state identificate sulla base dell'influenza che l'opera di due letterati ha avuto sul comportamento di alcune tipologie di turisti. La sindrome si manifesta in soggetti già malati o comunque predisposti alla malattia, psicologicamente fragili, oppure particolarmente sensibili o emotivi. Anche i turisti che non abbiano tali caratteristiche risultano particolarmente esposti a sollecitazioni emotive per il significato stesso che viene dato al turismo come attività capace di soddisfare le esigenze più elevate degli esseri umani.

Stendhal, poco più che trentenne, percorrendo l'Appennino per arrivare a Firenze, riferisce di un intensificarsi dei battiti del suo cuore in attesa che la sagoma della città di Firenze con tutti i suoi edifici, i monumenti, i ricordi e i suoi valori culturali si stagli all'orizzonte. Nella chiesa di Santa Croce, Stendhal va a cercare e a visitare le tombe di Alfieri, Michelangelo e Galileo, e scrive di trovarsi già in una situazione di estasi per il solo fatto di essere a Firenze e per la vicinanza di uomini illustri dei quali la morte aveva annullato il corpo ma non lo spirito (STENDHAL: 1817). La vista delle tombe, quindi lo sguardo alla grandezza dell'opera di quegli uomini illustri, aveva messo Stendhal in uno stato di forte emozione, aveva causato l'aumento del suo battito cardiaco e un principio di svenimento. Ciò era dovuto alla concomitanza del vedere le tombe e del riportare alla mente il significato della vita e del pensiero di chi era stato tumulato in quelle

tombe. Lo sguardo viene, quindi, identificato con la percezione visiva che attiva una serie di emozioni e di sentimenti già accumulati nel sistema neurale. Quello che appare come un malessere fisico è collegato alla paura di svenire, impazzire o, addirittura, morire ed è stato successivamente rilevato, studiato e, infine, scientificamente definito da Graziella Magherini come 'Sindrome di Stendhal' (MAGHERINI: 1989; 2007). Con questa espressione sono stati indicati episodi di sofferenza psichica, acuti, improvvisi, benigni, di una durata compresa tra qualche ora e qualche giorno. Questi fenomeni sono stati osservati in numerosi visitatori stranieri partiti dal proprio paese in buone condizioni di salute e poi ricoverati nell'Ospedale Santa Maria Nuova a Firenze. Le tipologie di pazienti identificate fanno riferimento a: 1) prevalenti disturbi del pensiero (alterata percezione di suoni e colori, allucinazioni, percezione delirante della realtà esterna in senso persecutorio insieme ad ansia e sentimenti di colpa); 2) prevalenti disturbi degli affetti (angosce depressive, senso di inutilità, di precarietà e di insufficienza o, all'opposto, di euforia, esaltazione, pensiero onnipotente, scarso senso critico); 3) crisi di panico e ansia somatizzata (timore di morire, di impazzire e con proiezioni somatiche dell'angoscia, dolori precordiali, tachicardia, disturbi visivi). Il gruppo di controllo comprendeva 295 turisti rappresentanti un campione stratificato della popolazione turistica presente a Firenze nell'anno 1987 organizzato secondo il paese d'origine e il sesso sulla base delle presenze turistiche in città nel 1985 (MAGHERINI: 1989; 2007). Magherini collega la Sindrome al nome di Stendhal non soltanto per il mancamento che lo scrittore provò a Santa Croce ma, soprattutto, perché questi, per la sua vita e la sua personalità, ha mostrato una particolare predisposizione all'esperienza emozionale e, quindi, può essere preso come riferimento per i fenomeni della contemporaneità.

Gli autori di uno studio uscito nel 2000 riferiscono di 1200 turisti trattati nel periodo 1980-1993 nell'ospedale Kfar Shaul Mental Health Centre di Gerusalemme perché affetti da turbe psichiche (BAR-EL ET AL.: 2000). La ricorrenza dei fenomeni di de-compensazione psicotica ha indotto gli autori della ricerca a racchiudere tutti i casi rilevati sotto il titolo di Sindrome di Gerusalemme, da classificare secondo tre tipologie (turisti che viaggiano da soli, in gruppo o con amici e familiari) e varie sotto-tipologie in relazione ai motivi della visita di Gerusa-

lemme, alle modalità di viaggio e a malattie psichiatriche eventualmente pre-esistenti. Che la sindrome sia in questo caso legata alla vista e al soggiorno a Gerusalemme è confermato dal fatto che i disturbi finivano rapidamente dopo la partenza senza lasciare traccia nella memoria. Le autorità hanno cercato di minimizzare il fenomeno anche per il rischio che ciò potesse avere conseguenze negative sul turismo a Gerusalemme. Si è aperta, quindi, una discussione sulla possibilità che si tratti di una sindrome legata alla città o, piuttosto, di una sindrome applicabile a tutti i luoghi ritenuti sacri sulla base delle diverse religioni e delle diverse culture. Per confermare questa tesi gli autori dello studio citano Freud (FREUD: 1989) e la lettera pubblicata nel 1936 in cui riferiva della sua visita all'Acropoli di Atene. Nel contesto della Sindrome di Gerusalemme uno dei casi clinici più eclatanti fu rappresentato da un turista australiano, Michael Rohan, che aveva preparato un piano per distruggere gli edifici sacri all'Islam e sostituirli con edifici sacri alla religione ebraica. Imbevuto dei simbolismi mistici dell'Apocalisse derivanti dai testi del *Libro del Profeta Zaccaria* riuscì in parte nell'intento incendiando il 21 agosto 1969 una delle moschee più sacre di Gerusalemme.

La cultura dell'emozione artistica è stata recepita fin dai primi flussi turistici nel corso del XIX secolo e riprodotta nelle prime guide inglesi e tedesche realizzate da Murray e Baedeker. Delle guide Baedeker deve aver fatto largo uso anche Hermann Hesse che le cita a più riprese nei suoi diari (HESSE: 1983). Affascinato dalle molte cose che nella guida non sono descritte e che lo incantavano durante il suo soggiorno, egli decide di distruggere la sua Baedeker. Lo scrittore non descrive una città ma la interpreta come una sequenza di stradine buie e di edifici apparentemente di nessun valore architettonico e artistico, che al suo sguardo svelano qualcosa che non è menzionato nella guida: vi sono relazioni umane, liti, vi è una vita economica e sociale che spiega e giustifica quelle stesse strutture urbane. Becheri definisce come Sindrome di Hesse l'idea o la volontà che molti visitatori hanno di vivere più in profondità la città e di capirla (BECHERI: 1995; MONTANARI: 2013). L'atmosfera del tipo di turismo suggerito dalle guide Baedeker si può ritrovare in Forster (1908). Nel capitolo *In Santa Croce with no Baedeker* si fa riferimento alla guida che la protagonista Lucy vorrebbe utilizzare per comprendere meglio il valore delle cose che vede. È una ragazza di buona famiglia, ha studiato ciò che era prescritto in quegli

anni e vorrebbe vivere con intensità l'incontro con le tombe dei grandi, come ha fatto Stendhal. La Baedeker viene, invece, trascurata da Mrs. Eleanor Lavish - la scrittrice che l'accompagna - che, in tal modo, vuole mostrare la propria cultura e la propria esperienza di viaggiatrice in grado di leggere la realtà affidandosi al proprio sguardo e non alle parole di una guida.

L'incendio di un edificio sacro avvenuto per mano di un monaco è il tema portante di un romanzo di Mishima che ha come oggetto un celebre santuario, il Kinkakuji, conosciuto anche con il nome di Padiglione d'oro, ovvero l'edificio più famoso e più visitato di Kyoto e del Giappone (MISHIMA: 1956). Il romanzo si fonda sul confronto drammatico tra la bellezza dell'edificio sacro e le imperfezioni del monaco Mizoguchi, il protagonista. La bellezza del Padiglione non risiede nell'edificio in sé - peraltro di ridotte dimensioni e non visitabile all'interno - ma nella sua ambientazione nel paesaggio circostante (com'è tradizione nelle culture orientali). Il Padiglione è coperto da una sottile lamina d'oro; questa ha la funzione di esaltarne la bellezza che si riflette nel sottostante specchio d'acqua in armonia con vegetazione capace di modificare la sua colorazione - da varie tonalità di verde, al giallo e al rosso - in rapporto alla diversa stagione. Mizoguchi è attratto dalla bellezza del Padiglione di cui, però, non riesce a comprendere l'eccezionalità. Secondo Ciccarella Mizoguchi è sempre più consapevole che finché il Padiglione vivrà egli non sarà un uomo libero. La 'bellezza ideale' del tempio si ergerà sempre fra lui e la 'bellezza reale', frapponendosi, quindi, fra lui e la vita (CICCARELLA: 2007). L'incendio e la distruzione del Kinkakuji da parte di Mizoguchi - come era effettivamente avvenuto nel 1950, fatto da cui Mishima aveva tratto ispirazione - trovava giustificazione nella dottrina religiosa della morte e nella necessità di distruggere la bellezza, intesa come pura apparenza. L'incidente del Kinkakuji non ha prodotto alcuno studio da parte della psicologia e non vi è notizia che casi psicopatologici si siano manifestati tra i visitatori. Il romanzo di Mishima, appunto in quanto racconto di un viaggio fisico e psicologico, contiene in sé i presupposti di una malattia che potrebbe definirsi Sindrome del Kinkakuji, che presenta molte delle caratteristiche osservate in tutti gli altri casi presi in esame in questo contributo.

Conclusioni

Lo 'sguardo del turista' può rappresentare la sintesi di quanto avviene nella mente del turista, del visitatore e del pellegrino che si confrontano con il loro itinerario culturale e psicologico in relazione alla eccezionalità, vera o apparente, del bene culturale. Dal confronto tra le aspettative sulla realtà e la realtà come appare risulta un atteggiamento di incertezza, squilibrio e delusione in grado di rivelarsi con un'ampia gamma di situazioni psicologiche che variano dal desiderio di distruzione di se stessi fino all'annientamento della risorsa turistica. Nuove valenze assume la questione con lo sviluppo di quello che viene definito turismo organizzato industriale, fatto di grandi numeri e basato su emozioni di massa che vengono trasmesse al grande pubblico attraverso i mezzi di comunicazione e informazione. Dall'attrazione turistica costruita intorno alla pubblicità di una località o di un edificio si è passati alla costruzione e all'invenzione di emozioni che poi vengono trasmesse al pubblico e che si sovrappongono al bene turistico. A vedere le grandi quantità di fotografie che hanno popolato i blog nell'ultimo decennio - che mostrano colui che condivide l'immagine al fianco di un gladiatore di fronte al Colosseo - ci si rende conto che la visita del Colosseo costituisce ormai la rilettura di un'esperienza psicologica legata al film *Il Gladiatore* piuttosto che la visita ad un monumento in travertino di epoca romana. Nella dimensione del turismo di massa la distruzione della risorsa turistica è un rischio che cresce in forma esponenziale. Non ci si riferisce soltanto alla distruzione fisica causata da qualche squilibrato, ma al consumo del bene sia perché troppo usato sia perché travisato nel suo significato culturale. Fino a qualche tempo fa si pensava che il turista si limitasse a fare fotografie e, quindi, per la natura stessa della sua attività non creasse problemi alla tutela e alla conservazione dei beni naturali e culturali. Più di recente ci si è resi conto che il turista è in grado di lasciare un'impronta sempre più invasiva e distruttiva, fino a mettere a repentaglio l'esistenza stessa del bene visitato. I fenomeni degenerativi dello 'sguardo del turista' ci fanno comprendere che l'abbraccio del turista, se non viene opportunamente controllato e gestito, può risultare fatale per la risorsa turistica. Chi ha visitato con regolarità negli ultimi decenni le grandi risorse mondiali - come, per esempio, il Kinkakuji di Kyoto - ha

potuto constatare che, al fine di proteggere la fragilità del bene, il visitatore viene limitato nei suoi movimenti e obbligato a un percorso prestabilito. In queste condizioni, il turista è costretto a un percorso anche fisico, ad un sistema di visita che, come accadde con Hesse, non lascia spazio allo sguardo individuale. Forse il prossimo fenomeno turistico sarà una 'Sindrome dello Zoo al contrario', scaturita dalla condizione in cui i turisti, chiusi in una gabbia dorata, guardano i beni e le risorse turistiche attraverso le sbarre.

Riferimenti bibliografici

- BAR-EL YAIR, DURST RIMONA, KATZ GREGORI, ZISLIN JOSEF, STRAUSS ZIVA, KNOBLER HAIM Y. (2000), *Jerusalem Syndrome*, "British Journal of Psychiatry", 176, pp. 86-90.
- BECHERI EMILIO (1995), *Il turismo a Firenze, un modello per le città d'arte*, Firenze, Mercury.
- CICCARELLA EMANUELE (2007), *L'angelo ferito. Vita e morte di Mishima*, Napoli, Liguori.
- FORSTER EDWARD M. (1908), *A Room with a View*, Londra, Edward Arnold; trad. it. M. Bonsanti (2005), *Camera con vista*, Milano, Garzanti.
- FOUCAULT MICHEL (1963), *Naissance de la clinique*, Paris, Presse Universitaires de France; trad. it. A. Fontana (1998), *Nascita della clinica*, Torino, Einaudi.
- FOUCAULT MICHEL (1976), *Sorvegliare e punire: la nascita della prigione*, trad. it. A. Tarchetti, Einaudi, Torino, (1975).
- FREUD SIGMUND (1970), *Leonardo da Vinci e il Mosè di Michelangelo*, Roma, Newton & Compton, (1910; 1914).
- FREUD SIGMUND (1989), *Un disturbo della memoria sull'Acropoli: lettera aperta a Romain Rolland*, in *Opere*, 11, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica e altri scritti, 1930-1938*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 473- 481.
- HALL C. MICHAEL (2005), *Tourism. Rethinking the Social Science of Mobility*, Harlow, Pearson Education.
- HALL C. MICHAEL E WILLIAMS ALLAN M. (2002), *Tourism and Migration. New Relationships Between Production and Consumption*, Dordrecht, Kluwer.

- HESSE HERMAN (1983), *Italia. Schilderungen, Tagebücher, Gedichte, Aufsätze, Buchbesprechungen und Erzählungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. E. Banchelli e E. Ganni (2013), *Dall'Italia. Diari, poesie, saggi e racconti*, Milano, Mondadori, (1923).
- LACAN JACQUES (1973), *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre XI 'Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Parigi, Édition de Seuil; trad. it. A. Succetti (2003), *Il seminario XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Einaudi, Torino.
- LUMLEY ROBERT (1998), *The Museum Time-Machine: Putting Cultures on Display*, New York, Routledge.
- MAGHERINI GRAZIELLA (1989), *La sindrome di Stendhal*, Firenze, Ponte alle Grazie.
- MAGHERINI GRAZIELLA (2007), *I've Fallen in Love with a Statue. Beyond the Stendhal Syndrome*, Firenze, Nicomp L.E..
- MISHIMA YUKIO (1956), *Kinkakuji*, Tokyo, Shinchosha Company, trad. it. M.Teti (1962), *Il padiglione d'oro*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli.
- MONTANARI ARMANDO (2008), *Turismo urbano. Tra identità locale e cultura globale*, Milano, Bruno Mondadori.
- MONTANARI ARMANDO (2010), *Urban Tourism in the Context of the Global Economic Crisis: the Example of the City of Rome*, "Rivista di Scienze del Turismo", 2/2010, pp. 381-399.
- MONTANARI ARMANDO (2013), *Guidebooks and Travel Stories Interpretations and Emotional Reactions*, "International Review of Social Sciences and Humanities", Vol. 5, No. 1, pp. 123-134.
- MONTANARI ARMANDO E MUSCARÀ CALOGERO (1995), *Evaluating Touristic Flows in Historic Cities. The Case of Venice*, "Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie (TESG)", 86(1), pp. 80 – 87.
- SENECA L. ANNEO, (2007), *Lettere morali a Lucilio*, a cura di F. Solinas, Milano, Mondadori.
- SHAW GARETH E WILLIAMS ALLAN M. (2002) *Critical Issues in Tourism. A Geographical Perspective*, Oxford, Blackwell.
- STANISCIÀ BARBARA (2006), *Sviluppo locale e turismo. Un percorso di ricerca*, in Luciano Buzzetti e Armando Montanari (a cura di), *Nuovi scenari turistici per le aree montane*, pp.51-80, Trento, Artimedia Valentiniana Trentini.
- STENDHAL (1973), *Rome, Naples et Florence en 1817. Voyages en Italie*, Paris, Gallimard; trad. it. M. Colesanti (2002), *Viaggi in Italia: Roma, Napoli e Firenze*, Firenze, Le Lettere.

- URRY JOHN (1990), *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London, Sage Publications; trad. it. E. Ippoliti, A. Pizzorni, S. Camara (1995), *Lo sguardo del turista. Il tempo libero e il viaggio nella società contemporanea*, Roma, Seam.
- WILLIAMS GARETH D. (2012), *The Cosmic Viewpoint. A Study of Seneca's Natural Questions*, New York, Oxford University Press.

Indice dei nomi

- Akerman, Chantal, 151, 152, 153, 157, 158, 160, 161, 163, 164, 166, 243
- Albreich, Kathy, 151
- Alcott, Louise, 102, 103, 105, 106
- Aleotti, Eleonora, 166
- Alfieri, Vittorio, 222
- Alighieri, Dante, 73, 92, 240
- Balzac, Honoré de, 101, 102
- Bar-El, Yair, 223, 227
- Baroni, Mario, 152, 154
- Barthes, Roland, 47, 50, 69
- Basile, Giambattista, 132
- Baudelaire, Charles, 47
- Becheri, Emilio, 224, 227
- Beets, Nicolaas, 106, 111
- Bei Dao (Zhao Zhenkai), 115, 120, 126
- Bell, Robert Anning, 141
- Bertoni, Federico, 48, 69
- Bibó, István, 155, 166
- Bintoudis, Christos, 169, 184
- Blasetti, Stella
- Blazwick, Iwona, 70
- Bloch, Ernst 59, 64, 68
- Bodei, Remo, 69
- Bollmann, Stefan, 98
- Bonaccini, Elena, 176
- Booth, Wayne, 48
- Bosboom-Toussaint, Geertruida, 102, 109
- Bosch, Mineke, 111, 107
- Bourges, Doris Charles de, 106
- Bowl, John E., 53, 69
- Braithwaite Martineau, Robert, 102
- Bremer, Fredrika, 103
- Buffoni, Franco, 171, 184
- Buonarroti, Michelangelo, 217, 220, 222, 227
- Byrd, James, 154
- Calcar, Elise van, 104, 107
- Calvino, Italo, 138
- Caronia, Letizia, 14, 25, 26
- Cataluccio, Francesco, 69
- Cezanne, Paul, 207
- Chaloulakou, Vassiliki, 167
- Chamitis, Periklis, 167
- Chan-Mogomedov, Selin O., 65, 69
- Chapin, Norman, 23
- Chatzidakis, Manos, 169
- Chen Duxiu, 114, 126
- Chênerie, Marie Luce, 91, 92
- Chikamatsu, Monzaemon, 188
- Ciccarella, Emanuele 225, 227
- Ciolkovskij, Konstantin E. , 56, 65
- Clarke, Harry, 139
- Clouzier, Antoine, 132, 133

- Cocci, Alfredo, 214
 Colombo, Duccio, 70
 Colvin, Claudia, 167
 Confucio, 116
 Cortese, Michele, 167
 Crane, Walter, 140, 147
 Cruikshank, George, 134
 Culler, Jonathan, 95, 111
 Daniel, Noel, 134, 149
 David (Re), 205, 209, 210
 de Man, Paul, 48
 De Mauro, Tullio, 178, 184
 Dejneka, Aleksandr A., 60
 Dell'Aversano, Carmen, 61, 69
 Deyszel, Lodewijk van, 108
 Diamanka, Diawné, 14, 15, 16, 17, 18, 25
 Dibie, Pascal, 9, 10, 25
 Dickens, Charles, 102, 110
 Dielitz, Konrad, 140
 Dielman, Jeanne, 152, 153
 Dongelmans, Berry, 100, 105, 111
 Doninck, Sebastiaan van, 136
 Doré, Gustave, 139
 Dow, Gillian, 111
 Duchamp, Marcel, 55, 243
 Dulac, Edmund, 139, 146
 Dumas, Alexandre, 101, 110
 Durst, Rimona, 227
 Egg, Augustus, 102, 101
 Egnéus, Daniel, 149
 Eideneier, Niki, 179, 184
 Eliot, George (Mary Ann Evans), 110
 Emants, Marcellus, 108, 111
 Engelman, Edmund, 220
 Ewald, J. L., 100, 106, 111
 Falcone, Paolo, 70
 Falk, Robert, 56
 Fassbinder, Rainer Werner, 159
 Federman, Raymond, 207
 Fedorov, Nikolaj, 57
 Flaubert, Gustave, 101
 Flint, Kate, 96, 107, 111
 Forster, Edward M., 225, 227
 Foucault, Michel, 52, 69, 215, 216, 217, 218, 219, 227, 240
 Freud, Sigmund, 215, 217, 219, 220, 221, 224, 227, 240
 Frisch, Aaron, 142, 149
 Galilei, Galileo, 222
 Ganàs, Michalis, 239
 Geertz, Clifford, 11, 12, 13, 25
 Genlis, Stéphanie-Félicité du Crest comtesse de, 106
 Gerogiannis, Gianmichele, 167
 Gesù Cristo, 206
 Giorgione, 139
 Godard, Jean-Luc, 159
 Goethe, Johann Wolfgang von, 101, 102
 Golden, Joanne, 131, 134, 149
 Goldstein, Dina, 136, 137
 Gombrowicz, Witold, 69
 Graziadei, Caterina, 70
 Grimm, Jacob, 134, 135, 138, 140, 142, 146, 149
 Grimm, Ludwig Emil, 140
 Grimm, Wilhelm, 134, 135, 138, 140, 142, 146, 149
 Grobman, Michail, 57, 59
 Groeningen, August Pieter van, 110, 111
 Groys, Boris, 55, 58, 69, 70
 Gu Cheng, 121, 122
 Haizi (Zhai Haisheng), 121
 Hall, C. Michael, 215, 218, 227, 228
 Han Dong, 122, 123, 124, 125, 126, 127
 Hasebroek, Betsy, 99, 106, 107, 111

- Hassels, L. F. J., 109
Hesse, Herman, 215, 217, 222, 224, 227, 228
Hollindale, Peter, 144, 149
Hoptmane, Laura, 166
Hu Shi, 117, 124
Ingarden, Roman, 48
Innocenti, Salvatore, 142, 149
Iser, Wolfgang, 48, 69
Jack, Belinda, 111
Jackson, Matthew Jesse, 53, 56, 57, 58, 69
Jacobs, Aletta, 107, 111
Joosen, Vanessa, 143, 150
Kabakov, Emilia, 54, 70
Kabakov, Il'ja (Ilya), 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 64, 69, 70, 71, 151, 166, 241
Kakoliris, Mavra, 241
Kanda, Sanyō III, 191,
Kantule, Rubén Pérez, 23, 26
Katz, Gregori, 227
Kennedy, Elspeth, 51, 89, 93
Keyser, J. P. de, 100, 101, 111
Klee, Paul, 244, 202, 207
Knobler, Haimy, 227
Kock, Paul de, 101, 109
Kolodny, Annette, 96, 112
Konecny, Mark C., 56, 69
Koning, Izaak de, 99, 114
Koo, Johannes de, 103, 112
Kress, Gunther, 138, 150
Kreuger, Anders, 166
Lacan, Jacques, 215, 217, 218, 219, 228, 240
Laignel-Lavastine, Alexandra, 155, 156, 166, 243
Lakoff, George, 144, 150
Laplantine, François, 10, 14, 26
Lavish, Eleanor, 225
Leeuwen, Theo van, 138, 150
Leonardo da Vinci, 66, 227
Lévinas, Emmanuel, 164, 166
Loi, Franco, 184, 167
Loosjes, Adriaan, 100, 112
Lotman, Jurij M., 47, 70
Lucilio, 219, 221, 228
Lumley, Robert, 218, 228
MacDonald, Scott, 158, 163, 166
Magherini, Graziella, 223, 228
Malevič, Kazimir, 57, 65
Malinowski, Bronislaw, 9, 13, 26
Mao Zedong, 116, 118, 127, 123
Margolin, Victor, 57, 70
Marinelli, Luigi, 63
Mastenbroek, Fenna, 105, 106, 112
Mattioli, Emilio, 171, 184
McCallum, Roby, 138, 150
McLoughlin, brothers, 135
Mead, Margaret, 18, 26
Mekas, Jonas, 152
Merleau-Ponty, Maurice, 50, 51, 70, 165
Meschonnic, Henri, 171, 184
Meyerheim, Paul, 140
Micha, Alexander, 82, 94
Miłosz, Czeslaw, 155, 156, 162, 166, 243
Minucci, Paola Maria, 5, 167, 184, 238, 239
Mishima, Yukio, 215, 218, 222, 225, 227, 240
Mizoguchi, 225
Moholy-Nagy, Laszlo, 70
Montanari, Armando, 6, 213, 214, 215, 216, 224, 228, 240
Mosè, 217, 220, 227
Mosesso, Jacopo, 179
Mu Dan, 118
Mulvey, Laura, 159, 166

- Muscarà, Calogero, 216, 228
 Nakhimovsky, Alice, 73
 Nauwelaerts, Kris, 138, 150
 Nielsen, Kay, 145
 Nikolajeva, Maria, 131, 149
 Nordenskiöld, Erland, 23, 26
 Oates, Joyce Carol, 122
 Paperno, Slava, 73
 Patočka, Jan, 155, 156
 Pelevin, Viktor, 49, 50, 51, 52, 60, 61, 62, 63, 64, 69, 70, 71, 241
 Pennac, Daniel, 1
 Pentimalli, Freedom, 167
 Pentzikis, Nikos Gavriil, 177, 178, 179, 184
 Pepperštejn, Pavel, 53
 Perrault, Charles, 132, 133, 139, 140, 142, 143, 145, 150
 Piotrowski, Piotr, 151, 166
 Poelstra, Jannie, 112, 107
 Pope, Alexander, 102
 Popova, Ljubov', 65,
 Pospiszyl, Tomáš, 166
 Pouillon, Nadine, 58, 70
 Poulet, Georges, 47, 70
 Poussin, Nicolas, 147
 Protopapa, Linam, 167
 Rackham, Arthur, 146
 Raimondi, Stefano, 167, 184
 Reis, Nancy, 73, 53
 Richardson, Samuel, 102
 Richter, Ludwig, 70, 140
 Roelstraete, Dieter, 166
 Rohan, Michael, 224,
 Rodčenko, Aleksandr M., 56
 Ronchetti, Barbara, 4, 47, 53, 57, 64, 70, 241
 Ross, David A., 70
 Rossi, Alexander, 109
 Rouch, Jean, 20, 21, 22, 26
 San'yūtei, Ryūroku, 193, 196, 197, 239
 Savvopoulos, Dionissis, 5, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 177, 178, 180, 181, 182, 184, 239
 Schmidhammer, Arpad, 141
 Schwarcz, Joseph, 131, 150
 Scott, Walter, 102
 Sebastio, Viviana, 176, 178
 Seneca, L. Anneo, 215, 217, 219, 221, 228, 229, 240
 Seyrig, Delphine, 152
 Shaw, Gareth, 218, 228
 Shen Haobo, 125, 126, 127
 Sherzer, Joel, 23, 24, 25
 Shneider Leander, 19, 26
 Sietis, Nina, 167
 Sinibaldi, Giulia, 167
 Skabardonis, Iorgos, 168, 184
 Sky Rehberg, Vivian, 59, 166
 Snow, Michael, 152,
 Sow, Moussa, 19, 20, 26
 Staniscia, Barbara, 221, 228, 214
 Stendhal (Marie-Henri Beyle), 215, 222, 223, 225, 228, 229, 240
 Stephens, John, 138, 150
 Stoller, Paul, 20, 21, 22, 26
 Stooss, Toni, 70
 Storr, Robert, 73
 Straparola, Giovanni Francesco, 132
 Strauss, Ziva, 227
 Subrizi, Carla, 5, 151, 166, 243
 Sue, Eugène, 101
 Tarantino, Michael, 151
 Tatlin, Vladimir, 56, 57, 65, 72
 Taussig, Michael, 21, 22, 23, 24, 27
 Theodorakis, Mikis, 169
 Tiktopoulou, Katerina, 169, 185
 Todorov, Tzvetan, 58, 70, 208
 Tupitsyn, Margarita, 54, 70

- Urry, John, 215, 216, 217, 218, 229, 242
- Utechin, Il'ja, 73, 53
- Vaghenàs, Nassos, 170
- Vidale, Maria, 143, 150
- Wallach, Amei, 53, 56, 71
- Weinstein, Amy, 150
- Wiertz, Antoine, 101
- Wilcox, Jessie, 147
- Williams, Allan M., 215, 218, 228
- Williams, Gareth D., 229
- Wollstonecraft, Mary, 102
- Xidakis, Nikos, 169
- Yang Lian, 123
- Yin Lichuan, 125
- Zambianchi, Claudio, 214
- Zeami, Motokiyo, 187
- Zhadova, Larissa A., 56, 71
- Zhou Dunyi, 116
- Zhou Enlai, 115
- Zhu Wen, 126, 123
- Zieck, Alexander, 141
- Zimbone, Anna, 184, 185
- Zipes, Jack, 142, 150
- Zislin Josef, 227
- Zola, Émile, 101, 108

Indice degli autori e abstract

Mariella Combi

Associate Professor of Cultural Anthropology at the Sapienza University of Rome. Her research field is related to Anthropology of Contemporaneity: urban anthropology and emigration, the imaginary of body, senses, and the emotions, as well as the ways in which meanings (both real and virtual - as on the Internet) are embodied into everyday life. Her studies focus on those cognitive processes that give meaning to the world, such as cultural representations, symbolizations and the imaginary as represented in different cultures. In order to understand these processes within the context of a 'local' society she has investigated cultural differences in today's globalized world.

Abstract

Reversed Gazes: Reading Cultural Otherness

The idea of 'reversed gazes' recalls, through short hints, some characteristic anthropological elements present in the reading of the 'other', such as, for instance, the metaphor of culture as text, the ethnographic writing, the reciprocity of observation leading to a concentrated gaze in 'face to face' encounters between culturally different people. The aim is to understand the cultural processes that are at the base of the 'reversed gaze', inherent as they are in the perception of intercultural encounters; and thus to glance at the image of us as it takes shape in non-Western eyes, as well as at the other's gaze fixed on the 'European colonialist' as it is described in some specific ethnographic cases.

Matilde Mastrangelo

Associate Professor of Japanese Language and Literature at the Italian Institute of Oriental Studies, Sapienza University of Rome. Her research focuses on Japanese modern literature, in particular on the writer Mori Ōgai, on oral literature and narrative theatre, particularly on the storyteller San'yūtei Enchō, and on Japanese Didactics.

Abstract

Performance as Reading: Japanese Narrative Theatre

Japanese storytelling is a narrative theatrical genre focused on a single artist telling a story on a stage with a fixed and rather simple setting, and few stage tools. Of the various performatory genres belonging to *wagei* (verbal arts), the present contribution takes as examples *rakugo* and *kōdan*, two subgenres respectively based on a comical repertory, and on plots inspired by historical sources. Over the centuries, both performance and the actor often came to be considered more relevant than the text, which is shaped by the storyteller depending on his own specific reading of Others. The theatrical narrative is therefore shaped by the storyteller's own reading of the repertoire, as well as by the audience, the atmosphere in the theatre, by the country in which he performs, and by the reading of the performance by the audience itself.

Paola Maria Minucci

Associate Professor of Modern Greek Language and Literature at Sapienza University of Rome. She published a number of articles and monographs on Romaic literature, and comparative studies on Romaic, Italian and English twentieth-century poetry (Kavafis-Ungaretti; Elitis-Ungaretti-Blake). She wrote several essays on translation, and edited the work of twentieth-century poets (Elitis, Sachturis, Dimulà, Patrikios, Meskos, Ganàs, Kavafis, Pieris) and writers (Vassilikòs, Tachtsis, Sotiropoulou, Valtinòs). She presented movies by Theo Anghelopoulos and songs by Dionysis Savvopoulos. She was awarded the Greek National Translation Award (2006); the Italian National Translation Award (2007); the Achille Marazza Prize (2012); the Decoration of the Order of the Phoenix from the Greek government (2013).

Abstract

Other Words, Same Rhythm: Translating Dionyssi Savvopoulos into Italian (Reflections on a Translation Workshop)

Translating and adapting Dionyssi Savvopoulos' songs has been an interesting and challenging experience involving translation as well as the many cultural and linguistic aspects faced along the process. Through his songs Savvopoulos has managed to take a snapshot of his times, he has been able to give voice, in words and in music to events occurred in his country. He turns to different methods often drawn from the demotic tradition and the *rebetika* songs, but also from rock music and songwriters' works. Savvopoulos' poetry is based on the union of word and music. This is the reason why our work as translators has proved such a challenge: how can you split an amalgam?

This translation and adaptation of Savvopoulos' songs might put at risk a fundamental quality of the original work, the continuity of sense, the sonority of the word on the one hand, and music on the other. Our work, aiming at saving the unique and unrepeatable original outcome, offered a new and hopefully interesting path.

Armando Montanari

Associate Professor of Geography at Sapienza University of Rome. Chairman (2000-2012) of the IGU Commission on Global Change and Human Mobility, President (1993-1998) of the European Environmental Bureau (EEB). Scientific coordinator of the FP7 European Project on Solutions for environmental contrasts in coastal areas. Global change, human mobility and sustainable urban development, SECOA, (2009-2013) and in charge of Department teams of European projects SIGIEC (2010-2015), PLACE (2007 - 2010), TIGER (2009-2012), SELMA (2002-2006) and numerous others since the early Eighties. He has published about 200 scientific articles and volumes of which about half in English, Spanish, French and Japanese.

Abstract

The Tourist Gaze: Entertainment and Travelling in Urban Areas

The tourist gaze concept was published for the first time in 1990 by John Urry at the conclusion of a process that saw many disciplines involved, following a process involving both social sciences as well as

natural sciences through the humanities. Urry drew on the work of Foucault and Lacan, who in turn made reference to Freud and Seneca. When the tourist gaze becomes too emotionally involved, or in the case of individuals with psychological weaknesses it is possible to identify tourist syndromes such as Stendhal, Jerusalem, Hesse and Kinkakuji (Mishima). The tourist gaze is particularly important to better understand and meet the tourist demand in contemporary society.

Arianna Punzi

Full Professor of Romance Philology at Sapienza University of Rome. She mainly dedicated her research to novels in Old French and to their reception in other linguistic areas, with particular attention to their vulgarizations in the Italian area. She has also studied the transmission of classical literature during the Latin and Romance Middle Ages, particularly focusing on themes related to Theban and Trojan matters. She has written extensively on the *Comedy* by Dante Alighieri, with particular regard to its metrics.

Abstract

On Galeoth, Sir of the Distant Isles

The essay analyses the different ways in which the character of Galeoth is portrayed in two different thirteenth-century versions of *Lancelot en Prose*, in Old French.

Barbara Ronchetti

Ph.D. is a tenured Associate Professor at Sapienza University of Rome. Modern Russian Literature and Translation Studies are her main fields of research. In recent years, she has worked on the meaning of "Poetic image", and has published textual analyses of poetic images (the *Duel* 2005, 2006, the *Train*, 2011, the *Venus of Milo* 2012, the *Flight* 2011, 2012). Her main research interests are now connected with intercultural matters and projects, focusing on three major topics: 1) Literature, Science and Technique: a mutual exchange. 2) Sensorial memories: Italian patterns and stereotypes outside Italy. 3) "Reading units" as

critical patterns for interpreting original and translated prose and poetry. Her latest book is a reflection on contemporary Russian fiction and the search for self-recognition (2014).

Abstract

Readings of the Soviet 'Cosmos' Between the Word and Visual Arts

On the basis of the interpretative suggestions of reading as a cultural field with no prescriptive praxis and of the body as a point of view on the world, the essay offers some indications of the meta-reading of the perspectives on the Soviet space, as they were construed in the last lustrum of that world's life. At the center of the critical investigation are two texts representing the *cosmos*, in the dual reading of the infinite cosmos, destination and object of astronautic explorations, and the Soviet cosmos, an 'alien', 'eterotopic' territory at the same time true and unreal. The first one is Ilya Kabakov's installation *Chelokev, uletevshii v kosmos iz svoei komnaty*, (The Man who Flew into Space from His Apartment, 1985-1988); the second is Viktor Pelevin's novel *Omon Ra* (1991-1992). In the overlapping of readings of the events, the questions made by the search of open spaces remain unsolved. When, within a short time, the entire Soviet state construction will collapse, Russian citizens will have to decide along with Omon Ra «where to go», they will find in the absent body of Kabakov's cosmonaut an opportunity to realize that being able to be what has not been lived yet, is included in a non-knowable present.

Franca Sinopoli

Ph.D, is tenured Assistant Professor of Comparative Literature. She has taught Comparative Literature at Sapienza University of Rome since 2003. In 1998 she taught Comparative Literature at The University of Lausanne, in 2004 she was invited as Visiting Scholar at the University of Sydney, and in 2006 as Visiting Professor at the University of Santiago de Compostela. She is a member of the International Comparative Literature Coordinating Committee for Comparative Literary History in European Languages (AILC-CHLEL). She is one of the International Advisors of "Migra. Data base of migrant writers in Iberian languages", at the Jean Monet Chair of the Santiago de Compo-

stela University, as well as for the CLC web review: Comparative Literature and Culture. Her latest book is on intercultural and transnational literature (2014).

Abstract

Postcolonial Cultural Re-reading and The Sharing of a Colonial Memory in Italy

Starting from the colonial experience in the Horn of Africa belonging to history and cultural imagination, in particular the experience of the 1930s, this presentation aims at connecting the current state of Italian postcolonial affairs to the lack of a shared collective historical and cultural memory between Italy and colonized countries. The critical discourse in this article goes well beyond the merely literary critic analysis, which is not enough when dealing with the identitary references of a collectivity, not only fed by literature but also by other forms of cultural discourse. Moreover, one must keep in mind that the lack of a shared colonial history is also mirrored by the very use of the concept of “postcolonial”, lacking a multilateral consensus, right from its beginning as a historiographic category. The very idea of postcolonial “rereading” deserves to be taken into account with proper prudence, inasmuch it might reduce the critical potential of colonized people’s voices and subordinate these voices—which might talk back—to the dominant voice of the colonizing subject, that is depriving them of an autonomous authoriality.

Carla Subrizi

Tenured Assistant Professor of History of Contemporary Art at Sapienza University of Rome; she is the President of the Baruchello Foundation. Her interests focus on the art history of the Second postwar period, especially in Italy and in Europe. Among her publications: *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo* (Postmediabooks, 2012), *Introduzione a Duchamp* (Laterza, 2008), *Cesare Viel. Azioni 1996-2007* (Silvana Editoriale, 2008), *Europa e America, 1945-1985* (Aracne, 2008), *Imagine/Image*, (Rome-London 2007), *Verifica incerta. L’arte oltre i confini del cinema* (DeriveApprodi, 2004) e *Il corpo disperso dell’arte* (Lithos, 2000). She has been the curator of exhibitions, workshops, as well as the organizer of conferences in Italy and abroad.

Abstract

Images, not words to read the other. Chantal Akerman's D'Est

The film *D'Est* was shot by the artist and film maker Chantal Akerman (b. 1950, Brussels) between 1992 and 1993, while travelling through different East European countries. The artist's conceptual perspective and filming technique enable her to offer a thorough insight of a specific moment in history: the years immediately after the fall of the Berlin Wall. Through its slow sequences, the places and people it portrays, *D'Est* presents the viewer with a representation of the 'other' whose otherness is foremost historical and political, rather than simply related to a geographical location. This essay investigates Chantal Akerman's *D'Est* in the context of the artist's film production, while it enlightens her interest in the notion of 'memory' and the act of 'waiting'. Finally, the reference to Czesław Miłosz's 'the Other Europe' and to Alexandra Laignel-Lavastine's writings on the very notion of 'Europe' contributes to reframe the object of the artist's research.

Igina Tattoni

Ph.D, Associate Professor of Angloamerican Languages and Literatures at Sapienza University of Rome. Her publications include essays on C. Brockden Brown, W. Whitman, R.W. Emerson, A. Bierce, H. James, S. Anderson, F. O'Connor, T. Merton, J. Barth, and T. Wolfe, an author she analyzed in *The Unfound Door* (1992) and in the collection *Look Homeward and Foreward* (2002). She has translated into Italian, among others, a selection of *Ghost Stories (Racconti Fantastici)* by W. Irving, (2003) and, for the first time in Italy, *The Complete Short Stories* by N. Hawthorne, (2006) (with S. Antonelli) as well as the *II Edition of Leaves of Grass* by W. Whitman (2007, 2010). Fact & Fiction, the Grotesque, the Literature of the South of the US are the main fields of her research.

Abstract

Rereading Psalm 19 with the Colonial Poet Edward Taylor

Starting from Paul Klee, «the task of art is not to represent reality but to make visible», this paper intends to read Edward Taylor's (1642-1729) version of *Psalm 19* as his attempt to make visible in the canonical

text of *The Bible*, his own personal, less canonical experience of a colonial dissident Christian. Taylor's expresses his desire to communicate his spiritual experience with concrete, every day images. This attempt he shares with all his contemporary puritan fellows. What is new in Taylor's version is that he tries to insert directly, from the inside, his new life-centered sensibility in the text of the Bible overturning the book-centered sensibility of his times and opening up new narrative ways for the future.

Francesca Terrenato

Francesca Terrenato (1968), PhD, is tenured Assistant Professor of Dutch literature at Sapienza University of Rome. Her fields of research are the relationship between literature and visual arts, cultural transfer between Italy and the Dutch speaking areas, gender issues related to (early) modern literature and the transnational developments of contemporary Dutch and Flemish literature. She is currently also working on Afrikaans poetry.

Abstract

«Beautiful womanly feelings»: Reading Women/Women Reading in the Nineteenth-Century Netherlands

Women's access to books is a growing phenomenon in the nineteenth-century Netherlands, as elsewhere in Europe, together with the increasing number of women authors, especially of women novelists. The success of the novel as a literary genre among women catches the attention of contemporary literary critics. Along with pedagogues, preachers and scientists, they express worries about the possibly negative influence of reading upon women. Prescriptive attitudes related to women as readers are analyzed in this study through a gender sensitive reading. The changing behaviour of women readers in novels, as it emerges in the second part of the article, counterweights this normative trend and shows how an easier access to books contributed to the developing awareness of women's rights in the wake of first-wave Dutch feminism.

Monika Woźniak

Monika Woźniak is Associate Professor of Polish Language and Literature at Sapienza University of Rome. Her research has addressed several topics in Children's Literature and Translation as well as Audio-visual Translation. She has been guest editor of the special issues of "Przekładaniec. Journal of Literary Translation" (Cracow) on Audio-visual Translation (2008) and on the Fairy Tales Translation (2010). She also translated novels by Camilleri, Mazzucco and Moravia into Polish as well as Polish classics for children, such as those by Jan Brzechwa and Julian Tuwim into Italian.

Abstract

A Deformed Mirror: Fairy Tales Illustrations as the Reading of the 'Other'

The paper presents a diachronic overview of illustrations in children's books as the testimony of changing ways of reading and interpreting both the original literary material and the implied infant audience in classical fairy tales. The first part of the essay discusses the evolution of the relationship between verbal narration and the pervasive iconographic tradition, while the second part focuses on the projection of pedagogical concepts and the idea of childhood transpiring from the general illustrative tendencies to be found in fairy tales illustrations in different periods of time.

Serena Zuccheri

Ph.D in Oriental Languages and Cultures from Sapienza University of Rome; she has taught Chinese Language and Culture in the Department of Oriental Studies at Sapienza and she is currently Adjunct Professor of Chinese Literature within the Faculty for Translators and Interpreters at Luspio, University of Rome, and in the Department of Foreign Languages and Cultures at the University G. D'Annunzio of Chieti-Pescara. She has published scholarly essays, articles and monographs on Chinese Contemporary Culture and Literature.

Abstract

The Other into the Other: Poetic Avant-gardes in Contemporary China.

Literature convey the Way, (wen yizaidao) is a traditional Chinese notion that explains how Chinese literature has been strictly linked to politics since ancient times. The idea that the value of literature could depend on this notion influenced the Chinese poetic production for centuries. It is only during the XX century, in particular since the end of the Cultural Revolution (1966-1976) that writers and poets begin to question the validity of this strong connection. It is the partial separation of literature from politics occurred in the last three decades that contributed to the birth and development of what in China today is known as avant-garde poetry. This article briefly presents the evolution of Chinese poetry starting from the late 1970s, with the birth of an unofficial poetry scene with the Obscure Poets as its main expression, until the beginning of twenty-first century, when the development of a new poetic aesthetic, the so-called Earthly Aesthetic, attracted the attention of the Chinese literary realm.

COMITATO EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Coordinatore

FRANCESCA BERNARDINI

Membri

MAURIZIO DEL MONTE

GIUSEPPE FAMILIARI

VITTORIO LINGIARDI

CAMILLA MIGLIO

DANIELE NARDI

CESARE PINELLI

COMITATO SCIENTIFICO
SERIE INTERCULTURALE

Responsabile

BARBARA RONCHETTI (Roma, Sapienza)

Membri

TOMASZ BILCZEWSKI (Cracovia, Università Jagellonica)

JOHN BOWLT (Los Angeles, University of Southern California)

ARNO DUSINI (Vienna, Università di Vienna)

ROBERT GORDON (Cambridge, University of Cambridge)

ROMAN GOVORUCHO (Mosca, Università Statale Russa di Studi Umanistici)

MAITE MÉNDEZ BAIGES (Malaga, Università di Malaga)

MICHALIS PIERÌS (Cipro, Università di Cipro)

JEAN-CHARLES VEGLIANTE (Parigi, Sorbonne Nouvelle)

COMITATO SCIENTIFICO
MACROAREA E

Coordinatrice

CAMILLA MIGLIO

Membri

VICENÇ BELTRAN

MASSIMO BIANCHI

ALBIO CESARE CASSIO

EMMA CONDELLO

FRANCO D'INTINO

GIAN LUCA GREGORI

ANTONIO IACOBINI

SABINE KOESTERS

EUGENIO LA ROCCA

ALESSANDRO LUPO

LUIGI MARINELLI

MATILDE MASTRANGELO

ARIANNA PUNZI

EMIDIO SPINELLI

STEFANO VELOTTI

CLAUDIO ZAMBIANCHI

Il Comitato editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

COLLANA STUDI E RICERCHE

1. Strategie funerarie. Onori funebri pubblici e lotta politica nella Roma medio e tardorepubblicana (230-27 a.C.)
Massimo Blasi
2. An introduction to nonlinear Viscoelasticity of filled Rubber
A continuum mechanics approach
Jacopo Ciambella
3. New perspectives on Wireless Network Design
Strong, stable and robust 0-1 models by Power Discretization
Fabio D'Andreagiovanni
4. Caratterizzazione di funzioni cellulari nelle leucemie
Nadia Peragine
5. La transizione demografica in Italia e i suoi modelli interpretativi
Ornello Vitali, Francesco Vitali
6. La patria degli altri
a cura di Mariella Combi, Luigi Marinelli, Barbara Ronchetti
7. Neuropathic pain
A combined clinical, neurophysiological and morphological study
Antonella Biasiotta
8. Proteomics for studying "protein coronas" of nanoparticles
Anna Laura Capriotti
9. Amore punito e disarmato
Parola e immagine da Petrarca all'Arcadia
Francesco Lucioli
10. Tampering in Wonderland
Daniele Venturi
11. L'apprendimento nei disturbi pervasivi dello sviluppo
Un approfondimento nei bambini dello spettro autistico ad alto funzionamento
Nadia Capriotti
12. Disability in the Capability Space
Federica Di Marcantonio
13. Filologia e interpretazione a Pergamo
La scuola di Cratete
Maria Broggiato

14. Facing Melville, Facing Italy
Democracy, Politics, Translation
edited by John Bryant, Giorgio Mariani, Gordon Poole
15. Restauri di dipinti nel Novecento
Le posizioni dell'Accademia di San Luca 1931-1958
Stefania Ventra
16. The Renormalization Group for Disordered Systems
Michele Castellana
17. La Battaglia dei Vizi e delle Virtú
Il *De conflictu vitiorum et virtutum* di Giovanni Genesio Quaglia
Lorenzo Fabiani
18. Tutela ambientale e servizio pubblico
Il caso della gestione dei rifiuti in Italia e in Inghilterra
Chiara Feliziani
19. Ruolo dell'HPV nell'infertilità maschile
Damiano Pizzol
20. Hiera chremata
Il ruolo del santuario nell'economia della *polis*
Rita Sassu
21. Soil erosion monitoring and prediction
Integrated techniques applied to Central Italy badland sites
Francesca Vergari
22. Lessico Leopardiano 2014
a cura di Novella Bellucci, Franco D'Intino, Stefano Gensini
23. Fattori cognitivi e contestuali alle origini dei modelli di disabilità
Fabio Meloni
24. Accidental Falls and Imbalance in Multiple Sclerosis
Diagnostic Challenges, Neuropathological Features
and Treatment Strategies
Luca Prosperini
25. Public screens
La politica tra narrazioni mediali e agire partecipativo
a cura di Alberto Marinelli, Elisabetta Cioni
26. Prospettive architettoniche: conservazione digitale, divulgazione
e studio. Volume I
a cura di Graziano Mario Valenti
27. Τὰ ξένια
La cerimonia di ospitalità cittadina
Angela Cinalli

28. La lettura degli altri

a cura di Barbara Ronchetti, Maria Antonietta Saracino, Francesca Terrenato

Proseguingo il lavoro avviato con *La patria degli altri*, questo secondo volume della 'Serie Interculturale' raccoglie i contributi di esperti di diverse discipline, riuniti nel "Seminario di Studi Interculturali" di Sapienza, che si sono avvicinati al tema della lettura dell'alterità proponendo un ampio spettro di declinazioni dell'idea di partenza. Le indagini qui proposte spaziano dall'interpretazione del testo, trama di riletture e riscritture, all'osservazione dell'altro culturale; dalla relazione fra opera figurativa e parola, alla relazione fra performance teatrale e tradizione narrativa. L'accento ricade sugli aspetti transnazionali della scrittura, sulla costruzione e percezione di immagini del Sé e dell'Altro, sulle simmetrie e asimmetrie che caratterizzano gli scambi fra culture legate a gruppi, luoghi e tempi diversi. Testi e immagini, anche lontani dalla contemporaneità, rivelano così la loro potenziale rilevanza per una comprensione dei meccanismi oggi attivi nell'arena globale delle culture, mettendo in discussione la tradizione degli studi su base nazionale, europea e occidentale.

Barbara Ronchetti, studiosa di cultura russa e traduzione letteraria, ha indagato il concetto di "immagine poetica". La sua ricerca si concentra su: spazi delle lettere contemporanee, "unità di lettura" di testi originali e tradotti, dialogo fra arte, scienza e tecnica.

Maria Antonietta Saracino, anglista. I suoi interessi, come docente, studiosa e traduttrice, riguardano le letterature anglofone di Africa, Caraibi, India, Pakistan; la narrativa femminile, le riscritture post-coloniali di opere shakespeariane, la traduzione.

Francesca Terrenato, studiosa e docente di letteratura dei Paesi Bassi e delle Fiandre, si occupa in particolare di: dialogo culturale fra Paesi Bassi e Italia nella (prima) età moderna, relazione fra arti visive e della parola, scrittura e *gender*, educazione delle donne, letteratura della migrazione.

ISBN 978-88-98533-52-7



9 788898 533527