

DIALOGOI

rivista di studi comparatistici

anno 7/2020

DIALOGOI
Rivista di studi comparatistici
anno 7/2020



IN COPERTINA
Ioana Man

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Issn: 2420-9856
Isbn: 9788857575322

© 2020 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

Registrazione presso il Tribunale di Roma nr. 147 del 28/09/2017.

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.
Non sono assolutamente consentite le fotocopie senza il permesso scritto dell'Editore.

DIALOGOI

Rivista di studi comparatistici. Anno 7/2020

Direttore editoriale

Giuseppe Grilli
Università degli Studi Roma Tre

Direttore responsabile

Nicola Palladino
Università degli Studi della Campania *Luigi Vanvitelli*

Redazione

Ruth Castillo Ochoa
Universitat d'Alacant

Referaggio / Reviewing

Tutti i saggi pubblicati in questo volume hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima (*blind peer reviewing*) sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana.

All essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Board of the series.

Indice

9 A patra grație. Genius corpus sau prezența absentă
a instanței creatoare
IOANA MAN

13 La leyenda del cuerpo – Pentesilea
AURORA LUQUE

Monografico

17 Introduzione: grazie e disgrazie dei corpi
GIUSEPPE GRILLI

29 El cos d'un text únic més que singular: L'Alcorà
DOLORS BRAMON

39 Il corpo del grattacielo
MARIO PANIZZA

45 Ermeneutica del corpo. Desiderio, piacere e
godimento del testo
FAUSTO PELLECCIA

73 El cuerpo y sus espacios
VICENT SALVADOR

85 Dal *Trattato di anatomia* di Leonardo alle unità
fraseologiche
LUISA A. MESSINA FAJARDO

103 Mercato e facoltà della prassi: per un'antropologia
dolciaria
MARCO MAZZEO

- 115 Per una ennesima tipologia di lettore
VALERIO MAGRELLI
- 123 Dal sintomo al sinthomo. Psicoanalisi e incarnazione
FELICE CIMATTI
- 143 Sull'impotenza
PAOLO VIRNO
- 155 Antonia Pozzi e la poesia del corpo
GRAZIELLA BERNABÒ
- 173 *Amor fati* di Antonia Pozzi
GABRIELE SCARAMUZZA
- 189 Antonia Pozzi in Germania 1948
GABRIELE SCARAMUZZA

Varia comparata

- 195 «Per fas et nefas». De *Splendeurs et misères à Ferragus*
VALENTINA FORTUNATO
- 217 La evolución del canon femenino en la poesía
castellana: de las rubias medievales y áureas a las
morenas de la Edad de Plata
ROCÍO SANTIAGO NOGALES
- 241 Chechu Álava: las venus de la libertad y del deseo
MARÍA DEL PILAR GARCÍA BUENDÍA
- 253 Reflexiones sobre la vejez y el envejecimiento en la
narrativa testimonial de Teresa Pàmies
DANIELA NATALE
- 265 Aproximazioni a *Jewish voices from arab countries in
contemporary italian prose*
MARIA LALICATA
- 273 Live with yourself according to Emily Dickinson
DANIELA LA MATTINA

Testi

- 281 Aurora Luque, poeta e filologa: saggio di
traduzione di *Mar de Argónida*
MARIA LUISA NATALE
- 285 Antonia Pozzi , 1929. Cinc poemes escollits.
AGNÈS VALENTÍ POU
- 291 Amare il classico
BRUNO MAZZONI
Con uno scritto di Mircea Cărtărescu, *Classico è ciò
che si può amare*
- 301 Elio Chinol narratore, riproposto da Peppino Grossi
GIUSEPPE GRILLI
- 307 **Recensioni**
- 339 **Abstract**



**A PATRA GRAȚIE
GENIUS CORPUS SAU PREZENȚA ABSENTĂ
A INSTANȚEI CREATOARE
IOANA MAN**

A patra grație

Genius corpus sau prezența absentă a instanței creatoare
Preambul

Incursiunea în Grecia antică o voi începe cu un paradox temporal și anume, noi suntem anticii adevărați și nu oamenii din vremea aceea, dacă ne raportăm la cronologia temporală și la distanțarea de perioada fizică. Astfel personajele mitologice devin, atât prin structura proprie a vieții, cât și prin această ipoteză, instanțe perene, blocate într-o stare de grație, o tinerețe eternă.

Starea de grație reprezintă un climax artistic, o stare de paroxsim a unui demers abstract al sufletului.

În perioada elenistică, haritele sau grațiile, aveau rolul simbolic de personificări ale frumuseții și splendorii ca și energii feminine. În scrierile de specialitate apar sub denumirile de Aglae, Euphrosyne și Thalia. Aglae, cea mai tânără dintre ele, era zeita frumuseții, a splendorii și a gloriei, Euphrosyne zeita bucuriei, veseliei, iar Thalia, zeita festivităților, a banchetelor îmbelsugate. Surprinzător, aici frumusețea ține de rațiune, de rigoare și nu provine dintr-o superficialitate frivolă, subiectivă, ceea ce demonstrează și faptul că erau adesea însoțitoarele lui Apollo și mai rar a lui Dionysos. Apolinicul se manifestă prin matematica unei structuri imperfecte, aici fiind însăși intriga de manifestare a dionisiacului.

Cele trei grații au numeroase interpretări și apariții în artă, atât pictura, cât și sculptura, din epoca antică și până în neoclasicism, de la Botticelli, la Lucas Cranach cel Bătrân, Rubens, James Pradier și alții. A le aduce în contemporaneitate presupune a le da viață, a le face tangibile, a le prezenta sub forma unui act artistic cu proprietăți haptice.

Concept general

Prin pictura, sculptura ca sursa de inspiratie capata o eliberare morfologica de la constrangerile tehnice si fizice care contureaza un act artistic sculptural. In timp ce in sculptura lumina genereaza un joc dansant al volumelor, in pictura lumina personalizeaza, se joaca cu trecerile de la culoarea obiectiva la cea subiectiva. Panza devine locul unde un concept are viata lui proprie si asteapta sa se materializeze intr-un mod nemijlocit, fara a se limita la suprafata fizica a suportului. Conceptul in pictura provine dintr-un dialog direct dintre o emotie personala traita si o emotie livrata, neintamplata, fiindca emotiile sunt singurul lucru pe care il putem manipula in favoarea sau defavoarea noastra. Un schimb de replici cromatice intre ceva consumat, ceva efemer si o instanta care devine perena prin culoare, ceva ce instiga la asteptare, la surprindere.

Interpretare si compozitie artistica

Feminitatea e aici extracorporalizata printr-o reprezentare oximoronica a erotismului. Ipostazele feminine ale celor trei gratii, anima jungiana, devin vulnerabile in fata muzei. Isi dozeaza imponderabilitatea sufletului pentru a si-l tine in frau, spre deosebire de trup. Trupul gol e o sintagma a sinceritatii, a puritatii si a increderii in propria persoana, in narcisismul pur care intra in conflict cu cel al muzei.

A patra grație reprezinta instanta creatoare, modul prin care ideea s-a materializat. Propriul eu e o certitudine care nu tine de propria alegere atunci cand o energie creatoare incearca sa se inchege, sa vina din neant si sa devina. Intr-o fractie a timpului prezent, universul alege sa fiu eu, cea care livreaza mesajul.

De la Genius loci-aGenis corpus

Emotiile sunt tangibile. Gratiile sunt despre timp, despre atemporalitate, despre faptul ca emotiile impactuale se pietrifica si devin palpabile. Paradoxul starii de imortalitate e definit de cei doi poli intre care jongleaza, pietrificare si viata. Statui vii, mezzo-relief, o metopa cu rol de triglifa, devenind structura sufletului, un exoschelet al corpului si anume genius corpus. Asa cum Genius loci ne transmite energia unui loc, asa genius corpus ne prezinta aura nemuritoare a celor care mor.

Compozitia celor trei statui se rezuma la un joc de degradeuri ale griului si albului. Umbra, substratul imaterial sub care se contureaza formele sau subconstientul care se materializeaza datorita luminii, amplifica ideea de perceptie dincolo de aparente. Valenta oximoronica de aici se remarca prin faptul ca umbra are greutate compozitionala, dar e in acelasi timp diafana, transparenta. Umbrele sunt

fluide, curge ca un joc pozitiv negativ, inradacineaza si ofera o baza. Metaforic, se face aluzie la Shadow, conceptul psihanalitic definit de Jung.

Pictura apeleaza la elemente-stimul care aduc la suprafata din memorie intr-o maniera sinestezica printr-un iz, o atingere, o stralucire, conturul unei stari. De ce conturul? Pentru ca filtrul memoriei lasa sa mai fie vie doar o aura diafana, un fel de zbor al gandului, tusele vibrante care puncteaza conturul chipurilor celor trei personaje.

Culori deschise simbolizeaza o puritate mai presus de o valenta morala, o stare incipienta cand esti mult mai receptiv si sensibil la detaliile care reusesc sa transmita emotii, isi pierde neutralitatea si capata structura cromatica prin ceea ce preia prin reflexie din atmosfera locului. Albastrul, dincolo de valenta cromatica devine o transcendentă, o traire rece care pune in valoare prin contrast caldura unor episoade onirice.

Lucrarea Cele trei gratii sau A patra gratie (ars pictura) face parte din expozitia personala TRANS(A)PARENTE, care a avut loc la Galeria Cluj Art, din Cluj-Napoca, Romania, in septembrie 2020. Aici ideea cheie al conceptului e reprezentata de faptul ca sufletele celor din jurul nostru raman ca niste umbre diafane, pe care le purtam cu noi atata vreme cat exista o comunicare mentala sau onirica. Transparentele redau aparentele. Gratiile redau gloria inspiratiei.

Arhitect Ioana MAN
septembrie 2020
(man.iona@yahoo.com)



LA LEYENDA DEL CUERPO – PENTESILEA

AURORA LUQUE

La leyenda del cuerpo

Reconstruir un cuerpo
fragante en la memoria:
ingresa en el recuerdo semidiós
y en el olvido, viento.

El tacto: narraciones
de una teogonía suficiente:
ninfas en la saliva, los mensajes
de iris en la sangre, el asediar
de amazonas, cuantas alegorías
quisiéramos del fuego, la conciencia
suprema de la piel.

El cuerpo amado nunca
es solamente un cuerpo.

La leggenda del corpo

Ricostruire un corpo
fragante nella memoria:
entra nel ricordo semidio
e nell'oblio, vento.

Il tatto: narrazioni
di una teogonia sufficiente:
ninfe nella saliva, i messaggi
dell'iride nel sangue, l'assediare
di amazzoni, quante allegorie
vorremmo del fuoco, la coscienza
suprema della pelle.

Il corpo amato non è mai
solamente un corpo.

Penthesilea

Las crines empapadas como algas
blanquecinas se alejan: el hermoso caballo,
desnuda ya la muerte por los campos,
huye despavorido entre despojos.
En el alba, la curva delicada
de un pecho frente a un turbio destino de guerrero.

-Qué dulcemente amargo el sabor insensible
de la noche contigo, oh Amazona.
La fruta de tu aliento, tibia y dulce,
no pude ya morder: un dios cambió los dados, y la muerte
anticipó su turno en la escalera
de la vida perfecta de los héroes.
El prólogo, los himnos, los presagios,
la gloria de la red, la humedad de los ojos,
la carnación, el iris, el fulgor, el asombro
con que la diosa engaña sin piedad a los seres
me fueron evitados; sólo al darte la muerte
me devolvió tu cuerpo su perfume de sombra
y sólo he alcanzado, del amor, la belleza
altiva de su cumbre en brazos de la nada.

traduzioni di Daniela Natale

Apriamo lo spazio monografico con due testi di Aurora
Luque sul tema del corpo, seguendo la duplice prospettiva
che è sua caratteristica ideale e poetica: la concretezza dei
corpi, la loro naturale mitografia nel pozzo dell'antico.

Penthesilea

Le criniere inzuppate come alghe
biancastre si allontanano: il bel cavallo,
denuda già la morte per i campi,
fugge impaurito tra le rovine.
All'alba, la curva delicata
di un petto di fronte a un oscuro destino di guerriero.

- Come dolcemente amaro il gusto insensibile
della notte con te, oh Amazzone.
La frutta del tuo respiro, calda e dolce,
non potevo più mordere: un dio ha cambiato i dadi e la morte
ha anticipato il suo turno sulle scale
della vita perfetta degli eroi.
Il prologo, gli inni, i presagi,
la gloria della rete, l'umidità degli occhi,
la carnagione, l'iride, il bagliore, la meraviglia
con cui la dea inganna senza pietà gli esseri
mi sono stati evitati; solo dandoti la morte
il tuo corpo mi ha restituito il suo profumo d'ombra
e ho raggiunto solo, dell'amore, la bellezza
altezzosa dalla sua sommità tra le braccia del nulla.

Monografico

a cura di Giuseppe Grilli

INTRODUZIONE: GRAZIE E DISGRAZIE DEI CORPI GIUSEPPE GRILLI



Folle sfrenate per la scienza della vita nella scoperta della morte

Nella dinamica della introduzione o descrizione, cui segue la specifica dei corpi, il percorso storico forse non è infinito ma è sicuramente esteso, così che permette di inserire campi o atteggiamenti tanto diversi, tali da aprire a universi esplorabili. Questa esplorazione del disordine in una unità pragmatica sembra contraddire l'esigenza di chiarezza cartesiana. Mi riferisco a una revisione possibile di ciò che fino a qualche decennio fa veniva indicato come necessaria, o almeno opportuna, assunzione della divisione del lavoro intellettuale. Il corpo della lingua, la lingua del corpo tra Freud e Saussure, dopo secoli di riflessioni che vanno dal mondo classico al moderno, se per un verso hanno raggiunto un primo punto di attenzione tecnica in un groviglio di specializzazioni convergenti ma anche divaricate in mondi specialistici estremamente innovativi, e tuttavia sempre più specifici, consigliando analisi separate, hanno parimenti sfumato l'unicità del sapere e il saper cogliere la solidità della vita quale parametro ineludibile. A forza di dividere e sezionare, tutto ha concorso alle definizioni, e conseguenti delimitazioni, delle frontiere disciplinari. È stato certo un bene, ma oggi ne sentiamo il limite. Alla rinfusa alludo a segmenti tanto dissimili come le riflessioni di Merleau-Ponty nella percezione della corporeità, l'analisi del discorso politico, i corpi politici, il corpo del/nel discorso politico, tanto vicino eppure discorde rispetto al corpo nella fraseologia e paremiologia. D'altronde l'Anatomia dei corpi che il Rinascimento scopre o riscopre, estraendolo dalle culture delle prime civiltà medio orientali o anche nordafricane, si staglia e parla in ogni nuovo corpo dipinto, scolpito, sezionato, animato e inanimato in ogni testo. Ritratto o natura morta, la diaspora dei corpi, ove ai corpi naturali si associano quelli metaforici, simbolici

algebrici o geometrici che nelle reinterpretazioni di Carmel aprono verso gli immensi spazi immaginari e fantastici della metametrica, già indagata dagli antichi cultori dei technopaegnia, non ha dato, non dà tregua. Piramidi reali e tuttavia simboliche si sono rincorse nei progetti o nelle fantasie fino a quando hanno creato un nuovo modo di concepire il tempio e la città, con la materializzazione del sogno dei Titani della scalata al cielo. L'edificio più alto ha soppiantato tuttavia nell'immaginario in senso laico quell'aspirazione religiosa con i primi, e gli ultimi grattacieli, americani, orientali o arabi. Naturalmente ogni discorso prelude alla sua negazione: gli edifici funzionali, razionali nel famoso settembre dell'esplosione delle Torri di New York hanno riscoperto l'orrido dell'oppio dei popoli e la regressione al dio assassino.

I

Comincerei con un testo di Flaubert, ben noto e diffuso, che riprendo nella sua prima stesura: *La Tentation de saint Antoine*, 1849¹.

Sur une montagne. À l'horizon, le désert ; à droite, la cabane de saint Antoine, avec un banc devant sa porte ; à gauche, une petite chapelle de forme ovale. Une lampe est accrochée au-dessus d'une image de la Sainte Vierge ; par terre, devant la cabane, des corbeilles en feuilles de palmiers.

Dans une crevasse de la roche, le cochon de l'ermite dort à l'ombre.

Antoine est seul, assis sur le banc, occupé à faire ses paniers ; il lève la tête et regarde vaguement le soleil qui se couche.

In realtà nulla indurrebbe a vagheggiare uno scenario tanto lontano dalla materialità del corpo come questo pseudo mistico cucuzzolo. Successivamente il paesaggio si contamina, e offre uno spunto preciso alla serietà flaubertiana, vera eppure sempre in bilico. L'arrivo nel testo del santo eremita dunque è la contaminazione del luogo, di cui Flaubert è ossessionato e nella presentazione la *descriptio* eccel-

1 Antonia Pozzi nella sua Tesi (diretta o confidata a Antonio Banfi) sul primo Flaubert ha dedicato attenzione a questo scritto presto interrotto e poi ripreso, in un tormento che poi è forzato a de/generare nell'appiglio realistico. (cfr. A. Pozzi, *Flaubert negli anni della sua formazione letteraria (1830-1856)*, Ananke, Milano 2013, in particolare le pp. 203-216 con una certa insistenza sul grottesco).

le sopra ogni virtù. D'altronde forse proprio a lui si deve una specificazione che è quella in superficie. La pelle è non solo il rivestimento ma il principale strumento affermativo, non solo percettivo, dei corpi. Non a caso in una pagina esemplare del libro di Emma Bovary la parola emblema è *caresses*².

Difficile escludere o eludere il tema del corpo in questo racconto flaubertiano che potremmo anche definire quasi un poema drammatico, come quelli di Verdaguer³, in particolare *L'Atlàntida*, rovescio dell'esplosione di Mistral con *Mirèio*. D'altronde le radici barocche o ancor più rinascimentali e manieristiche sono già iscritte nel trittico che affida l'irrazionalistico retaggio dell'autunno del Medioevo all'ottimismo della filigrana di Hieronymus Bosch. D'altronde non altra dimora esso trittico, o egli Bosch, avrebbe mai potuto agognare se non essere accolto a Lisbona allo schiudersi del secolo nuovo, il fatidico 1500.

In questa riproduzione prospettica del disegno di Bosch tuttavia non è definita se non per via allegorica o simbolica, la magnitudine della presenza realistica, o immaginifica dei corpi, per quanto sia difficile non scorgere, sia pure solo se osserviamo l'affollarsi di essi, quanto continuo e quanto importuno, le storie trasferite in nature morte, oltre le mostruose espressioni di vitalità animata.

Difficilmente tuttavia potremmo avvicinare i temi del corpo e dei corpi, con la loro carica di materialità evidente, se dimenticassimo due correlati della modernità incipiente e prepotente: le anatomie per un verso, le epidemie per l'altro. Senza l'esaltazione della possanza e contemporaneamente della fragilità, sarebbe impensabile immaginare anche i futuri sviluppi illuministici e romantici. Entrambi, stretti in un unico abbraccio, ingabbiati nelle avvincenti, divergenti ideologie, non avrebbero mai voluto ritrovarsi uniti in una sola modernità così prossima eppure artificiosa. Ideatore della costrizione, la costrizione del classicismo, fu sicuramente Giacomo Leopardi, che accomunò entrambi in un solo secolo sciocco, inebriato, e al contempo imbarba-



Il Giardino delle delizie

2 María del Mar Pérez Calvo, "La piel como "órgano social". Un abordaje médico humanista", *Revista Estudios*, (40), 2020. ISSN 1659-3316 Junio 2020-Noviembre 2020, Universidad de Costa Rica, pp. 1-16. La valorizzazione del símbolo si deve al film di Claude Chabrol in cui la sempre geniale Huppert lo rappresenta nella dinamica visiva della fotografia in movimento come *fellatio*.

3 Enric Casasses, *Dimonis: Apunts de Jacint Verdaguer a la Casa d'Oració*, Verdaguer Edicions, Folgueroles 2014 (Univers, 1). Verdaguer poeta geniale e restauratore della lingua catalana moderna fu anche un attento, non solo appassionato, esorcista.

rito, fondato su fiduciosi progressi mentre si affilavano le armi della ragione come quelle della passione, per apprestare le nuove e terribili catastrofi. Da allora mai sopite.

In ciò la composizione di Bosch, così contraddittoria nelle sue proliferazioni e sovrapposizioni dettate dalla tecnica e dal genere, con le sue scansioni spazio-temporali, poté godere ai primi dell'ottocento una sua dilatazione con l'avvento dei quadri di grandi dimensioni inventati da David in nome della prima falsa rivoluzione, con la smania di appenderli sulle pareti espositive d'accordo con la commercializzazione in cui sentir risuonare la musica da teatro, l'esaltazione presuntuosa, forse pretestuosa dell'Opera lirica presto insorgente e celebrante. Penso ora a quel precoce affresco su tela di Géricault⁴, giovane pittore dei nuovi tempi, in cui si apre la sublimità artistica a un punto di vista ruotante, prolungato, permesso, autorizzato dalle dimensioni esorbitanti che acconsentono (e in futuro esalteranno) la lunga durata della rappresentazione.

È nella tensione dei corpi il punto di partenza, poderoso, e vitale che resiste nell'estremo lembo in alto a destra seguendo l'occhio dello spettatore, mentre in basso a destra si è ormai consumata la caduta delle masse muscolari e con esse della forza vitale dei naufraghi già senza illusioni.

La ripetizione e la dilatazione degli spazi della storia, il suo prolungarsi forse vano e tuttavia insistente giunge al parossismo costituito dal *Panorama* di Raclawice (in polacco: *Panorama Raclawicka*). Realizzato o ideato nel 1893-94: esso è un monumentale (15 × 120 metri) dipinto panoramico che raffigura la Battaglia di Raclawice, uno dei primi episodi dell'Insurrezione di Kościuszko. Attualmente si trova a Breslavia, in Polonia, ospitato in una città che fu tedesca e sede di una gigantesca Università della Compagnia di Gesù. Ormai qui, ancor più che nel capostipite Géricault, importa la disfatta morale oltre che materiale dei corpi, e il protrarsi della durata temporale del dipinto (non a caso collocato in un espositore circolare), che è funzionale alla celebrazione della distruzione del materiale umano⁵.

Non era dunque indispensabile in ogni caso attendere la sarcastica denigrazione di Leopardi nella duplice confu-



La zattera della Medusa

4 Jean-Louis André Théodore Géricault (Rouen, 26 settembre 1791 – Parigi, 26 gennaio 1824) nel 1819 presentò al Salon "Le radeau de la Méduse", *La zattera della Medusa*, quadro gigantesco (7x5, cioè 35 m²).

5 Siamo agli antipodi della proposta umanistica; cfr. G. P. Arcieri, *Leonardo da Vinci and Andreas Vesalius in anatomical studies*, Alcmæon, New York 1965.

tazione tanto del progresso illuministico, quanto della miseria della passione romantica riuniti nell'insipienza della lenta costruzione dell'innaturalità dei corpi delle cose presenti. Piuttosto potremmo utilmente ricorrere al maggior anticipatore di Giacomo Leopardi, un poeta e intellettuale inquieto come sarà lui. Mi riferisco a Torquato Tasso. A lui si deve la precisazione "politica" della sostanza. Così come argomenta Antonio Corsaro "Riscrittura e autocensura nei *Dialoghi* di Torquato Tasso"⁶,

per usare le parole che lo stesso Torquato (1958b: 918) nel *Minturno* avrebbe messo in bocca a Girolamo Ruscelli, «quella ferma scienza de' regni e de le repubbliche» che si apprende attendendo «a le cose di stato». In fondo, sebbene a voce alta Torquato si applicasse a difendere la memoria letteraria del padre, non si dimentichi quell'inciso dell'*Apologia* in cui si legge: «per non perder il nome di buon cortigiano, non si curò di ritener a forza quello d'ottimo poeta». (p. 177).

II

Prima di chiudere questo primissimo approccio vorrei lasciare un segnale cervantino. Ma per intendere il gioco degli specchi di Cervantes, che portano a formare un caleidoscopio prospettico ricco di equivoci e fraintendimenti deliberati, forse giova approfittare di una delucidazione di molto posteriore. Mi riferisco alla teoria della percezione con cui Merleau-Ponty affronta il tema del corpo e della sua materialità a cui ho appena alluso:

Il corpo non ha un fine spirituale: esso è finalizzato al mondo e ha con esso una relazione originaria che l'autore esprime con la nozione di "struttura". Non c'è primato dello spirito o uno slancio vitale frenato dalla pesantezza della materia⁷.

Il nocciolo duro del dibattito sui corpi forse a ragione deve la sua partenza, storicamente databile in Aristotele,

⁶ in *Lectura y culpa en el siglo XVI / Reading and guilt in the 16th Century*, M. José Vega, I. Nakladalovaeds., Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Bellaterra 2012, pp. 173-188. Ricordo che l'interlocutore di Tasso, tradotto nelle vesti di Minturno, Girolamo Ruscelli vide il corpo del cognato Teofilo Panarelli, accreditato come filoprotestante, morto a Roma nel 1572 su condanna dell'Inquisizione, dilacerato e cremato.

⁷ Massimo Marassi, "Il corpo in Maurice Merleau-Ponty", in *Il corpo al centro*, Led, Milano 2015, pp. 15-33.

come afferma Lo Piparo⁸. In fondo accettando che la singolarità dei corpi del genere detto “umano”, fondandosi sul logos, porta l’identità politica della socialità, o socializzazione degli stessi. Potremmo però controbattere che nulla è più antipolitico e illogico quanto ciò che razionalizziamo; esso medesimo infatti è voltato dalla distruzione, secondo l’assioma che è la politica stessa intrinsecamente malvagia. Al riguardo Cervantes assicura, ovvero dimostra per via narrativa, nel registro del comico l’assioma *destruens*. È in fondo questo il prodotto del rivolgimento comico che, forse nella scia di Dante, insegue nello stile mediano, perseguendola, la comicità cervantina.

Da più parti si è intuito il valore emblematico che il racconto fiorentino dei *Due amici* riveste nella composizione del primo *Chisciotte* (1605). Inserito nel bel mezzo del libro, e in un momento di pausa della narrazione principale, esso esplora un tema dolce, ben leggibile nel clima culturale che pur avendo ancora un piede nel rinascimento, già si appresta ad abbandonarlo in nome di uno sconvolgimento di cui non si ha più una memoria piena, anche perché da tutte le parti si provò a debellare il conflitto o i conflitti con ogni artificio retorico e non solo. Ciò peraltro in base al principio che quando le armi della ragione più non possono arginare il fiume in piena o l’epidemia in corso, le ragioni delle armi danno una mano⁹. Riassumo per comodità l’incomprensibile incursione del trattatello per immagini di Cervantes, irrimediabilmente avulso da ogni coerenza o connessione con il filo del suo libro, storia o come poi si preciserà, romanzo. Due amici carissimi hanno disposto i loro corpi dappresso, Anselmo e Lotario; ad essi aderisce anche la donna di Anselmo, di fattezze bellissime e “animo” gentile. Anselmo, roso da una curiosità che Cervantes qualifica di *impertinente* e che io tradurrei senza altri tentativi di approssimazione con “fuori luogo”, convince Lotario a insidiare Camilla per provare peso e valore della sua fedeltà, ovvero della costanza del suo corpo di sposa o di cosa. Il risultato è già nel corso dell’esperienza (condizione umanissima e iscritta nell’ordine della “politica” come è giusto sia in quanto dimora nella natura dei corpi umani) votato al fallimento.

8 Franco Lo Piparo, “Sulla natura dei corpi. Con l’aiuto di Aristotele”, *Reti, saperi, linguaggi* (ISSN 2279-7777), Fascicolo 1, gennaio-giugno 2018, pp. 175-190.

9 È probabilmente questo il centro occulto, anche se poi non troppo in vero, della riflessione di Francesca Piazza sull’*Iliade* di Omero Cfr. Francesca Piazza, *La parola e la spada. Violenza e linguaggio attraverso l’Iliade*, pp. 232, il Mulino, Bologna 2019.

Esso giunge quindi inesorabile. Adotta lo scrittore l'alternanza in voga di prosa e verso e sintetizza in poche righe l'assurdo (poi vedremo appena apparente) della indagine, giacché il corpo, anche l'umano, non si lascia dominare tanto facilmente.

Es de vidrio la mujer,
pero no se ha de probar
si se puede o no quebrar
porque todo podría ser.
Y es más fácil el quebrarse,
y no es cordura ponerse
a peligro de romperse
lo que no puede soldarse¹⁰

Se il rimedio è improbabile, non risultò impossibile. D'altronde il caso individuale già da tempo veniva vissuto intellettualmente ovvero politicamente come collettivo¹¹. Una documentazione piuttosto estesa e varia dimostra che alla rottura del corpo femminile il rimedio c'era: non medico, malgrado lo sviluppo della medicina in area iberica anche grazie al retaggio di sapere che le minoranze arabe ed ebraiche avevano lasciato nella cultura materiale (e non solo) delle popolazioni, ma grazie a un diverso rimedio, giuridico. La denuncia della mutilazione, depauperamento e genericamente violenza perpetuata sul corpo femminile in un adeguato procedimento processuale, potevano compensare il danno e quindi di fatto annullarlo¹².

III

Sul tema di una primigenia del corpo o dei corpi a partire dagli anni ottanta del Novecento e poi con un impeto

10 In una novella all'italiana (*El licenciado Vidriera*, che incuriosì il Montale ispanista, e la tradusse, Cervantes torna sul corpo di vetro nella sua doppia natura di trasparenza e fragilità applicandolo a un *letrado* di umili origini *estamentales*, Tomás Rodaja, definendo le donne come classe subalterna quasi fossero operai o contadini senza identità di sesso ma solo funzione sociale).

11 Eva Mendieta, *Del silencio al alboroto: el control del lenguaje de la mujer en la Edad Moderna* "From Silence to Scandal: the Control of Women's Language in Early Modern Era", pp. 127-162, *Memoria y civilización* 18 (2015), pp. 127-162, Universidad de Navarra, Pamplona 2015.

12 Una diversa interpretazione, di impronta psicoanalitica, è in Donatella Pini, "«Rindiose Camila, Camila se rindió». La visione strabica del 'Curioso Impertinente' ('Quijote', I, 33-35)", in *La somma delle cose*. Studi in onore di Gianfelice Peron, Esedra, Padova 2018, pp. 313-319.

e irruenza dal 2010 è venuta la scoperta della poesia della poeta Antonia Pozzi. Nelle poesie scritte o pensate tra i sedici, diciassette e i diciott'anni in realtà è iscritta la maturità della scrittrice che si proclama innanzi tutto donna. Non in un senso generico o antropomorfo della metafora "donna", ma piuttosto come effetto della realtà naturale. D'altronde la sua biografia rinvia a una piena azione sessuale di protagonista di una relazione – i cui contorni biografici non possono certo essere accolti come testimoniali – di poco successiva all'acquisizione della maturità fisica. La sua storia, una della più importanti nella sua biografia vitale e quindi amorosa, se non la più importante, con Antonio Maria Cervi, suo professore di latino e greco a scuola, coincide cronologicamente anche con la piena maturità del corpo almeno nelle culture naturali o naturalistiche, come è il suo caso. Il corpo, compiuto il rito di passaggio della mestruazione, è infatti pronto a gestire i rapporti completi che il sesso suggerisce¹³. La reiterazione del lessema della nudità in contesti diversi lo sottolinea. Ma è indicativo che la parola *nuda* in testi redatti, o meglio datati già nel 1929, faccia affiorare l'identificazione della nudità come essenza, della roccia in montagna e del proprio corpo, disteso su un letto¹⁴. Il massimo di spiritualizzazione eterea coincide con il massimo di materialità gravosa. Quello che in un clima europeo, già protoumanistico e neoplotiniano aveva inciso nel testo poetico Ausias March in pieno quattrocento, ormai agli inizi del Novecento, nella immediata deriva della cosiddetta guerra europea o secondo altri mondiale (e in questa definizione incerta o doppia versione mitica, il *finis Europae*, segna la nascita del Mondo planetario), la scrittura verbale e fotografica di Antonia Pozzi realizza nella gestualità personale, superando nella verità dell'individuo autoriflessivo la vacuità marinettiana o dannunziana. Con Antonia si realizza infatti il sorpasso di genere, da maschio a femmina, che travolgerà tutte le culture moderne. E oserei insinuare che proprio la rottura della dicotomia indicata da Pozzi sia la definitiva messa in chiaro della natura di "realtà generale" del corpo. In una accettazione della tradizione non banale infatti possiamo assegnare alla grazia umana e

13 Riporto una frase tratta dalla bella tesi di laurea (triennale), saggio di precoce maturità di Federica Rosa, che mi colpisce per la loquacità e incisività del non detto "Le prime poesie spesso sono dedicate ad Antonio Maria Cervi o a Lucia Bozzi".

14 Rinvio a "Canto della mia nudità" e a "La roccia". Questo testo è più tardo, del 1933: A. Pozzi, *Parole. Tutte le poesie*, a cura di G. Bernabò e O. Dino, Milano, Ancora 2015; le due poesie si trovano rispettivamente alle pp. 102 e 247.

divina, in termini retorici, metaforica, del corpo – il corpo bello o “grazioso” – la sua forza di rappresentazione di tutto, di tutta la natura o del mondo intero, integrale. Perciò la grazia è specchio della disgrazia. Ed ogni principio intellettuale indizio della sua provvisorietà o fine. A ragione si è detto che la voce foriera di futuro di Antonia Pozzi è una voce fotografica, perché la fotografia trattiene il ricordo, ma lo fa su di un supporto effimero, precario e perciò relativamente deperibile.

Non credo sia complicato intuire che per le stesse vie con le quali abbiamo definito alcune delle peripezie dei corpi storicamente dati, e da cui sono state estrapolate idee per così dire generali sul fondamento della struttura dei corpi stessi, infinitamente piccoli, enormemente grandi, così sottili da identificarsi in astrazioni, o tanto pesanti da ritenerli ottusi, con gli anni recenti l’accelerazione di ogni procedimento è stata enorme. Di recente ho ascoltato una lezione di un eminente studioso di tecnologie informatiche, o dei sistemi di implementazione dei dati conservabili in spazi infinitesimi, che, messi a confronto con qualsiasi altro progresso, lasciano interdetti. Il dato interessante, e per certi versi preoccupante, è che a ogni enorme, tanto enorme da essere solo molto parzialmente percepita o anche immaginata, espansione di potenza (e di conoscenza) diminuiscono, fino a un quasi totale abbattimento, i costi di impiego. Il paradosso, tuttavia, è che la maggior ricchezza, giacché in questo consiste la crescita delle tecnologie attuali, non determina benessere diffuso, ma infelicità sempre più gravi in termini di catastrofi diverse e ricorrenti.

In un articolo ancora non uscito, in attesa di editore, ho cercato di seguire le orme della ricerca della bellezza – con un riferimento esplicito, anzi programmatico al corpo femminile – nel suo fissarsi a partire dal sublime romantico¹⁵. Forse sono azzardati i riferimenti testuali che ho incontrato in questo percorso. Parto da Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist (Francoforte sull’Oder, 18 ottobre 1777 – Berlino, 21 novembre 1811), in particolare con riferimento a una commedia e a un racconto: *La brocca rotta* (*Der Zerbrochne Krug*), 1806 e *Michael Kohlhaas*, 1808 con una seconda edizione due anni dopo); da questo racconto, più di un secolo più tardi, uno scrittore statunitense trasse un romanzo che poi ispirò un film notevole del grande regista ceco Miloš Forman: il romanzo era di E.L. Doctorow il film con lo stesso titolo *Ragtime*. Anche il capolavoro del maggior scrittore spagno-

15 Giovanna Pinna, *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, AestheticaPreprint, Palermo 2007.

lo dell'Ottocento, *Tristana* di Benito Pérez Galdós, in realtà deve la sua effettiva valorizzazione a un regista geniale, Luis Buñuel. Al riguardo vorrei ricordare un aneddoto apparentemente insignificante. Buñuel trasferisce l'ambientazione da Madrid a Toledo; già in questo spostamento si trova la chiave della lettura visiva del romanzo, interpretato da una coppia attoriale straordinaria e molto legata al regista in quella sua fase parigina, Fernando Rey e Catherine Deneuve. L'idea di istituire una sorta di ordine cavalleresco, la *Orden de Toledo*, in una mistica semiparodica, quasi goliardica, degli ordini cavallereschi, maturò nell'ambiente della *Residencia de Estudiantes* negli anni in cui Alberti, Lorca, Dalí, Bello ed altri, ma anche Buñuel, condividevano quello spazio abitativo e creativo insieme¹⁶. Dunque l'idea del regista, polimorfo in molti sensi, è ciò che il film realizza: amputare una parte della picaresca ispanica, liberarla di ogni presunta o supposta ovvero supponibile seriosità, per restituirla all'assurdo, al grottesco della bellezza perfetta, o della perfezione (*Camino de perfección*¹⁷) degradandola in un corpo storpiato, un corpo con una gamba sola, come nell'archetipo boccacciano della gru (*Decameron*, giornata VI, novella IV), ma localizzandolo in uno spazio depurato, delimitato da secoli grazie alla sua descrizione in Garcilaso¹⁸.

Naturalmente è con l'affermarsi del secolo del Modernismo che l'esplosione del corpo si cataloga, si inventaria e si sopprime in un alternarsi di immanentismi, punizioni o esaltazioni. Si fa simbolica, iperrealista o surrealista e persino astrattista. Il corpo femminile scompare progressivamente dalla rappresentazione. È abbastanza probabile che prima di eclissarsi esso si concentri in una sintesi in cui il sesso funge da espositore privilegiato fino alla ipostasi di Moravia che sposta l'espressività della bocca, già consegnata o pronta ad essere delegata nelle labbra cinematografiche del bacio (l'enumerazione di Alfredo in *Nuovo Cinema Paradiso*), alla vagina, ne *La noia*. Finalmente lo spostamento consiste nella fagocitazione del corpo da parte dell'autore/autrice. La galleria ideale che limite alle scrittrici italiane è provocatoria: in un altro corpo, si sarebbero scritti gli stessi libri? Ispirandomi alla novità, o

16 Angelina Serrano de la Cruz Peinado, "La 'orden de Toledo': Una aventura en el Toledo de los años 20", *Añil: Cuadernos de Castilla – La Mancha* 16, 1998, p. 56.

17 Seppur come parentesi minima, annoto la presenza della parola corpo nel libro di Teresa de Jesús come *muletilla* ricorrente.

18 Soneto XXXIV, versi 10-12: "con dulce son qu'el curso al agua enfrena, / por un camino hasta agora enjuto, / el patrio celebrado y rico Tajo".

notitia rinascimentale e barocca, messa in chiaro da Antonia Pozzi nella modernità del Novecento, da Anna Banti fino a Fabrizia Ramondino passando per Elsa Morante, senza quelle loro assordanti bellezze nel viso e nel corpo intero, sarebbe potuto mai accadere che scrivessero ciò che scrissero? Non lo credo. D'altronde anche la bellezza delle attrici degrada o sublima prepotentemente incarnandosi nelle autrici. Basti il solo caso di Valeria Golino, la bella più moderna del tempo attuale, attrice che trascende il corpo mutante per essere il corpo fermo, firmato, mineralizzato nell'opera di lei autrice.

Non dimentico ovviamente i capisaldi più solidi di un percorso di materializzazione del corpo in una tensione erotica senza eguali: si va dal *Le diable au corps* di Raymond Radiguet, morto quasi appena uscito il suo libro, a vent'anni, raffigurante il tipo del corpo devastato proprio nel tratto del giovane sottratto alla caduta della vita. O a *Jules et Jim* di Henri-Pierre Roché, in cui il testo viene travolto, dopo le prime pagine ancora aperte e speranzose, in una progressiva claustrofobica ricerca della devastazione. Ma è la caratteristica di quanto accade in letteratura a partire da questo momento: nessuna storia, nessuno scenario, nessuna figurazione può sfuggire alla sua riproposta cinematografica, che, come fosse una murena retrograda, risale senza tregua fino a radici ben fissate in passati complessi e diversi. Decifrabili, eppure incomprensibili. Misterici.

Il riferimento è alla grande innovazione attestata anche dalla stampa di opere minori (gazzette) di un foglio o poco più che raccontano e interpretano un evento ritenuto rilevante, conferendo così alla modernità e contemporaneità uno statuto "storico". E cioè stabilizzano l'effimero: con processioni, architetture cartacee, carnevali, ecc.

GIUSEPPE GRILLI

Università degli Studi di Roma Tre
(ggrilli@uniroma3.it)

Bibliografia

CASASSES, E. *Dimonis: Apunts de Jacint Verdaguer a la Casa d'Oració*, Verdguer Edicions, Folgueroles 2014.

ARCIERI G. P., *Leonardo da Vinci and Andreas Vesalius in anatomical studies*, Alcmaeon, New York 1965.

LO PIPARO, F. "Sulla natura dei corpi. Con l'aiuto di Aristotele", *Reti, saperi, linguaggi* (ISSN 2279-7777), Fascicolo 1, gennaio-giugno 2018.

MARASSI, M. "Il corpo in Maurice Merleau-Ponty", in *Il corpo al centro*, Led, Milano 2015.

MENDIETA, E. *Del silencio al alboroto: el control del lenguaje de la mujer en la Edad Moderna From Silence to Scandal: the Control of Women's Language in Early Modern Era*, pp. 127-162, *Memoria y civilización* 18 (2015), Universidad de Navarra.

PÉREZ CALVO, M. "La piel como "órgano social". Un abordaje médico humanista", *Revista Estudios*, (40), 2020. ISSN 1659-3316 Junio 2020-Noviembre 2020, Universidad de Costa Rica.

PIAZZA, F. *La parola e la spada. Violenza e linguaggio attraverso l'Iliade*, il Mulino, Bologna 2019.

PINI, D. "«Rindiose Camila, Camila se rindió». La visione strabica del 'Curioso Impertinente' ('Quijote', I, 33-35)", in *La somma delle cose. Studi in onore di Gianfelice Peron*, Esedra, Padova 2018.

PINNA, G. *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, Aesthetica Preprint, Palermo 2007.

POZZI, A. *Flaubert negli anni della sua formazione letteraria (1830-1856)*, Milano 2013.

POZZI, A. *Parole. Tutte le poesie*, a cura di G. Bernabò e O. Dino, Ancora, Milano 2015.

SERRANO DE LA CRUZ PEINADO, A. "La 'orden de Toledo': Una aventura en el Toledo de los años 20", *Añil: Cuadernos de Castilla – La Mancha* 16 (Winter 1998)

VEGA, M. José. *Lectura y culpa en el siglo XVI / Reading and guilt in the 16th Century*, Nakladalovaeds, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Bellaterra 2012.



EL COS D'UN TEXT ÚNIC, MÉS QUE SINGULAR: L'ALCORÀ*

DOLORS BRAMON

Més de 1.600 milions de persones creuen que l'Alcorà no és un llibre qualsevol. Constitueix el text fundacional de l'islam i conté la seva doctrina i la seva normativa tot proporcionant als lectors el criteri necessari per poder distingir entre el bé i el mal. Així s'explicita, per exemple, al fragment següent:

Vàrem donar a Moisès i Aarón el criteri, una claredat, una amonestació per als temorosos de Déu que tenen por del seu Senyor en secret i es preocupen per l'Hora [Final] / Això és una amonestació beneïda que nosaltres hem revelat (Alcorà, 21: 40/48-51/50).¹

Origen i autoria

Certament, l'Alcorà és un text escrit, però d'origen oral, perquè és la recopilació del que va ser predicat pel profeta Muhàmmad, conegut també com a Mahoma, entre els anys 610 a 632 a la península d'Aràbia. L'islam creu que Déu li va dictar la seva darrera Revelació per mitjà de l'àngel Gabriel amb l'encàrrec de transmetre-la a la humanitat, bo i afegint que ja no n'enviarà més. Per tal de provar que el Profeta repetia el missatge diví immediatament després d'haver-lo rebut de l'Àngel a la seva orella dreta, alguns musulmans sostenen que Mahoma era analfabet, circumstància difícil d'admetre si

* Escric en ple confinament pel covid-19 i sense accés a obres de referència, circumstància que compensaré donant-les com a bibliografia final.

¹ Cito adaptant al català la traducció castellana de Julio Cortés (Herder, Barcelona 1999) encara que existeixi la traducció al català de M. de Epalza (Proa, Barcelona 2001), magnífica en molts aspectes, però, al meu entendre i lamentablement, no en tots.

es recorda que s'havia dedicat al comerç caravaner i que, en conseqüència, havia de conèixer els rudiments d'escriptura necessaris per poder anotar encàrrecs, deutes o pagaments.

Una de les característiques de l'Alcorà el distingeix d'altres textos religiosos perquè, a diferència del que succeeix en el judaisme i en el cristianisme, que consideren que els seus Textos Sagrats són obra d'homes inspirats per Déu, l'islam sosté que totes i cadascuna de les seves paraules provenen del dictat exprés i literal de l'Única Divinitat. Aquesta premissa implica que es consideri que és un llibre Etern, com el seu autor, i, en conseqüència, increat.

Com a garantia de la seva autoria divina, diversos fragments afirmen, bo i utilitzant el plural majestàtic:

“Som Nosaltres qui t'hem fet baixar² l'Alcorà, efectivament” (76: 23).

Els exegetes musulmans reforcen aquesta creença assenyalant la seva gran qualitat literària en una llengua àrab tan bella com inimitable. Alguns fidels creuen que podria imitar-se, però afegeixen que Déu no ho permet i veuen en això un dels miracles del Creador. Ramon Llull (1232-1316) ja es va fer ressò d'aquesta qüestió en la seva obra *Los cent noms de Déu*, on escriu:

“Com los sarrayns entenen probar llur lley ésser donada per Déu, però ço car l'Alcorà és tan bell dictat que no'l podria fer null hom semblant d'ell, segons que ells dien”.

Els islamòlegs no musulmans creuen que Mahoma és l'autor del contingut de l'Alcorà i, encara que s'hi observin clares influències d'altres textos sagrats anteriors –i de manera especial els de tradició bíblica–, sostenen que el Profeta ignorava les llengües d'aquestes fonts escrites. Per aquest motiu, cal pensar en la transmissió oral d'ambdues doctrines i en la influència directa de jueus i cristians (probablement cismàtics), la presència dels quals és àmpliament comprovada a l'Aràbia dels segles VI^e i VII^e i a d'altres llocs del Pròxim Orient, on viatjà regularment en la seva etapa de comerciant.

Al seu torn, els exegetes musulmans justifiquen les moltes similituds d'imatges i d'expressions estilístiques, així com les narracions comunes que figuren tant en els textos bíblics com a l'Alcorà pel fet de procedir tots ells d'una única font, és a dir, de la Revelació de l'Únic Déu.

2 Aquesta és la traducció genuïna del verb àrab *anzala*, que utilitza comunament el text.

La recopilació

Mort Mahoma, la recopilació de tot el que havia predicat fou portada a terme per la doble via de reunir els fragments escrits que es conservaven i la del recurs a memoritzadors que eren capaços de recordar qualsevol text que hagués estat recitat davant seu. Pel que fa a la primera via, la tradició dona a conèixer els noms de diversos escribes que actuaren al dictat del Profeta i que obeïen els seus requeriments quan es tractava d'abrogar normes transmeses amb anterioritat, com veurem. La segona era perfectament factible en el context de la gran tradició oral que caracteritzava la cultura àrab del moment: de la mateixa manera que hi havia persones dedicades per ofici a memoritzar els continguts dels llarguíssims recitals poètics que tenien lloc a l'època, com que la majoria de poetes eren analfabets, solien disposar de persones que s'aprenien la seva obra de memòria, n'hi havia altres (entre dues i dotze segons les diferents tradicions) que s'havien anat aprenent els diversos fragments alcorànics al llarg de la predicació.

El text així recollit va ser posat per escrit i en temps del califa ʿUthman (644-656) se n'establí un de canònic comú a tots els fidels de l'islam. Va ser dividit en 114 capítols o sures, ordenades segons un criteri aparentment il·lògic: llevat de la primera, que és molt breu, la resta segueix l'ordre de major a menor longitud en sentit decreixent. Això fa que, com que les sures predicades a Medina són més llargues que les fetes baixar a la Meca, si es comença la lectura del Llibre pel principi, s'estigui llegint, en realitat, la part de la Revelació que correspon a la darrera època de la predicació. Per aquest motiu es recomana llegir l'Alcorà seguint l'ordre cronològic amb l'ajut d'unes taules que solen figurar a les bones traduccions d'islamòlegs; però cal advertir molt expressament que l'islam sosté que el text constitueix bàsicament un llibre d'espiritualitat i de meditació i no segueix cap seqüència cronològica ni de relació de fets.

Totes les sures de l'Alcorà són dividides en aleies per tal de facilitar-ne la recitació. Aquesta divisió no és uniforme i depèn de les escoles de lectura que sorgiren en l'islam més primitiu, de manera que el nombre d'aleies varia entre un mínim de 6.204 i un màxim de 6.239, segons les diverses edicions que se segueix. Això fa que, en les cites d'islamòlegs que utilitzen el sistema de donar el número de la sura, seguit del de l'aleia o aleies, separades per un guió, figuri,

sovint, la doble numeració d'aquestes – que és el sistema que segueixo aquí – per tal que el fragment esmentat pugui ser localitzat al text original o a qualsevol de les traduccions de què es disposi.

El primer recull va ser compilat sense vocals i sense alguns altres signes escripturaris que no s'usaven en temps del Profeta. Més tard, amb l'expansió de la nova religió a poblacions no arabòfones i amb la paulatina desaparició dels memoritzadors que havien après la predicació i que podien corregir les possibles desviacions de lectura, es plantejà la necessitat de fixar ortogràficament el text de manera que no pogués sorgir mai més cap dubte de lectura i, en conseqüència, de significat. A tal efecte i malgrat que els escrits en àrab no acostumen a portar les marques vocàliques, el Llibre Sagrat dels musulmans les assenyala sistemàticament (així com també altres signes, com el que indica, per exemple, la duplicació d'una consonant) en totes i cadascuna de les edicions que s'han fet.

La continuació de l'oralitat

A més de la seva funció religiosa, l'Alcorà va servir també per fixar la grafia de la llengua àrab i les seves normes gramaticals. Encara avui i a tot arreu on s'estudia aquesta llengua, el lèxic i les expressions de l'Alcorà són considerats com a model literari i per això l'àrab de l'Alcorà és anomenat *fushah* amb significat de 'clàssic'. Malgrat això, la transmissió del text entre musulmans ha estat, i encara és avui dia, principalment oral. Per això hi ha escoles alcoràniques o madrasses on els infants aprenen a memoritzar-lo ja des d'abans de saber llegir i que finalitzen quan el saben del tot. A partir de la seva total memorització, en l'ús litúrgic dels fragments alcorànics, especialment per a la pregària, es manté el text en la seva forma original (és a dir, en àrab) fins i tot en societats no arabòfones que, amb l'evolució dels dialectes, difícilment poden entendre el que han memoritzat.

Les interpretacions

Encara que l'islam sostingui que el text recull la paraula de l'Ésser infinitament savi per definició, cal admetre que, tal com succeeix amb els textos del judaisme i del cristianisme, la comprensió del seu significat precisa so-

vint una interpretació. Això permet que sigui valorat amb matisos segons l'època i l'interpret. Cal assenyalar també que, diversos teòlegs modernistes, sobre tot egipcis, van començar a admetre la possibilitat que, a més del seu sentit literal, en contingui un altre de metafòric. A partir d'aquests – encara escassos – pensadors reformistes, es proposa una anàlisi des del punt de vista literari i l'estudi dels diversos gèneres literaris en el text, un dels quals és, evidentment, el metafòric. En conseqüència, i amb la forta oposició dels exegetes tradicionals, es treballa en aquest sentit tot sostenint que l'Alcorà no només ha de ser entès d'acord amb els gèneres literaris que conté, sinó que cal que el lector s'impliqui en la seva comprensió, de manera que cada creient hagi de descodificar per sí mateix el text a la llum del seu context històric.

Els canvis de normativa

A l'Alcorà s'hi observen canvis de criteri i fins i tot algunes contradiccions. L'islam ho justifica mitjançant la teoria de les aleies abrogants i de les considerades abrogades, segons la qual, alguns fragments resten derogats per altres de nous. Així es diu:

“Quan substituïm una aleia per una altra -Déu sap perfectament el que revela- diuen: ‘No ets res més que un falsari’. Però la majoria no sap / Digues: ‘L'Esperit del Sant [és a dir, Gabriel] ho ha fet baixar procedent del teu Senyor per confirmar als que creuen i com a guia i bona nova pels que se sotmeten a Déu” (Alcorà, 16: 103/101- 104-102).

Amb aquest procediment es varen poder resoldre sense problemes diverses contradiccions que s'havien anat produint al llarg de la predicació. Un bon exemple pot ser el del canvi de la direcció – és a dir, l'alquibla – on han d'orientar-se els musulmans en resar. Si al principi s'estipulà que havien de mirar cap a Jerusalem, la ciutat símbol del monoteisme per antonomàsia, quan Mahoma, a Medina, anà distanciant-se dels jueus, alguns dels quals l'acceptaven com el Messies esperat, va dir que li havia estat revelat que, en endavant, l'alquibla seria la Meca:

“Els homes necis diran: ‘què és el que els ha fet abandonar l'alquibla cap a on s'orientaven?’ Digues: ‘Orient i Occident pertanyen a Déu. Ell dirigeix a qui vol cap al camí recte” (Alcorà, 2: 136/142).

Amb el sistema de l'abrogació es produïren molts canvis de normativa a Medina i baixaren moltes noves prescripcions com, per exemple, l'obligatorietat del pelegrinatge a la Meca:

“Déu ha imposat als homes el deure de la peregrinació a la Casa [és a dir, la Ka'aba], si disposen de medis per fer-ho” (Alcorà, 3: 91/97-92-97 i 22; 28/27).

També es va fixar el divendres com a dia de celebració de l'oració comunitària i de l'al·locució pública als fidels, però això no significa que els divendres siguin de descans obligat pels musulmans. El motiu és clar i parteix del principi segons el qual Déu no es cansà en els sis dies de la Creació, tal com s'explicita diverses vegades en el Llibre Sagrat (Alcorà, 50: 37/38 i 14/15 i 46: 32/33). I això és així perquè Déu és Omnipotent.

Alguns dubtes més rellevants

Hi ha exemples, com acabem de veure, de fàcil resolució i acceptació i que només suposen un canvi de costums, però decidir quina és l'aleia abrogada i quina la abrogant en casos que fan referència a l'estratègia política i social que han de seguir els musulmans entre ells i amb els que no en són, pot portar a conflictes i discrepàncies serioses. Si es llegeix:

“Un bon creient no pot matar un altre creient, llevat que sigui una equivocació. Qui mati un creient per error haurà d'alliberar un esclau creient i pagar a la família de la víctima el preu de la sang, llevat que aquesta hi renunciï com si donés una almoina. Si la víctima era creient, però pertanyent a un poble enemic vostre, haurà d'alliberar un esclau musulmà, però si pertanyia a gent amb qui us uneix un pacte, cal pagar el preu de la sang a la família de la víctima, a més a més de la manumissió d'un esclau creient. Qui no disposi de mitjans, dejunarà dos mesos consecutius com a expiació imposada per Déu. Déu és omniscient i savi / Qui mati un creient ben conscientment, tindrà la *Gehenna* [és a dir, el càstig etern] com a retribució eternament. Déu s'irritarà amb ell, el maleirà i li tindrà preparat un enorme turment” (Alcorà, 4: 94/92-95/93),

resta molt clar que no hi pot haver enfrontaments bèl·lics entre musulmans. Resta tan clar com, massa sovint i al llarg de la història, ha estat ignorat.

Fent un pas més, què es diu de la lluita contra no musulmans? Segons el text, només és permesa en els tres casos següents:

1. per respondre a una agressió:

“Combateu en el camí de Déu, contra aquells que us combaten, però no sigueu vosaltres els primers. Déu no estima els agressors” (Alcorà, 2: 186/190);

2. per defensar alguns valors:

“Els és permès [atacar] als qui han estat atacats perquè són víctimes d’una injustícia. Déu pot ajudar perfectament a vèncer! / Als qui han estat víctimes de l’expulsió de casa seva només per haver dit: ‘Nostre senyor és Déu’. Si Déu no hagués llençat uns homes per a lluitar contra uns altres homes, haurien estat destruïdes moltes ermites, esglésies, sinagogues i mesquites, on és invocat contínuament el nom de Déu” (Alcorà, 22: 39-40) o bé

3. per evitar mals més grans:

“¿Què us passa que no combateu en el camí de Déu i per defensar la gent més feble, siguin homes o dones o infants quan ells imploren? (Alcorà, 4: 77/75).

Arribats aquí, tampoc no crec que sigui necessari reiterar el poc cas que se n’ha fet... Però vull assenyalar l’existència d’un cas concret, on es parla d’un combat molt particular. Es tracta de la lluita que sostingueren els primers musulmans contra membres de les tribus àrabs Asad i Gafatan que s’havien convertit a l’islam a Medina i que després, de tornada a casa seva, no només havien apostatat sinó que fins i tot s’enfrontaven als fidels de l’islam. L’Alcorà s’hi refereix amb el nom de *munafiqún*, que sol traduir-se per ‘hipòcrites’, però aquest qualificatiu té aquí un significat específic, perquè en realitat es tracta d’uns no creients amb una característica molt especial: la d’haver apostatat de l’islam i, després, atacar els seus seguidors. El text diu:

“Els voldrien que vosaltres apostatéssiu, com ells, per així ser iguals. No els preneu per companys, per caps, per amics ni per aliats ... però, si canvien d’idea i tornen a voler estar amb vosaltres, agafeu-los i mateu-los allà on siguin, on els trobeu” (Alcorà, 4: 91-92/89-90).

Destaco aquesta darrera citació perquè està essent un dels principals arguments esgrimits pels terroristes islamistes,

que esmenten aquest fragment fora de context en els seus comunicats. Resta clar que associen la condició d'apòstates dels membres d'aquestes tribus amb la idea que tenen alguns islamistes actuals segons els quals els dirigents de molts països islàmics (si no tots) són usurpadors i renegats. El text alcorànic en qüestió finalitza dient:

“no accepteu la seva amistat, llevat dels casos en què estiguin lligats per una aliança amb algú que tingui un pacte amb vosaltres...”.

Hi ha altres aleies que expressen també una gran duresa, com, per exemple:

“ [...] mateu els politeistes on sigui que els trobeu. Captureu-los! Assetgeu-los! Poseu-los emboscades per tot arreu!. Però, si es penedeixen, fan l'oració i paguen l'impost, llavors, deixeu-los en pau” (Alcorà, 9:5)

Cal admetre que és difícil conciliar aquests paràgrafs amb la idea general que es vol donar de l'islam com a religió eminentment de pau.

La possibilitat de tergiversació

L'islam no només sustenta que és dipositari de la darrera Revelació i que l'Alcorà la conserva completa, sinó que diu que jueus i cristians, que en varen rebre una part, després varen deformar la seva doctrina. Per contra, a partir dels fragments que diuen:

“Avui us he completat la vostra religió i he acabat de donar-vos el meu bé. Us he triat l'islam per religió” (Alcorà, 5:3/5) i

“Som Nosaltres Qui hem revelat l'Amonestació i Nosaltres en som els seus custodis” (Alcorà, 15:9)

Els musulmans diuen que ells no l'han deformat mai ni mai la deformaran. Al meu entendre, això és difícilment creïble, almenys per dues raons. En primer lloc, si els que varen rebre Revelació anteriorment varen tergiversar-la, com que els humans som els únics animals que ens entrebanquem més d'una vegada amb la mateixa pedra, és lògic que els musulmans també ho hagin fet, és a dir, l'hagin tergiversat. I, en segon lloc, només cal repassar la història per adonar-se de les moltes desviacions que té i ha tingut la doctrina de

l'islam. Sense anar massa lluny, només recordant que alguns atemptats terroristes s'han fet en nom de Déu o que el govern talibà negava l'accés a la sanitat i a la educació a les afganeses, ja n'hi ha prou per invalidar aquesta pretensió.

Una explicació plausible

L'abrogació de determinades aleies per unes altres fetes baixar més tard no permet resoldre el problema de la total comprensió del contingut, del significat i del valor que es dona a l'Alcorà si no es recorre a la fe. Difícilment un lector no creient pot entendre els canvis doctrinals que es produeixen al llarg del text. Per això em sembla molt útil el raonament que va fer Mohamed Talbi (1921-2017), professor emèrit de la universitat de Tunis, historiador, científic i teòleg autor de moltes obres sobre l'Alcorà (que es poden consultar a internet). Confessant-se creient i musulmà convençut, admet que l'Alcorà conté, tal com diu l'islam, la paraula divina, però hi afegeix un matis, al meu entendre, molt important: el text del que disposem ha passat per la mà de l'home. Així les coses, la paraula de Déu es converteix en paraula *teàndrica* i, en conseqüència, qualsevol contradicció, incongruència, imprecisió o error que se li trobi, és imputable a la part humana de la seva redacció i compilació.

Però, malgrat aquesta matisació, a l'hora de valorar una obra de la ressonància mundial que té l'Alcorà, que és la més traduïda i editada de totes les existents i que és tinguda per sagrada pels fidels de l'islam, adverteixo que fins i tot amb aquest nou raonament, segueix essent necessària la fe per donar-li el valor que milions de persones li estan donant.

DOLORS BRAMON
Universitat de Barcelona
(bramon@micromar.net)

Bibliografia

- ABDUH, M. *Risâlat al-tawhîd. Expose de la religion musulmane*, traduite de l'arabe avec une introduction sur les idées du Cheikh Mohammed Abdou par B. Michel et le Cheikh Moustafha Abdel Razik, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris 1925.
- ARKOUN, M. *Pour une critique de la raison islamique*, Maisonneuve et Larose, Paris 1984.

- ARMSTRONG, K. *Mahoma. Biografia del Profeta*, Tusquets, Barcelona 2005.
- BENZINE, R. *Les nouveaux penseurs de l'islam*, Albin Michel, Paris 2004.
- BRAMON, D. *Obertura a l'islam*, Cruïlla, Barcelona 2001, 2a edició, *id.* 2002 (traducció castellana *Una introducción al islam: religión, historia y cultura*, Crítica, Barcelona 2002; 2a edició, *id.* 2009).
- BRAMON, D. *L'islam avui. Alguns aspectes controvertits*, Fragmenta, Barcelona 2016 (traducció castellana, *id.* 2019).
- BRAMON, D. *El Corán. Una inmersión rápida*, Tibidabo, Barcelona 2019.
- DÉROCHE, F. *Le Coran*, Presses Universitaires de France, Paris 2005.
- Diversos autors, Encyclopédie de l'Islam / Encyclopaedia of Islam*, 1a edició 4 vols. i 1 Suplemento, Leiden, 1913-1938. 2a edició, Leiden 1960 i 3a edició, en curs de publicació.
- Diversos autors, El Corán ayer y hoy. Perspectivas actuales sobre el islam. Estudios en honor del profesor Julio Cortés*, M. Hernando de Larramendi y S. Peña (coords.), Berenice, Córdoba 2008.
- KAHLE, P. E. *The Arabic readers of the Koran*, 1949.
- NÖLDEKE, T. *Geschichte des Qorâns*, 2a edició, Leipzig, 1909-1938. Reimpresió Hildesheim-New York, 1970.
- PAREJA, F. M^a- Bausani, A, *Islamología*, 2 vols., Razón y Fe, Madrid, 1952-1954 (2a edició, 2016).
- TALBI, M., *Universatilité du Coran*, Paris 2002.
- WEIL, G. *Historich-kritische Einleitung in der Koran*, Velhagen & Klasing, Bielefeld, 1844, 2a edició ampliada Bielefeld-Leipzig, 1872. Digitalitzado el 29 de novembre de 2007.
- <https://quran.com/>



IL CORPO DEL GRATTACIELO

MARIO PANIZZA

L'edificio-*fabrica* accoglie, tra le sue definizioni, l'espressione composta di "corpo di fabbrica". Le due parole, così combinate, aggiungono al concetto di edificio l'idea di organismo. In modo del tutto naturale, lessicale, la descrizione fisica si completa con quella caratteriale, simbolica, generando un valore nuovo: l'identità espressiva. Partendo da qui si apre un ventaglio di interpretazioni molto ampio che indaga sull'architettura attraverso la personalità delle opere, che diventano figure urbane. Ognuna si trasforma in un personaggio, che si racconta attraverso il fisico, ma anche attraverso il significato simbolico della sua immagine, che assorbe la ricchezza espressiva e l'intelligenza dei contenuti. Alcuni edifici si prestano a essere personaggi più di altri e, meglio di altri, a interpretare il ruolo del protagonista sulla scena cittadina e quindi a esprimere in pieno la propria personalità.

L'architettura, a partire dagli anni '80 del Novecento, per oltre un decennio, ha subito in termini alquanto estesi l'infatuazione del Post-modern che, curiosando tra il serio e l'ironico nelle forme del passato, ha esaltato il valore dell'immagine molto più che la coerenza funzionale e la sincerità strutturale. Nel panorama architettonico esiste però un interprete che predilige l'esibizione isolata, mostrando nel confronto con gli altri il carattere fisico e simbolico della sua presenza: il grattacielo.

Nato nella seconda metà dell'800, a seguito dell'invenzione dell'ascensore e dell'evoluzione dei sistemi costruttivi, caratterizza per circa un secolo la città americana, per diffondersi, a partire dagli anni '70 del secolo scorso, anche in Europa, ma soprattutto in Oriente. Il grattacielo sfugge, proprio per la sua denominazione, a ogni specifica attribuzione funzionale. Al contrario del museo, del teatro,

della stazione, ecc., è definito solo in base alla sua altezza. Questa peraltro non rispetta un valore assoluto, piuttosto esprime un confronto relativo: è grattacielo un edificio alto tra tanti bassi, soprattutto dove non esiste nessuna tradizione a costruire alto. Molti storici dell'architettura si sono impegnati nella ricerca di una definizione precisa ed esauriente del termine grattacielo, ricorrendo, come Webster, a fornire un elenco: grande altezza (relativamente agli altri edifici); massimo di spazio e luce a ogni piano; sistema strutturale adeguato alle caratteristiche prese nel loro insieme; materiali necessari all'impianto strutturale; ecc. Questa, come molte altre definizioni, anche se dettagliate, risulta però insufficiente. Manca il riferimento alla personalità dell'edificio: viene descritto il suo corpo, ma non la componente legata al significato simbolico. Sullivan, architetto di Chicago, uno dei maggiori innovatori degli edifici alti, definisce il grattacielo come un "fatto fiero e sublime, un'unità non interrotta da alcuna linea disarmonica dal basamento al coronamento". Assumendo tale pensiero si può giungere a una definizione che riesce a coniugare l'aspetto fisico e la componente immateriale, considerando grattacielo quell'edificio che, potenzialmente tale per altezza e rapporto dimensionale, dichiara in modo esplicito il senso del verticalismo e, proiettando la sua intenzione fino agli esempi attuali, lega l'immagine del verticalismo a un campo ampio di suggestioni dove non solo gli elementi formali, ma anche i vocaboli della tecnologia, costruiscono il sistema delle connotazioni. Il grattacielo identifica un'architettura estrema e paradossale, espressione del primato, fenomeno diverso, che inserisce prepotentemente nelle categorie del giudizio il valore della quantità e del simbolismo. Il permanere stabile di questi caratteri lo rende il personaggio di una storia unica che raccoglie più generazioni, si mescola con più ceppi etnici, anche molto diversi tra loro, e incontra le vicende e gli stili dei singoli architetti. In questo incontro sembra che la forte personalità del soggetto architettonico prevalga sul linguaggio del progettista.

Assumendo la tautologica definizione che sono grattacieli quegli edifici che vogliono dichiararsi tali, la loro storia dà vita alle vicende di un gruppo familiare che racconta l'evolversi delle sue trasformazioni. Emerge un albero genealogico che raccoglie il succedersi delle generazioni in cinque immagini principali che costruiscono "corpi" ben riconoscibili: il "palazzo alto"; il "campanile"; il "grattacielo *déco*"; il "grattacielo moderno"; il "grattacielo simbolico".

L'immagine della generazione del "palazzo alto", che inizia nella seconda metà dell'800, assume dapprima le sembianze di un edificio tradizionale, successivamente quelle di un corpo sempre più essenziale, privo di ornamenti e decorazioni sulla facciata. L'individuazione delle tre parti compositive del "palazzo europeo" – il basamento, l'elevazione e il coronamento – tende progressivamente a sfumare, evidenziando invece le modulazioni, orizzontali e verticali, che segnano gli ingombri funzionali interni. L'ulteriore evoluzione, databile con la fine del secolo, è determinata dalle grandi aperture vetrate che anticipano la parete continua dell'*open space* interno. In questo processo di trasformazione del corpo di fabbrica il tema di ispirazione prevalente è dato dal palazzo rinascimentale, "modificato", "alterato" e "allungato" da scansioni che esaltano la verticalità dell'insieme.

Il "palazzo alto" più noto, conosciuto soprattutto per la sua presenza in molti film, è sicuramente il Plaza Hotel (Henry Janeway Hardenbergh, New York, 1907), che propone un'interpretazione compositiva alquanto originale: la sovrapposizione in facciata di più palazzi con il disegno sul coronamento di una casa di campagna, di ispirazione coloniale, ben riconoscibile dal portico di ingresso e dai timpani sporgenti.

Il consistente aumento del numero dei piani, permesso dall'introduzione di strutture a telaio controventate, impone la revisione formale del "corpo" del grattacielo. L'immagine del palazzo può essere "stirata", ma non più di tanto: la sua facciata impone un rapporto di equilibrio tra la base e l'altezza. Il modello, che ha caratterizzato New York, Chicago e Boston per tutta la seconda metà dell'800, è progressivamente sostituito dal "campanile" che, modificando completamente il rapporto tra il piede e l'elevazione dell'edificio, introduce nella città una figura, diversa formalmente, ma sempre carica di connotazione simbolica. Almeno inizialmente, questo modello non sorge isolato, si serve di una parte più bassa e massiccia che riecheggia il corpo del "palazzo alto". Nella combinazione dei due volumi si impone progressivamente la parte svettante, quella più densa di espressività. Anche nel "campanile" si impone una facciata dai riferimenti storici. Sembra quasi che le sue sembianze perdano quel carattere di modernità e semplicità che gli ultimi "palazzi alti" avevano raggiunto.

Gli esempi che, più di altri, segnano l'evoluzione del modello e il progredire generazionale, sono il Woolworth Building (Cass Gilbert, New York, 1913) e il Chicago Tribune Building (Raymond Hood e John Mead Howells, Chicago,

1925). Nel primo, ma ancora di più nel secondo, il corpo verticale della torre prevale sul basamento, imponendo, come forma dominante, il “campanile”. Il concorso del Chicago Tribune rappresenta un passaggio determinante nella storia del grattacielo, in quanto mette a confronto la scuola degli architetti americani con quella europea dove l’immagine è profondamente radicata in un “corpo” funzionalista e razionalista. Molto criticato per l’esagerata storicizzazione delle forme, il progetto vincitore di Raymond Hood segna il termine di uno sviluppo edilizio che anticipa l’avvento dei “giganti”.

Il “grattacielo *déco*” introduce all’epoca degli edifici di grandi dimensioni. La scultura delle loro parti, che individua tagli, scavi e fenditure, definisce l’espressività spaziale delle forme e delle masse del corpo edilizio. Il tema compositivo del “campanile” è completamente abbandonato, sia nel pronunciamento di rimandi stilistici, sia nell’imposizione di un volume autonomo rispetto al corpo della base. L’elettismo pittorico delle loro decorazioni non frammenta la percezione dell’insieme, unitario anche se non omogeneo. I caratteri di questa generazione di grattacieli diventano particolarmente evidenti con la rincorsa al primato in altezza. La ricerca si rivolge alla realizzazione del “corpo” grande in assoluto, non del più alto tra gli altri, ma del gigante.

L’intera vicenda di questa fase si raccoglie nei tre grattacieli più famosi: il Chrysler Building (William van Alen, New York, 1930), l’Empire State Building (Shreve, Lamb e Harmon, New York, 1931) e il Rockefeller Center (Hood, Godley e Fouilhoux, New York, 1934). Il grande oggetto *déco* esprime il carattere di una vitalità crescente, incurante, fino all’ultimo momento, della crisi economica che avrebbe obbligato a una sospensione dell’intera febbre edilizia successiva alla fine del primo conflitto mondiale.

La stasi edilizia, che segue la crisi del 1929, dura circa venti anni. Quando si riprende a costruire grattacieli l’ambiente culturale è del tutto diverso: alla sfrenata esuberanza del periodo *déco* si sostituisce un pragmatismo che abbandona ogni decorazione sovrapposta, puntando all’essenzialità dell’insieme e alla assoluta razionalità del sistema costruttivo. Il “grattacielo moderno” non rincorre lo *status symbol* attraverso l’originalità della forma, manifestata soprattutto nel coronamento, ma si propone come elemento regolatore di un tessuto urbano fatto di edifici che, seppur svettanti, risultano parti anonime, intente a dare ordine alla struttura della città. Il “corpo” dell’edificio è un prisma di vetro che ha perso ogni emozione per i coronamenti bizzarri e chiassosi, volutamente esibizionisti.

Il modello del “grattacielo moderno” è l’immagine perfezionata da Mies van der Rohe negli anni che passa negli Stati Uniti dopo la chiusura della Scuola Bauhaus a Berlino (1933). Il suo grattacielo tende alla purezza volumetrica di un prisma astratto, privo di decori figurativi, che punta a raggiungere il cielo senza modificare la sua forma. Si distinguono alcuni tipi principali che non si caratterizzano per la configurazione della facciata, ma per il disegno della pianta: quadrata, rettangolare, circolare. L’elaborazione del “corpo” è affidata pertanto al modo in cui volumi continui, e privi di distinzioni nello sviluppo in altezza, coniugano la loro forma con materiali cristallini che sfruttano le diverse disponibilità cromatiche del metallo e del vetro.

Dopo il “grattacielo moderno” si giunge, attraverso una fase di transizione che occupa circa dieci anni, al “grattacielo simbolico” che punta a recuperare quell’espressività che dopo il periodo *déco* era stata del tutto rifiutata. Al formalismo si arriva percorrendo molte strade, ma le due principali sono caratterizzate dall’esposizione di motivi storici e dall’esibizione di composizioni geometriche. Queste due correnti stilistiche esprimono due immagini alquanto distinte che, tuttavia, entrambe puntano a rafforzare il valore simbolico dell’opera. Il formalismo geometrico rompe e squilibra il volume che il “grattacielo moderno” aveva reso compatto e unitario; il formalismo storico reinterpreta le torri e i campanili del passato, dando vita a un “corpo” dove i materiali tradizionali sono sostituiti dai profili della tecnologia contemporanea.

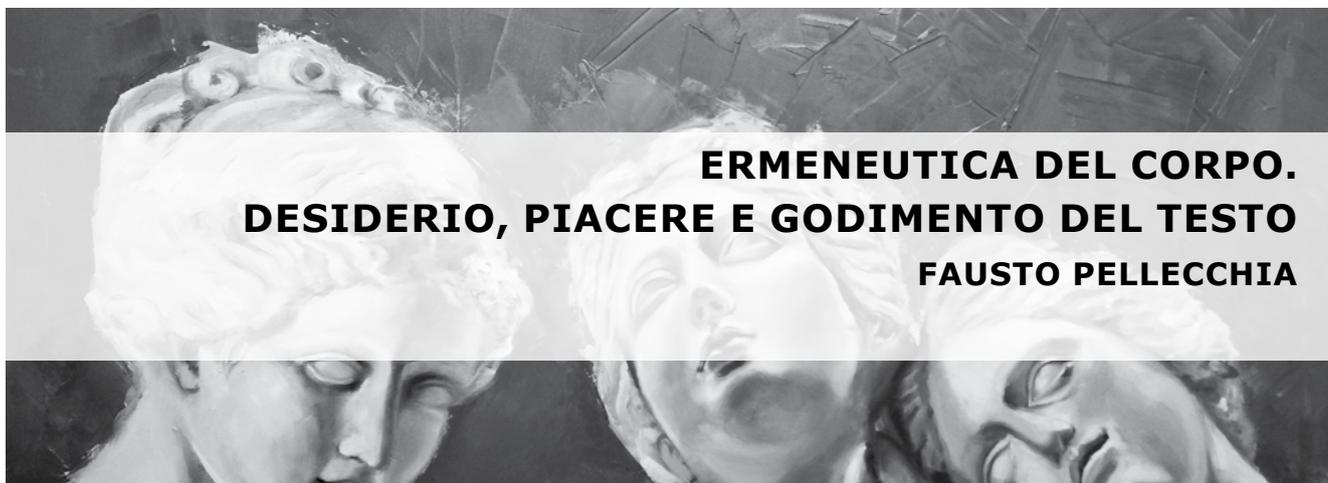
Gli esempi sono molti e differenziati, proprio perché rivolti alla ricerca di una rinnovata originalità; è difficile pertanto selezionare i più rappresentativi: si può scegliere tra i molti che Philip Johnson ha realizzato alla fine del secolo scorso, proprio dopo aver partecipato alla messa a punto, insieme a Mies van der Rohe, del “grattacielo moderno”.

Il “corpo” del grattacielo non è più esclusivamente americano; oggi la sua massima diffusione è in Asia attraverso varie linee di ricerca che è praticamente impossibile cercare di classificare. Resta tuttavia nel suo “DNA” l’ambizione di vincere la gara in altezza o, se l’obiettivo non è raggiungibile, imporre un “corpo” capace di imporsi per originalità formale e ricchezza di contenuti simbolici.

MARIO PANIZZA
Università degli Studi di Roma Tre
(mpanizza@uniroma3.it)

Bibliografia

- CONDIT C.W. *La Scuola di Chicago*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1979.
- HUXTABLE A.L. *The Tall Building Artistically Reconsidered: The Search for a Skyscraper Style*, Pantheon Books, New York 1985.
- GOLDBERGER P. *The Skyscraper*, Alfred A. Knopf, New York 1981.
- CARBONARA P. *Architettura Pratica*, Utet, Torino 1970.
- STERN R.A. M., GILMARTIN G. e MASSENGALE J., *New York 1900*, Rizzoli-New York, New York 1983.
- KOOLHAAS R. *Delirious New York*, Academy Editions, London 1978.
- MUJICA F. *History of the Skyscraper*, Capo Press, New York 1977.
- PARKER S. e altri *The Cathedral of Commerce*, New York 1917.
- BARONI D. *Grattacieli*, Electa, Venezia 1979.
- CIUCCI G., DAL CO F., MANIERI-ELIA M., TAFURI M. *La città americana dalla guerra civile al New Deal*, Laterza, Roma-Bari 1973.
- BOSSAGLIA R. *L'art déco*, Laterza, Roma-Bari 1984.
- JENCKS Ch. *Skyscrapers-Skycities*, Rizzoli-New York, New York 1980.
- BOSSEM A.C. *Building to the skies. The romance of the skyscraper*, Studio, London 1934.
- WRIGHT F. LI. *A Testament*, New York 1957.
- Scully V. *Architettura e disegno urbano in America*, Officina Edizioni, Roma 1971.
- PANIZZA M. *Mister Grattacielo*, Laterza, Roma-Bari 1987.



**ERMENEUTICA DEL CORPO.
DESIDERIO, PIACERE E GODIMENTO DEL TESTO
FAUSTO PELLECCIA**

Com'è noto, la voce latina *corpus* si conserva nelle lingue moderne con un significato propriamente bibliografico: viene usata per designare una raccolta di più opere con lo scopo di fornire serie ordinate e complete degli scritti di uno o più autori intorno a determinate materie. Le edizioni in *corpus* sono, perciò, definite in base ad esigenze critico-filologiche, generalmente corredate da un apparato erudito che indica i principi di catalogazione in base ai quali sono state riunite e pubblicate le opere, i rapporti di continuità razionale nella successione dei singoli volumi e i particolari criteri editoriali seguiti uniformemente per l'intera pubblicazione. Peraltro, questo significato tecnico-filologico del termine latino appare come una peculiare specificazione del significato generico di "corpo" che, nelle lingue neolatine (*corps, cuerpo, ecc.*), è impiegato per designare qualsiasi oggetto materiale, variamente determinabile in funzione delle proprietà caratteristiche della sua struttura e del suo stato fisico (es. *corpo rigido, elastico, o deformabile, gassoso, amorfo, ecc.*); oppure con significato più ampio, si parla di *corpo celeste, corpo astrale, corpo planetario, ecc.* Tuttavia, il riferimento ad una sottostante unità sintetica, implicita nel significato editoriale del *corpus*, contiene un ineliminabile rimando all'organismo biologico umano o animale, inteso come sistema integrato di organi e di apparati destinati a svolgere determinate funzioni vitali; da questo significato primario, per estensione, discende l'uso che lo riferisce altresì ad un insieme articolato di cose o di persone che, sotto un determinato punto di vista, formano un tutto omogeneo. In verità, le stesse nozioni di "autore" e di "opera", il cui binomio dovrebbe costituire il fondamento dell'unità discorsiva del *corpus*, si presentano come una correlazione la cui genealogia è fortemente problematica, risultato di

ipotesi filologiche (provvisorie) che si sforzano di delineare la natura e la storia del testo¹.

In questo senso, tanto la voce *corpus*, quanto le molteplici specificazioni semantiche del significato generico di “*corpo*”, appartengono all’area della *catacresi*: si tratta di metafore e metonimie, che hanno perso l’antica tensione eccedente, di tipo figurale – determinata dalla distanza e dal rapporto tra il significato traslato e il significato proprio, ovvero tra il *veicolo* e il *tenore*² e che si sono infine normalizzate per supplire l’assenza del termine proprio nel repertorio della lingua. Sotto il profilo diacronico, la catacresi ha, dunque, il compito di rimediare alla *inopia verborum* della lingua, conferendo a nuovi oggetti o a specifici contesti il nome già usato in precedenza per designare altri oggetti che rimandano per somiglianza e analogia a quelli nuovi (come ad es. in “collo di bottiglia” “gamba del tavolo”, “letto del fiume” ecc.). E’ questa la funzione suppletiva delle cosiddette “metafore morte” ed è proprio per effetto del continuo *bricolage* surrogatorio delle parole che Nietzsche poteva identificare nella lingua stessa, come tale, nient’altro che il “cimitero delle metafore”³.

Tuttavia anche le “metafore morte” che giacciono stremate ed esanimi nel cimitero della lingua restano pur sempre esposte all’evento di una possibile resurrezione. Essa si realizza ogni volta attraverso il ‘contatto’ esercitato dalla sintassi di un nuovo contesto discorsivo che ravviva la tensione interna del *transfert* figurale⁴.

1 Su questi aspetti, resta basilare il saggio di Michel Foucault “Che cos’è un autore?”, in *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 1-21.

2 Cfr. Ogden C. K. – Richards I. A., *Il significato del significato*, Il Saggiatore, Milano 1966.

3 “le verità [...] sono metafore che si sono logorate e che hanno perduto ogni forza sensibile, sono monete la cui immagine si è consumata e che quindi vengono prese in considerazione soltanto come metallo, non più come monete” (Friedrich Nietzsche, “Sulla verità e la menzogna in senso extramurale”, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. III, tomo II, Adelphi, Milano 1973, p. 316).

4 Sulla complessa questione della irriducibile metaforicità del linguaggio in genere (e di quello filosofico in particolare) va menzionato il dibattito che vide impegnati Jacques Derrida e Paul Ricoeur. In particolare si veda: J. Derrida, “La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique”, in *Marges – de la philosophie*, Éditions de Minuit, Paris 1972, pp. 247-324 (tr. it. La mitologia bianca. La metafora nel testo filosofico, in *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1997, pp. 277-349); P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris 1975, pp. 356-374 (tr. it. *La metafora viva*, Jaca Book, Milano 1981, pp. 372-390); e, in risposta alle critiche contenute nel citato paragrafo “Metaforica e meta-fisica” de *La metafora viva*, J. Derrida, *Le retrait de la métaphore*, in *Psyché. Invention de l’autre*, Galilée, Paris 1987, pp. 63-93 (tr. it. “Il ritrar-

In questa prospettiva, il pensiero di Roland Barthes sulla tessitura del testo come punto di contatto tra il “corpo dell’autore” e il “corpo del lettore” può essere considerato come una riattivazione metaforica della catacresi del *corpus*. E tuttavia la peculiare riattivazione che ne compie il pensiero intende valere, al tempo stesso, come superamento dell’opposizione tra il proprio (o letterale) e il metaforico. Nell’analisi delle strutture tropologiche dormienti nel linguaggio filosofico, Jacques Derrida, commentando le esplicite denegazioni di Heidegger in rapporto alla metaforicità della lingua, scrive: «La metafisica non avrebbe soltanto costruito e trattato il concetto di metafora, per esempio a partire da una determinazione dell’essere come *eidos*; sarebbe essa stessa in situazione tropica nei riguardi dell’essere o del pensiero dell’essere»⁵. Questo rilievo, tuttavia, non legittima l’aspirazione a un discorso letterale, immune da ogni transfert figurale; al contrario, inclina piuttosto verso una generalizzazione del metaforico che ne rende indecibili i bordi e le delimitazioni. Il caso di Heidegger è, per Derrida, paradigmatico⁶: l’oltrepassamento (*Überwindung*) della metafisica si presenta innanzitutto come una interna torsione (*Verwindung*) della sua pretesa “normalizzazione” del transfert semantico dal sensibile all’intelligibile; questa

si della metafora”, in *Psyché. Invenzioni dell’altro*, volume I, Jaca Book, Milano 2008, pp. 67-102). Un’analisi della discussione intercorsa tra i due pensatori, incentrato sull’adozione “abusiva” della catacresi o “metafora morta” come *terminus technicus* del pensiero filosofico, si veda J.-L. Amalric, *Ricœur, Derrida. L’enjeu de la métaphore*, P.U.F., Paris 2006. La tesi decostruzionista di Derrida, condotta nel solco di Nietzsche e Heidegger, tende a mostrare la disseminazione originaria che interdice e cancella l’opposizione tradizionale tra senso proprio e senso traslato o figurato: «Se è impossibile, per la filosofia, riappropriarsi concettualmente un qualunque senso proprio originario, da questo bisogna allora concludere che non esistono concetti filosofici puri. [...] Dato che tutti i concetti filosofici sono derivati, sono il prodotto di metafore forzate, il loro senso non dipende dunque né da una proprietà originaria né da una pura convenzione. E bisognerebbe allora parlare di “concetti tropici”, di “quasi-concetti”» (J.-L. Amalric, cit., p. 54).

5 *Le retrait de la métaphore*, cit., p. 79.

6 Sia Heidegger che Derrida – con la sua insistenza sul destino storico della metafora, dall’uso all’ “usura”- si pongono nel solco della radicalizzazione genealogica intrapresa da Nietzsche: «Che cos’è dunque la verità? Un mobile esercito di metafore, metonimie, antropomorfismi, in breve una somma di relazioni umane che sono state potenziate poeticamente e retoricamente, che sono state trasferite e abbellite, e dopo un lungo uso sembrano a un popolo solide, canoniche e vincolanti; le verità [...] sono monete la cui immagine si è consumata e che vengono prese in considerazione soltanto come metallo, non più come monete» (F. Nietzsche, “Su verità e menzogna in senso extramorale”, in *Opere*, vol. III, tomo II, Adelphi, Milano 1980, p. 361.

torsione si realizza principalmente attraverso un 'ritrarsi', uno *Schritt-zurück*: si tratta, cioè, di imboccare il percorso inverso, che rivitalizzi le "metafore morte" mediante la riattivazione etimologica o riavvolgendo la genealogia semantica delle espressioni che compaiono come "termini tecnici" del lingua filosofica.

Se infatti il discorso filosofico è già sempre metaforico in rapporto all'essere, può tuttavia essere esso stesso debordato «in quanto corrisponde ad un ritrarsi dell'essere solo in base a un ritrarsi della metafora»⁷. Ciò che Derrida rileva a proposito della esplicita denegazione del metaforico nei testi di Heidegger, acquista perciò una valenza trascendentale in riferimento al linguaggio filosofico in generale. Nella *Lettera sull'«umanismo»*, Heidegger scrive: «il pensiero lavora a costruire la casa dell'essere», con l'avvertenza che il «discorso sulla casa dell'essere non è una metafora che traspone l'immagine della "casa" all'essere, ma partendo dall'essenza dell'essere, adeguatamente pensata, un giorno noi potremo pensare che cos'è "casa" e che cos'è "abitare"»⁸. Derrida, nel suo commento, sottolinea precisamente il superamento dell'opposizione tra letterale e metaforico che affiora in questa denegazione heideggeriana: «questo movimento non è più semplicemente metaforico. Verte sul linguaggio e sulla lingua come elemento del metaforico. Verte sull'essere che non è niente e che [...], col ritrarsi dell'essere, rende possibile la metaforicità e, al tempo stesso, il suo ritrarsi. Per conseguenza, non c'è nessun termine che sia proprio, usuale e letterale nello scarto senza scarto di questo fraseggiare. Che, nonostante il suo aspetto o il suo sembiante, non è né metaforico né letterale»⁹. Di qui, Derrida fa discendere l'attribuzione anche al proprio impiego del linguaggio una capacità analoga a quella che egli ascrive a merito di Heidegger: «"Ritrarsi" (*retrait*) non è più proprio o letterale che figurato. Non si confonde con le parole che rende possibili, nel loro delimitarsi o ritagliarsi [...], ma neanche è estraneo alle parole come lo sarebbe una cosa o un referente. Il ritrarsi non è una cosa, né un ente, né un senso»¹⁰. Attraverso la ricognizione 'archeologica' di certi vocaboli, mediante il recupero del loro etimo prodotta dall'inserimento in un nuovo contesto di pensiero, diventa dunque possibile andare oltre le opposizioni concettuali di

7 Ibid., p. 80.

8 M. Heidegger, *Lettera sull'«umanismo»*, tr.it., Adelphi, Milano, pp. 95-96.

9 *Le retrait de la métaphore*, cit., p. 84.

10 Ibid., p. 92.

cui la metafisica si è servita per dar conto delle figure retoriche della lingua. I motivi di fondo attorno ai quali convergono i due saggi di Derrida, *La mythologie blanche* e *Le retrait de la métaphore*, in polemica con Paul Ricoeur, si possono dunque riassumere nelle seguenti tesi: a) vi è una metaforicità irriducibile in ogni enunciato linguistico: b) i filosofi, piuttosto che tentare un'illusoria catarsi del metaforico in quanto tale, potrebbero o dovrebbero battere il sentiero opposto, costituito dalla sua illimitata proliferazione, perché questa aprirebbe l'unica strada, autenticamente decostruttiva, per produrre enunciati che non siano più né metaforici né letterali.

ROLAND BARTHES – il desiderio e il corpo del testo

Alla luce di questo dibattito, divengono perspicui i concetti "tattili", sensoriali e corporei che Roland Barthes ha applicato nell'interpretazione del *corpus* di un Autore. Del resto, tutti i suoi testi teorici traboccano di metafore e di figure, come ha riconosciuto esplicitamente lo stesso autore degli *Essais critiques*¹¹.

Nella prospettiva barthesiana, il testo è innanzitutto il luogo d'incontro del corpo dell'autore con quello del lettore che si definisce e si determina in base alle differenti maniere in cui essi si "toccano" l'un l'altro. Desiderio, piacere, godimento costituiscono altrettante modalità di risposta del corpo al testo.

La teoria del testo impone, infatti, come punto di partenza, una ricezione sensoriale che ne dispieghi il campo semantico come uno "spazio di seduzione" nel quale l'autore e il lettore si cercano e "amoreggiano". È nel testo che i loro corpi, sebbene infinitamente distanziati e differiti, si incontrano. Se il corpo dell'autore è effettivamente coinvolto nel corpo del testo, lo è, innanzitutto, sotto le apparenze del desiderio che si annuncia nella sommessa in-

11 «Il ragionamento è fatto insomma di una concatenazione di metafore (...) ciò che prende il posto di una argomentazione è il dispiegarsi di un'immagine [...] Nel lessico di un autore non c'è forse bisogno che ci sia sempre una parola-mana, una parola la cui significazione ardente, multiforme, inafferrabile, quasi fosse sacra, dia l'illusione che attraverso questa parola si possa rispondere a tutto? Questa parola non è eccentrica né centrale: è immobile e portata alla deriva, mai addomesticata, sempre atopica (che sfugge ad ogni topica), di volta in volta resto e supplemento, significante che occupa il posto di ogni significato» (Roland Barthes par lui-même, in *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris 1975, p. 155, e p. 133).

giunzione: “amami!”¹² implicita in ogni forma di scrittura. Il genio di Barthes è consistito nel legare inestricabilmente questo desiderio dell'autore al desiderio del lettore, giacché quel che il lettore desidera corrisponde perfettamente al desiderio che l'autore ha avuto di lui. Non si tratta quindi di un desiderio che sarebbe anteriore alla lettura e che il soggetto proietterebbe nella finzione per darvi soddisfazione nella modalità del “come se”: il desiderio nasce nel testo, gli è perfettamente immanente, contemporaneo e consustanziale.

Se il lettore prova piacere, è quindi perché sente la presenza del desiderio nella scrittura: vi si riconosce come destinatario, sente che l'autore lo cerca e più precisamente che lo cerca in quanto corpo – senza di che il testo produrrebbe una domanda senza desiderio, diventerebbe un “testo frigido”¹³: «Il testo [...] può quindi strapparmi soltanto questo giudizio senza aggettivazioni: è questo! E ancor più: questo è quanto per me»¹⁴. Il piacere non proviene dunque dal senso, dalla decodifica – come si pensa generalmente – ma è da mettere in rapporto con il corpo e la sua sensibilità: nel suo destinarsi al lettore, il testo sembra prendere la forma di un corpo che lo “tocca”, istituendo un contatto con quello dell'autore: «Il linguaggio è una pelle: strofino il mio linguaggio contro l'altro. È come se avessi parole in forma di dita, o dita sulla punta delle mie parole»¹⁵.

La parola *corpo* ha un uso figurale dai molteplici contorni, in base ai differenti contesti delle sue occorrenze. Con questo termine Barthes sembra designare, innanzitutto, il soggetto nella sua individualità. Il corpo è ciò che mi appartiene in proprio, ciò per cui mi distingo dagli altri. Più precisamente è quella impronta personale che permette di individualizzare un comportamento o un discorso: «Il corpo è la differenza irriducibile, ed è, al tempo stesso, il principio di ogni strutturazione (poiché la strutturazione è l'unicità della struttura)»¹⁶. Così, a proposito degli amici riuniti nella redazione della rivista *Tel Quel*, Barthes osserva che ogni scrittore, pur condividendo lo stesso linguaggio politico-ideologico, lo parla tuttavia *con il suo corpo proprio*,

12 R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, Paris (Essais critiques IV) 1984, p. 45.

13 R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris 1973.

14 Ibid., p. 22.

15 R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, Paris 1977, p. 87.

16 Ibid., p. 178.

cioè in una maniera personale e inimitabile. Quale che sia il dominio considerato, il corpo simbolizza ciò che si oppone alla generalità, alla ripetizione e alla *doxa*: conseguentemente, non designa tanto la superficie, l'immediatezza della presenza, quanto piuttosto la profondità; non rinvia all'apparenza ma all'essere: « rifiutando all' altro l'interiorità, si compromette un po' il suo corpo»¹⁷. In questo senso, lo sforzo dello scrittore consisterà nel parlare di sé, cioè nell' "ex-porsi" senza compromettere questo corpo profondo, che costituisce la radice dell'immaginario del testo: «ciò che mi appartiene in proprio è il mio immaginario, è la mia fantasmatica»¹⁸, le immagini con le quali rivesto la mia vita interiore.

In secondo luogo, il corpo designa altresì ciò che avviene spontaneamente in me e che è fuori del mio dominio. In questa accezione, la parola *corpo* rinvia al mondo turbolento delle emozioni o delle sensazioni immediate che precedono la riflessione. Alla luce di questa connotazione semantica, vanno comprese le frasi, a prima vista sconcertanti, del tipo: «il mio corpo non ha le stesse idee che ho io»¹⁹. Capita, infatti, di essere toccati, sedotti, attirati da un'idea senza che se ne conosca fino in fondo la causa. Una parola parla al corpo dell'Autore senza che egli ne possa precisare la ragione, e fino al punto di poter eccitare il suo desiderio di inventare una storia per fingere una spiegazione: «Il mio stesso corpo (e non soltanto le mie idee) può farsi con le parole, essere creato da esse»²⁰. Se il corpo proprio reagisce nella modalità della spontaneità, simmetricamente, non è raro che il corpo degli altri, sottraendosi al loro controllo, si offra immediatamente alla lettura.

Infine, il corpo è ciò che è prioritariamente in rapporto con il desiderio. Se la ripetizione genera noia – precisamente perché «la banalità è il discorso senza corpo»²¹ - il corpo in quanto singolarità irriducibile è legato al piacere. La pratica metaforica di Barthes, incentrata sul ventaglio delle connotazioni riferibili alla corporeità, trova qui la sua ragione più persuasiva; il ricorso all'immagine gli permette di enunciare, all'interno della sua argomentazione teorica, un desiderio personale che si trasmette al lettore.

17 Ibid., p. 172.

18 Ibid., p. 155.

19 R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris 1973, p. 30.

20 *Roland Barthes par Roland Barthes*, cit., p. 155.

21 Ibid., p. 141.

a) *Ambiti e funzioni dell'immagine del corpo*

Quali sono i campi di applicazione dell'immagine del corpo, in corrispondenza degli ambiti per i quali Barthes avverte il bisogno di utilizzare le parole che la designano?

Emerge in primo piano l'ambito della soggettività propria dell'io, considerata come la somma delle diverse maniere in cui l'io «esiste a se stesso»²². In questo senso, l'io è composto da una molteplicità di corpi. Tra questi, il più evidente è il corpo fisiologico, che si rivela nello svolgimento delle funzioni vitali, come la digestione, la nausea, il brivido. Ogni sensazione esprime infatti il rapporto, doloroso o piacevole, di un soggetto alla sua propria attività. Il corpo fisiologico rende possibile all'io di apprendersi dall'esterno, come un oggetto materiale, cioè come un "corpo estraneo".

Accanto ad esso, esiste egualmente un corpo linguistico: «si escludeva il suo linguaggio, cioè il suo corpo»²³, così risponde Barthes a coloro che lo accusano di praticare un gergo intellettualistico. Del resto, la lingua nativa, la lingua ombelicale (ciò che Lacan chiamerà *lalingua*) è una parte del corpo, anche se bisognerà apprendere ad emanciparsene. Lo scrittore è infatti colui che gioca con la lingua materna, cioè «con il corpo di sua madre», «per glorificarlo, abbellirlo o per farlo a pezzi»²⁴.

L'inventario delle diverse occorrenze della parola corpo potrebbe proseguire indefinitamente, estendendosi al corpo emozionale, sociale, pubblico e persino "topologico" (scomponibile nei diversi corpi locali, come il "corpo parigino" o "il corpo di campagna"). Ma, il corpo è altresì utilizzato per parlare del testo: il corpo testuale è considerato a partire dall'immagine paradigmatica del corpo umano, come una realtà singolare, la cui differenza è irriducibile, aperta sull'interiorità e sull'immaginario che vi si esprime in maniera spontanea e che si rivolge all'altro nella modalità del desiderio. Perciò, il corpo designa altresì ciò che nel testo, vagliato nella profondità della sua differenza, testimonia dell'inconscio, in ciò che la scrittura lascia intendere come una «stereofonia della carne profonda»²⁵. Avviene infatti che il testo risuoni di una "scrittura ad alta voce", cioè di una scrittura musicale, sensuale, che, più che alla chiarezza del messaggio, mira alla patina del significante. Se di una tale forma si può dire che essa "passa attraverso

22 Ibid., p. 64.

23 Ibid., p. 107.

24 *Le plaisir du texte*, cit., p. 60.

25 Ibid., p. 195.

il corpo²⁶ è perché essa esprime l'immaginario connesso alla sensibilità di un soggetto. Del resto, come si è anticipato, il corpo del testo non è mai interamente padroneggiato dall'autore, ed è per questo che esso parla malgrado il suo autore. La scrittura si mostra dunque marchiata dal corpo, allorché qualcosa «salta fuori dalla cornice»²⁷, quando tra il testo e il lettore si dà vita ad una esperienza insolita, non programmabile.

Infine il testo *ha* o è un corpo, in quanto non rinvia soltanto a un significato, ma esprime e trasmette un desiderio, che si manifesta quando si percepisce «quella gioia continua, effusiva, giubilante della scrittura» il cui modello sarebbe la felicità sessuale²⁸: «Che cos'è la significatività? È il senso in quanto è prodotto sensualmente»²⁹

b) *Piacere e godimento del testo*

Del piacere esistono molteplici forme: Barthes distingue un senso generico (quello appunto correlato al desiderio) e un'accezione specifica, secondo la quale il piacere si oppone al godimento. Questa distinzione definisce due maniere molto differenti per il lettore di essere toccato dall'opera:

«Testo di piacere: quello che soddisfa, riempie, dà euforia; quello che proviene dalla cultura, non rompe con essa, è legato ad una pratica confortevole della lettura. – Testo di godimento: quello che mi mette in stato di perdita, semina sconforto (fino ad una certa noia), fa vacillare le basi storiche, culturali, psicologiche del lettore, e con esse la consistenza dei suoi gusti, dei suoi valori e dei suoi ricordi, mettendo in crisi il suo rapporto al linguaggio»³⁰.

Ciò che permette di differenziare queste due modalità del piacere è infatti l'incontro dell'alterità che il testo può presentare per il lettore. Il testo di piacere assomiglia al lettore, condivide i suoi codici, le sue norme, i suoi valori: «Il piacere è legato alla consistenza dell'Io, del soggetto che si assicura valori di comfort, di appagamento o di agio [...]»³¹

Nel piacere, l'identità del lettore non è rimessa in questione: egli esce intatto dal suo rapporto al testo. Si può tuttavia dubitare del sentimento di indifferenza che suscite-

26 Roland Barthes *par Roland Barthes*, cit., p. 83.

27 *Le plaisir du texte*, cit., p. 90.

28 Roland Barthes *par Roland Barthes*, cit., p. 159.

29 *Le plaisir du texte*, cit., p. 97.

30 *Ibid.*, p. 22.

31 R. Barthes, *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Éditions du Seuil, Paris 1981, p. 222.

rebbe il testo di piacere, così perfettamente somigliante al soggetto da non suscitargli alcuna inquietudine. Il testo di godimento, al contrario, non assomiglia in nulla al lettore. Per Barthes, il godimento « può sopraggiungere solo con qualcosa di *assolutamente nuovo*, perché solo il nuovo scuote (mette in questione) la coscienza [...]»³²

Questa irruzione del *novum* va intesa come un'alterità radicale, nella quale il lettore non può in alcun modo riconoscersi: essa lo obbliga, perciò, a uscire da se stesso, a mettere in gioco la sua identità nel suo rapporto al testo. È proprio la maniera in cui questo godimento tocca e sollecita il lettore sembra costituire la premessa necessaria dell'*essere-in-comune* del testo.

Il godimento, scrive Barthes, è «[...] un piacere senza separazione»³³: il lettore che lo prova non si situa più in un rapporto di esteriorità, di distanza nei confronti del testo, ma vi si inabissa perdutamente. Il soggetto e l'oggetto, il lettore e il testo non sono più distinti ma compresi nella stessa ondeggiante vertigine, fino a fondersi o a confondersi l'uno nell'altro.

Diversamente dal piacere, quindi, il godimento non permette al soggetto che lo prova di "ritrovarsi": dal suo contatto con l'opera, il lettore esce totalmente "decostruito". L'alterità del testo di godimento è ciò che rende il lettore estraneo a se stesso: lo tocca fino al punto di alienarlo. Si può, dunque, definire il soggetto di godimento come un soggetto in stato di perdita la cui identità è sconvolta e come sospesa. Nell'incapacità di dire "io", egli si riduce e quasi si risolve nell'impersonalità del "si", sprovvisto di identità propria. Tuttavia, toccato nelle profondità della sua identità, il lettore lo è altresì nel suo corpo: gode del testo, gode di questo stesso sentimento intenso di assenza, provocato dalla perdita della propria identità. Per questo, Barthes parla della "perversione" del godimento, di questa «[...] ricerca del piacere che non è redditizia»³⁴, che si colloca al di fuori di ogni finalità riferibile all'edificazione dell'Io e dell'identità. Allora, «ciò che è travolto, spezzato, è l'*unità morale* che la società esige da ogni prodotto umano»³⁵. In questo senso, la lettura di un testo di godimento mi "travolge" per rivelarmi a me stesso in quanto proteiforme, cangiante, e quindi anonimo e collettivo. Barthes cita Nietzsche:

«Non si ha il diritto di chiedere: chi è dunque che inter-

32 R. Barthes, *Le plaisir du texte*, cit., p. 55.

33 R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, cit., p. 79.

34 R. Barthes, *Le grain de la voix*, cit., p. 249.

35 R. Barthes, *Le plaisir du texte*, cit., p. 44.

preta? È l'interpretazione stessa, forma della volontà di potenza, che esiste (non come un essere, ma come un processo in divenire), in quanto passione»³⁶.

Radicalizzando l'assunto nietzschiano sull'infinità dell'interpretare, Roland Barthes delinea una concezione dell'identità del lettore come "disseminazione", cioè come una identità vacillante e precaria, che versa nell'impossibilità di definirsi in quanto già sempre sospesa e sorpresa nel suo rapportarsi all'altro. Questa sospensione del soggetto – che rende possibile l'essere-in-comune del testo, costituisce il punto di convergenza tra il pensiero di Barthes e quello di Jean Luc Nancy. Tuttavia, come si vedrà, l'uso della nozione di godimento del testo, presuppone chiaramente in entrambi il lavoro teorico di Jacques Lacan.

c) *Per una erotica del testo*

Se poi ci si volge ai segnali e alle manifestazioni della corporeità che operano nel testo, è necessario adottare una particolare attenzione al tema della trattazione, il cui sviluppo è fatto di insistenze, tanto più ossessive, quanto più indicano «quel luogo del discorso in cui il corpo si propone sotto la sua propria responsabilità»³⁷. La valorizzazione della ripetizione, connessa a questa emergenza, può sorprendere in quanto, come si è accennato, la ripetizione in generale non ha buona reputazione in Barthes. Ma se il tema – quasi in una accezione musicale del termine – ritorna come una "buona" ripetizione, ciò si deve precisamente alla sua provenienza dal corpo; la *doxa*, al contrario è una «ripetizione morta che non proviene dal corpo di nessuno, se non, per l'appunto, da quello dei Morti»³⁸. Esempio è, ad esempio l'attenzione particolare che Barthes dedica ai temi carnali (caffè, sangue, agave, grano) in Michelet. Il tema testimonia dunque di un soggetto, cioè dell'Autore, considerato nella frammentazione di una miriade di elementi che possono apparire nella forma di oggetti di un desiderio parziale e sfuggente. Perciò, il tema non delinea una figura coerente, unificata, ma una forma mobile, divisa in oggetti-feticcio e in luoghi erotici, la cui ascendenza, come si vedrà, rimanda chiaramente alla problematica dell'oggetto *a* nella psicanalisi di Lacan.

Oltre all'io e alla scrittura, il corpo, in quanto parola-immagine, può essere utilizzato per parlare della lettura:

36 Ibid., p. 83.

37 Roland Barthes *par Roland Barthes*, cit., p. 180.

38 Ibid., p. 75.

un buon testo si riconosce dal sentimento che trasmette al corpo del lettore, allorché si ha l'impressione che il testo mi descriva, che funzioni per me³⁹. Certe esperienze inducono il corpo a cedere, a ricevere in un colpo solo la coscienza di ciò che esso è. Quando il mio corpo reagisce, quando l'emozione prende il sopravvento, esso mi rivela a me stesso. Alla domanda «come la parola [il testo] diviene valore?», la risposta è «al livello del corpo», attraverso un «fremito fisico»⁴⁰.

La metafora sembra innanzitutto adempiere in Barthes una funzione retorica o seduttiva: si iscrive nel rapporto di persuasione che il discorso teorico intrattiene con il suo lettore, nella misura in cui deve non solo convalidare un certo contenuto, ma anche sperimentare strategie efficaci per trasmetterlo al suo destinatario. In questa prospettiva l'immagine mostra un triplice vantaggio: non solo essa evoca una certa complicità, rivolgendosi al lettore nella modalità di un *rapporto amoroso*, ma essa produce un effetto d'autenticità: l'autore vi espone la propria interiorità e facilita la memorizzazione, dal momento che la scrittura è tanto più incisiva quanto più è "carnale".

Inoltre l'immagine ha una funzione didattica: se la teoria ha la finalità di sussumere sotto una legge unitaria l'apparente eterogeneità del reale, l'immagine si presenta come un momento intermedio nel passaggio dal concreto all'astratto. Perciò, per spiegare che nella lettura il piacere è legato all'intermittenza del sensuale e dell'intellettuale, Barthes si serve dell'immagine dell'amplesso amoroso: come per gli amanti che hanno la capacità di poter parlare mentre si abbracciano, il testo può, in uno stesso movimento, produrre senso e suscitare piacere⁴¹.

L'immagine permette altresì di veicolare un certo numero di valori: pensare per metafore, equivale a mostrare che il senso denotato (oggettivo) non è necessariamente più ricco di significati del senso connotato o soggettivo. Più precisamente, esso agisce lasciando passare obliquamente tutti i valori associati all'immagine: il desiderio, la differenza, l'immaginario, il proprio, ma anche lo scacco dell'identità. Il fine delle diverse peripezie del testo consiste nell'uscire dalla relazione di dominio inerente al discorso di verità: «Se amate le parole fino al punto di soccombervi, vi ritraete dalla legge del significato»⁴².

39 Ibid., p. 147.

40 Ibid., p. 133.

41 Ibid., p. 144.

42 Ibid., p. 155.

L'immagine adempie, infine, una funzione euristica. Alcune immagini si presentano infatti come una messa in forma del pensiero; quelle intellettualmente più stimolanti rinviano a forme spaziali: il corpo, ma anche la linea, il cerchio, il triangolo, la croce, l'albero, il nodo ecc. Insegnandoci a guardare aspetti di noi stessi, o meglio, su noi stessi nella nostra relazione fisica, affettiva e immaginaria al mondo, esse si presentano, soprattutto quando risalgono alla loro forma archetipica, come un accesso ontologico persino più pertinente rispetto alla rappresentazione scientifica. Così, ad esempio, Barthes scompone la parola "corpo" in una serie di rubriche (*pelle, pieghe, tumescenze*) attraverso le quali declina il termine generico in differenti tipologie. Questi svolgimenti della metafora mettono capo, talvolta, ad insospettabili analogie. Ad esempio, come, per l'essere umano, il corpo erotico è irriducibile al corpo fisiologico, così il piacere del testo è irriducibile al suo funzionamento grammaticale⁴³. L'immagine, dunque, non è solo utile al conoscere, ma gli è indispensabile. Se il linguaggio impone una visione delle cose (è il famoso "fascismo della lingua"), l'unica maniera di esprimere un pensiero inedito implica il ricorso alle metafore. Perciò, non si dà alcun interesse a tradurle o a parafrasarle: farlo, significherebbe rinviare ad un senso prefissato, ridotto, fagocitato, cioè al già pensato. In questo senso, il pensiero teorico, esattamente come l'arte, è segnato dalla soggettività e dall'immaginario, e perciò dipende non tanto dal contenuto quanto piuttosto dalla scrittura. Nella sua genesi, il pensiero partirebbe dal significante⁴⁴ e porrebbe, come suo intento, la questione del piacere. Quale che sia, quindi, l'ambito considerato (diario, biografia, discorso teorico) Roland Barthes intende agire sempre come scrittore, cioè come qualcuno che privilegia il lato carnale dei segni e che «sa bene che la sua parola (...) inaugura un'ambiguità, anche quando si mostra perentoria, (...) e che esso non può avere nessun'altra massima che quella parola profonda di Jacques Rigaut: Ed anche quando affermo, ancora interrogo»⁴⁵.

43 *Le plaisir du texte*, cit., p. 30.

44 «Si può chiamare poetico (...) ogni discorso nel quale una parola conduce all'idea» (R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, cit., p. 155).

45 R. Barthes, *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris 1964, p. 153.

II. Jacques Lacan – desiderio, piacere, godimento

I rapporti di Rolands Barthes con la psicanalisi freudiana sono evidenti e ampiamente documentati, anche al di là della coincidenza temporale tra la sua produzione saggistica e la riformulazione della metapsicologia freudiana ad opera di Jacques Lacan⁴⁶. In questo contesto la trattazione lacaniana della nozione di godimento (*jouissance*) gioca un ruolo centrale⁴⁷.

Nella prospettiva della psicanalisi, l'accento è posto sulla questione complessa della soddisfazione e, in particolare, del suo legame con la sessualità: il godimento si oppone al piacere che segnala un decremento delle tensioni dell'apparato psichico al livello più basso. Ci si può chiedere tuttavia se l'idea di un piacere siffatto sia in grado di interpretare ciò che prova l'essere umano, dal momento che il suo desiderio, i suoi piaceri e dispiaceri, sono comunque presi nella rete dei sistemi simbolici che dipendono tutti dal linguaggio, e che l'idea di una semplice scarica delle tensioni appare poco meno che caricaturale, in quanto ciò che è

46 Nel 1974, nel suo seminario sulla "Teoria del testo" all'École pratique des hautes études, Barthes enuncia la mutazione epistemologica che intende perseguire nei termini seguenti: «La referenza materialistico-dialettica (Marx, Engels, Lenin, Mao) e la referenza freudiana (Freud, Lacan), ecco ciò che autorizza con sicurezza l'individuazione dei fondamenti della nuova teoria del testo.» (www.psychanalyse.com/pdf/Theorie_du_Texte_ROLAND_BARTHES.pdf)

47 L'elaborazione del concetto di godimento in Lacan coincide essenzialmente con il periodo del suo insegnamento che va dal 1957 al 1976. Ed è negli stessi anni che le opere teoriche di Barthes di impronta spiccatamente critico-semiologica fanno uso dell'opposizione tra testo-di-piacere e testo-di-godimento. Durante questo ventennio, si possono isolare nella produzione di Lacan alcune tappe salienti, di accentuazione, riformulazione o ripresa e chiarificazione della nozione di godimento. In particolare il seminario su *L'etica della psicanalisi* (1959-1960) e il testo, contemporaneo, contenuto negli *Scritti*, intitolato "Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano" (1960). In seguito Lacan vi ritorna nel seminario *Ancora* (1972-1973), ed infine in *La terza* (1974- pubblicato in *Lettere della Scuola freudiana*, n. 16, 1975, pp. 177-203), con l'appendice dell'intervento di Lacan al Congresso della Scuola Freudiana di Parigi a Roma, e il seminario *Reale, Simbolico, Immaginario* (1974-1975). Ma la già nel saggio inaugurale degli *Scritti*, "Lo stadio dello specchio" (1949), nel quale non compare il termine *jouissance*, il suo concetto è già evocato dall'assunzione giubilante dell'immagine allo specchio da parte del bambino. Si tratta dell'aspetto che segna e, al tempo stesso, dissimula l'alienazione fondamentale del soggetto in un'immagine che si costituisce "come un altro" e, per ciò stesso, del suo godimento in quanto essa appare come "il godimento di un altro". Inoltre, il termine estremo dell'elaborazione di Lacan è identificabile nel "Seminario di Caracas" (agosto 1980) in cui si allude alla nozione di godimento, rievocando le conclusioni alle quali era pervenuto negli anni precedenti.

radicalmente richiesto per questa soddisfazione è nulla di meno che il senso.

Anche la masturbazione, che potrebbe essere considerata come il modello di questo godimento solitario, il “godimento dell’idiota”, secondo l’etimologia greca dell’ιδιώτης (= privato), lo diviene solo attraverso il fantasma evocato dal reticolo del linguaggio. Pertanto ci si può domandare se questa particolare tensione indicata dal concetto di godimento non sia da pensare diversamente che attraverso il principio (entropico) di una termodinamica immaginaria, cioè considerando piuttosto le intersezioni della catena significante nella quale l’uomo si trova coinvolto per il fatto stesso di parlare. Il godimento sarebbe allora l’unico termine adatto a questa situazione e la soddisfazione o insoddisfazione non deriverebbero più soltanto da un equilibrio energetico, ma da rapporti differenti a ciò che non è più concepibile come una tensione privata, distante dal campo del linguaggio e dalle leggi che lo regolano. Lacan conia il gioco di parole intraducibile *j’ouis-sens* (odo-sento) che rompe con l’idea mitica di un animale monadico che gode solitariamente, senza parole, senza la dimensione radicalmente intersoggettiva del linguaggio. Per il fatto che parla, per il fatto che «l’inconscio è strutturato come un linguaggio», il godimento, sostiene Lacan, non può essere concepito come il soddisfacimento di un bisogno apportato da un oggetto che lo riempirebbe. Piuttosto, il godimento è congruente con la condizione dell’essere umano, proprio e soltanto nella misura in cui gli è *interdetto*: non nel senso banale che gli sarebbe proibito dall’azione della censura, ma per il fatto che è *inter-detto*, in quanto, cioè, appartiene alla stessa stoffa del linguaggio nel quale il desiderio trova la sua presa e le sue regole. Questo luogo del linguaggio prende il nome in Lacan del *Grande Altro*. Sicché tutta la difficoltà della nozione di godimento e delle sue varianti proviene dal suo rapporto ad un Grande Altro non rappresentabile, puro luogo della catena significante.

In verità, il termine “godimento” unifica e definisce nell’opera di Lacan un campo problematico che annovera differenti varietà, designate da nomi specifici. Ognuna di queste varietà è supportata da un certo numero di enunciati fondamentali con pretesa assiomatica, che attengono al rapporto del godimento con altre nozioni chiave della teoria psicoanalitica⁴⁸.

48 Un quadro sintetico delle peripezie della nozione di godimento negli scritti lacaniani è delineato in J.-A. Miller 1999. « Les six paradigmes de la jouissance », *La Cause freudienne*, Revue de psychanalyse, 43, pp. 7-29.

Dal punto di vista che qui interessa, ci si può limitare a brevi cenni sugli ambiti più rilevanti che interagiscono nei rapporti del godimento con il desiderio, con il piacere e con il corpo “parlante”⁴⁹, cioè in relazione al significante.

a) *Desiderio e godimento*

La nozione di godimento compare esplicitamente per la prima volta nel seminario *Le formazioni dell'inconscio* nel corso della seduta del 5 marzo 1958⁵⁰, definita per differenza dalla nozione di desiderio nel quadro nella costituzione del desiderio in rapporto al significante. Infatti, nel testo stabilito da Jacques-Alain Miller, la seduta in questione si intitola “Il desiderio e il godimento”.

Nel seminario *L'envers de la psychanalyse*, Lacan introduce l'espressione “campo del godimento”: «Se c'è qualcosa che resta da fare, nell'analisi, è l'istituzione di quest'altro campo energetico che necessiterebbe di altre strutture di quelle della fisica, e che è il campo del godimento»⁵¹. L'intero seminario, secondo il testo stabilito da J.A. Miller, porta il titolo di “campo lacaniano”, che ha il suo centro nel “campo del godimento” e dovrebbe unificare e delimitare il campo della psicanalisi in funzione del ruolo che vi gioca la catena significante.

Evidentemente, la locuzione “campo lacaniano”, qui introdotta, rinvia a quella di “campo freudiano”: entrambe designano il medesimo oggetto, l'inconscio, frutto dell'esperienza psicoanalitica intesa come una pratica clinica. Ma la diversa denominazione dei due campi corrisponde a due punti di vista, a partire da due differenti, opposte polarità.

Il campo freudiano si colloca infatti, preliminarmente, dal lato del desiderio, inteso come desiderio inconscio, mentre il campo lacaniano si colloca dal lato del godimento, dell'inconscio che gode o, meglio, è godimento. Ma non va dimenticato che il seminario su *L'etica della psicanalisi* (1959-1960) di poco posteriore all'introduzione del 1958 che oppone il godimento al desiderio, conclude tuttavia con la nota formula “non cedere sul proprio desiderio”. Questa formula lascia intendere che non si debba abbandonare il polo del desiderio in quanto costituisce la più

49 Cfr. J. Lacan, 1972-1973. *Encore*, Le Séminaire, Livre XX, Le Seuil, Paris 1975, pp. 114 e 118.

50 J. Lacan, 1957-1958, *Les formations de l'inconscient*, Le Séminaire, Livre V, Le Seuil, Paris 1998, pp. 251-252.

51 J. Lacan, 1969-1970. *L'envers de la psychanalyse*, Le Séminaire, Livre XVII, Le Seuil, Paris 1991, p. 93.

affidabile difesa contro l'eccedenza del godimento: «[...]il desiderio è una difesa, un divieto di oltrepassare un limite nel godimento»⁵² E ancora: «[...] per noi il godimento non è promesso al desiderio. Il desiderio non fa altro che andargli incontro...»⁵³. In altri termini, il desiderio fa esistere il godimento come inaccessibile e perduto. Vi è dunque una irresolubile ambiguità, una duplicità del desiderio in rapporto al godimento. Da un lato, il desiderio è un movimento orientato al godimento, dall'altro, rappresenta una difesa contro di esso⁵⁴. Per questo, infatti, Lacan evoca la posizione masochista come fondamento del soggetto del desiderio: come il perverso, egli gode del suo desiderio⁵⁵, instaurando una stretta equivalenza tra i due, in forza della quale desiderare significa o sottintende "godere nel o del tormento stesso".

b) *Godimento e corpo*

Il rapporto tra godimento e corpo è certamente uno dei temi più costanti e più importanti nell'opera di Lacan. Costituisce l'assioma centrale intorno al quale ruota l'intero percorso di elaborazione della nozione di godimento⁵⁶. Si tratta del godimento nel senso in cui un corpo fa esperienza di sé, gode di se stesso, che si esprimerà nella formula "un corpo è ciò che si gode"⁵⁷. In questo contesto, il godimento si colloca nel registro dell'aumento di tensione, dello stravolgimento, del dispendio, o anche dell'azzardo, spinto fino al limite dell'apparizione del dolore⁵⁸. Del resto, il corpo qui non va inteso come organismo biologico naturale, ma come corpo marchiato dal linguaggio, dal significante o tratto unario, donde la nozione di "corpo parlante". Lacan arriva a dire che «un corpo si gode nel corporeizzare in ma-

52 J. Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », *Écrits*, cit., 1966, p. 825.

53 J. Lacan, 1962-1963. *L'angoisse*, Le Séminaire, Livre X, Le Seuil, Paris 2004, p. 383.

54 J. Lacan, 1965-1966. *L'objet de la psychanalyse* (seminario inedito), 27 avril 1966.

55 J. Lacan, *Les formations de l'inconscient*, cit., 1998, p. 313.

56 Gli enunciati che lo definiscono si moltiplicano soprattutto a partire dal 1966: «Solo ad un corpo appartiene il godere» (J. Lacan, 1965-1966. *L'objet de la psychanalyse*, seminario inedito, 27 avril 1966); o ancora: «un corpo è qualcosa che è fatto per godere, per godere di se stesso» (« Psychanalyse et Médecine », in *Lettres de l'École Freudienne*, n° 1, 1967, p. 42).

57 J. Lacan, 1972-1973. *Encore*, cit., p. 26.

58 J. Lacan, « Psychanalyse et médecine », cit., 1967, p. 46.

niera significante»⁵⁹, in quanto «il godimento è il rapporto dell'essere parlante al corpo»⁶⁰. Il godimento è quindi situato alla giuntura del corpo e del linguaggio, nell'apertura di "lalingua" (*lalangue*)

D'altra parte, come si è già accennato, il testo inaugurale sullo "stadio dello specchio", mostra il nesso tra il godimento e l'immagine del corpo che verrà sviluppato nel seminario su *Le sinthome*⁶¹ come godimento dell'immagine speculare o del doppio. Il corpo si introduce nell'economia del godimento attraverso la sua immagine. Per questo aspetto, esso si colloca sul versante del godimento dell'Altro, come la gelosia, nel senso che la gelosia si può interpretare come il godimento che viene invidiato nell'Altro, ovvero una "jalouissance"- una gelosia del e nel godimento⁶².

Gli effetti del linguaggio o del significante sul corpo sono di due specie. Il corpo diviene, prioritariamente, l'equivalente del luogo dell'Altro⁶³. Per questo, al livello del corpo c'è produzione dell'oggetto *a* come perdita, cioè come incontro con l'elemento pulsionale⁶⁴. Questo doppio movimento si articola con la costituzione del soggetto barrato dal significante e la caduta dell'oggetto *a* si presenta come "resto", di cui Lacan ha elaborato il

59 *Encore*, cit., p. 26.

60 J. Lacan, 1971-1972. *Le savoir du psychanalyste*, Entretiens de Sainte-Anne, inedito, 2/12/1971.

61 J. Lacan, 1975-1976. *Le sinthome*, Le Seuil, Paris 2005, p. 56.

62 J. Lacan, *Encore*, cit., 1975, p. 91.

63 «Il luogo dell'Altro è il corpo poiché è là che si iscrive l'impronta (*marque*) in quanto significante» (J. Lacan, 1966-1967. *La logique du fantasme*, inedito, 30/5/1967), 1967.

64 In linea di principio, l'oggetto *a* è il correlato del soggetto barrato a causa della divisione strutturale determinata dall'entrata nel registro simbolico costitutivo del linguaggio. L'oggetto *a* è l'oggetto perduto del desiderio, immagine fantasmatica di un vuoto, di una mancanza, alla quale purtuttavia il soggetto anela incessantemente. Pertanto l'oggetto *a* designa una *béance*, una faglia, che il soggetto si sforza di otturare per tutta la vita, "servendosi di sostituti immaginari che la particolarità della propria storia, scandita dall'incontro con i significanti che la caratterizzano e gli oggetti del fantasma degli Altri concreti- induce a privilegiare. L'oggetto *a* del fantasma è un oggetto irrimediabilmente perduto ed è la causa del desiderio. Solo in quanto l'oggetto perduto diventa causa del desiderio, il fantasma appresta uno schema inconscio soggettivo, non universale e presente, che permette a ciascuno di noi di ritrovare l'oggetto perduto, l'oggetto che causa il desiderio. Vi sono alcune parti del proprio corpo che si prestano in modo particolare all'operazione logica del distacco che traspone il suo oggetto nell'immaginario: lo sguardo, la voce, il seno e le feci. Tuttavia, sebbene il numero degli oggetti *a* reali sia limitato, si può avere un numero di oggetti *a* con funzione di sostituti immaginari pressoché infinito.

tragitto nel seminario *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Il soggetto si fonda nel marchio del significante impresso al livello del corpo, mentre l'oggetto *a* diviene il supporto del godimento. Vi è quindi separazione tra il corpo, come luogo dell'Altro, marchiato dal significante, e il godimento specificamente supportato dall'oggetto *a* come parte riservata del corpo in cui esso si polarizza⁶⁵.

Si assiste dunque a una specie di scivolamento, di dislocazione del godimento dal corpo propriamente detto verso una delle sue parti, sempre più separabile dal corpo. Per questo, qualche anno dopo, Lacan potrà affermare che ogni godimento è organizzato intorno all'oggetto *a* nel posto designato dal plus-godere che nell'oggetto *a* coglie un nodo indefinitamente elaborabile e inattingibile (come nel caso esemplare delle tossicomanie).

Nel seminario *L'etica della psicanalisi*, Lacan sostiene che il godimento è "il soddisfacimento di una pulsione", piuttosto che il soddisfacimento di un bisogno⁶⁶. Il riferimento paradigmatico è alla pulsione di morte caratterizzata dalla coazione a ripetere. Ma l'enunciato di Lacan vale per ogni tipo di pulsione, non solo perché ogni moto pulsionale rimanda, secondo Freud, alla pulsione di morte per il suo carattere ripetitivo, ma anche perché ogni pulsione è legata, per Lacan, alla ripetitività nella domanda dell'oggetto *a*. Infatti, anche la pulsione parziale gira intorno all'oggetto *a* senza mai raggiungerlo: esso si configura fantasmaticamente come l'oggetto che "potrebbe" soddisfare il godimento, se questo fosse possibile. Ma il soddisfacimento di una pulsione è in realtà un'insoddisfazione, in quanto il godimento risulta irrimediabilmente inaccessibile, donde la nozione di perdita o di dispersione, cioè l'effetto di entropia che lo caratterizza. La stessa considerazione vale per ciò che Lacan designa col termine "plus-godere" (*plus-de-jouir*), in quanto si tratta di «ciò che risponde non al godimento, ma alla perdita del godimento»⁶⁷. In questo senso, il plus-godere è il rovesciamento in positivo della mancanza *del* e *nel* godimento, nella forma di un plus-godere sempre da recuperare e mai ottenibile.

65 Ibid., sedute del 30/5/1967, 7/6/1967, 14/6/1967, 21/6/1967.

66 J. Lacan, 1959-1960, *L'éthique de la psychanalyse*, Le Séminaire, Livre VII, Le Seuil, Paris 1986, pp. 244-248.

67 J. Lacan, 1968-1969. *D'un Autre à l'autre*, Le Séminaire, Livre XVI, Le Seuil, Paris 2006, p. 116.

c) *Linguaggio e godimento*

Già in Freud, la questione dell'appagamento non permette di porre quella più complessa del godimento. L'antica filosofia greca, soprattutto con Platone e Aristotele, ha interrogato l'indefinita variabilità soggettiva del piacevole/spiacevole, unitamente ai rapporti complessi tra piacere e dolore. Infatti, un piacere differito, il cui differimento causa dolore, può aprire l'accesso ad un piacere più grande e più durevole. Il vero nodo consiste nel sapersi orientare verso il vero Bene. In altri termini, la questione del soddisfacimento autentico sta a fondamento di ciò che possiamo definire la saggezza come virtù che guida la prassi. Ma in che misura la psicanalisi si lascia identificare con una prassi che promuoverebbe la saggezza? Per Freud, la questione va risolta piuttosto ricorrendo ai dati forniti dall'approccio clinico. Com'è noto, il problema affiorò in tutta la sua forza allorché, avendo fondato la sua teoria dell'interpretazione dei sogni sull'appagamento di un desiderio inconscio, egli fu indotto a chiedersi come mai alcuni sogni, in particolare nei casi di nevrosi traumatiche provocate dalla guerra, ripetano con insistenza l'evento traumatico. A quale principio obbedisce questa ripetizione del dolore, dal momento che il principio di piacere spiegava abbastanza bene il meccanismo di scarica della tensione, equiparando l'appagamento alla cessazione di questa tensione dolorosa? Come spiegare i numerosi fallimenti nella cura delle isteriche intrapresa secondo il modello del principio di piacere, anche quando quest'ultimo venga ritrascritto nell'economia del principio di realtà, che esige il differimento dell'appagamento?

Il punto di svolta, nel testo *Al di là del principio di piacere* (1920) è costituito dall'entrata del significante, dalla coppia *fort/da* che articola il gioco: queste due sillabe che accompagnano il movimento del nipotino di Freud nell'atto di far apparire e sparire il rochetto, e il gioco che così egli inventa attraverso l'opposizione di due fonemi, simbolizzano la sparizione e il ritorno della madre. È appunto il legame di opposizione tra due sillabe del linguaggio con la ripetizione della perdita e dell'apparizione dell'oggetto desiderato, tra piacere e dolore, che può definire il godimento. Poiché il linguaggio, in questa ripetizione, non è impiegato come strumento di descrizione della perdita o del ritrovamento. Non è neppure una mimesi. Piuttosto, la sua stessa trama tesse la stoffa di questo godimento nella ripetizione della perdita e del ritorno dell'oggetto desiderato.

A partire dalla problematica freudiana di *Al di là...*, Lacan si concentra sul rapporto del godimento con la ripetizione o con l'Uno nel senso del tratto unario. Il godimento, cioè, si articola originariamente con l'iscrizione al livello del corpo di una marcatura che Lacan chiamerà "il marchio per la morte"⁶⁸. La ripetizione opera precisamente nel punto in cui corpo e significante si incontrano. Ed è proprio da questo incontro che sorge la questione del rapporto tra il sapere e il godimento. Tuttavia, gli enunciati lacaniani, concernenti questo rapporto, non attengono al sapere "naturale" o alla conoscenza, ma al sapere legato alla connessione dei significanti, cioè al sapere inconscio. Il seminario «Il rovescio della psicanalisi» (*L'envers de la psychanalyse*), nel quale il godimento è articolato con la nozione di discorso, si sviluppa intorno all'enunciato principale: «C'è un rapporto primitivo del sapere al godimento»: un rapporto primitivo del significante al godimento⁶⁹. Ed egli chiarisce questa formula derivandola dall'elaborazione del rapporto tra sapere e godimento delineata nel seminario precedente "Da un Altro all'altro" (1968-1969) [*D'un Autre à l'autre*]: «Il sapere è il godimento dell'Altro». Si tratta dell'Altro come luogo del significante o «dell'Altro in quanto – poiché non c'è nessun altro- lo fa sorgere come campo dell'intervento del significante»⁷⁰. Nella ripetizione il sapere, nel senso del sapere inconscio, può quindi essere definito come il mezzo del godimento.

Da ultimo, secondo Lacan, il godimento non può che definirsi per opposizione al piacere, del quale costituisce precisamente l'*al-di-là*. Se il principio di piacere descritto da Freud tende alla diminuzione della tensione, alla riduzione dell'eccitazione al suo livello più basso, il godimento corrisponde all'eccitazione della tensione nel suo massimo grado, fino al limite dell'insopportabile. Il principio di piacere funge pertanto da dispositivo regolatore del godimento il cui scopo consiste nell'evitare un grado di eccitazione troppo elevato e quindi nocivo. Il piacere è quindi limitazione e allontanamento dal godimento, secondo una dinamica che autorizza a parlare del ritrarsi del soggetto davanti al godimento⁷¹. In questo senso, se il piacere si definisce in rapporto al godimento, è vero anche l'inverso: è ciò ci arresta in un punto di lontananza, di cauto e rispettoso distanziamento dal godimento.

68 J. Lacan, *L'envers de la psychanalyse*, cit., p. 206.

69 Ibid., p. 18.

70 J. Lacan, 1968-1969. *D'un Autre à l'autre*, cit., pp. 12 e 14.

71 J. Lacan, *L'éthique de la psychanalyse*, cit., 1986, pp. 228-230.

III. Jean-Luc Nancy – Il corpo e l'altro

In Jean-Luc Nancy, la specificità del concetto di godimento consiste nello svelare la possibilità di pensare un corpo che è altro dal "mio", un corpo che potrebbe essere compreso e condiviso dall'altro. Ciò che esso rivela sarebbe precisamente il "mio" corpo comune, anonimo, che è sempre già prima del soggetto, prima dell'Io, in quanto è sempre già contaminato dall'altro. Secondo Nancy, per pensare fino in fondo questo godimento, bisognerebbe dunque pensare il corpo come apertura all'altro: il corpo è precisamente quell'essere che mette in scena il mio rapporto a me stesso come originariamente contaminato dall'altro.

Per spiegare questa contaminazione originaria, bisogna riferirsi alla celebre esperienza del toccante-toccato di Merleau-Ponty: «[...] mentre la mia mano è sentita dall'interno, nello stesso tempo è anche accessibile dall'esterno, tangibile essa stessa, per esempio, per l'altra mia mano, se essa prende posto tra le cose che tocca, se è in un certo senso una di esse, se infine apre su un essere tangibile di cui fa parte anch'essa»⁷²

Merleau-Ponty ha chiaramente mostrato come questa esperienza riveli come io possa apprendere me stesso come un altro: quando mi tocco come toccante, c'è una parte di me che è oggetto toccato e, d'altra parte, un me che è soggetto toccante; in altri termini, c'è in me uno scarto, una non-coincidenza. L'esperienza del toccante-toccato è dunque propriamente un'etero-affezione⁷³ mediante la quale io tocco l'altro in me⁷⁴.

Ma da questa esperienza, Merleau-Ponty si appresta a concludere la presenza originaria dell'altro in me: essa mostrerebbe che l'altro è sempre già "là", "nel" mio corpo come io sono sempre già in lui, ed è ciò che egli chiama "l'essere intercorporeo"⁷⁵. Di qui procede la critica di Jacques Derrida, che vi scorge un'idea di alterità costituita da me, e che pertanto è destinata a sfociare in una con-fusione

72 M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964, p. 174.

73 Ibid., p. 205.

74 Questa eterotopia appare ancor più chiaramente nel confronto con l'esperienza visiva: in effetti non posso mai vedermi nell'atto di vedere (ed è questo, secondo Husserl, il difetto della vista in rapporto al toccare). C'è sempre bisogno per questo di passare attraverso la mediazione di uno specchio nel quale io possa vedermi vedente, allo stesso modo di come mi vede l'altro, «[...] mediazione dello specchio che mi metta dinanzi ai miei occhi come dinanzi agli occhi di un altro» (M. Merleau-Ponty, op. cit., p. 195).

75 Ibid., p. 183.

(o, se si vuole, una fusione) tra me e l'altro. In questo senso, si tratterebbe di una alterità che ritorna allo "stesso", che si riassorbe nell'ipseità del Sé.

Al contrario, Nancy vuol definire l'alterità come irriducibile: secondo lui, questo altro che io sono per me (il toccato, il corpo oggetto) non può in nessun caso essere interiorizzato, appropriato. Ed è per questo che definisce il mio corpo, per altri ma anche per me stesso, come una pura exteriorità:

«E' attraverso la mia pelle che io mi tocco. E mi tocco dal di fuori, non dal di dentro. C'è questo elemento di estraneazione nelle celebri analisi di Husserl e di Merleau-Ponty sulla esperienza del "toccarsi", del "toccarsi" delle mie stesse mani. Ma curiosamente, ed è una ricorrenza che occorre in tutta la tradizione, tutto riviene sempre nell'interiorità [...] Cosa impossibile. È necessario innanzitutto che io sia nell'esteriorità per toccarmi. E ciò che tocco resta all'esterno»⁷⁶. Il corpo per Nancy non è dunque mai totalmente mio⁷⁷ – mai esente dal contatto dell'altro: il corpo «non si lascia mai appropriare senza distendersi, senza divenire a sé il suo paese straniero [...]»⁷⁸. Lo stesso accade nel mio rapporto ad altri: l'altro non potrà mai diventare l'oggetto di una presa, poiché «[...] l'estraneo resta estraneo nel contatto (resta, cioè, *nel* contatto estraneo *al* contatto)»⁷⁹. Ci si può avvicinare ad esso solo nel modo dell'esteriorità – ed è ciò che egli chiama "l'expeausition" (= esposizione come dislocazione e spaziamento, cioè, letteralmente, un "porsi fuori dalla propria pelle")»⁸⁰. Così «noi siamo altri – ciascuno per l'altro e ciascuno per sé [...]»⁸¹. Ed è questo che mi rivela il godimento nel «raggiungermi, senza rivenire a me, là dove io tocco te»⁸². «Te»: l'alterità dell'altro è irriducibile ed è in questa prospettiva che Nancy lo nomina non con un "esso" impersonale, ma con un "te" che non potrei mai ricondurre a "me"⁸³.

76 J.-L. Nancy, *Corpus*, Métailié, Paris 2000, p. 117.

77 Su questo punto, bisogna evocare il pensiero della *techne* che Nancy introduce nel cuore del corpo: «Questa complementarità della protesi tecnica distende, differisce o espropria originariamente ogni proprietà originaria [...]» (Jacques Derrida, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Galilée, Paris 2000, p. 252).

78 J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 52.

79 Ibid., p. 19.

80 Ibid., p. 31.

81 J.-L. Nancy, *La communauté désœuvrée*, Christian Bourgois Éditeur, Paris 1999, p. 259.

82 J. Derrida, op. cit., p. 320.

83 Cfr. J.-L. Nancy, *La communauté désœuvrée*, cit., p. 314

Questa concezione del corpo e dell'altro, o più precisamente di "sé stesso come un altro" è ciò che, per Nancy, segna il punto di partenza di una nuova visione della comunità.

a) *L'essere "con" e l'essere-in-comune del testo*

Qui si delinea, pertanto, una prospettiva inversa a quella di Roland Barthes, in virtù della quale il corpo può essere compreso come elemento essenziale dell'apertura all'altro. Più precisamente, vi si mostra che il rapporto all'altro è sempre già presente nel rapporto al mio corpo e che, anzi, il corpo è il luogo privilegiato dell'incontro con l'alterità. Questo assunto appare necessario al fine di pervenire al pensiero di una comunità che si instaura, nella scrittura-lettura del testo come luogo e occasione del contatto dei corpi. Ma prima di ritornare al registro della letteratura, è opportuno esaminare la particolarità di questo essere-in-comune.

Con il suo pensiero del corpo, Jean-Luc Nancy ha inteso mettere in evidenza l'impossibilità di appropriarsi sia di se stesso sia dell'altro: Io sono per me come per l'altro indefinitamente fuori portata, sdoppiato, espropriato e inappropriabile. Pertanto il rapporto all'altro non può essere interpretato in termini di fusione, di comunione, cioè come un medium sotteso all'essere comune. Per Nancy, «[...] l'essere non è comune nel senso di una proprietà comune, ma è *in comune*»⁸⁴, in quanto è già sempre, originariamente, "con". «L'essere in comune o l'essere-con, non si aggiunge in maniera secondaria ed estrinseca all'esser-sé e all'essere solo»⁸⁵; l'essere-con è primario, originale. Siamo dunque sempre già gli uni "con" gli altri, e l'"io" non può esistere senza il "noi". Infatti, poiché il "con" si distingue dal "dentro" di Merleau-Ponty, esso implica un *fuori*:

«La comunità non è dunque una riunione di individui, posteriore all'elaborazione dell'individualità stessa, poiché l'individualità in quanto tale non può manifestarsi che all'interno di una tale riunione [...]. In altri termini, il senso dell'"io", per avere un senso proprio, deve, come ogni altro significato, poter essere ripetuto al di fuori della presenza della cosa significata: ciò che, all'occorrenza, non può avvenire se non attraverso l'"io" di un altro individuo o attraverso il "tu" che egli mi rivolge. In ogni caso, "io" non sono prima di questa commutazione e di questa

84 J.-L. Nancy, *La communauté désœuvrée*, cit., p. 201.

85 Ibid., p. 205.

comunicazione dell' "io". La comunità e la comunicazione sono costitutive dell' individualità piuttosto che il contrario (e forse l' individualità non è, in ultima analisi, che un limite della comunità)⁸⁶.

b) *La letteratura come voce dell' essere in comune*

Il pensiero di questa comunità senza comunione è la vera condizione della presa in considerazione dei corpi e del loro sentire nella ricezione. Per Nancy, la letteratura sarebbe emblematica di questa comunità originale: l' incontro dell' altro nel testo implica l' esposizione del modello del nostro essere-in-comune. "Io" non posso mai trovarmi da solo nel testo perché l' altro vi è sempre già presente; l' "io" della scrittura è costantemente sdoppiato dalla pluralità delle origini del senso. Nel linguaggio, io sono dunque «[...] a me solo una "società" intera – essendo in verità, nel linguaggio e come linguaggio, sempre simultaneamente "noi" e "io", e "io" in quanto "noi", altrettanto che "noi" in quanto "io"»⁸⁷. Al di là del significato e attraverso la condivisione del senso che esso istituisce, il testo espone dunque il nostro essere in quanto è necessariamente "con", necessariamente comune, contaminato dall' altro. Diviene emblematico del contatto tra noi attraverso il fuori, sempre interrotto, così come viene descritto da Nancy:

«[...] Va detto, però, che è proprio questo – giungere al corpo, toccare il corpo, toccare insomma – quel che accade continuamente nella scrittura. Forse non accade esattamente *nella* scrittura, se questa ha un "dentro"; ma sul bordo, sul limite, in punta, all' estremità della scrittura *non* accade che questo. La scrittura ha il suo luogo sul limite. Ora, se alla scrittura accade qualcosa, le accade solo di toccare. Più precisamente: di toccare il corpo (o piuttosto questo o quel corpo singolo) con l' incorporeo del "senso" [...] - La scrittura giunge ai corpi *secondo il limite assoluto* che separa il senso dell' uno dalla pelle e dai nervi dell' altro. Niente passa ed è là che si tocca»⁸⁸.

Questa composizione di "pezzi differenti che si toccano senza confondersi"⁸⁹ è quanto accade senza posa all' autore e al lettore nel testo; ma altresì ai differenti lettori che condividono il senso del testo tra loro. Essi si riuniscono spa-

86 J.-L. Nancy, *La communauté désœuvrée*, cit., p. 256.

87 J.-L. Nancy, *Être singulier pluriel*, Galilée, Paris 1996, p. 108.

88 J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 13.

89 J.-L. Nancy, *La communauté désœuvrée*, cit., p. 188.

ziandosi, si espongono ai loro limiti, si incontrano nel loro fuori. Così, la presa in conto del corpo nella ricezione mostra come l'atto della lettura equivalga a contrassegnare il desiderio di «trattenere ciò che, in sé, non è sostanza stabile e permanente, ma unicamente passaggio e condivisione»⁹⁰

FAUSTO PELLECCIA
Unicas
(faustopel@gmail.com)

Nota bibliografica

Avvertenza: le note a piè di pagina, in relazione alle opere di Roland Barthes, Jacques Lacan, Jean-Luc Nancy, sono tratte dall'originale edizione francese – piuttosto che dalle edizioni italiane, indicate qui di seguito in parentesi – poiché il testo delle citazioni è sempre riferito nella mia traduzione.

AMALRIC, Jean-Luc, *Ricœur, Derrida. L'enjeu de la métaphore*, P.U.F., Paris 2006.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris 1964 (tr.it. *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1976)

Le plaisir du texte, Paris, Éditions du Seuil, 1973 (tr.it. in *Variazioni sulla scrittura – il piacere del testo*, Einaudi, Torino, 1999);

– *Roland Barthes par Roland Barthes*, Éditions du Seuil, Paris 1975 (tr.it. *Barthes di Roland Barthes*, Einaudi, Torino 2007);

– *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, Paris 1977 (tr. it. *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 1981)

– *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Éditions du Seuil, Paris 1981 (tr. it. *La grana della voce – Interviste 1962-1980*, Einaudi, Torino 1986)

– *Le bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, Paris (Essais critiques IV), 1984 (tr.it. *Il brusio della lingua*, ed. Tecnostampa, Reggio Emilia 1984);

DERRIDA, Jacques, *Marges – de la philosophie*, Éditions de Minuit, Paris 1972 (tr. it. *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1997);

– *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, Paris 1987, (tr. it. *Psyché. Invenzioni dell'altro*, vol. I, Jaca Book, Milano 2008)

– *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Galilée, Paris 2000 (tr. it. *Tocca-*

90 J.-L. Nancy, *Être singulier pluriel*, cit., p. 111.

- re, Jean-Luc Nancy, Marietti, Genova 2019
- FOUCAULT, Michel, *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1971
- HEIDEGGER, Martin, Lettera sull'«umanismo», tr.it. Milano, Adelphi, 1995
- LACAN, Jacques, *Écrits*, Éditions du Seuil, Paris 1966 (tr.it. *Scritti*, Einaudi, Torino 2002, 2 voll.)
- 1957-1958, *Les formations de l'inconscient*, *Le Séminaire, Livre V*, Le Seuil, Paris 1998 (tr.it. *Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio 1957-1958*, Einaudi, Torino 2004);
- *L'éthique de la psychanalyse* (Le séminaire, Livre 7, 1959-1960), Éditions du Seuil, Paris (tr. it. *Il seminario, Libro VII, L'etica della psicanalisi (1959-1960)*, Einaudi, Torino 2008);
- 1962-1963. *L'angoisse*, *Le Séminaire, Livre X*, Éditions du Seuil, Paris 2004 (tr.it. *Il seminario. Libro X. L'angoscia 1962-1963*, Einaudi, Torino 2006);
- *L'objet de la psychanalyse* [1965 – 1966], versione Saferla, *Les séminaires inédits*, n.13 ·
- 1969-1970. *L'envers de la psychanalyse*, *Le Séminaire, Livre XVII*, Le Seuil, Paris 1991 (tr.it. *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi (1969-1970)*, Einaudi, Torino 2001);
- «La place de la psychanalyse dans la médecine» in *Cahiers du Collège de Médecine* 1966, pp. 761-774 (tr. it. “Psicoanalisi e medicina” in *Scuola Europea di Psicoanalisi, “La Psicoanalisi”*, n. 32 – luglio-dicembre 2009);
- *La logique du fantasme*, 30/5/1967), 1967, Éditions de l'Association Lacanienne Internationale, Paris 2004;
- , 1968-1969. *D'un Autre à l'autre*, *Le Séminaire, Livre XVI*, Éditions du Seuil, Paris 2006 (tr.it. *Il Seminario. Libro XVI. Da un Altro all'altro 1968-1969*, Einaudi, Torino 2019)
- *Le séminaire, Livre XX, Encore (1972-1973)*, Éditions du Seuil, Paris 1975 (tr.it. *Il seminario. Libro XX. Ancora 1972-1973*, Einaudi, Torino 2011);
- 1975-1976. *Le sinthome*, Éditions du Seuil, Paris 2005 (tr. it. *Il seminario. Libro XXIII. Il sinthomo 1975-1976. – Testo stabilito da Jacques-Alain Miller*, Astrolabio, Roma 2006);
- *La troisième*, in *La cause freudienne*, 2011/3 (n. 79) pp. 11-33 (tr. it. *La terza*, in *La psicoanalisi*, n. 12, Astrolabio, Roma pp. 11-38);
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964 (tr.it. *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1969);
- NANCY, Jean-Luc, *Être singulier pluriel*, Galilée, Paris 1996 (tr. it. *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino 2001)

- *La communauté désœuvrée*, Christian Bourgois Éditeur, (Détroits), Paris 1999 (tr. it. *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli 2003)
 - *Corpus*, Métailié, Paris 2000 (tr. it. *Corpus*, Cronopio, Napoli 2004)
- NIETZSCHE, Friedrich, “Sulla verità e la menzogna in senso extramorale”, In *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. III, tomo II, Adelphi, Milano 1973.
- OGDEN, Charles Kay – RICHARDS, Ivor Armstrong, *Il significato del significato*, Il Saggiatore, Milano 1966
- RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Seuil, Paris 1975 (tr. it. *La metafora viva*, Jaca Book, Milano 1981)



EL CUERPO Y SUS ESPACIOS

VICENT SALVADOR

Los simbolismos del cuerpo

El cuerpo – el cuerpo humano – es materia, volumen con un contorno definido, solidez, peso, carne. O el barro originario, condenado a convertirse en polvo... Esa materialidad irrenunciable ha sido, para la historia del pensamiento, su debilidad y su fortaleza: debilidad, desde la perspectiva de las concepciones dualistas, que lo contraponen y lo supeditan al alma etérea e imperecedera; fortaleza, desde una visión monista donde el cuerpo lo contiene todo, incluso el cerebro, esa centralita de comunicaciones que, según los neurólogos, *creó* al hombre (Damasio 2010). Por otro lado, la materialidad del cuerpo, moldeada como figura, es un potente símbolo esencialmente poliédrico, un icono polifacético y dúctil en la historia cultural de todas las sociedades.

La figura del cuerpo humano es verticalidad enraizada en la tierra pero enhiesta y orgullosa como un árbol: un árbol que puede desprenderse del terreno al que pertenece y caminar a la deriva, transterrarse en su exilio. La imagen del evangelio de Marcos (8: 24), tan citada, impregna de patetismo la escena del invidente curado de su ceguera que contempla por primera vez a las personas y las descubre “*velut arbores ambulantes*”. Carles Riba aprovecha ese patetismo del hombre errante, con paso incierto, como lema inicial de un soneto en su poemario *Salvatge cor*.

Caminar es moverse por el espacio, cambiar de lugar, interactuar con el mundo y con los otros *arbores ambulantes*. La identidad – individual o colectiva – puede concebirse como esa dialéctica entre la solidez estática del árbol y, en el otro polo, la capacidad de hacer camino e interactuar socialmente. Es la dialéctica entre el ancla que fija la barca en el fondo y el viento en las velas que impulsa la navegación.

La identidad parte de un poso de memoria vital pero se construye en la dinámica relación con los otros, en la navegación, en el viaje. Porque el cuerpo tiene memoria, como un paisaje geológico o como una ciudad que permite leer en su diseño urbano el libro de su vida. Pero también tiene, a la vez, capacidad de transformación – de construirse – a través de las relaciones humanas. Los sucesivos presentes que ha vivido se han inscrito en los círculos concéntricos de su tronco, es decir, en el archivo de su experiencia vital. Si las cicatrices son marcas de los contratiempos, la sonrisa es memoria de la felicidad vivida. La interrelación con otros cuerpos a lo largo del tiempo es la causa última de las cicatrices y de la manera idiosincrática de sonreír.

La lingüística cognitiva ha insistido, desde su constitución como rama disciplinar, en la importancia del cuerpo como fuente de metáforas que configuran el conocimiento del mundo. La mente se *in-corpora* así, se encarna “in the flesh” (Lakoff & Johnson 1999). El cuerpo propio es lo más próximo que el yo de cada uno percibe desde su nacimiento, es la vivencia primera de la persona, y por eso mismo es el primer depósito de recursos para conceptualizar las realidades y situarlas en el espacio. Las cosas, las tenemos “a mano derecha” o “a mano izquierda”, “de frente”, “a nuestras espaldas” o “a nuestros pies”. Si creemos que podemos conseguir algo fácilmente, sea un objeto o un objetivo vital, decimos que lo tenemos “a mano”, y si es un bien copioso podemos repartirlo “a manos llenas”, aunque al final se nos puede “escapar de las manos”. Lo mismo puede decirse de otras partes del cuerpo: el corazón (“el corazón de la ciudad”, “es descorazonador”) o la cabeza (“the head of the state”, “il capo dello stato”). Y cuando algo no nos parece coherente, recurrimos para expresar nuestro desconcierto a la organicidad del cuerpo humano: “no té ni cap ni peus”, “ni pies ni cabeza”. Los ejemplos serían innumerables en distintas lenguas. Y no solo por la que respecta a las partes del cuerpo, sino también a sus movimientos, sus procesos (“dar aliento a la protesta”, “hacer cundir el desaliento”, “su verborrea se me indigesta”, “el mundo va a la catástrofe”), a veces en un sentido figurado que expresa actitudes (“fer marxa enrere en un propòsit”, “hacer la vista gorda”, “mirar hacia otro lado”, “distogliere lo sguardo”). Et sic et caetera.

Las emociones pasan al proscenio

Una de las contribuciones de la posmodernidad –en un sentido lato– al conocimiento ha sido poner en valor el papel

de las emociones, no solo en la conducta humana primaria sino en los mecanismos de intelección y de argumentación. Legados como el de Hume o el de Darwin han hecho más humildes a los estudiosos de la humana condición y les han forzado a reconocer que, como mamíferos, estamos sometidos en mayor medida de lo que presumíamos a los impulsos emocionales y que, más a menudo de lo que parece, nuestra lógica no es sino una racionalización *ex post facto* de pulsiones afectivas que tienen su origen en lo somático. La situación se ha descrito muy gráficamente: “el perro emocional y su rabo racional” (Haidt 2001).

Las emociones tienen su raíz en el cuerpo, son en el fondo reacciones somáticas. A veces lo son de una manera muy inmediata: el asco, por ejemplo; pero también, en un grado u otro, la angustia, el miedo, la vergüenza, el amor... (Marina 1998). Muchos sentimientos tienen su origen en sensaciones corporales y, sobre todo, se manifiestan en señales somáticas como la sonrisa, el movimiento labial del deseo, la salivación, el sonrojo, el temblor de manos o de piernas (más incontrolable este último), la lividez, el tartamudeo, las ojeras del sufrimiento, las lágrimas, la agitación lívida de las aletas de la nariz en la ira, la crispación de puños, la manera de andar del desnortado o del deprimido, el brillo ocular de la persona enamorada.

Las emociones humanas *residen* en el cuerpo: ese es su lugar en el mundo. Los héroes de la ficción, como ocurre en la épica medieval, lloran y su llanto se residencia en los el órgano de la visión, mediante una descripción pleonástica: “pleurer de ses yeux”, “llorar de los sus ojos”. Y cuando el dolor es provocado por la separación de los que se aman, uno se desprende del otro “como la uña de la carne”. Con más matices, la novelística contemporánea apunta también esas sensaciones, como las lágrimas de Ana Ozores, la regenta, cuando empapan su almohada solitaria y su sabor salado dispara el mecanismo de los recuerdos, tal como más tarde lo haría la magdalena proustiana mojada en té. La ficción novelesca ha cultivado estos detalles como marcas de sentimientos que son reconocidas por los lectores como *efectos de realidad*. En la época de boga del behaviorismo narrativo, por ejemplo, los personajes no eran analizados introspectivamente en su nerviosismo, en su temor o en su irritación, sino que eran *mostrados* en su actuación corporal: apagaban incesantemente cigarrillos contra el fondo del cenicero, sus manos temblorosas dejaban caer al suelo las copas o bien daban puñetazos enérgicos sobre la mesa. El cine ofrece así mismo un rico muestrario de primeros planos mudos que

dan indicios visuales de la sospecha, el fingimiento, la desazón o de las miradas furtivas, en un esfuerzo por transmitir metonímicamente los sentimientos de los personajes.

Estudiosos de la comunicación no verbal como Sebastià Serrano, Fernando Poyatos o Lluís Payrató, en el ámbito hispánico, han examinado los recursos de la gestualidad y de la proxémica en la vida cotidiana, con atención a sus valores pragmáticos en la comunicación (Payrató & Clemente 2019). Dar la espalda a alguien es sin duda un gesto de indiferencia despectiva, como lo es esforzarse en no mirar a alguien que está en nuestro espacio visual, es decir, “hacerlo invisible”. A diez centímetros de distancia, explicaba ilustrativamente Serrano, dos personas no pueden exponer un teorema matemático: o están luchando o están haciendo el amor. La proximidad de los cuerpos obliga a involucrarse emocionalmente, en un sentido positivo o negativo, ya que la corporeidad y sus efluvios impiden ignorar al otro, que respira y late a nuestro lado. De ese mismo modo, la proximidad de los espectadores en la oscuridad de los antiguos cines de barrio, mientras la mirada era secuestrada por el cordón umbilical de la pantalla, generaba una extraña combinación de promiscuidad que podía propiciar ciertos contactos clandestinos. La proximidad en la oscuridad, en efecto, puede generar temor o deseo, pero nunca indiferencia porque, como reza un aforismo de Joan Fuster, “la indiferència és eminentment diürna”.

De hecho, la oscuridad que impide la visión, como en la ceguera, aviva otras sensaciones como la del tacto o el olfato. La literatura y el cine han escenificado varias veces esa idea, como por ejemplo en *Profumo di dona* de Dino Risi. O en las numerosas referencias al tacto de los ciegos, como el personaje que el poeta catalán Vicent Andrés Estellés construye en *El gran foc dels garbons* como dotado de una rabiosa sensualidad que compensa el sentido perdido por medio de la intensificación de otros tipos de percepción y palpa con avidez, o así lo imagina, los volúmenes del cuerpo femenino. En cambio, para otro poeta catalán contemporáneo, Miquel Martí i Pol, los ojos son un emblema de su identidad (“Salveu-me els ulls quan ja no em quedi res. Salveu-me la mirada”), que funciona como el canal que alimenta con datos externos a la imaginación – la verdadera fábrica de sueños. La visión mide las distancias con gran finura, sitúa los objetos y las personas circundantes en el espacio, en una actividad topografiadora del mundo visible.

En otro orden de cosas, la mirada puede ser retratada como indicio de deseo. Un caso muy sugestivo es el de la

mirada de los ancianos jueces que espían jadeantes a la casta Susana, el personaje del bíblico *Libro de Daniel*. En efecto, la mirada libidinosa de los viejos voyeurs disputa el protagonismo al desnudo femenino en algunos de los numerosos cuadros que representan la escena, frecuentes sobre todo en la pintura del renacimiento y el barroco. La referencia tiene su trasunto literario en distintos autores, como vemos en un soneto de Jorge Guillén titulado “Susana y los viejos” que se inicia así: “Furtivos, silenciosos, tensos, avizorantes, / se deslizan, escrutan y apartando la rama / alargan sus miradas hasta el lugar del drama”. La mirada pecadora, cuyos actores se esconden tras los arbustos, aparta los obstáculos intermedios para deleitarse, a través del espacio del jardín, en el cuerpo apetecido de la dama que ignora – si no es que intuye o hasta provoca – el deseo de los ancianos.

Ahora bien, si la mirada es la búsqueda proactiva de los datos del mundo exterior, además de un riquísimo recurso de comunicación interpersonal y eventualmente de seducción, la voz es otro instrumento comunicativo importante que opera, no solo por medio de los signos verbales que el lenguaje configura, sino también como manifestación del tono emocional del hablante, desde el susurro al impropio, o al grito como gesto acústico no verbal. La célebre imagen de *El grito (Skrik)* de Munch representa el culmen de la expresión de la angustia humana mediante una voz no articulada en signos lingüísticos. La voz del personaje, que se representa visualmente por el gesto retratado, expande su corporalidad por el espacio abierto del atardecer mediante un alarido desgarrado que apunta hacia los corazones de los espectadores del cuadro. Casi los invita a que le hagan el eco en un desahogo imperioso de su angustia interior, como en un juego de *neuronas espejo* (Iacoboni 2009).

El cuerpo como maniquí o lienzo

La casta Susana del *Libro de Daniel* se bañaba en su jardín babilónico y por ese motivo estaba desnuda o semidesnuda, para goce no solo de los ancianos sino también del público de la escena pictórica, que era así beneficiario de una coartada esgrimida por los pintores: el origen bíblico de la fábula. Pero el desnudo, en largas épocas de la historia del arte, no era la norma, sino que la iconografía artística prefería los personajes ataviados con las más variadas piezas vestimentarias. Al fin y al cabo, la vida social en los países de nuestro entorno mantenía el tabú del desnudo.

El calzado era una de las piezas habituales de la indumentaria, tanto por motivos funcionales como estéticos. Incluso por motivos morales, habida cuenta de que el pie, y en especial el femenino, es un miembro con cierta aura erótica. Por todas esas razones, el pie descalzo es un motivo marcado, una pequeña anomalía en las representaciones del cuerpo-maniquí, dispuesto para ser vestido. Un film de Mankiewicz – famoso y hasta escandaloso en los años cincuenta, protagonizado por el sex-symbol de la época Ava Gardner – se titulaba *La condesa descalza* (*The barefoot contessa*) y reescribía con final trágico la historia de una especie de cenicienta moderna. El motivo del calzado femenino, que era relevante en las sucesivas versiones del cuento, también lo es en la citada obra cinematográfica, tanto por constituir el título del film como por la función argumental de una escultura de la protagonista con los pies desnudos. Pero sin duda el motivo es polisémico: carga de erotismo, alusión a la libertad de conducta moral, origen humilde de la condesa consorte... En todo caso, la falta de calzado en la imagen de la aristocrática dama es una metonimia de su desnudez, con una mezcla de valor erótico y de desvalimiento frente al mundo.

No se puede afirmar, obviamente, que en los versos de la poeta catalana Maria-Mercè Marçal (1952-1998), la referencia a los pies descalzos (“la meva solitud sense sabates”) provenga de la mencionada película, pero el simbolismo parece remitir a esa misma combinación de valores. El pie descalzo, en contacto directo con la tierra, es más libre y más atractivo pero está más desprotegido, es más vulnerable. Tal como la soledad a la que hace referencia la poeta.

Si el cuerpo puede contemplarse como maniquí, con una desnudez destinada a ser cubierta por la ropa, también es cierto que puede convertirse en lienzo hecho de epidermis humana que parece reclamar algún tipo de inscripción tal como los muros desnudos de los barrios están esperando los grafiti o como la página en blanco tienta al escritor provocándole a vestirla de palabras. Ciertamente la tendencia a decorarse la piel con imágenes coloristas, iconos simbólicos o *piercings* es muy antigua en la historia, pero en tiempos recientes el fenómeno del tatuaje ha cobrado intensidad y difusión. Distintas modalidades del discurso social han contribuido a *iconizar* este hábito, bien sea la copla desgarrada que Concha Piquer popularizó en la España del franquismo, la novela *Tatuaje* de Vázquez Montalbán o sus frecuentes representaciones en el cine y en los medios de comunicación. Es como si la epidermis-lienzo se avergonzara de su desnudez en una especie de *horror vacui* y sintiera la necesidad de

mostrar en ella las propias señas de identidad. Y el cuerpo se convierte así en página, espacio de una semiótica multimodal que combina las letras y las imágenes.

En otros casos no se trata de una voluntad propia de *grafiar* el cuerpo, sino de la consecuencia de acontecimientos de origen externo, como ocurre con las cicatrices o los estigmas. Las primeras son el resultado de accidentes, de heridas fortuitas, sean quirúrgicas o bélicas, fenómenos sobrevenidos al individuo que, con un valor positivo o negativo, lo singularizan, razón por la cual adquieren una función identitaria como traza de una trayectoria biográfica personal. Piénsese en el patético general Millán Astray, el “novio de la muerte” que lucía sus marcas corporales como medallas, tan bien caracterizado en el cine por Alejandro Amenábar en *Mientras dure la guerra*. La carga emocional y biográfica no es menor en un ejemplo de la ficción novelesca de Herman Melville: el rostro estragado del capitán Ahab por su obsesión con la caza de la ballena blanca.

Las inscripciones corporales no voluntarias pueden consistir, cuando se trata de *estigmas*, en señales físicas que caracterizan a una persona como excepción social, bien por ser marcas de exclusión (deformaciones, huellas de enfermedades graves, mutilaciones o, como símbolo moral, la pertenencia a un colectivo anatemizado) o bien, al contrario, por ser huellas de una herida provocada por Dios, como en las llagas de los místicos tocados por la elección divina. Lo cierto, en todas estas ocasiones, es que las marcas -voluntarias o sobrevenidas- convierten el cuerpo en escenario de una representación cultural de las identidades personales o de grupo y, en ese sentido, entran de lleno en la semiosis social y merecen un capítulo en la *historia cultural del dolor* (Moscoso 2011).

Dolor, enfermedad y muerte

La lírica de Maria-Mercè Marçal, que tiene una raíz manifiestamente somática, nos presenta ejemplos muy interesantes de señales corporales profundamente autobiográficas que simbolizan el dolor, la enfermedad y la muerte (Salvador 2003). En especial en su último libro de poemas, publicado póstumamente con el título de *Raó del cos*, hay referencias a la cicatriz resultante de un cáncer de mama que acabaría poco después con su vida. La cicatriz se visualiza ahí muy gráficamente como una “cremallera de carn mal tancada pero inamovible” que divide en dos su axila, una imagen con la cual la poeta combina la referencia quirúrgica con su apología fe-

ministra de tareas domésticas como la costura. En otro poema del mismo libro, la autora transforma esa imagen y la convierte el huevo blanco de la muerte que incubaba en el nido de su axila: “covava l’ou de la mort blanca / sota la aixella, arran del pit / i cegament alletava / l’ombra de l’ala de la nit.”

La lírica, como es obvio, abunda en este tipo de reflexiones donde las experiencias corporales son expresadas directamente por el yo poético, en principio sin la intermediación de personajes de ficción. La misma escritora que se acaba de citar ofrece en *La germana, l’estrangera* una visión del parto – el de su hija – como una especie de mutilación sorprendente provocada por un tiburón (“com si un tauró m’arrenqués una mà”) pero, aquí, con una dimensión positiva, al ver que la mano separada del cuerpo de la madre inicia su propia andadura vital como ser autónomo. La paradoja que contrapone la extirpación violenta y el nacimiento de un nuevo ser está formulada desde una perspectiva de la experiencia específicamente femenina – y feminista – que, a través de la creación poética, se ofrece a los lectores (Climent 2008).

Otro poeta catalán del siglo XX, Màrius Torres, médico de profesión muerto por tuberculosis, escribe preciosos poemas situados en el sanatorio donde vivió recluido sus últimos años, pero lo hace mediante una estrategia de sublimación que no refiere literalmente los signos de su enfermedad, mientras que en otros textos de carácter privado – su epistolario – sí que se anotan las observaciones propias del médico que era. En cambio, Blai Bonet, escritor mallorquín que sufrió la misma dolencia, presenta en sus versos una auténtica patografía, además de describir en su novela *El mar* el ambiente del sanatorio donde pasó un tiempo de su vida. Su testimonio literario del lugar de reclusión de los cuerpos enfermos se inserta en la tradición de obras de la literatura contemporánea como *Pabellón de reposo* de Camilo José Cela o *La montaña mágica* de Thomas Mann (Kotatkova 2017).

Un testimonio diferente de la decadencia del cuerpo – aquí no por enfermedad sino por efecto de la edad – es del ya citado Vicent Andrés Estellés cuando en el poemario *Exili d’Ovidi*, hace que su personaje protagonista, el poeta latino con una aura erótica sobre el cual se proyecta el autor, mantenga un diálogo con su miembro viril, ya flácido y poco operativo sexualmente.

Este mismo poeta ha dejado innumerables versos sobre el tema de la muerte donde se describen una serie de lugares y objetos que amueblan la escenografía mortuoria. El cuerpo del fallecido o del moribundo es ahí el eje que articula una ambientación con todo su atrezo, muy efectiva líricamente,

que comprende en conjunto desde el lecho de muerte en la propia casa o el velatorio nocturno hasta el ritual del entierro y el espacio del cementerio. El cuerpo del difunto se aloja así en la última morada que es el féretro y el nicho. Pero la ingeniería lírica del poeta proyecta la imagen de estos receptáculos de base rectangular sobre la de un claustrofóbico ascensor – que transporta cuerpos a lo largo de una axialidad vertical, entre la tierra y el cielo – y, como última operación analógica, sobre otra figura de perfil rectangular: el soneto como molde expresivo donde el poeta *entierra* la memoria de su vida. Con todo ese montaje de imágenes que se transforman amuebla Estellés su propia *casa de la muerte* (Mira-Navarro 2016, Salvador & Mira-Navarro 2020)

Para concluir

Hoy la *espacialidad* se ha convertido en una perspectiva epistemológica altamente productiva, tanto o más que la temporal, a la cual sin duda va estrechamente ligada (Salvador 2018). El cuerpo, como base material de la identidad, ocupa el punto cero de las coordenadas espaciales, es el lugar del yo en el mundo, su anclaje. Lo es tanto en la semántica del habla cotidiana como en la religión y en las diversas figuraciones de la literatura o de otras artes. Es la sede de las emociones y a su alrededor se teje una red de conexiones que lo relacionan con los objetos, los otros lugares y las personas que habitan el mundo. En cierta medida, podemos decir que la temática del cuerpo humano – su origen, su ser y su devenir hacia la vejez y la muerte – subyace a toda la historia del pensamiento como una clave que, a través de la sucesión de las sociedades humanas, ha suscitado un profundo interés de tipo sanitario, psicológico, estético o ético. Cada sociedad construye para su propio uso un *modelo cultural* del cuerpo, lo piensa y lo representa de maneras complejas que tienen siempre una dimensión constitutivamente espacial. Indagar en esa problemática, con una visión interdisciplinar libre de prejuicios de todo tipo, es uno de los retos más sugestivos de nuestro tiempo.

VICENT SALVADOR
(Universitat Jaume I)*

* Trabajo realizado en el marco de los siguientes proyectos de investigación: *L'espacialitat com a construcció cognitivoemocional en l'àmbit literari*, financiado por la Universitat Jaume I (UJI-B2018-73) y *La construcción discursiva del conflicto: territorialidad, imagen de la enfermedad e identidades de género en la literatura y en la comunicación social*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2017-85227-R).

Referencias bibliográficas

- CLIMENT, L., *Maria-Mercè Marçal, cos i compromís*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, València / Barcelona, 2008.
- DAMASIO, A., *Y el cerebro creó al hombre*, Barcelona: Ediciones Destino, Barcelona, 2010.
- HAI DT, J., "The emotional dog and its rational tail: a social intuitionist approach to moral judgment", *Psychological Review* 108 (4): 814-834, 2001
- IACOBONI, M., *Las neuronas espejo Empatía, neuropolítica, autismo, imitación, o de cómo entendemos a los otros*, Katz editores, Buenos Aires, 2009.
- KOTATKOVA, A., "El sanatori en la novel·lística contemporània: El mar de Blai Bonet", *Mètode. Revista de difusió de la investigació* (Universitat de València) 96: 86-92, 2017.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M., *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York: Basic Books, New York, 1999.
- LLUCH, G. & SALVADOR, V., "La Cenicienta, un mito vigente". *CLIJ* 130: 44 – 54, 2000.
- MARINA, J. A., *La selva del lenguaje. Introducción a un diccionario de los sentimientos*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- MIRA-NAVARRO, I., "Els espais de la pèrdua: la mort i el dol en Vicent Andrés Estellés", *eHumanista/IVITRA* 10 : 234-24, 2006.
- MOSCO SO, Javier, *Historia cultural del dolor*, Madrid: Taurus, 2011.
- PAYRATÓ, L. & CLEMENTE, I. *Gestures We Live By. The Pragmatics of Emblematic Gestures*, Berlin: De Gruyter Mouton, 2019.
- SALVADOR, V., "Cos i mirada en l'escriptura de la dona: la literatura segons Maria-Mercè Marçal", in *Professor Joaquim Molas: memòria, escriptura, historia*, Barcelona: Universitat de Barcelona, vol. 2, pp. 931-946, 2003.
- SALVADOR, V., "Malaltia i emocions en la lírica:exemples de tematització del propi cos en la poesia catalana contemporània", *Catalonia* (Les conférences du SEC) 14 [http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Catalonia-14.html], 2014.
- SALVADOR, V., "Espacialitat i construcció d'identitats en la literatura", *Zeitschrift für Katalanistik* 31, pp. 151-171, 2014.

SALVADOR, V. & MIRA-NAVARRO, I., "The scenography of death in contemporary poetry: The case of Vicent Andrés Estellés", in V. Salvador, A. Kotatkova & I. Clemente (eds.), *Discourses on the Edges of Life*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 147-166, 2020.



DAL TRATTATO DI ANATOMIA DI LEONARDO ALLE UNITÀ FRASEOLOGICHE

LUISA A. MESSINA FAJARDO

Introduzione

Da quando Leonardo da Vinci scrisse il *Trattato di anatomia*, sono molti i lavori dedicati al corpo umano e alle sue funzioni che ne hanno tratto ispirazione. Così è stato per Virginia Caldarella e Andrea Pennisi, autori de *Il Trattato di Anatomia Emozionale* (2018). Il loro libro è un progetto artistico totale. Ispirato dal trattato di anatomia di Leonardo, attribuito al fantomatico professore Melanio da Colìa, erudito di “mal di passione”. L’opera è anche un omaggio alla lingua italiana e ai suoi modi di dire popolari. In esso, formule scientifiche, terapie, rimedi, pozioni, sortilegi, miracoli e molti fraseologismi, considerati fonti autentiche delle scienze esatte, aiutano a capire il rapporto tra il corpo, l’anima e le emozioni.

Anche noi intendiamo studiare i somatismi fraseologici che da sempre ci hanno trasmesso non solo la saggezza popolare ma anche tanti aspetti legati alla scienza e all’anatomia che, tuttavia, non sono stati percepiti in modo adeguato.

Prima di tutto, occorre segnalare un fattore importante che riguarda gli studi fraseologici centrati sul corpo umano (e degli animali), e cioè che, nonostante la loro ampiezza, la terminologia impiegata in questo ambito è parecchio dispersiva¹; difatti, si parla di somatismi fraseologici,

¹ La dispersione esiste anche in senso epistemologico. Difatti, nel corso degli ultimi anni sono stati condotti studi che affrontano la tematica della dispersione terminologica negli studi fraseologici. Tuttavia non si è stabilita una definizione unica accettata da tutti gli studiosi. Gli autori di tali studi concordano nell’attribuire una caratteristica comune che è quella di raggrupparle all’interno delle espressioni fisse di una lingua. Bisogna però fare attenzione poiché spesso si mettono assieme categorie che non appartengono alle UF come i toponimi, nomi propri,

espressioni somatiche, somatismi idiomatici, espressioni corporali, componente somatica fraseologica, anatomia fraseologica, unità fraseologica del corpo umano, ecc. Da parte nostra preferiamo parlare di somatismi fraseologici.

Attualmente, i termini “unità fraseologiche” e “fraseologia” sono quelli più accettati per definire quelle combinazioni di parole che presentano una sintassi fissa e un significato idiomatico. Pertanto, in questo studio continueremo a usare la terminologia più impiegata per evitare confusioni terminologiche. Pensiamo che la denominazione di unità fraseologica (UF), proposta da Corpas Pastor, sia un termine generico che gode di una certa unanimità nell’Europa continentale, nell’ex URSS e negli altri paesi orientali Europei, dove le ricerche su questo argomento sono copiose. Il sintagma UF possiede una connotazione ampia che può comprendere i diversi tipi di fraseologismi e tiene conto dello status di unità linguistica e dell’aspetto funzionale a livello grammaticale.

1. Quadro concettuale e teorico

Le UF sono catene composte da due o più parole. Le loro caratteristiche più rilevanti sono la relativa stabilità e il significato unitario e quasi sempre idiomático. Sono dei segmenti che favoriscono la memorizzazione e la loro riproduzione. Questo linguaggio figurato che appartiene al mondo fraseologico è ricco di espressioni che a furia di essere ripetute sono identificate come idiomatiche e quindi sono codificate dall’uso. Le UF hanno, quindi, un senso quasi sempre figurato che non corrisponde alla somma dei significati dei singoli elementi che le costituiscono (ZULUAGA: 1981).

Il carattere idiomático consente di stabilire diversi tipi di relazioni tra il significato delle componenti e quello globale dell’espressione. Di conseguenza, le UF possono esibire un significato denotativo letterale e uno denotativo figurato. Quest’ultimo è responsabile dell’idiomaticità

titoli, citazioni, e si fa solo confusione. Il problema terminologico dei fenomeni fraseologici accusato in italiano si manifesta in misura maggiore o minore in tutte le lingue. I nomi più comuni impiegati per parlare di strutture linguistiche stabili in italiano sono: espressione idiomática, unità lessicale superiore, lessema complesso (nella morfologia), unità polirematica (nella lessicologia), collocazione, idiom, espressione fissa, proverbi, detti. Cfr. MESSINA FAJARDO «Fraseología y paremiología La dispersión terminológica en español y en italiano», XX CONGRESSO de la AIH, Jerusalén, 7 – 12 de julio de 2019.

presentata dalla maggior parte di queste strutture linguistiche. A questo proposito Corpas Pastor (1996: 290) afferma che si tratta di:

[...] unidades léxicas formadas por más de dos palabras gráficas [...] se caracterizan por su alta frecuencia de uso, y de coaparición de sus elementos integrantes; por su institucionalización, entendida en términos de fijación y especialización semántica; por su idiomatidad y variación potenciales, así como por el grado en el cual se dan todos estos aspectos en los distintos tipos.

Inoltre, facciamo presente che i progressi compiuti dalla lessicografia, la pragmatica e la linguistica hanno permesso alla studiosa di stabilire una classificazione dell'UF, che include le collocazioni, le locuzioni e gli enunciati fraseologici, i quali comprendono a loro volta le paremie e le formule routinarie.

Il tema della classificazione delle UF è uno dei più spinosi e tra i più controversi della disciplina. Sono diversi i contributi teorici degli studi di fraseologia che si sono occupati di questo aspetto (Wotjak, 2000; ZULUAGA, 1980, Corpas, 1996; Penadés, 2018; García-Page, 2008). Inmaculada Penadés (2018: p. 714) ci mette in guardia quando afferma che ci sono delle UF che hanno una doppia possibilità di classificazione²:

La observación del uso de los fraseologismos muestra que algunos tienen, en ciertos contextos, una forma y un significado parcialmente distintos a los que originariamente les corresponden, por lo que deben incluirse, asimismo, en una clase diferente a la que, en principio, se asignan. En la comunicación, se documenta la necesidad de deslindar, por ejemplo, la locución *ser como quien tiene un tío en Alcalá* 'no servir para nada' y el refrán *El que tiene un tío en Alcalá, ni tiene tío ni tiene ná*; la locución *tener narices* 'ser sorprendente o llamativo' y la fórmula oracional *Tiene narices la cosa*; la locución verbal

2 Pamies (2020) realizza uno studio diatopico di classificazione di una tipologia di UF chiamata da alcuni studiosi phrasal verb (in inglese; Silue 2011, cfr. Pamies 2020), verbos con extensión preposicional (in spagnolo; Luque Toro 1972 cfr. Pamies 2020), Verbi sintagmatici (in italiano; Raffaele Simone 1996, 2008; Giacobini 2009; Artusi 2016, cfr. Pamies 2020). Il fraseologo spagnolo osserva che si tratta di fraseologismi che possono essere classificati come avverbiali, preposizionali, congiuntivali, ecc. a seconda del loro significato, il quale dipende, tuttavia, dalla componente polisemica implicita nelle varianti diatopiche, nel caso specifico dello spagnolo.

tocar el violón 'no hacer nada' y la adverbial tocando el violón 'sin hacer nada'; o la verbal subirse por las paredes 'enfadarse mucho' y la adjetiva que se sube por las paredes 'muy enfadado'.

Quindi, è chiaro che la doppia possibilità di classificazione dipende dalle variazioni formali e dai mutamenti di significato e di funzione dei fraseologici all'interno dei contesti discorsivi.

Corpas Pastor si basa soprattutto sul grado di idiomaticità. Per la studiosa, mentre le locuzioni e le collocazioni sono all'interno della frase (*suboracional*), poiché non costituiscono atti linguistici di per sé; gli enunciati fraseologici, come i proverbi (*refranes*) e le formule di routine corrispondono al dominio della frase: *no tener pelos en la lengua* (locuzione) e *imponer una pena* (collocazione), mentre *A quien madruga, Dios le ayuda* (proverbio).

2. I somatismi

Per parlare del corpo umano ovvero di anatomia, anche se l'orientamento che vogliamo conferire a questo studio è fraseologico, dobbiamo necessariamente considerare la figura di Leonardo da Vinci e il suo approccio "logico-sistemico" agli studi anatomici.

Con il suo metodo rigoroso d'indagine, le sue scoperte, le scrupolose descrizioni e le straordinarie illustrazioni delle sue tavole anatomiche, Leonardo, a pieno titolo, può essere considerato precursore della scienza medica moderna.

Per Leonardo, l'essere umano doveva essere esplorato internamente per poter conoscerlo e capirlo dal di fuori. I suoi studi miravano specificamente a capire il funzionamento meccanico del corpo e quali fossero le relazioni dirette e indirette tra causa ed effetto. E così che per lungo tempo consacrò la sua vita allo studio dell'uomo e ai tanti misteri che l'avvolgevano: cercò di argomentare le logiche dei movimenti, studiò i limiti e provò a superarli. Leonardo da Vinci si accosta agli studi di anatomia umana attraverso l'anatomia artistica. La "macchina umana" affascina profondamente l'artista e lo scienziato cosicché, dall'Anatomia Artistica esterna, superficiale (la pelle, i muscoli, le ossa), si focalizza nello studio degli organi interni, dando un notevole impulso all'Anatomo-Fisiologia, che in quegli anni era al centro dell'attenzione nelle Università italiane.

Nel libro di Cardarella e Pennisi (2018) i disegni artistici ispirati a quelli di Leonardo da Vinci riproducono dei fraseologismi, quelli popolari, e li reinterpretano “alla lettera”, perché non sono solo un comune modo di dire, ma sono delle vere e proprie sensazioni fisiche accompagnate da sintomi specifici. Le UF vengono associate alle malattie del corpo e dell’anima e interpretate come se fossero malanni corporali veri. Nel compendio di Cardarella e Pennisi (2028) vengono descritti e rappresentati graficamente (vedere figure 3, 4, 5, 6, inserite a maniera illustrativa) 16 somatismi fraseologici:

1. Moti di cuore; 2. Pulce nell’orecchio; 3. Farfalle nello stomaco; 4. Testa tra le nuvole; 5. Lingua biforcuta; 6. Cuore di pietra; 7. Occhi dolci; 8. Ingoiare il rospo; 9. Perdere la testa; 10. Cuore ardente; 11. Tarli nella mente; 12. Nodo alla gola; 13. Coda di paglia; 14. Ali sui piedi; 15. Diavolo in corpo; 16. Meandri della mente.

I fraseologismi sono illustrati ed analizzati da un punto di vista scientifico-filosofico-poetico. Essi rappresentano i mali della nostra epoca intimamente legati alla natura emozionale dell’uomo e per questo ignorati dalla medicina fin dai tempi antichi.

Di seguito proponiamo l’analisi fraseologica. Ci soffermeremo sul significato idiomatico³, cercheremo di proporre una classificazione tematica e una funzionale ampliando il corpus ad altre UF che contengono le stesse parti del corpo (piede, coda, cuore, testa), ma al tempo stesso sarà

³ A proposito del significato figurato, metaforico, delle UF, è importante ricordare che proprio grazie agli sviluppi degli studi cognitivisti condotti negli ultimi decenni abbiamo un nuovo concetto di metafora. Il contributo allo sviluppo della ricerca linguistica da allora è notevole. Si riconosce l’aver affermato con dati empirici l’esistenza di concetti strutturati in termini metaforici e l’emergenza del concetto di concettualizzazione metaforica. In questo senso è importante anche il pieno riconoscimento dell’importanza dei fattori culturali nell’uso della lingua e la produzione degli universi fraseologici che le caratterizzano. La cultura, in altre parole, è parte integrante della nostra comprensione e concettualizzazione del mondo e interviene in modo abbastanza incisivo nella produzione di relazioni metaforiche tra entità o idee diverse. Quindi, le proiezioni metaforiche vengono concepite nel sistema concettuale umano ma si riflettono anche nelle espressioni figurate che fanno parte del discorso quotidiano. Tra gli studi linguistici più recenti vogliamo evidenziare ricordare gli studi di DOBROVOL’SKIJ e PIIRAINEN (2005), tra i lavori più approfonditi e completi su questi fenomeni. Oltre a i lavori di Pamies (2002; 2007; 2008; 2009a; 2009b; 2010; 2011a; 2011b), DOBROVOL’SKIJ (2000a; 2000b; 2005; 2007; 2011), DOBROVOL’SKIJ y PIIRAINEN (2000; 2003), Gibbs (1997; 1998; 2006), Luque Durán (1999; 2001; 2007), Mellado (1999; 2000; 2005; 2007; 2010), NĚNKOVA (2006; 2007), PIIRAINEN e IDSTRÖM (2012), PIIRAINEN (2008a; 2008b; 2011).

utile per capire due cose fondamentali: il predominio del campo semantico e la tipologia fraseologica più diffusa. Cercheremo di offrire una classificazione tematica e una funzionale proponendo non solo il fraseologismo presente nel *Trattato*, ma includendo altre UF contenenti il somatismo studiato.

3. Analisi delle unità fraseologiche

Nel *Trattato* di Cardarella e Pennisi (2018: 7), nello specifico nel compendio, si fa riferimento alle UF che verranno analizzate nel nostro studio. Sono fraseologismi che includono nelle loro componenti lessicali almeno un nome di una parte del corpo umano e possiedono una struttura sintagmatica fissa e un significato connotativo figurativo e stabile. Inoltre, tutte le UF appartengono al livello sincronico della lingua.

Dobbiamo, tuttavia avvertire che esse non sono le uniche UF presenti nel *Trattato*. A nostro avviso siamo davanti un vero e proprio repertorio fraseologico originale. È interessante il modo nel quale esse sono raccolte e inserite all'interno di un vero e proprio discorso scientifico.

Tra le sue righe si possono scorgere innumerevoli fraseologismi ed espressioni varie che Stefano Faravelli, autore della prefazione dell'opera, ci fa notare:

Nel prendere alla lettera, si tratti di calembour, rebus o altra arguzia di parola e/o immagine, il fraintendimento genera un nuovo intendimento e in questo salto, ci coglie un fremito di letizia. (P. 4).

E quello che succede quando Melanio Da Colia afferma: "Se non riportato coi piedi per terra, lo svampito rischia di perdere la testa". Faravelli più avanti chiarisce che

Prendere alla lettera non vuol dire prendere la lettera". [...] Così, l'esimio nostro collega, il professor Melanio De Colia, ha fatto [...]. Ha presso alla lettera lasciando la lettera intatta. Proprio qui sta la sottigliezza di quest'opera: il fraintendimento non obliterà l'intendimento. Anzi lo rende più profondo. Più sapido. Più sapiente. (P. 4).

Le tante UF sparse tra le righe (in senso vero, non metaforico) del libro, non saranno considerate nella nostra analisi (anche se ne varrebbe la pena) in quanto non sono

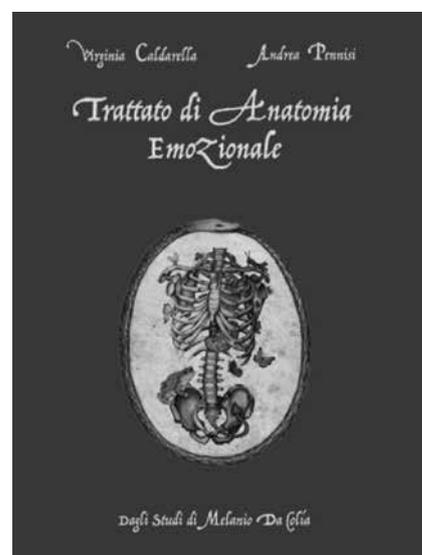


Fig. 1 Il *Trattato di Anatomia Emozionale*³

presenti nel corpus del compendio e, inoltre, molte di esse non sono circoscrivibili ai somatismi fraseologici. Tuttavia, per fare un esempio del copioso numero di fraseologismi presenti nel libro, abbiamo pensato di elecarne alcune.

Anche se inutile dire che è tutt'altro che originale il modo in cui esse vengono inserite nel testo discorsivo. Dal punto di vista fraseologico sarebbe molto interessante studiare il modo in cui vengono usate in questo contesto le varie tipologie (locuzioni, collocazioni e pemie):

Donato il cavallo a cui non si guarda in bocca, la bocca dell'anima, chiudersi a riccio, nuvole aristofanee, chiedere la luna, settimo cielo, pelle d'oca, prosciutto sugli occhi, colpo di fulmine, battito d'ali, ronzare in testa, pelo e contropelo, tallone d'Achille, acqua alla gola, spalle al muro, tagliare la testa al toro e sputare il rospo, dente avvelenato, peli sulla lingua, far luce, lavaggio delle cervelle, effetto dominio, arrampicarsi sugli specchi, orecchie da mercanti, pan per focaccia, cognizione di causa, mettere a fuoco, viso pallido, sorprendere in fallo, sesto senso, carta bianca, mordi e fuggi, acquolina in bocca, sguardo sornione, sguardo languido, a prima vista, da capogiro, fare sdolcinato, blandire gli animi, senso di protezione, mangiare con gli occhi, flussi di coscienza, alla luce del sole, lacrime di cocodrillo, lacrime amare, canti delle sirene, albero maestro, effetti collaterali, effetto benefico, a denti stretti, senso di ribrezzo, boccone amaro, sputare il rospo, passare per la mente, senza via di scampo, l'anima in pace, mettere a nudo, Diavolo per capello, con unghie e denti, giocare col fuoco, dar fuoco, far sangue l'acqua.

Per motivi di spazio, in questo studio faremo una breve analisi di quattro delle UF descritte da Caldarella e Pennisi e ci riserviamo per un lavoro futuro l'analisi di quelle rimanenti.

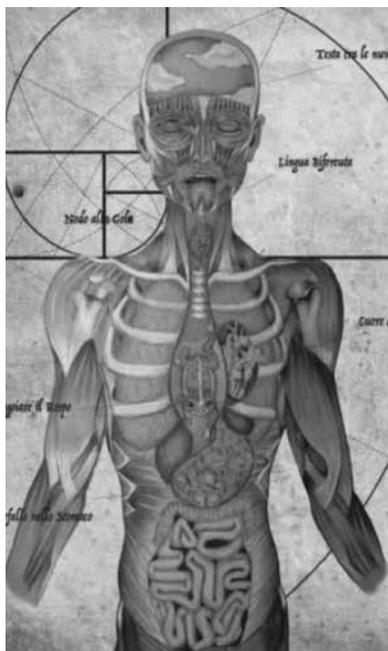


Fig. 2. Dal *Trattato di Anatomia Emozionale*

Compendio (p. 7)			
	Unità fraseologica	Tipologia	Significato
1.	(Avere) ali ai piedi	loc. s. / loc.v	correre molto velocemente
2.	(Avere) coda di paglia	loc. s. / loc. v.	sentirsi in difetto o in colpa. mostrarsi avvilito dopo un insuccesso
3.	(Avere) cuore ardente	loc. agg. / loc. v.	appassionato, focoso, veemente
4.	(Avere) cuore di pietra	loc. s. / loc. v.	essere d' indole insensibile, spietata
5.	Avere il diavolo in corpo	loc. v.	essere molto agitato, irrequieto
6.	Avere le farfalle nello stomaco	loc. v.	provare una sensazione di vuoto e formicolio allo stomaco associata all'euforia delle prime fasi dell'innamoramento.
7.	Ingoiare il rospo	loc. v.	subire un'offesa o una situazione particolarmente sgradita senza reagire
8.	Lingua biforcuta	loc. agg. / loc. v	essere bugiardo, infido
9.	(Avere) meandri della mente	loc. s. / loc. v	la parte più profonda, segreta, impenetrabile dell'animo umano
10.	Moti di cuore	loc. s.	moti dell'animo e dei sentimenti, delle passioni
11.	Nodo alla gola	loc. s.	provare forte commozione, essere sul punto di piangere
12.	Occhi dolci	loc. agg.	guardare qcn. con espressione amorosa per sedurlo
13.	Perdere la testa	loc. v.	entrare in uno stato di confusione mentale
14.	(Avere) pulce nell'orecchio	Loc. v. / loc. agg.	nascere un sospetto, un'idea preoccupante
15.	(Avere) tarli nella mente	loc. v. / loc. agg.	avere pene, sentimenti segreti che rodono l'animo
16.	(Avere) testa tra le nuvole	loc. v. / loc. agg.	essere sbadato

4 Tutte le immagini provengono dal *Trattato di Anatomia Emozionale di Cardarella e Pennisi* (2018).



PIEDE

ALI AI PIEDI: correre molto velocemente

Il Dio Mercurio, messaggero degli Dei, e protettore dei ladri, veniva rappresentato con le ali alle caviglie a simboleggiare la rapidità con cui svolgeva i suoi compiti. È chiaro che la locuzione prende spunto dalla mitologia. La locuzione *camminare con le ali ai piedi* è, quindi, usata con il significato di 'correre, procedere con gran velocità'.

Classificazione tematica

Discrezione: andare (o camminare) *in punta di piedi*, per non fare rumore (fig., andarsene in punta di piedi, con discrezione, senza farsi notare). **Indecisione:** *mettere piede in un luogo*, entrarvi, andarvi; *non sapere dove mettere il piede*, dove posarli camminando. **Prudenza:** *mettere un piede innanzi all'altro*, camminare con regolarità e prudenza (fig., procedere sistematicamente, per gradi, senza correre rischi, in un'azione qualsiasi). **Ostacolo:** *mettere qualcosa tra i piedi a uno*, per impedirgli di camminare, per farlo inciampare (e fig., per ostacolarlo in un'azione qualsiasi); *mettere un piede in fallo*, inciampare camminando (fig., commettere un errore a proprio grave svantaggio). **Insistenza:** *puntare i piedi*, fermarsi facendo forza sui piedi (più spesso fig., ostinarsi in un'idea, in una posizione, volere a ogni costo qualcosa). **Dominazione:** *non lasciarsi pestare i piedi da nessuno*, non accettare prepotenze, soprusi. **Fastidio:** *essere, stare sempre tra i piedi*, essere sempre presenti (e quindi molestare, infastidire, anche con la sola presenza, essere invadenti); *levarsi, togliersi qualcuno dai piedi*, liberarsi di persona ritenuta inutile o fastidiosa. **Prudenza:** *andare, camminare con i piedi di piombo*, agire con estrema prudenza, con cautela; *tenere il piede in due staffe* (tenere due piedi in una staffa, o anche tenere un piede in due scarpe, o due piedi in una scarpa), tenere un contegno ambiguo. **Fallimento:** *non riuscire a cavare i piedi da qualche cosa*, non riuscire a venire a capo di un lavoro, non riuscire a risolvere un problema. **Auto lesione:** *darsi la zappa sui piedi*, fare qualcosa che, invece di riuscire utile come si sperava, si ritorce a proprio danno.

Classificazione funzionale

LOCUZIONI: verbale: *andare con i piedi di piombo*, procedere molto cautamente o velocemente; *battere i piedi*, con riferimento al valore simbolico del gesto, dimostrare stizza, impazienza; fare capricci; *cadere in piedi*, uscire bene da una situazione

pericolosa. **Avverbiale:** *da capo a piedi*, completamente, da un'estremità all'altra; essere bagnato da capo a piedi, totalmente bagnato; *con i piedi per terra*, in modo fortemente radicato alla realtà; tra i piedi, stare tra i piedi a qualcuno in modo tale da arrecare impiccio, fastidio. **Sostantiva:** *lavanda dei piedi*, gesto emblematico di carità e di umiltà che, durante la messa serale del giovedì santo, compie. **Aggettiva:** *messo a piedi*, nell'ippica, di fantino a cui è stato inflitto l'appiedamento.

PAREMIA: *Dove la voglia è pronta, le gambe sono leggere.*

CODA

CODA DI PAGLIA: mostrarsi avvilito dopo un insuccesso

L'espressione deriva da una favola di Esopo che narra la vergogna provata da una volpe cui una trappola mozzò la coda. L'animale si sentì talmente deturpato nella sua eleganza che i suoi amici decisero di farle una coda di paglia. La coda era perfetta e molto bella, tantoché, chi non conosceva la disgrazia, non avrebbe mai potuto sospettare non fosse vera.

Purtroppo il segreto fu svelato da un gallo. Cosicché, il segreto della volpe con la coda di paglia venne a conoscenza dei contadini. Essi, ora essendo al corrente del punto debole della volpe, per evitare che la volpe non tornasse più a rubare i loro polli, accesero dei fuochi vicino ai pollai. La volpe che sapeva che la paglia avrebbe preso fuoco facilmente, se si fosse avvicinata, e per paura di bruciarsi non si avvicinò più ai pollai.

Da qui, *avere la coda di paglia*, indica la situazione psicologica di chi, consapevole di aver combinato qualcosa, non ha la coscienza tranquilla e teme di essere scoperto e si agita alla prima allusione infelice. Significa, quindi, temere ogni tipo di critica per un comportamento, o un difetto, su cui si ha timore che gli altri possano infierire.

Classificazione tematica

Sensi di colpa: *abbassare la coda*, ammettere la propria inferiorità; *avere la coda di paglia*, sentirsi in difetto o in colpa per qualcuno. **Offesa / umiliazioni:** *con la coda tra le gambe*; avendo subito un'umiliazione; *mettersi la coda tra le gambe*, ritirarsi scornato dopo un insuccesso; *colpo di coda*, reazione disperata e imprevista di chi è considerato già sconfitto o inoffensivo; *mordersi la coda*, di ragionamento, di situazione, di problema, non avere soluzione, non avere sbocchi; *reggere la coda*, avere un atteggiamento servile nei confronti di qualcuno. **Discrezione:** *con la coda dell'occhio*, senza fissare direttamente; *guardare, seguire con la coda dell'occhio*. **Segna-**



Fig. 4 Coda di paglia

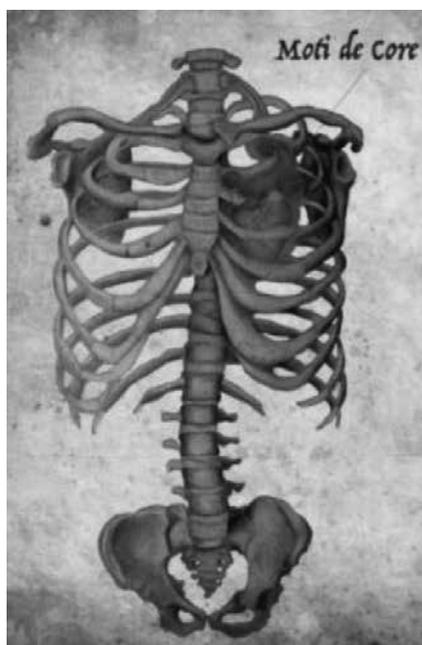


Fig. 5. Moti di cuore

lazione / avvertimento: *fanalino di coda*, luce rossa intermittente di segnalazione posta in coda al treno. **Astuzia:** *sapere dove il diavolo tiene la coda*, saperne una più del diavolo. **Risolutezza:** *mordersi la coda*, di ragionamento, di situazione, di problema, non avere soluzione, non avere sbocchi.

Classificazione funzionale

LOCUZIONE: verbale: *abbassare la coda*, ammettere la propria inferiorità; *avere la coda di paglia*, sentirsi in difetto o in colpa per qualcuno; *avere la coda tra le gambe*, mostrarsi avvilito dopo un insuccesso; *non avere né capo né coda*, essere sconclusionato, senza senso. **Sostantiva:** *coda di porco*, elemento decorativo di balconi e cancelli costituito da un ricciolo di ferro battuto; *coda di topo*, cordoncino sottile usato in sartoria per decorazioni e bordure; colpo di coda, reazione disperata e impreveduta di chi è considerato già sconfitto o inoffensivo. **Avverbiale:** *in coda*; in fondo, alla fine; *con la coda tra le gambe*, andare via avendo subito un'umiliazione; *con la coda dell'occhio*, guardare, seguire senza fissare direttamente. **Aggettiva:** *a coda di rondine*, che termina in due punte come la coda delle rondini.

COLLOCAZIONI: verbale, *fare la coda*, attendere in fila con altri che venga il proprio turno; **sostantiva,** *rullo di coda*, rotolo di carta su cui si imprimono i titoli di coda di una trasmissione.

PAREMIA: proverbio, *Chi ha la coda di paglia ha sempre paura che gli pigli fuoco; è meglio esser capo di gatto, che coda di leone; muove la coda il cane, non per te, ma per il pane.*

CUORE

MOTI DI CUORE moti dell'animo e dei sentimenti, delle passioni. La locuzione custodisce i misteri e le complicazioni delle gioie e dei piaceri. Leonardo fu molto affascinato dallo studio del cuore e su di esso scrisse:

Il core è un muscolo principale di forza, ed è potentissimo sopra li altri muscoli. Il caldo si genera per il moto del core; e questo si manifesta perché, quando il cor più veloce si move, il caldo più multiplica, come c'insegna il polso de' febricitanti, mosso dal battimento del core⁵.

Giacomo Leopardi usa il termine cuore al plurale, come

5 Cfr. salute Europa on line <https://saluteuropa.org/arte-e-medicina/anatomia-e-dintorni-moto-fiato-cuore-nei-disegni-leonardo-da-vinci/> [17-09-2020]

sinonimo di sentimento: *Che pensieri soavi, Che speranze, che cori, o Silvia mia!* Perfino Dante, in uno dei passi più noti della Divina Commedia, scrive "Era già l'ora che volge il disio ai navicanti e 'ntenerisce il core".

Il cuore è un muscolo, rappresenta il centro della circolazione del sangue. Il suo ruolo è vitale, non solo fisicamente ma anche emotivamente. Nella credenza popolare viene identificato con la sede dei sentimenti, delle emozioni e della vita spirituale dell'uomo.

Da questo principio, il linguaggio comune si è arricchito di fraseologismi nei quali il cuore è sede di vari moti dell'animo.

Classificazione tematica

Amore: *donare il cuore, rubare il cuore, amico del cuore, cuore libero, il cuore non invecchia, lontano dagli occhi, lontano dal cuore, due cuori e una capanna.* **Sentimenti / sensibilità:** *essere di buon cuore, avere il cuore di ghiaccio, essere di cuore, occhio non vede, cuore non duole, cuore duro, spezzare il cuore, avere il cuore di pietra, spezzare il cuore, toccare il cuore.* **Desiderio / ringraziamento:** *grazie di cuore, prendere a cuore, stare a cuore.* **Coraggio** *cuor di leone, cuor di coniglio, dare il cuore.*

Classificazione funzionale

LOCUZIONI: **avverbiale:** *di cuore, volentieri; batter d'occhio, in un attimo; a quattr'occhi, a solo a solo, senza testimoni.* **Verbale:** *ridere di cuore, di gusto; offrire di cuore, con spontaneità; ringraziare di tutto cuore, con sentimento di viva riconoscenza; semplicità di cuore, come sede del sentimento morale, della coscienza; mettersi il cuore in pace, rassegnarsi; toccare il cuore, far sentire la propria voce, far pentire dei propri peccati; avere o essere un cuore di leone, essere coraggioso; avere o essere un cuor di coniglio, di pecora, di pulcino, essere pauroso.* **Aggettiva:** *amico del cuore, cuore di pietra.*

COLLOCAZIONI: **aggettiva:** *cuore libero.*

PAREMIE: **proverbio:** *occhio non vede, cuore non duole; lontano dagli occhi, lontano dal cuore.* Frase proverbiale: *il cuore non invecchia, due cuori e una capanna*

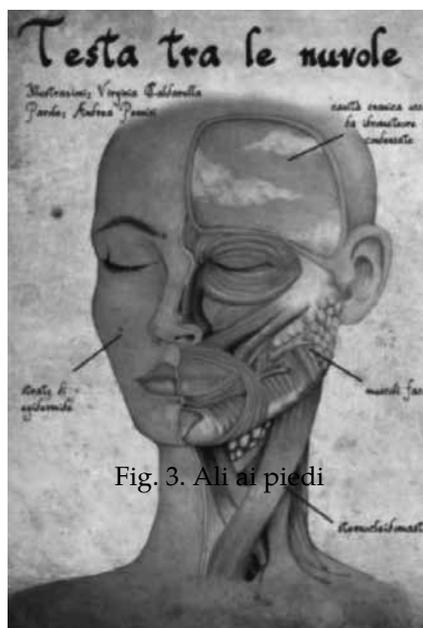


Fig. 6. Testa tra le nuvole

TESTA

TESTA TRA LE NUVOLE: nascere un sospetto, un'idea

Socrate, nell'opera di Aristofane, *Le nuvole*, viene presentato tra le nuvole mentre medita in un cesto issato a una certa altezza da terra. Ma non vuol dire che Socrate, avesse la testa fra le nuvole. "Il più sapiente degli uomini": è stato definito così da un oracolo di Delfi. Un vero filosofo e un guerriero coraggioso ed eroico. Forse da qui il significato dell'espressione: essere svagati, distratti, fuori della realtà quotidiana, come presi da tutt'altri pensieri.

È uno dei modi di dire più diffusi ed usati nel linguaggio di ogni giorno. È una UF molto comune anche in altre lingue europee. *Tener la cabeza en las nubes*, in spagnolo; essere con la *tête en l'air* in francese; *a fi cu capul in nori* in rumeno o *mie głow w chmurach* in polacco.

Classificazione tematica

Distrazione: *avere la testa altrove, avere la testa nelle, tra le nuvole*, essere distratto, assente. **Ubbidienza:** *abbassare la testa*, obbedire a una volontà superiore, rassegnarsi; *chinare la testa*, piegare il capo in segno di sottomissione. **Protesta:** *alzare la testa*, farsi valere, ribellarsi. **Disperazione:** *andare il sangue alla testa, battere la testa nel muro*, arrabbiarsi molto, infuriarsi. **Responsabilità:** *avere la testa sulle spalle, avere la testa sul collo*, essere responsabile, saggio. **Confusione:** *fare la testa come un pallone, fare una testa così, gonfiare la testa*, confondere, stordire qualcuno parlandogli in continuazione. **Sicurezza:** *giocarsi la testa*, essere sicurissimo.

Classificazione funzionale

LOCUZIONI: **verbale:** *avere la testa a posto*, essere saggio, assennato; *avere per la testa*; *avere per la mente*; *avere grilli per la testa*, avere idee bizzarre, desideri stravaganti, perdersi in futilità; *avere la testa nelle, tra le nuvole*, essere distratto; *avere la testa vuota*, non riuscire a ricordare qualcuno o a pensare con lucidità. **Sostantiva:** *cerchio alla testa*, senso di dolore e di pesantezza al capo; *colpo di testa*, comportamento, azione improvvisa compiuti senza aver valutato razionalmente le conseguenze; *un occhio della testa*, somma di denaro molto elevata, cifra astronomica. **Aggettiva / Avverbiale:** *fuori di testa*, pazzo, sconsiderato, bizzarro, eccentrico. **Aggettiva:** *giù di testa, fuori di testa, testa di moro*, di colore marrone scuro di tonalità calda. **Avverbiale:** *a testa in giù*, con la testa in basso; *tornare a testa bassa*, vergognandosi, con atteggiamento sottomesso, con umiltà.

COLLOCAZIONE: *Sostantiva, testa d'aglio, l'insieme degli spicchi racchiusi nel bulbo, testa coronata, monarca, regnante;*

PAREMIA: **proverbio:** *Doglia di testa, vuol minestra;* **frase proverbiale:** *ogni testa è un mondo;* **frase proverbiale:** *il pesce comincia a puzzare dalla testa.*

Conclusione

L'analisi che abbiamo svolto, seppur brevemente, mostra alcuni aspetti che caratterizzano l'universo fraseologico dell'italiano configurato con una componente del corpo umano. Offre, inoltre, alcuni dati su uno dei punti più controversi della ricerca nel campo della fraseologia, ovvero i criteri per la classificazione delle unità fraseologiche. Infine, anche se in modo non approfondito, avverte che alcuni fraseologismi hanno, in determinati contesti, una forma e un significato idiomatico parzialmente diverso da quelli che originariamente le corrispondono, quindi devono essere inclusi, allo stesso modo, in una categoria diversa da quella assegnata in principio. In questo senso, documenta con un esempio in spagnolo la locuzione *tener narice*, e la frase *Tiene narices la cosa*, essere sorprendente. L'aspetto può essere una caratteristica anche delle altre UF studiate, ad esempio *coda di paglia* (locuzione sostantiva) e *avere la coda di paglia* (locuzione verbale).

D'altro canto, emerge che i somatismi fraseologici rappresentano uno dei gruppi più numerosi nell'ambito della fraseologia. Si può notare come le parti del corpo più impiegate sono testa, cuore, gambe, occhi, gola, lingua, piedi. Nelle espressioni somatiche, le parti del corpo umano conservano le loro funzioni di base e il loro ruolo, necessari nella loro comprensione simbolica, che è culturalmente stabilita.

Infine, questo lavoro trae ispirazione in Leonardo da Vinci e dai suoi studi. Leonardo era un artista e scienziato eccezionale. La sua arte, i suoi disegni e la sua profonda conoscenza dell'anatomia umana ha ispirato tanti studiosi di ogni genere. Virginia Caldarella e Andrea Pennisi, si sono ispirati in Leonardo da Vinci per realizzare la loro bellissima opera *Il Trattato di Anatomia Emozionale* (2018). E noi abbiamo voluto studiare il corpo umano attraverso la lingua, ovvero, attraverso lo studio delle UF raccolte nel loro trattato. Sono espressioni che parlano molto del nostro corpo, e soprattutto della nostra "Anatomia Emozionale".

LUISA A. MESSINA FAJARDO
Università degli Studi di Roma Tre
(luisa.messinafajardo@uniroma3.it)

Anatomia e dintorni: il moto, il fiato e il cuore nei disegni di Leonardo Da Vinci, en salute Europa on line <https://saluteuropa.org/arte-e-medicina/anatomia-e-dintorni-moto-fiato-cuore-nei-disegni-leonardo-da-vinci/> [17-09-2020]

CALDARELLA, V. e PENNISI, A., *Trattato di anatomia emozionale. Dagli studi di Melanio da Colia*, Lunaria, Catania, 2019.

CORPAS PASTOR, *Manual de fraseología española*, Gredos, Madrid, 1996.

DOBROVOL'SKIJ, D. O., "La especificidad nacional y cultural en fraseología", J. DE DIOS LUQUE DURÁN y A. PAMIES BERTRÁN (eds.), *Trabajos de lexicografía y fraseología contrastivas*, Granada, *Granada Lingvistica*, 2000a, pp. 63-77.

DOBROVOL'SKIJ, D. O., "Idioms in contrast: a functional view", G. CORPAS PASTOR (ed.), *Las lenguas de Europa: estudios de fraseología, fraseografía y traducción*, Granada, Editorial Comares, 2000b, pp. 367-388.

DOBROVOL'SKIJ, D. O., "Sobre la equivalencia translingüística de los fraseologismos", J. DE DIOS LUQUE DURAN y A. PAMIES BERTRÁN (eds.), *La creatividad en el lenguaje: colocaciones y fraseología*, Granada, *Granada Lingvistica*, 2005, pp. 359-380.

DOBROVOL'SKIJ, D. O., "Cross-linguistic equivalence of idioms: does it really exist?", A. PAMIES BERTRÁN y D. O. DOBROVOL'SKIJ (eds.), *Linguo-cultural Competence and Phraseological Motivation*, Baltmannsweiler, Schneider Verlag Hohengehren, 2011, pp. 7-24.

DOBROVOL'SKIJ, D. O., PIIRANEIN, E., "Sobre los símbolos: aspectos cognitivos y culturales del lenguaje figurativo", J. DE DIOS LUQUE DURÁN y A. PAMIES BERTRÁN (eds.), *Trabajos de lexicografía y fraseología contrastivas*, Granada, *Granada Lingvistica*, 2000, pp. 29-53.

DOBROVOL'SKIJ, D. O., PIIRANEIN, E., "Cognitive theory of metaphor and idiom semantics", H. BURGER, A. HÄCKI BUHOFER y G. GRÉCIANO (eds.), *Korpus, Statistik, Kookkurrenz. Lässt sich Idiomatisches 'berechnen'? Flut von Texten – Vielfalt von Kulturen*. Baltmannsweiler, Schneider-Verl. Hohengehren, 2003, pp. 7-35.

DOBROVOL'SKIJ, D. O., PIIRANEIN, E. *Figurative Language: Cross-Cultural and Cross-Linguistic Perspectives*. Elsevier, Amsterdam, 2005.

SALUTE EUROPA on line <https://saluteuropa.org/arte-e-medicina/anatomia-e-dintorni-moto-fiato-cuore-nei-disegni-leonardo-da-vinci/> [17-09-2020]

- GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ, M., *Introducción a la Fraseología Española. Estudio de las locuciones*, Anthropos Editorial, Barcelona, 2008.
- GIBBS, R. W., "Taking metaphor out of our heads and putting it into the cultural world", R. W. GIBBS y G. J. STEEN (eds.), *Metaphor in Cognitive Linguistics. Selected Papers from the Fifth International Cognitive Linguistics Conference*, Ámsterdam/ Philadelphia, Benjamins Publishing Company, 1997, pp. 145- 166.
- GIBBS, R. W., "The Fight Over Metaphor in Thought and Language", ALBERT KATZ, CRISTINA CACCIARI, RAIMOND W. GIBBS, MARK TURNER (eds.), *Figurative Language and Thought*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 88-118.
- GIBBS, R. W., *Embodiment and Cognitive Science*, Cambridge University Press, Nueva York, 2006.
- LUQUE DURÁN, J. DE DIOS, "La expresión lingüística culturalmente condicionada de las emociones: un análisis translíngüístico", J. DE DIOS LUQUE DURÁN y F. JOSÉ MANJÓN POZÁS (eds.), *Investigación y didáctica del léxico*, Granada Linguística, Granada, 1999, pp. 319-336.
- LUQUE DURÁN, J. DE DIOS, *Aspectos universales y particulares del léxico de las lenguas del mundo*, Granada Linguística, Granada, 2001.
- LUQUE DURÁN, J. DE DIOS, "La codificación de la información lingüísticocultural en los diccionarios (inter)culturales", A. PAMIES BERTRÁN y J. DE DIOS LUQUE DURÁN (eds.), *Interculturalidad y lenguaje. El significado como corolariocultural*, Granada, Granada Linguística, 2007, pp. 329-373.
- LURATI, O., *Dizionario dei modi di dire*, Garzanti, Milán, 2001.
- MELLADO BLANCO, C., "La relevancia de la metáfora en el proceso de deformación de fraseologismos alemanes y españoles: las metáforas locales", *Paremia* 8, 1999, pp. 333-338.
- MELLADO BLANCO, C., "Formas estereotipadas de realización no verbal en alemán y español: los cinegramas desde un enfoque contrastivo-histórico", G. Corpas Pastor (ed.), *Las lenguas de Europa: estudios de fraseología, fraseografía y traducción*, Editorial Comares, Granada, 2000, pp. 389-410.
- MELLADO BLANCO, C., "Convergencias idiomáticas en alemán y español desde una perspectiva cognitivista", J. DE DIOS LUQUE DURAN y A. Pamiesbertrán (eds.), *La creatividad en el lenguaje: colocaciones y fraseología*, Granada Linguística, Granada, 2005, pp. 73-95.
- MELLADO BLANCO, C., "Introducción y planteamiento del proyecto. Los modelos cognitivos", C. MELLADO BLANCO, P. BUTÁN OTERA, C. HERRERO CACZMAREK (EDS.), *La fraseogra-*

- fa del s.XXI: nuevas propuestas para el español y el alemán, 2010, pp. 17-25.
- MELLADO BLANCO, C., BUTÁN OTERA, P., HERRERO CACZMAREK, C. (eds.), *La fraseografía del s.XXI: nuevas propuestas para el español y el alemán*, Frank & Timme, Berlín, 2010.
- MELLADO BLANCO, CARMEN, "La Biblia como fuente de idiomatización en alemán y español", A. PAMIES BERTRÁN y J. DE DIOS LUQUE DURÁN (eds.), *Interculturalidad y lenguaje. El significado como corolario cultural*, Granada Lingvistica, Granada, 2007, pp. 99-108.
- MESSINA FAJARDO, L. A., "Fraseología y paremiología La dispersión terminológica en español y en italiano", XX CONGRESO de la AIH, Jerusalén, 7 – 12 de julio de 2019 (en press).
- NÉNKOVA, V. Á. "Somatismos fraseológicos en búlgaro y español: contraste de unidades fraseológicas desde la praxis traductora", J. GARCÍA-MEDALL (ed.), *Fraseología e ironía. Descripción y contraste*, Editorial Axac, Lugo, 2006, pp. 97-110.
- NÉNKOVA, V. Á., "Factores socioculturales para la formación de las unidades fraseológicas", A. PAMIES BERTRÁN y J. DE DIOS LUQUE DURÁN (eds.), PAMIES BERTRÁN y J. DE DIOS LUQUE DURÁN (eds.), *Interculturalidad y lenguaje. El significado como corolario cultural*, Granada Lingvistica, Granada, 2007, pp. 165-172.
- PAMIES BERTRÁN, A., "Modelos icónicos y archimetáforas: algunos problemas metalingüísticos en el ámbito de la fraseología", *Language Design*, 4, 2002., pp. 9-20. (http://elies.rediris.es/Language_Design/LD4/pamies.pdf).
- PAMIES BERTRÁN, A., "El lenguaje de la lechuza", A. PAMIES BERTRÁN y J. DE DIOS LUQUE DURÁN (eds.), *Interculturalidad y lenguaje. El significado como corolario cultural*, Granada Lingvistica, Granada, 2007, pp. 375-399.
- PAMIES BERTRÁN, A., "Productividad fraseológica y competencia metafórica (inter)cultural", *Paremia*, 17, 2008, pp. 41-58.
- PAMIES BERTRÁN, A., "Metáforas libres y metáforas lexicalizadas", L. LUQUE TORO (ed.), *Léxico español actual II*, Ed. Cafoscarina, Venezia, 2009a, pp. 229-238.
- PAMIES BERTRÁN, A., "National linguo-cultural specificity vs. linguistic globalization: the case of figurative meaning", J. KORHONEN et al. (eds.), *Phraseologie – Global – Areal – Regional*, Tubinga, Gunther Narr, 2009b, pp. 29-42.
- PAMIES BERTRÁN, A., "El componente (inter)cultural en la metáfora: el caso de la ictionimia", C. ÁLVAREZ (ed.), *Fraseo- paremiología e interculturalidad*, Ta Kalos Keimena, Atenas, 2010, pp. 33-53.

- PAMIES BERTRÁN, A., "Comparación estereotipada y colocación en español y francés", A. PAMIES BERTRÁN, J. DE DIOS LUQUE DURÁN y P. FERNÁNDEZ, (eds.), *Paremiología y herencia cultural*, Granada Lingvistica, 2011^a, pp. 469-484.
- PAMIES BERTRÁN, A., "Sur la motivation phraséologique", A. PAMIES BERTRÁN y D. O. DOBROVOL'SKIJ (eds.), *Linguo-cultural Competence and Phraseological Motivation*, Baltmannsweiler, Schneider Verlag Hohengehren, 2011b, 25-39.
- PAMIES, A., "Polisemia diatópica del verbo sintagmático español". In: Dal Maso, E. (ed.) *De aquí a Lima. Estudios fraseológicos del español de España e Hispanoamérica*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, pp. 171-183.
- PENADÉS MARTÍNEZ, I., "La clasificación de las unidades fraseológicas a partir de su uso discursivo. Actas del XIII CONGRESO Internacional de Lingüística Xeral, Vigo, 2018, pp. 714-721.
- PENADÉS MARTÍNEZ, I., "¿Colocaciones o locuciones verbales?", *Lingüística Española Actual XXIII*, 2001, pp. 57-88.
- PIIRAINEN, E., "Figurative phraseology and culture", *Phraseology*, pp. 207-228, 2008a.
- PIIRAINEN, E., "Phraseology in an European framework: a cross-linguistic and cross-cultural research project on widespread idioms", *Phraseology*, 2008b, pp. 243-258.
- PIIRAINEN, E., "Idiom motivation from cultural perspectives: metaphors, symbols, intertextuality", A. PAMIES BERTRÁN y D. O. DOBROVOL'SKIJ (eds.), *Linguo-cultural Competence and Phraseological Motivation*, Schneider Verlag Hohengehren, Baltmannsweiler, 2011, pp. 65-74.
- PIIRAINEN, E., IDSTRÖM, A., *Endangered metaphors*, John Benjamins, Ámsterdam / Philadelphia, 2012.
- PITTANO, G., *Frase fatta capo ha, dizionario dei modi di dire, proverbi e locuzioni*, Zanichelli, Bologna, 2009.
- QUARTU, B. M. (1993): *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana. 10.000 modi di dire ed estensioni figurate in ordine alfabetico per lemmi portanti e campi di significato*, RCS Rizzoli Libri S.p.A., Milán, 2009.
- REFRANERO MULTILINGÜE CERVANTES online:
<https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58166&Lng=0>
- WOTJAK, GERD, "No hay que estarse con los brazos cruzados. Algunas observaciones acerca del significado de expresiones idiomáticas verbales del español actual", en Corpas Pastor, G. (ed. e introd.), 2000, pp. 185- 196.
- ZULUAGA, O. A., *Introducción al estudio de las expresiones fijas*, V. Peter Lang, Frankfurt, 1980.



MERCATO E FACOLTÀ DELLA PRASSI. PER UN'ANTROPOLOGIA DOLCIARIA

MARCO MAZZEO

§ 1 Corpi occhiuti e svolta culinaria

È cosa nota che, almeno nelle sue nervature di fondo, la cultura occidentale abbia eletto l'occhio a rappresentante metonimico del corpo intero. Non è un caso che il mistico fai da te parli di «terzo occhio» (non di «terzo orecchio» e «secondo naso») o che nel XXI secolo la condizione della cecità rappresenti ancora un dato rimosso in grado di emergere solo secondo la grammatica appariscente di quel che Guy Debord (1992) chiama «società dello spettacolo».

Per comodità questo quadro potremmo chiamarlo «visualista»: la grammatica del corpo *sapiens* è assorbita dalla grammatica del suo apparato visivo. Oggi sembrano emergere alcune eccezioni. Una delle più clamorose consiste nell'improvvisa centralità di iniziative economiche, trasmissioni televisive, corsi di formazione professionale legati alle attività culinarie. Al volgere del secolo, la figura del degustatore di vini è uscita dall'angolo della specializzazione d'élite per divenire vezzo diffuso da applicare nell'osteria di quartiere. Durante il *lockdown*¹ legato alla pandemia COVID 19, uno degli interrogativi più assillanti è stato comprendere quando avrebbero potuto riaprire ristoranti e bar, nerbo del PIL italiano.

Sembrerebbe trattarsi di una rivincita dei sensi considerati più lontani dalla vista, il gusto e l'olfatto, un *knock-out* culturale a favore del più sconosciuto degli apparati corporei. L'aroma, infatti, si caratterizza per la struttura sineestetica di una qualità percettiva che nasce dalla fusione tra gusto e le funzionalità olfattive retronasali che uniscono la

¹ Per un'analisi critica del termine «lockdown»: Mazzeo 2020: 25-27.

cavità orale alla via che porta alle narici (Tellenbach, 1968).

Basta un secondo sguardo per comprendere che si tratta, invece, di un dato antropologico complesso. Non v'è dubbio che il senso aromatico trovi nuova centralità nell'epoca del capitalismo fondato sul linguaggio (Virno 2001, Mazzeo 2019). Il corpo occhiuto d'Occidente ritrova la propria sensibilità orale nel cassetto degli oggetti avanzati. Meno chiaro è quale sia il significato filosofico ed etico-politico di questo nuovo splendore. A tal fine potrà essere utile distinguere due questioni. La prima concerne quanto il senso aromatico, cardine sensoriale del culto religioso dalle libagioni della Grecia arcaica fino all'incenso della messa, costituisca oggi un asse portante di quell'esperienza mistico-religiosa chiamata «merce». La seconda, invece, non riguarda il volto sensoriale dell'aroma ma il carattere pratico dell'attività culinaria. È su quest'ultimo interrogativo che qui cercherò di dir qualcosa.

Molto spesso la dimensione percettiva di quel che in inglese viene chiamato «flavour» (Stevenson 2009) è neutralizzata da uno spettacolo meramente visivo: gli *show* culinari sono eventi digitali che, per definizione, non possono coinvolgere bocca e naso dello spettatore. Nel mondo contemporaneo, infatti, sembra emergere un altro aspetto dell'attività culinaria, meno sensoriale e più pratico: il *sapiens* in cucina mette in scena alcune caratteristiche distintive della capacità umana di agire. Ricorda Paolo Virno (2003: 19) che nella *Grammatica filosofica* Ludwig Wittgenstein (1969: 147-148) insiste sulla differenza tra parlare e cucinare:

Penso che il concetto di «cucinare» sia definito dallo scopo del cucinare, mentre non penso che il concetto di «linguaggio» sia definito dallo scopo del linguaggio. Chi, cucinando, si conforma a regole diverse da quelle giuste, cucina male; ma chi gioca a scacchi secondo regole diverse dalle regole degli scacchi, gioca un altro gioco; e chi si conforma a regole grammaticali diverse da quelle solite non per questo dice alcunché di falso, ma dice qualcos'altro.

Wittgenstein sottolinea alcune diversità tra fornelli e lingua, ma ciò non esclude che la cucina sia intessuta, anch'essa, di forme verbali come il ragionamento ipotetico-deduttivo, l'immaginazione parlata, formule matematiche o scoperte della chimica. In termini di scopo massima è la divergenza tra le due attività. Nel contempo i prodotti della cucina sembrano un ibrido tra le opere finite di quel che Aristotele chiamerebbe *poiesis* (produrre scarpe, gnocchi o armi) e, invece, forme della vita intessute di prassi (in greco *praxis*) legate alla scena pubblica e alla scelta del momento opportuno (il

kairós), alla sensibilità percettiva intrisa di *training* valutativi («è l'odore giusto!»), alle capacità di invitare, invogliare, persuadere colui che gusta tramite un'ampia varietà di mosse retoriche (il nome del piatto, la presentazione multi-sensoriale, la spiegazione di procedimenti, l'origine dei prodotti).

Il carattere anfibio (poietico e pratico) delle attività culinarie suggerisce l'ipotesi che le attuali forme di produzione esaltino la cucina per *metterne in primo piano il carattere verbale e performativo, fondamentale per un lavoro che sia flessibile e in formazione permanente*. Misticismo dell'aroma e linguisticità della cucina sono colonne possenti su cui ergere nuovi altari per fare della merce non solo il prototipo dei rapporti di scambio, ma il paradigma della capacità umana di agire nel mondo.

§ 2 L'ora delle tentazioni: pastiera napoletana e grammatica dell'attesa

Per evitare un proclama non solo spericolato ma addirittura privo di sostanza, può essere utile condurre un esperimento modesto. Già altrove abbiamo tentato l'analisi di singoli frammenti della scena produttiva contemporanea: il paradigma costituito dalla svolta digitale delle catene McDonald's (Nizza in stampa) o da format televisivi a diffusione planetaria (Mazzeo 2019). In questa sede propongo di lavorare a un altro esempio concreto al fine di comprendere un meccanismo di fondo. Ogni prodotto culinario, si diceva, è il risultato di una fitta rete di *performance*. Mentre in passato quest'ultime sono rimaste sullo sfondo per celebrare le fattezze del prodotto finito (il dolce, il primo, l'antipasto), oggi assistiamo a un'inversione di fattori che segue un canovaccio variabile per contenuti ma rigido in quanto a struttura. La cucina è in grado di mettere in scena alcune facoltà umane; la loro esibizione non solo porta a confezionare prodotti ma assume carattere paradigmatico giacché esalta le virtù che ogni lavoratore dovrebbe avere. Tra i fornelli il cuoco del XXI secolo è chiamato a sfoggiare flessibilità cognitiva, prontezza comunicativa, apertura perenne all'apprendimento, capacità di attendere il momento adatto. A fine Ottocento, grazie all'intuizione di George Auguste Escoffier, chi sgobba in cucina forma «brigata» militari per produrre secondo la rigida gerarchia tipica dell'esercito e della catena di montaggio. Oggi *la cucina assume le vesti dell'esercizio spirituale*, una prova generale che, al di là del prodotto finito, saggia il rapporto con le forze di mercato che organizzano il mondo. Le peripezie culinarie mirano a

consolidare il rapporto non con Dio, come succedeva all'anacoreta del IV sec., ma con la trasformazione delle merci.

Per comprendere il processo ci impegneremo in un piccolo esperimento d'analisi. Prenderemo in esame un dolce tradizionale (la pastiera napoletana) che non è scampato alle maglie della cucina neolibérale: nella sua variante al riso è comparsa nell'ottavo episodio della nona stagione di Masterchef Italia; campioncini televisivi non perdono occasione per sfoggiare on line consigli a base di prodotti sponsorizzati.

Anche un piatto legato al mondo contadino, infatti, è in grado di richiamare sulla scena una fitta rete di abilità pratiche da mettere poi a disposizione della società dello spettacolo. Ciò non accade grazie a un presunto potere tauturgico dell'attuale assetto produttivo ma a causa della sua capacità di porre in primo piano quel che, fino a un secolo fa, era mimetizzato sulla sfondo: i tratti specifici della natura umana. A esser sottolineato è il carattere pubblico dell'agire culinario: la cucina non è solo produzione al fine della sopravvivenza (per quello basterebbero raccolta, caccia e pesca) ma *performance* nell'agonismo del mercato.

Nel testo che segue saranno evidenziati in corsivo alcuni passaggi della ricetta di ordine pratico. Limiti di spazio impongono di concentrarci solo sulla capacità di attendere e scegliere il momento opportuno. Come vedremo, la successione cucina-natura umana-mercato è più fluida di quel che si potrebbe immaginare:

Preparare la frolla mescolando rapidamente farina, zucchero e burro a temperatura ambiente fatto a pezzetti. Disporre a fontana, aggiungere le uova e la buccia di limone. *Appena è abbastanza omogenea*, avvolgere in uno strofinaccio (o in una pellicola) e mettere in frigo a riposare per una notte.

Mettere il grano in una pentola alta, coprire con il latte freddo, cuocere a fuoco basso con il burro, il limone e la vaniglia rigirando tutto portando a bollore *fino a quando non diviene cremoso*. Attenzione a non far attaccare il composto sul fondo. Lasciarlo quindi raffreddare in modo tale che quando incontra la ricotta sia del tutto freddo.

Setacciare la ricotta, aggiungere lo zucchero, i tuorli, le uova aggiunte per ultimo. Far riposare per una notte intera. Unire il grano, *rimestare bene*, aggiungere i canditi e la cannella. Da ultimo l'acqua d'arancio altrimenti la ricotta rischia di inacidire.

Stendere la frolla e foderare uno stampo.

Cuocere a 180 gradi per circa 45 minuti, testando con uno stecchino la cottura.

Far maturare per due giorni.

Come è noto, il dolce è legato alle cerimonie della Pasqua. Per questa ragione le ricette che appartengono a ciascuna variante familiare, compresa quella dalla quale sono partito, hanno la caratteristica di indicare ingredienti per preparare un'intera batteria di dolci, almeno una mezza dozzina da distribuire ad amici e parenti. Forse non è un caso, dunque, che tra la pastiera e la Pasqua si dia un legame. La festività religiosa si caratterizza per una forte mobilità di calendario sulla quale poi si organizza l'attesa per la resurrezione del Cristo. Si tratta di una scorribanda lungo il tempo lineare rilevante per quella che potremmo chiamare un'*antropologia dolciaria*, l'indagine di ciò che i nostri dolci rivelano di storia e natura umana.

Sia per quel che riguarda la mobilità della Pasqua che l'apprezzamento percettivo del dolce, infatti, il passaggio chiave è l'attesa. Il giorno della resurrezione del figlio di Dio va aspettato lungo le insidie di un calendario sempre nuovo. La pastiera, a propria volta, costituisce un dolce particolare. Per un verso è la variante più sontuosa dei dolci tradizionali di ricotta: torte che si caratterizzano per una materia prima che risente delle variazioni di temperatura e che necessita dunque di accortezze per la corretta conservazione. E' cosa nota, la ricotta inacidisce con facilità. Questo dettaglio spingerebbe a pensare che se un dolce è a base di ricotta, occorra una certa solerzia nel mangiarlo. La pastiera rovescia invece un assunto ovvio, suggerito dal buon senso. Circa il rapporto col calendario, essa non somiglia a un dolce alla ricotta, bensì a un vino. C'è bisogno di tempo: col passare dei mesi il vino invecchia, col trascorrere dei giorni la pastiera *matura*. Una volta cotto, il dolce deve rimanere un paio di giorni incartato, al fresco, fuori dal frigorifero. Anche per la pastiera, dunque, l'attesa rappresenta croce e delizia. Inebriati dagli aromi della cottura, siamo spinti a un assaggio fugace o addirittura a una rapida spartizione del bottino. Chi cede alla tentazione (torneremo tra poco sul termine) avrà una sorpresa non amara, ma insapore: la gradazione aromatica del dolce è ancora sovrapposta, il sapore contratto in un registro tiepido e deludente. Il passaggio chiave della pastiera, cioè il suo nodo pratico fatto di scelta e opportunità, non appare solo nel suo *mentre* (cosa vuole dire che l'impasto debba essere «cremoso» o «abbastanza omogeneo»? Fino a quale spessore stendere la frolla?) ma anche nel *dopo*. Si tratta di una difficoltà sensoriale e pulsionale: resistere alla fragranza della cottura dopo una preparazione lunga e laboriosa, alla spinta verso la soddisfazione di un desiderio sedimentato dalla Pasqua precedente.

Pastiera, grammatica dell'attesa e scena religiosa legata a tradimento e resurrezione pasquale chiamano sulla scena la «tentazione». La parola pare innocua giacché oramai fa parte del linguaggio ordinario. Lo stesso Wittgenstein finisce per usarla per descrivere il proprio rapporto con la filosofia (ne pagherà le conseguenze). Non bisogna dimenticare, infatti, che essa trae origine dal lessico teologico. La pastiera è il dolce della Pasqua perché dolce delle tentazioni: su di lei incombe l'impazienza di chi taglia anzitempo, analogo dolciario dell'incredulità verso la prossima resurrezione di Cristo. Si tratta di un campo semantico per nulla scontato. L'espressione *tentazione*, legata al latino *temptare*, traduce spesso quel che già nella *Bibbia dei Settanta* e poi nel *Nuovo Testamento* è *peirasmós* (Lus, Eynickel, Hauspiel 2003: 935; Miraoka 2009: 543)². Il termine deriva dal verbo *peirao* che significa «mettere alla prova». Nel corso del tempo l'espressione ha assunto una connotazione introversa: da prova teologica è finita per divenire un'insidia psichica. Una delle occorrenze più antiche del termine (*Deuteronomio* 6, 16 e 7, 19) mostra un *peirasmós* che è ancora prova pubblica sul confine tra il divino e l'umano. Nell'*Antico Testamento* il termine sembra assumere due significati principali: gli uomini possono mettere alla prova dio rischiando la sua punizione; dio può mettere alla prova gli esseri umani. Si badi che la parola greca per indicare la tentazione è scottante. Costituisce la versione teologica di una zona lessicale pericolosa e malfamata poiché caratterizzata dalla figura del *peiratés*, cioè del «pirata», il nemico comune di tutti (Heller Roazen 2009). E' nel nuovo Testamento che avviene una svolta per certi aspetti definitiva (*Timoteo* 6, 9):

Al contrario coloro che vogliono arricchire, cadono nella tentazione [*peirasmón*], nel laccio e in molte bramosie insensate e funeste, che fanno affogare gli uomini in rovina e perdizione.

Col passare del tempo, da prova di confine e linea di demarcazione tra le cose penultime della Terra e quelle ultime il termine assume una connotazione psichica che, da quel momento, sarà prevalente. Nel *Vangelo* di Marco e Luca, *peirasmós* assume le vesti di quel che ancora oggi intendiamo con «tentazione»: una prova psichica dal carattere passivo.

2 Nella letteratura non religiosa il termine *peirasmós* è quasi assente: secondo Seesemann (1968) è possibile rintracciarne solo tre occorrenze e tutte di epoca tarda (la più recente sembra presente nel *De Materia Medica* di Dioscoride Pedanio, I. sec. d.c.).

La tentazione incarna, infatti, il rovesciamento rassicurante della semantica del pirata. Mentre il predone dei mari si caratterizza per continui tentativi di attacco, ora è un agente extra-umano (il dio, il peccato, il diavolo) ad assalire le nostre virtù. L'insidia del peccato e del vizio propone un'antropologia paradossalmente confortevole: il male non è tra gli uomini e i mari (il pirata), ma è nella mente giacché viene dal Signore o da angeli decaduti.

La tentazione è dunque una nozione chiave nella quale finisce per condensarsi una precisa idea della natura umana. Uno dei compiti principali della nostra vita consisterebbe in un *lavoro di resistenza corporea e psichica*. Nel monachesimo del IV sec. d.c., questo processo di introversione della prova divina nella mente individuale assume forma compiuta. In Evagrio Pontico (1996: 83), ad esempio, «peirázontos» è il demone tentatore, mentre «ton kairon tou peirasmoú/ton perismón» (*ibid.*: 87, 115, 117-118) è l'ora (o meglio il *kairós*) delle tentazioni. La tentazione si accompagna a una nuova accezione del pensare con le parole (in greco *logismós*) non più legato alla tecnica (Aristotele) o alle imprese belliche (Tucidide). Il pensiero diviene qualcosa da passare al setaccio, per suddividere fantasie e rappresentazioni in «buone» o «cattive» (*ibid.*: 83). Il mondo della tentazione, nota Michel Foucault (1981: 143), «anziché vertere sugli atti, verte sul pensiero e sulla mobilità del pensiero». Lo scontro del quale il pirata era l'emblema (Mazzeo 2013) è ora mentale e ultraterreno: «i pensieri (*logismoi*) causano tentazioni (*peirasmoús*), con lusinghe che inducono a voltarsi e, prendendosi gioco, recano affanno» (Evagrio Pontico 2006: 47). L'attesa della tentazione si divincola dunque tra due sponde. Può degenerare nell'accidia, «un'amica eterea, un andarsene a spasso, odio dell'operosità, [...] antagonista dell'impegno ascetico». Rimedio al vizio capitale è la pazienza, definita non a caso come «taglio dell'accidia, troncamento dei pensieri, [...] oro battuto, [...] armatura dell'ascesi» (Foucault 1981: 131).

§ 3 Scimmie al mercato

Anche un dolce tradizionale come la pastiera napoletana verte sull'impiego di facoltà umane di ordine pratico. Come accenneremo tra poco, un recente episodio di *Masterchef* non farà altro che mettere in primo piano la *praxis* che si cela tra le pieghe della sua ricetta. Per questo motivo, ci siamo concentrati sul significato antropologico dell'attesa e qualche tratto della sua archeologia. Quel che il religioso

legge come padronanza di virtù e che la cucina neoliberale oggi illumina con i suoi riflettori è prima di tutto una *facoltà*, la *facoltà umana di inibire stimoli e pulsioni e di conseguenza di scegliere al momento opportuno*.

Per comprendere in che modo l'attesa del momento adatto costituisca una capacità logico-linguistica tipica della specie, un pezzo del nostro corpo, è molto utile serie di ricerche che riguarda il regno animale i cui protagonisti sono, non c'è bisogno di dirlo, i dolci. Tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta, la psicologa americana Sarah Boysen conduce diversi esperimenti per comprendere quali siano le capacità numeriche e cooperative degli scimpanzé. Insieme ai suoi collaboratori, la studiosa comincia a lavorare al cosiddetto «*reversed reinforcement contingency task*». Quando lo scimpanzé sceglie tra due piatti contenti quantità diverse di biscotti o caramelle, questo viene dato non a lui ma al suo compagno. I primati mostrano enormi difficoltà nell'affrontare il compito poiché finiscono nell'incagliarsi in un comportamento reiterato e frustrante: anche dopo centinaia di tentativi, continuano a prediligere la quantità maggiore di dolciumi e a ritrovarsi tra le zampe solo una manciata di biscotti (Boysen, Bernston 1995)³. La flagranza percettiva dello stimolo porta lo scimpanzé verso un'opzione inesorabile. La parte più interessante dell'esperimento, però, arriva dopo. In una modificazione successiva, infatti, Boysen e Bernston provano ad aiutare le scimmie grazie a una trasformazione simbolica. A loro non si chiede più di scegliere tra quantità concrete di dolci ma tra le loro *rappresentazioni numeriche*. Se si sceglie il numero «3» arrivano sei dolci, se invece si predilige il «6» ne arrivano solo tre. In questo modo, la capacità di controllo del comportamento da parte degli animali risulta molto migliore. In una prova successiva è emerso addirittura che il potere simbolico di inibizione dello stimolo funziona pure in situazioni miste nelle quali lo scimpanzé deve scegliere tra un numero e un piatto di caramelle in carne e ossa (Boysen, Mukobi, Bernston 1999). Anche in specie non umane i simboli aiutano a mettere in mora l'aroma irresistibile di dolci di varia fattura.

Attendere, prima di essere una virtù, è dunque una facoltà. È la capacità potenziale di trattenere, ingannare e distorcere il tempo organizzandolo tramite le parole. Saper

3 Pare che molte altre specie di scimmie abbiano difficoltà simili: «il macaco giapponese, la scimmia scoiattolo, i lemuri e il tamarino Edipo» (Vlamings, Uher, Call 2006: 61).

attendere costituisce il passaggio chiave che unisce scelta del cuoco, resistenza pulsionale dell'avventore e virtù morale del buon credente. «Non fare ora» è uno dei cardini della facoltà umana di agire che nella cucina mostra un volto sia pratico che produttivo: la decisione circa il momento nel quale offrire il dolce alla scena pubblica incide sulla sua struttura organolettica (l'aroma, la fragranza, l'umidità). Attendere la sua trasformazione temporale mostra pure il talento dei *sapiens* di saper cogliere l'attimo e differire la scelta del momento opportuno. Nella sua versione televisivo-neoliberale, la pastiera diventa di riso (Masterchef, ottavo episodio della quarta puntata, nona stagione). E, mentre si celebrano le mondine «eroine» del lavoro e la conquista delle otto ore per la giornata produttiva nella risaia, la pastiera diventa occasione per una gara a squadra a tempo limitato. Cogliere l'attimo diventa la chiave del discorso: durante il ricordo circa lotte dei lavoratori oramai alle spalle, si sottolinea che quel che conta ora è attendere l'occasione per mettersi in mostra, per poi saper scegliere in fretta la cosa giusta da fare. L'«agone» (Evagrio Pontico 2006: 47) non è più con le insidie psichiche di chi ci mette alla prova (il maligno supremo o il demone dell'accidia), ma con gli avversari di un duello del quale lo spettatore non godrà né aromi né sapori ma solo il sadismo di giudici plenipotenziari.

In un frammento di attività culinaria si deposita la storia naturale della nostra specie. Sforando una pastiera per amici e parenti, esercitiamo una capacità che organizza la grammatica comportamentale di un corpo linguistico in grado di differire, sospendere, rimandare, cogliere l'attimo. Quando un prodotto culinario entra nella scena pubblica è in gioco molto più di una questione di gusti soggettivi e idiosincratici: tentazione psichica o adattamento permanente di un corpo versatile? Capacità di attendere il momento opportuno per mettere in crisi il dogma neoliberale od occasione per ribadire i ritornelli dell'uomo flessibile? Dal forno non escono solo dolci ma piccole miniature, esempi di destinazione d'uso per le facoltà dell'*Homo sapiens*.

MARCO MAZZEO
Università degli Studi della Calabria
marco.mazzeo@unical.it
m.mazzeo@tiscali.it

Bibliografia

- BOYSEN S.T., BERNSTON, G.G., "Responses to Quantity: Perceptual Versus Cognitive Mechanisms in Chimpanzees (*Pan Troglodytes*)", in *Journal of Experimental Psychology: Animal Behavior Processes*, 1995, 21, 82-86.
- BOYSEN S.T., MUKOBI K.L., BERNSTON G.G., "Overcoming response bias using symbolic representations of number by chimpanzees (*Pan troglodytes*)", in *Animal Learning & Behavior*, 1999, 27 (2), 229-235.
- DEBORD, G., *La Société du Spectacle*, Gallimard, Paris 1992, tr. it. a cura di P. Salvadori, *La società dello spettacolo*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2004.
- Evagrio Pontico, PERI TON OKTO PNEYMATON THES PONHRIAS, tr. a cura di F. Moscatelli, *Gli otto spiriti della malvagità. Sui diversi pensieri della malvagità*, San Paolo, Milano 1996.
- Evagrio Pontico, PERI LOGISMON EXEHORIAS KAI BIOU SUMBOLIAS. PROS EULOGON, tr. a cura di di L. Coco, *A Eulogio. Sulla confessione dei pensieri e consigli di vita*, San Paolo, Torino 2006.
- FOUCAULT M., *Mal faire, dire vrai. Fonction de l'aveu en justice. Cours de Louvain*, 1981, tr. it. a cura di V. Zini, *Mal fare, dir vero. Funzione della confessione nella giustizia. Corso di Lovanio 1981*, Einaudi, Torino 2013.
- HELLER-ROAZEN D., *The Enemy of All. Piracy and the Law of Nations*, Zone Books, New York 2009, tr. a cura di G. Lucchesini, *Il nemico di tutti. Il pirata contro le nazioni*, Quodlibet, Macerata 2010.
- LUS J., EYNIKEL E., HAUSPIE K., *A Greek-English Lexicon of the Septuagint*, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 2003.
- MAZZEO M., "I sensi del pirata: perché l'estetico non è l'empirico", in *Studi filosofici*, XXXVI, 2014, 283-306.
- MAZZEO M., *Capitalismo linguistico e natura umana. Per una storia naturale*, DeriveApprodi, Roma 2019.
- MAZZEO M., *Lo que es mío es tuyo. Magia y técnica en la época del contagio*, Tercero incluido, Barcellona 2020.
- MIRAOKA T., *A Greek-English Lexicon of the Septuagint*, Peeters, Louvain 2009.
- NIZZA A., "Quando il verbo si fa hamburger. Parlare, lavorare e mangiare nel nuovo McDonald's", *Machina*, in stampa.
- SEESEMANN H., "Peira, peirao, peirazo, peirasmós, apeíras-tos, ekpeirázo", in Kittel, G., Friedrich, G., *Theological Dictionary of New Testament*, Vol. VI, Eedermans, Grand Rapids 1968, 26-36.

- STEVENSON R.J., *The Psychology of Flavour*, Oxford University Press, Oxford 2009.
- TELLENBACH H., *Geschmack und Atmosphäre. Medien menschlichen elementarkontaktes*, Otto Müller, Salzburg 1968, tr. it. a cura di M. Mazzeo, *L'aroma del mondo. Gusto, olfatto, atmosfere*, Marinotti, Milano 2013.
- VIRNO P., *Grammatica della moltitudine. Per un'analisi delle forme di vita contemporanee*, DeriveApprodi, Roma 2001.
- VIRNO P., *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- VLAMINGS P., UHER J., CALL J., "How the Great Apes (Pan troglodytes, Pongo pygmaeus, Pan paniscus, and Gorilla gorilla) Perform on the Reversed Contingency Task: The Effects of Food Quantity and Food Visibility", in *Journal of Experimental Psychology: Animal Behavior Processes*, 2006, 32 (1), 60-70.
- WITTGENSTEIN L., *Philosophische Grammatik*, Basil Blackwell, Oxford 1969, tr. a cura di M. Trincherò, *Grammatica Filosofica*, La Nuova Italia, Firenze 1990.



PER UNA ENNESIMA TIPOLOGIA DI LETTORE

VALERIO MAGRELLI

I.

Scagliandosi contro la scrittura del grande mistico Jakob Böhme, l'illuminista Georg Christoph Lichtenberg affermò che i suoi libri somigliavano a una scampagnata in cui l'autore portava le parole e il lettore il significato. Un paio di secoli dopo, Northrop Frye sostenne che questa definizione, più che una presa in giro, rappresenta in realtà un'esatta descrizione di tutte le opere letterarie, senza eccezione. Ripresa da Wolfgang Iser, Tzvetan Todorov e Umberto Eco, l'osservazione può a buon diritto figurare come l'emblema di un orientamento che ha da tempo provocato un'autentica rivoluzione copernicana nelle teorie della letteratura. Ormai da decenni, nel rapporto privilegiato tra autore e opera si è infatti introdotta la figura del grande terzo escluso, ossia il lettore.

Così, nel giro di poco tempo, il suo fantasma si è inserito al centro di diverse scuole, per filoni indipendenti. Se in clima strutturalistico si privilegiava l'analisi del testo, la discussione si è in seguito modellata sulla pragmatica della lettura. Altro che scampagnata: paragonato a un vero e proprio co-autore, il lettore è arrivato ad assumere un rilievo senza precedenti. Non più spalla, ma deuteragonista, non tanto spettatore, quanto attore chiamato ad attivare il meccanismo del testo. Insomma, non sembra eccessivo affermare che alla *Antropologia della scrittura* esaminata dal compianto Giorgio Raimondo Cardona, si è ormai affiancata una vera e propria "antropologia della lettura".

Gli antecedenti non mancarono: da Poe e Baudelaire, a Borges, dalla nozione di lettura creatrice di Péguy alla teoria poetica di Valéry, lungo quella tradizione che fa appello a un destinatario produttivo e non più inattivo. Ma è sta-

to soprattutto con i teorici della nuova scuola che *Il lettore come istanza di una nuova storia della letteratura*, per dirla con il titolo di un saggio di Hans Robert Jauss, ha assunto pieno diritto di cittadinanza nella Repubblica delle lettere.

Sulla base di simili mutamenti prospettici, questo magico gioco delle parti ha dato vita a una casistica estremamente articolata. Cominciando da un punto di vista sociologico, è stata ad esempio individuata una tipologia di *homo legens* la quale prevede via via: l'ascoltatore che assieme ad altri segue la performance di un cantante; l'esecutore della parola previsto dalla Bibbia; l'amico cui l'autore legge le pagine appena scritte; lo scolaro che studia gli autori obbligatori; il lettore domenicale che divora il suo romanzo; il critico che rimugina (Friedrich Schlegel); lo storico della letteratura che classifica il suo testo, o il filologo che lo spiega parola per parola.

Ma non è tutto, in quanto la figura del destinatario è stata fatta oggetto di catalogazioni ancora più specifiche. Infatti, muovendo dall'opposizione tra lettore e pubblico (Hans Dieckmann), si è via via parlato di "lettore al quale" e "lettore per il quale" (Roger Escarpit), *lecteur*, ossia "lettore", e *liseur*, vale a dire "lettore competente" (Albert Thibaudet), nonché "archilettore" (Michael Riffaterre). Inoltre, anche facendo a meno di ricorrere alle nozioni di "lettore sufficiente" in Montaigne, "lettore originario" in Schleiermacher, o "lettore ideale" in Joyce e Larbaud, le ripartizioni menzionate potrebbero arricchirsi ulteriormente. Ecco allora apparire il "lettore informato" di Stanley Fish, il "lettore supposto" di Erwin Wolff, il "lettore modello" di Eco, o il "lettore implicito" di Wolfgang Iser.

Ebbene, attenendomi alla mia personale esperienza, vorrei presentare tre sottocasi di un'ulteriore categoria: quella di "lettore malato". Si tratta di tre esempi relativi a situazioni tali da produrre una sorta di ricezione visionaria. Parlerei insomma di "stati di alterazione" dovuti al contatto fra il testo e un lettore "indisposto" (ma meglio sarebbe dire "diversamente disposto") nei suoi riguardi. E passo direttamente ai miei referti di carattere strettamente autobiografico.

II.

Il primo si riferisce a un'esperienza adolescenziale. È estate, al mare – dettaglio non trascurabile. È sera. Salendo dalla spiaggia, corro verso casa a piedi nudi, quando inciampo su una pietra, e l'unghia del mio alluce destro si spacca di netto. Cito da un resoconto ormai lontano:

“Passai una notte insonne, provando a leggere ma senza mai riuscirci, perché l’intera forza del pensiero veniva risucchiata da quell’unico punto fluorescente di dolore. Intorno al suo nero pulsar si organizzavano il mio sangue e le mie cartilagini, la mia attenzione, le mie bestemmie, tutto. Al centro dell’universo stavo io, al mio centro, il mio dito, e al suo centro, un puro gorgo di antimateria che lanciava segnali indecifrabili con l’alfabeto di una lingua morta”¹.

Ebbene, posso finalmente confessarlo: quel testo che cercavo di espugnare lottando con tutte le mie forze contro il dolore, era *Lo straniero* di Camus, o meglio, uno “straniero” consegnato alla renitente, torturata attenzione del Lettore Malato. Sono dunque tornato davanti agli appunti di quel volume miracolosamente ritrovato. Era il 5 luglio 1971 e avevo ancora la bella abitudine di datare le mie letture. La traduzione era quella di Alberto Zevi, Bompiani, 1947, XVI edizione (1969).

In definitiva, quella che avvenne allora fu un’immersione “malata” ed empatica nell’opera attraverso il dolore che mi tenne sveglio per tutta una notte. La particolarità di quell’incontro fu, a mio parere, assoluta, in quanto la ricezione si compì con una perfetta, ancorché sofferente, sintonia fra testo e lettore. Insomma, era bastato un piccolo incidente su una spiaggetta tirrenica, perché avesse luogo un’abusiva ma irresistibile identificazione, tipicamente adolescenziale, con il protagonista del romanzo. Non solo. Questa casuale esperienza di “simpatia letteraria”, mi spinge a pensare che forse avrei potuto anch’io dire con lui: “Per natura, i miei bisogni fisici disturbavano spesso i miei sentimenti”.

Diviso in due parti, *Lo Straniero*, come è noto, viene narrato in prima persona dal protagonista, Meursault, ricorrendo ad un martellante uso dell’imperfetto. All’inizio, davanti allo spettacolo della madre morta, scopriamo l’eroe impassibile, incapace di provare alcuna emozione. Rifiuta di vederne la salma, beve caffè, fuma accanto alla bara. Nei giorni seguenti, Meursault stringe una relazione con Maria, una donna conosciuta in spiaggia, per cui nutre un forte desiderio sessuale. Poco dopo, sempre sulla spiaggia, commetterà un omicidio, sparando a un arabo con una pistola donatagli da un amico. Durante il processo, si discute a lungo sul fatto che Meursault non mostri né rimorso per il crimine, né alcuna intenzione di difendersi. Condannato a morte, respingerà le visite del prete, limitandosi a osservare l’indifferenza dell’universo nei riguardi dell’umanità.

1 V. Magrelli, *Nel condominio di carne*, Einaudi, Torino, 2003, p. 96.

Ed eccoci al punto: a questa indifferenza risponde una accesissima ipersensibilità corporea. Il libro consiste infatti in un ininterrotto susseguirsi di notazioni corporee. Da qui il mio assunto: lungi dal proporre un'ennesima analisi testuale, vorrei sottolineare la concordanza fra l'opera e le impressioni di una lettura tanto particolare come quella "eseguita" da un lettore ferito. In una calda notte insonne d'agosto, in una stanza aperta sul mare, con un'unghia spaccata e senza analgesici, vedevo una calda spiaggia nordafricana dove un uomo che dava la morte a un altro uomo senza ragione avviandosi alla morte senza motivo, registrava sulla sua pelle ogni minima variazione di temperatura e di luce. Di fronte alla scrittura di Camus, la mia irrisoria ma effettiva sofferenza fisica reagiva secondo un criterio che forse potrei definire di risonanza "per simpatia". Strumenti quali la viola di bordone o la viola d'amore presentano cioè un doppio ordine di corde: il primo (direttamente suonato dall'esecutore) funge da sorgente sonora, mentre il secondo entra in risonanza a determinate frequenze, vibrando dunque "per simpatia". A questo e a nient'altro ricondurrei l'effetto fenomenologico della "lettura malata", consistente nel recepire la corrente della fonte testuale usufruendo di una eccitazione estranea (straniera) al lettore comune.

Concludo questa sezione risalendo a un maestro di Camus, quel Nietzsche secondo cui la scrittura è corpo, e, in quanto tale, minaccia sì la filosofia, ma al contempo la sostiene: la scrittura, cioè, *sopporta* la filosofia. A riprova di ciò, una delle frasi che aprono i *Carnets* recita: "Si tu veux être philosophe, écris des romans" ². La stessa tensione modella l'intera produzione del romanziere-drammaturgo-saggista, e si riflette nella tesi che, cito Igor Pelgreffi, "la verità del corpo precede ontologicamente quella dello spirito" ³. Coerentemente, lo scrittore algerino annuncerà l'urgenza di una *logica sensibile*, corrispondente a una sorta di *ragione estetica*: una razionalità modulata sull'*aisthesis*. Lo straniero marca infatti il trionfo dei sensi, e si colloca nel segno di

2 A. Camus, *Cahier I (mai 1935-décembre 1948)*, in *Oeuvres complètes*, II, a cura di J. Lévi-Valensi, Gallimard, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, pp. 800. Cfr. anche I. Pelgreffi, *Estraneità nell'identità. Ipotesi su Albert Camus*, in AAVV, *Sull'identità personale*, a cura di P. Vincieri e S. Besoli, d.u.press, Bologna, 2013, pp. 236-237.

3 I. Pelgreffi, *Assurdo, scrittura e soggetto. Un confronto fra Albert Camus e Jacques Derrida*, in AAVV, *Actas IIIas Jornadas internacionais de jovens investigadores de filosofia*, Grupo Krisis, a cura di I. Pinto Pardelha e I. Viparelli, 30 maggio 2012, p. 279. Mi permetto altresì di rinviare a V. Magrelli, *Ancora intorno alla "Peste"*, "Rivista di Letterature moderne e comparate", 1991, n. 4, pp. 311-331.

un'estate che è, "come ricorda Camus, il sole, il caldo, la confusione che ti sbatte in testa". Così Giuseppe Grilli, proprio nel precedente numero di questa stessa rivista⁴. È appunto a questa forma di sentire che vorrei affidare il primo campione della mia modesta proposta tipologica di "lettore malato".

III.

Alquanto simile la seconda situazione, che tuttavia ha per protagonista uno scrittore fra i più brillanti e vitali del secolo scorso. Mi riferisco a Henry Miller, e al suo trascinante, erotico *Tropico del cancro*. Anche in questo caso, il motivo del disastro che mi appresto a ricostruire, dipendeva tanto dal testo in sé, quanto dalla stato in cui mi trovavo quando decisi di leggerlo.

Avevo diciassette anni, ero stato operato da poche ore, e già ricevevo frotte di amici festanti (era il solito resto della compagnia che tornava dai soliti divertimenti). L'anestesia doveva aver funzionato bene, ma avevo riposto in lei troppa fiducia. Fatto sta che, partiti i ragazzi sani, sprofondai in una lettura troppo violenta per le mie scarse forze. Seguire una scrittura che costeggia la pornografia, richiede infatti energie non indifferenti. E qui mi viene incontro Virginia Woolf, che nel suo saggio del 1926, *Sulla malattia*, spiega come, chiunque sia debilitato debba rivolgersi alla poesia, poiché l'infermità "ci rende inabili alle lunghe campagne che esige la prosa"⁵. Insomma, affrontare un romanzo quale *Tropico del cancro* fu errore marchiano. Come pensare, oltretutto, di poter tener testa alla potente e prepotente ondata di flussi, di umori e pulsioni, scatenata dall'arte di Miller?

Ebbi la netta sensazione di affogare. Fui colto dalla nausea, ossia "malessere che si accusa all'epigastrio e alla faringe caratterizzato da rigurgito, ripugnanza per il cibo e altri disturbi generali, come giramenti di testa, sudorazione e salivazione abbondanti". E fin qui, passi: ma l'etimologia? cosa ci dice, al proposito, l'etimologia? "Latino *nausea*, dal greco *naysia*, *naytia*, cioè mal di mare, e questo da *nays*, vale a dire «nave»". Insomma, stavo andando letteralmente a fondo, e vomitavo, annegavo davanti a immagini di un sesso scatenato e incontrollabile, letteralmente intollerabile.

4 G. Grilli, *Il crimine è un delitto. Camus inspiegabile. La colpa dello straniero au contraire*, "Dialogoi", anno 6/2019, p. 89.

5 W. Woolf, *Sulla malattia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006, p. 22.

Post scriptum, inciso e precisazione. Lettura malata, sì, ma a quindici, vent'anni. Mentre scrivo queste righe sono a letto da tre giorni per un raffreddore, con 37° di febbre, e non sono riuscito, non dico a leggere un giornale, ma nemmeno a guardare la tv... Quanta energia possediamo all'inizio! Oggi, a 63 anni, leggere è di per sé fare ginnastica. Figuriamoci poi da malato... Occorrerà pertanto specificare che, se di "lettura malata" vogliamo disquisire, occorrerà comunque rifarci a un comportamento relegato entro un ristretto ambito generazionale, lo stesso, per capirci, in cui rientra la maggior parte delle performance sportive. Altrimenti detto, una pratica del genere attiene solo a un fisico nel fiore dei suoi anni, passati i quali la forza dell'aggettivo ("malata") renderà impossibile la persistenza del sostantivo ("lettura").

IV.

E giungo al terzo e ultimo campione della mia ultima avventura da "lettore leso" – quindi, implicitamente, reo di "lesa lettura". Colgo qui l'occasione per notare che le mie tre vicende sono state presentate in ordine cronologico, passando dai tredici anni in cui leggevo Camus, ai trenta che sto per rievocare attraverso un attacco di mononucleosi. Infettiva, virale, molto contagiosa, questa patologia (detta anche "malattia del bacio", per via della sua trasmissibilità attraverso la saliva) ha come bersaglio i linfociti B. Il suo il decorso è acuto, fra le quattro e le sei settimane, ma l'effetto che più ci interessa è soprattutto l'alta temperatura corporea indotta nel paziente.

Ero dunque in vacanza, d'estate, e non sentendomi bene decisi di rimanere a letto, mentre il resto della compagnia si andava a divertire (precisazione inutile: il resto della compagnia va sempre a divertirsi). Rimasi a letto, superfluo dirlo, così da potermi immergere nei libri. A proposito di Miller, ho detto che si trattava di una lettura troppo violenta per le mie scarse forze. Anche l'autore scelto questa volta, però, non era da meno, sia pura per ragioni assai diverse. Ero infatti alle prese con i labirinti sintattici e semantici di era Henry James.

Se è obbiettivamente difficile descrivere cosa accade entrando nelle pagine di *La coppa d'oro*, addirittura arduo è provare a farlo quando l'atto si compie con quaranta gradi di febbre. Si tratta grosso modo di un delirio al quadrato. La difficoltà stilistica di questo romanzo, e in genere

dell'ultimo James, l'ambiguità, l'allusività, l'evasività, sfociano spesso in un'autentica impossibilità di comprendere l'oggetto, quando non il soggetto stesso della frase.

Ora, mentre leggevo, la mia febbre saliva piano piano, insensibilmente, fino a una sorta di vera e propria convergenza fra la mia mente in fiamme e la completa decostruzione sintattica perseguita dall'autore. Fu un collasso, un corto circuito mentale, una piccola catastrofe semiotica.

E qui devo tornare a Virginia Woolf, in quanto, lungi dal limitarsi al tema della malattia, il suo studio ha pagine illuminanti proprio sulla pratica della lettura condotta in una simile condizione di handicap, quando cioè, come chiarisce con una brillante immagine, "i poliziotti non sono di servizio"⁶. Sottratta al rigido controllo della ragione, sotto il cui egida "il significato viola il territorio del suono"⁷, la lettura sembra riverberare ogni allusione, mentre "le parole liberano il loro profumo e distillano il loro aroma"⁸. Ebbene, nota l'autrice, in questo stato di alterazione "l'incomprensibilità esercita un grosso potere su di noi [...] più legittimamente forse di quanto gli eretti vogliano consentire"⁹. Così, alla dimensione conoscitiva dei sani, subentra quella dei sofferenti, finalmente alleggeriti da ogni responsabilità personale: "Infatti, chi mai pretenderà critiche da un infermo o giudizi sensati da un allettato?"¹⁰.

Ero arrivato a questo punto della lettura, quando, devo confessarlo, ho sussultato. Il testo che state leggendo era già terminato, e mi ero rivolto al lavoro di Virginia Woolf, su indicazione di un amico, solo per eventuali integrazioni. Ebbene, qualche riga prima, senza che me ne fossi reso conto, la narratrice aveva accennato all'opportunità, da parte di un infermo, di rivolgersi ai poeti, più che ai romanzieri. Riprendo dal passo citato in precedenza: "La malattia ci rende inabili alle lunghe campagne che esige la prosa. Non riusciamo a dominare tutte le nostre facoltà e a mantenere sull'attenti la ragione, il giudizio e la memoria mentre dobbiamo, intanto che capitolo segue a capitolo e ciascuno si sistema al suo posto, sorvegliare l'arrivo del successivo, fin quando l'intera struttura – archi, torri e merli – non sia ben piantata sulle sue fondazioni. *La storia della decadenza e caduta dell'impero romano* non è libro per l'influenza, e neppure *La coppa d'oro*".

6 W. Woolf, *Ibid.*, p. 24.

7 *Ivi.*

8 *Ivi.*

9 *Ivi.*

10 *Ibidem*, p. 22.

Sì, avevo letto bene: senza che lo sapessi, eppure a buon diritto, la mia esperienza di lettore malato alle prese con James trova la massima certificazione proprio grazie all'autrice di *Sulla malattia*.

VALERIO MAGRELLI
Università degli Studi di Roma Tre
(magrelli@gmail.com)

Bibliografia

Camus, A. *Cahier I (mai 1935-décembre 1948)*, in *Oeuvres complètes*, II, a cura di J. Lévi-Valensi, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2006.

Grilli G., "Il crimine è un delitto. Camus inspiegabile. La colpa dello straniero au contraire", *Dialogoi*, anno 6/2019, pp. 87-100.

Magrelli, V. *Nel condominio di carne*, Torino, Einaudi, 2003.

Magrelli, V. "Ancora intorno alla "Peste", in: *Rivista di Letterature moderne e comparate*, fascicolo 3, luglio-settembre 2017, vol. LXIX nuova serie, pp. 283-293.

Pelgreffi, I. *Estraneità nell'identità. Ipotesi su Albert Camus*, in AAVV, *Sull'identità personale*, a cura di P. Vincieri e S. Besoli, d.u.press, Bologna 2013.

Pelgreffi, I. *Assurdo, scrittura e soggetto. Un confronto fra Albert Camus e Jacques Derrida*, in AAVV, *Actas IIIas Jornadas internacionais de jovens investigadores de filosofia*, Grupo Krisis, a cura di I. Pinto Pardelha e I. Viparelli, 30 maggio 2012.

W. Woolf, *Sulla malattia*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.



DAL SINTOMO AL SINTHOMO. PSICOANALISI E INCARNAZIONE

FELICE CIMATTI

1. *L'altro* desidera per me. Secondo una formula diventata celebre, il desiderio dell'animale umano, l'unico animale che parla (gli altri animali, infatti, comunicano; Hauser, Konishi 1999), è infatti «il desiderio dell'Altro» (Lacan 2013: 25). In queste pagine proverò ad interpretare alla lettera questa formula, cercando di mostrare come contenga, nell'ordine: 1) Una definizione di che tipo di animale sia l'animale umano: il vivente 'marchiato' dall'Altro; 2) Una diagnosi dello specifico (in senso biologico) *affetto* umano; quello che si chiama sintomo, in senso psicologico, è infatti la traccia psico-somatica che l'Altro lascia sul corpo umano; 3) Una possibile indicazione terapeutica: imparare ad usare il sintomo. Quello che Lacan indica con il termine tecnico di *sinthomo* è appunto la trasformazione del sintomo da ostacolo contro la vita a possibile risorsa per la vita.

2. Dalla bocca dell'animale umano esce quasi ininterrottamente un flusso sonoro. Quello stesso animale definisce questo fenomeno come un "parlare"¹. È una constatazione ovvia, ma proprio per questa ragione troppo spesso dimenticata. Non ci sarebbe psicoanalisi se l'animale umano non parlasse, cioè se dalla 'sua' bocca non uscisse questo continuo brusio verbale. Una constatazione ovvia non nel senso che la psicoanalisi sia una terapia fatta di parole (*talking cure*), anche se la linguisticità è la caratteristica distintiva della psicoanalisi: nel senso molto più radicale che l'animale umano si costruisce intorno al fatto biologico del linguaggio (Cimatti, 2000; Lo Piparo, 2003); un umano radicalmente non linguistico non proverebbe quel particolare

¹ Considerazioni simili potrebbero farsi per le lingue segnate (Alibert, 2017). In questo intervento, tuttavia, prenderò in considerazione solo le lingue verbali.

disagio che la psicoanalisi cerca a suo modo di 'curare'. La psicoanalisi è impossibile con un cavallo non perché questo vivente non parli, piuttosto perché la sua specifica *soggettività* (Wolfe, 2012; Cimatti, 2015; Cimatti, 2018) non si costruisce intorno alla facoltà del linguaggio.

C'è un equivoco, al riguardo, che va chiarito preliminarmente: quando si parla di facoltà del linguaggio non ci si sta riferendo alla capacità di comunicare, universalmente diffusa nel mondo animale (Hauser *et al.* 2014; Cate, Scharff, 2019). Quando si dice che l'animale umano parla non si sta sostenendo che l'animale umano è in grado di comunicare. Il linguaggio umano è *anche* comunicazione, ma non è soltanto, e tanto meno principalmente, comunicazione. Qualunque sistema di comunicazione mette in relazione da un lato un insieme di contenuti dall'altro un insieme di segnali che 'trasmettono' quegli stessi contenuti. La comunicazione quindi presuppone che i contenuti da 'comunicare' e i segnali che li 'trasmettono' siano separati e indipendenti. Al contrario nel linguaggio il significato *non esiste* indipendentemente dal significante a cui è legato nel segno (non esiste significato senza significante, e viceversa). Per questa ragione chi usa una lingua pensa e immagina in quella lingua. Ma siccome il linguaggio viene confuso con un più elementare codice comunicativo, ne segue che gli esseri umani non si rendono conto che i 'loro' pensieri sono di fatto pensieri linguisticizzati. Con un corollario importante: un codice è nel controllo di chi lo usa; una lingua no, dal momento che nessuno controlla la 'sua' lingua (il codice è convenzionale, la lingua è radicalmente arbitraria). Questo equivale a dire che i 'nostri' pensieri (linguisticizzati) non sono a nostra disposizione. Pensiamo pensieri che non possiamo controllare. La psicoanalisi esiste solo perché i pensieri sono incontrollabili (Cimatti, 2015).

La psicoanalisi, in fondo, nasce da questa constatazione biologica, prima ancora che filosofica: *Homo sapiens* è l'animale del linguaggio (Tattersall, 1998; Lo Piparo, 2003; Virno, 2003), nel senso che la facoltà del linguaggio si infiltra in *ogni* capacità e competenza umana. Questo significa che il fatto di parlare modifica permanentemente il *corpo* dell'animale umano. Per essere ancora più espliciti facciamo un esempio: gli occhi del vivente segnato dal linguaggio funzionano diversamente da quelli, che altrimenti sarebbero molto simili (Kano, Tomonaga, 2010; Ushitani, Imura, Tomonaga 2011), di un animale il cui sguardo non è 'disturbato' dal linguaggio. Quando un essere umano osserva un oggetto, infatti, non lo guarda solo con gli occhi, contem-

poraneamente lo 'osserva' attraverso le parole con cui nella sua lingua quell'oggetto è nominato o potrebbe essere nominato: si stabilisce così fra «percezione e linguaggio [...] una stretta correlazione» (Garroni 2005: 41)².

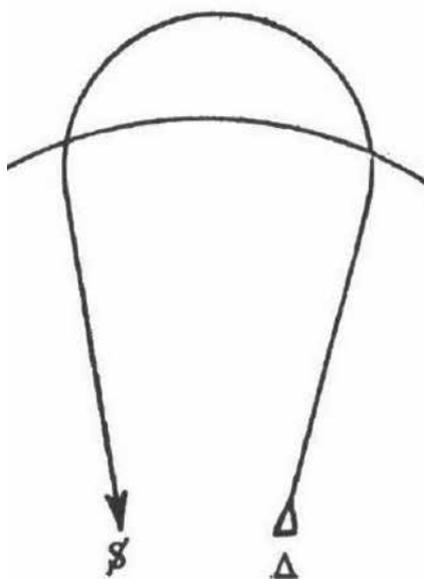
Si comincia a capire, allora, perché sostenere che l'animale umano parla è molto più specifico che dire che l'animale umano semplicemente comunica. Uno strumento comunicativo, ad esempio un segno, serve ad uno scopo molto determinato: attraverso quel segno un animale rende noto ad un altro animale un certo contenuto, ad esempio una minaccia, oppure gli fornisce una indicazione sulla direzione in cui muovere. Un segno è al servizio di chi lo usa. Al contrario, è questa la tesi antropologica implicita nella formula di Lacan, il linguaggio non è al servizio dell'animale umano. Se un'ape comunica con un'altra ape mediante una particolare danza, nel caso del linguaggio non è l'umano che si serve della parola, bensì è il linguaggio che – letteralmente – lo attraversa da parte a parte, *lo* parla.

3. Come e quando si *diventa* umani per la psicoanalisi (Cimatti, 2012; 2018)? Secondo Laplanche quando un piccolo della specie *Homo sapiens* viene assorbito in quella che chiama, con una formulazione molto efficace, la «situazione antropologica fondamentale», ossia «la relazione adulto-neonato, adulto-*infans*» (Laplanche 2019: 95). Una situazione che è «fondamentale» perché nessun *infans*, altrimenti, potrebbe sopravvivere (a meno di non essere adottato da qualche altro animale, ma in questo caso non sopravviverebbe più come *umano*, ammesso che qualcosa del genere possa davvero succedere; cfr. Aroles, 2007). Ora, è un fatto che l'adulto che si prenderà cura dell'*infans* parla; o meglio, per essere più precisi, l'ambiente 'naturale' dell'*infans* – il suo ambiente specie-specifico, cioè quello propriamente *umano*, non quello di un qualunque altro mammifero – è un ambiente impregnato dal significante sonoro. Il piccolo umano viene accolto in una comunità umana, che gli preesiste e che sopravvivrà alla sua scomparsa, una comunità segnata dal linguaggio. Secondo Laplanche il piccolo umano nasce *senza* inconscio (qui Laplanche è affatto lacaniano), che

2 Il fatto stesso che possiamo parlare di ciò che vediamo attesta la necessaria esistenza di un piano concettuale comune fra percezione e linguaggio: «if there are multiple levels of representation, there must be a way for them to interact computationally. For instance, there has to be an informational pathway between visual and linguistic representations. If there were not, one could not talk about what one sees» (Jackendoff 2019: 7).

si formerà proprio a contatto con i messaggi – verbali ma soprattutto non verbali – che gli arrivano dall'adulto (che a sua volta non si rende conto di questa comunicazione inconscia) e che non è in grado di comprendere. I «resti» di questi messaggi «enigmatici» formeranno il nucleo del 'suo' inconscio (Laplanche 2019: 190-191).

All'inizio, un inizio che peraltro non cessa di iniziare, c'è la «situazione antropologica fondamentale», cioè un *infans* 'gettato' in un mondo segnato dal significante sonoro. Lacan, negli *Scritti*, rappresenta questa situazione con lo schema riprodotto qui sotto, che appunto rappresenta la «cellula elementare» dello sviluppo umano (Lacan 2002: 807):



In questo grafo ci sono due linee che si intersecano, quella del «vettore $S.S'$ » e quella del «vettore $\Delta.S$ ». La prima linea rappresenta l'ambiente linguistico, l'inesauribile flusso sonoro che riempie di sé ogni momento della vita umana, sia sotto forma di 'rumore' linguistico che sotto forma di silenzio, cioè assenza di lingua (si tratta di un silenzio, cioè, che comunque rientra nell'ambito del linguaggio). Il secondo vettore, scrive Lacan, indica dove «si situi il desiderio in rapporto ad un soggetto definito dalla sua articolazione ad opera del significante» (Ibid.). Da notare come Lacan usi metaforicamente il concetto di vettore, cioè di un ente matematico usato per rappresentare un fenomeno che ha una grandezza e una direzione. Quello psichico è cioè analogo ad un campo vettoriale, un campo di forze in tensione. In questo caso da un lato c'è la forza istintuale del vivente

umano, dall'altra quella pulsionale del significante che lo afferra. Il soggetto, quello che Lacan indica con il simbolo \$ (S barrato, cioè un soggetto che viene posto solo come negato, cioè come non sussistente come entità autonoma), è il risultato della 'cattura' del corpo dell'*infans* da parte dalla catena significante, cioè appunto quella che Laplanche chiama «situazione antropologica fondamentale»: in cui «ci si limita a vedere [...] il pesce che aggancia, e che afferra sì nel suo vivo nuoto, ma ben altrimenti dall'intenzione che si sforza di annegarlo nel flusso del pretesto, cioè la realtà immaginata nello schema etologico del ritorno del bisogno» (Ibid.). Il soggetto è come il pesce intrappolato dall'amo della lenza. La lenza, a sua volta, rappresenta il desiderio che da questo momento trascinerà il soggetto barrato, che è barrato proprio perché prende per suo un desiderio che invece è di altri, cioè della lenza (ossia della catena significante). La «situazione antropologica fondamentale» non è altro che questa cattura che non cessa di catturare il corpo dell'animale parlato dal linguaggio, cioè dell'«Altro in quanto compagno di linguaggio» (Lacan 2004: 13).

Torniamo al vettore del soggetto barrato, $\Delta.\$$: che cosa rappresenta, in fondo, se non il tentativo sempre di nuovo frustrato di \$ di fare i conti con la catena significante che lo parla e che non smette mai di parlarlo? Che cos'è il soggetto se non questo stesso tentativo? In questo senso il vettore del desiderio di \$ «è una sorta di frase che il soggetto non può articolare, [e] che dobbiamo aiutarlo» – la psicoanalisi dovrebbe essere questo aiuto – «ad articolare e che struttura insomma l'insieme della nevrosi» (Ibid.: 485), cioè appunto del soggetto barrato. Nel punto in cui il corpo dell'animale umano viene intercettato dal linguaggio, in quel punto si situa la singolarità di ogni esemplare della specie *Homo sapiens*. Un punto, come precisa Lacan, «che si presenta come articolato» – perché non è altro che l'effetto del linguaggio in quanto catena articolata di significanti – ma che tuttavia non è «articolabile» (Ibidem) dal soggetto. \$, infatti, è un soggetto proprio perché non può articolare ciò che lo individua come corpo segnato dal linguaggio. Il soggetto comincia in quel punto, e per questo il soggetto può dire tutto, ma non la sua stessa origine. Un'origine che in realtà è sempre in azione, perché \$ non smette mai di essere afferrato dall'amo del linguaggio.

Quel punto che tuttavia non è puntuale è il *sintomo* caratteristico del soggetto barrato, cioè «qualcosa che delinea nei comportamenti, nei rapporti con l'Altro e con gli altri un certo movimento che si ritrova sempre uguale, una scansio-

ne, un certo modo di passaggio dall'altro all'Altro, e ancora a un Altro, che si ritrova sempre e senza sosta» (Ibidem). Il sintomo, in senso psicoanalitico, è il marchio affatto singolare che la catena significante lascia sul corpo dell'animale umano nel momento in cui lo ghermisce. Il soggetto barrato è nient'altro che il sintomo che incarna, e che non può non reiterare in ogni suo gesto o pensiero. Ma che cos'è, in definitiva, questo stesso sintomo?

In fin dei conti è una parola. La somma dei comportamenti del nevrotico si presenta come una parola [...]. È una parola piena, ma è interamente crittografica, sconosciuta al soggetto in quanto al senso, benché egli la pronunci con tutto il suo essere, con tutto quello che manifesta, con tutto quello che evoca e ha realizzato ineluttabilmente in una certa via di compimento e di incompiutezza, se non interviene qualcosa di quell'ordine di oscillazione che si chiama analisi. È una parola pronunciata dal soggetto barrato, barrato a sé stesso, che chiamiamo inconscio. È quel che rappresentiamo con un segno, \$ (Ibid.: 486).

4. Torniamo ora alla formula lacaniana, il desiderio dell'umano è «il desiderio dell'Altro». Questo «Altro» è appunto l'adulto che parla, la comunità all'interno della quale l'*infans* viene inserito, e che lo assorbe completamente, un «Altro [che] è invocato ogni volta che c'è parola» (Ibid.). Questo «Altro» non dipende dall'*infans*, c'era già prima della sua venuta al mondo, e continuerà ad esserci quando lei o lui non ci sarà più. In questo senso è un «Altro» radicale, del tutto indipendente dalla sua volontà e dai suoi desideri. L'«Altro» c'è già. È questa la «situazione antropologica fondamentale»: «la psicoanalisi», dice Lacan con una chiarezza esemplare, «essenzialmente ci mostra ciò che noi chiameremo la presa dell'uomo nella componente della catena significante» (Lacan 2013: 19).

Lacan è preciso, non parla genericamente di lingua o di linguaggio, parla di «catena significante». Qui il riferimento esplicito è a Saussure, e alla sua rivoluzionaria e sempre di nuovo misconosciuta teoria del segno (de Saussure, 1922; cfr. Cimatti, 2010). Il significato di un segno di una lingua *non* è la cosa a cui si riferisce (il suo referente), come invece succede nei sistemi di comunicazione degli animali non umani. Prendiamo il caso della danza comunicativa delle api (von Frisch, 1967). Ogni particolare danza ad otto comunica alle altre api bottinatrici la distanza e la posizione precisa dei fiori rispetto all'alveare. Ad ogni segno corrisponde un oggetto; non c'è segno senza un oggetto corri-

spondente: le api non mentono (Wray *et al.* 2008). E non perché le api siano oneste, perché il loro sistema di comunicazione non prevede la presenza di un segno a cui non corrisponda un oggetto nel mondo. Le api sono impossibilitate a mentire (non c'è nessun merito nell'essere naturalmente oneste). E difatti la danza delle api è innata. Ora, è evidente che le lingue umane funzionano in base ad un dispositivo *completamente* diverso. La possibilità della menzogna non è un caso eccezionale, è la caratteristica distintiva delle lingue. Un altro modo per mostrare questa radicale differenza è la possibilità della *negazione*, del tutto sconosciuta nel mondo della comunicazione naturale degli animali non umani (Hauser, Konishi, 1999). Un'ape non è in grado, ad esempio, di trasmettere un messaggio come "dietro la collina *non* ci sono fiori". La danza comunicativa delle api è sempre in presa diretta con il mondo, non se ne distacca mai. I messaggi delle api sono trasformazioni del mondo in segni; le parole, al contrario, costruiscono mondi che non esistono (questa è l'origine trascendentale del *fantasma* di cui si occupa la psicoanalisi).

5. Se il significato di una parola non è la cosa che indica (se non si prende sul serio questo punto la psicoanalisi è impossibile perché non ha più un 'oggetto' di cui occuparsi), che cosa significa allora? La risposta di de Saussure è che il valore semantico di un segno linguistico dipende dalla sua differenza rispetto agli altri segni del sistema della lingua. Immaginiamo una lingua che abbia due sole parole per i colori, "bianco" e "nero". In questa lingua il colore del sangue è "nero", mentre il colore di un limone è "bianco". Qual è il significato di "nero"? La risposta sarà: è "nero" tutto ciò che non è "bianco", e viceversa. "Nero" si applica cioè a *qualunque* cosa a cui non si applica "bianco". Mentre nella danza comunicativa delle api prima vengono le cose, e poi i segni corrispondenti, nel caso della lingua succede il contrario: prima i segni e poi le cose. Se poi in questa lingua entra un terzo termine cromatico, ad esempio "rosso", si sposteranno anche i confini di "bianco" e "nero"; ancora una volta il significato non dipende dalle cose, bensì dalle relazioni fra i segni. Il significato di un segno linguistico dipende quindi da quello degli *altri* segni linguistici con cui si confronta e da cui si differenzia. Il significato di un segno linguistico, allora, non è né la cosa né il concetto corrispondente.

È la conseguenza più paradossale, e ancora non assimilata, della scoperta saussuriana: l'identità di un segno linguistico è l'insieme delle 'sue' differenze dagli altri se-

gni della lingua: «il meccanismo linguistico ruota tutto intero su identità e differenze, queste non essendo altro che la controparte di quelle» (de Saussure 1983: 132). Di fatto, per de Saussure, questo significa che la psicologia non ha niente a che fare con il funzionamento del linguaggio. Non sono i pensieri a determinare i segni, al contrario, è il «meccanismo» della lingua a determinarne i significati, e quindi i concetti. Per questa ragione Lacan parla del vettore $S.S'$, perché si tratta di un movimento che non si arresta mai, dal momento che ogni segno, per significare qualcosa, deve differenziarsi da un altro segno, e così via senza fine. Il soggetto barrato è l'effetto di questo trascinamento.

Lacan trae un'ulteriore conseguenza da questa teoria del linguaggio. Le uniche «entità concrete» (Ibid.: 125) della lingua sono, di fatto, i *significanti*; è con questi che abbiamo a che fare, e solo con questi. Ecco perché Lacan parla di «catena significante» e non di lingua. Questo vale soprattutto per l'*infans*, che all'inizio è alle prese appunto con significanti. La «situazione antropologica fondamentale» è la «presa da parte del linguaggio» della «soggettività» umana (Lacan 2013: 20). Ogni antropologia che non parta da questo dato di fatto è illusoria. Ma questo significa che ogni corpo umano è segnato, come scriveva più sopra Lacan, da un vero e proprio marchio, cioè da un significante che si imprime sulla carne del soggetto barrato (in effetti il significante è una *cosa*). Che non è altro che questo stesso marchio. Lacan definisce questo marchio come «significante padrone», cioè «il significante da cui il soggetto si fa rappresentare nel simbolico e che lo introduce nella catena significante» (Miller 2008: 392). La cattura dell'*infans* da parte del significante lascia sul suo corpo una traccia, un vero e proprio marchio. Siccome questo marchio è caratteristico di ciascun essere umano, questo significa che il «significante padrone» è ciò che rende unico e inconfondibile ogni essere umano. Il «significante padrone» è il modo che ha ciascun corpo umano di essere affetto dal linguaggio: cioè è il modo con cui 'reagisce' alla infezione del linguaggio.

Questo marchio coincide allora con il sintomo del soggetto: di conseguenza $\$ =$ sintomo. C'è un ultimo passaggio da compiere, in questa catena di equivalenze. Il sintomo è l'effetto incarnato della catena significante, cioè della «vita umana [...] presa nella condizione della parola» (Lacan 2004: 486-487). Ma la parola è sempre la parola dell'Altro «a cui siamo sottomessi [...] dalla condizione della domanda, ma senza sapere cos'è per lui la nostra domanda» (Ibid.:

487). Quindi, $\$$ = sintomo, sintomo = affetto dell'Altro; in definitiva «l'inconscio è il discorso dell'Altro» (Ibid.), dal momento che l'Altro si innesta sul corpo dell'*infans* al di qua della possibilità che questi possa comprendere che cosa gli sta accadendo. In questo senso l'Altro è inconscio, è l'impossibilità radicale di comprendere che cosa sia l'Altro. Questa è la diagnosi lacaniana: l'umano è 'malato' di linguaggio/Altro, cioè è affetto dall'inconscio. Ne deriva anche una possibile prognosi: per 'curare' questo corpo occorrerà 'liberare' $\$$ dal 'suo' sintomo, cioè dall'inconscio. Ma cos'è un soggetto barrato senza barra, dal momento che $\$$ coincide con la sua barratura?

6. La «situazione antropologica fondamentale» è quella di un animale che, oltre alla dotazione istintiva caratteristica di ogni vivente, è attraversato dai «significanti». Un «istinto» (equivalente a quello che nelle scienze cognitive viene chiamato «modulo»; concettualmente è la stessa cosa; cfr. Robbins, 2010) è un dispositivo che garantisce ad un animale di risolvere un problema ambientale senza dover cercare da solo la soluzione (Tinbergen, 1951): ad esempio la macchia rossa sotto il becco dei gabbiani adulti 'impone' ai piccoli nel nido di colpire con il proprio becco esattamente in quel punto, così l'adulto rigurgiterà nella loro gola il cibo che era nel suo stomaco. In questo modo, innato e tendenzialmente al riparo dal rischio di equivoci, il piccolo gabbiano sopravvive, e l'adulto garantisce la sopravvivenza del 'suo' genoma (in realtà vale piuttosto il contrario, è il gabbiano che è lo strumento del genoma per garantirsi il passaggio da una generazione all'altra: cfr. Dawkins, 1976). L'umano è un animale singolarmente povero di istinti, o meglio, è un animale i cui istinti 'naturali' sono plastici e modificabili (Ridley, 2003). La plasticità degli istinti umani è la diretta conseguenza del fatto che il comportamento dell'*Homo sapiens* è segnato a tutti i livelli dalla «catena significativa»: come dice Lacan, «le pulsioni» – ecco perché è così importante non confonderle con gli istinti – «sono l'eco nel corpo del fatto che ci sia un dire» (Lacan 2006: 16).

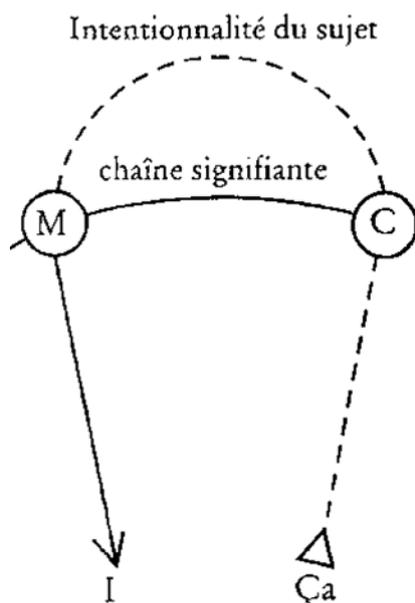
Per essere ancora più espliciti: pulsione = istinto + «catena significativa». L'effetto dei «significanti» sul corpo istintuale è di spezzare la rigida connessione che esiste fra lo stimolo (la macchia rossa sotto il becco dei gabbiani) e la conseguente risposta comportamentale (beccare la macchia per ottenere il cibo). Fra stimolo e risposta si interpongono, attraverso i pensieri trascinati dalle catene linguistiche, movimenti e azioni semplicemente possibili, non dettati dalla

situazione ambientale. In questo modo al corpo, e alla sua 'normale' fisiologia, si sovrappone il fantasma. L'unitarietà animale del corpo si spezza una volta per tutte. L'effetto principale – l'umano in fondo non è altro che questa ferita che non smette di sanguinare – di questa operazione è la possibilità di un godimento corporeo immediato, cioè non mediato da un interdetto: è questo l'oggetto della psicoanalisi, «il divieto fondamentale del godimento, causato dal linguaggio, a partire dal divieto dell'incesto, che per entrambi i sessi riguarda la madre. In questo senso la madre diventa metafora del godimento barrato dal linguaggio, ragion per cui Lacan afferma che il godimento è proibito a chi parla in quanto tale. Per un soggetto che si colloca nel luogo dell'Altro, il godimento è di per sé barrato» (Miller 2008: 139-140).

Miller riprende a suo modo, a questo proposito, la distinzione fra «carne» e «corpo»: la prima è capace di un godimento pieno, non barrato, cioè non sottoposto al regime del significante. Il secondo, invece, è il «corpo» dell'organismo umano «significantizzato», ossia appunto barrato: «esiste la carne del godimento da una parte e il corpo dall'altra; da un lato c'è la carne che gode, e si contrappone dall'altro lato, alla carne significatizzata» (Ibid.: 140), cioè il corpo umano. Si pone quindi l'opposizione radicale fra Altro e Godimento, cioè fra corpo e carne: $\frac{\text{Corpo}}{\text{Carne}}$ (Ibid.: 141). Lacan formula questa relazione in un modo affatto spiazzante, se si pensa a quanto ancora faccia presa l'ingenua idea fenomenologica del corpo umano, del corpo cosiddetto vissuto: «L'Autre, à la fin des fins et si vous ne l'avez pas encore deviné, l'Autre, là, tel qu'il est là écrit, c'est le corps!» (Seminario inedito *La logique du fantasme*, lezione del 10 maggio 1967). Il corpo umano è il corpo «significatizzato», cioè il corpo marchiato dal significante, quindi il corpo barrato: in questo senso il corpo umano è sempre il corpo dell'Altro. Il corpo 'proprio' non esiste, il corpo è sempre alieno.

7. Torniamo al desiderio, che è sempre il «desiderio dell'Altro». Questo «Altro» è appunto il campo occupato dalla «catena significante» e dai suoi rappresentanti, i corpi degli esseri umani che parlano. In effetti Lacan propone anche un'ulteriore e ancora più straniante definizione del soggetto umano: «un significante è ciò che rappresenta il soggetto per un altro significante» (Lacan 2002: 822). È una definizione che mette al centro non il soggetto umano – come una secolare tradizione antropocentrica e umanistica ci ha abituato – bensì il «significante», cioè appunto

la *materia* del linguaggio. All'inizio c'è l'«Altro», ossia c'è la «catena significante». Il «soggetto» è il mezzo attraverso cui ogni «significante» si collega ad un altro «significante». Il «soggetto» è, concretamente, il corpo umano che parla, e che parlando permette alla lingua di continuare ad essere parlata. I «significanti» si muovono attraverso di noi, come i virus hanno bisogno dei corpi degli 'ospiti' che infettano per potersi riprodurre (Deacon 1997: 112). Lo schema qui sotto – che sviluppa ulteriormente il grafo che abbiamo già incontrato – illustra in modo esplicito questa situazione (Lacan 2013: 21):



Il vettore del desiderio umano $\overline{D.S}$ si sviluppa dove la «catena significante» (che si snoda attraverso il messaggio M e il codice C) intercetta il vettore dell'intenzionalità psichica $\overline{\text{Ça.I}}$, cioè quello fra l'inconscio e l'Io. Quello che presuntuosamente ci piace pensare essere il Soggetto con la maiuscola (l'«intenzionalità del soggetto»), in realtà non è che un *effetto* linguistico. Il soggetto barrato 'appare' quando prende la parola, perché attraverso la parola può *dire* di sé d'essere un "Io" (Cimatti, 2000). Qui è ancora la lezione di de Saussure a guidare Lacan: il soggetto non è altro che il corpo umano che prende la parola (è quello che de Saussure chiama atto di «parole»). Chi parla davvero, quando parla il soggetto, in realtà è il linguaggio/inconscio (Ça, l'Es): «D rappresenta la catena significante. Questa struttura di base,

fondamentale, sottomette a sé ogni manifestazione del linguaggio a questa condizione, d'essere regolata dalla successione, detto altrimenti da una diacronia, da qualche cosa che si sviluppa nel tempo. E la S maiuscola è il *significante*» (Ibid.). La «catena significante» si sviluppa nel tempo, in realtà è il tempo del soggetto che parla. Ecco perché è anche il desiderio dell'animale che parla. Il desiderio è appunto lo spostamento in avanti del corpo, che viene inconsciamente proiettato, spostandosi lungo il vettore $\overline{D.S}$, oltre e fuori di sé. Propriamente $\$$ è costitutivamente fuori di sé.

8. In questo schema vediamo la rappresentazione precisa di quello che Freud indica come la «duplice pretesa» (Freud 1976: 293) a cui è sottoposto il corpo umano. Per un verso il corpo è questa massa di carne e sangue che occupa una certa posizione di spazio e di tempo; il corpo è sempre da qualche parte, è sempre *qui* o *là*, *ora*, perché dopo starà da qualche altra parte. Questa è la sua natura, il corpo occupa un certo spazio, come la lucertola ferma sul davanzale a riscaldarsi al sole, o il gabbiano che vola sopra la discarica dei rifiuti. Questo è il corpo semplicemente animale (quello che più sopra abbiamo indicato con il termine «carne»). Il problema, per il corpo umano, è che la sua condizione *non* è soltanto questa. Essere attraversati dalla «catena significante» significa essere anche, e soprattutto, un corpo *pulsionale*, cioè appunto un soggetto che *insegue* il desiderio. Il *soggetto* umano è desiderio, come scrive Spinoza, il maestro di Lacan: «*cupiditas est ipsa hominis essentia*» (Spinoza 2010: 214).

Riepilogando: all'inizio, nella «situazione antropologica fondamentale» c'è la «catena significante», che è l'«Altro» radicale rispetto al corpo dell'*infans*. Per diventare *umano* questo corpo deve essere completamente assorbito dal campo del linguaggio. Il principale effetto di questa susunzione è – come scrive Freud – che il corpo umano diventa «contemporaneamente servitore di due padroni», l'istinto e la pulsione, la carne del godimento e il corpo del divieto. Da qui il disagio costitutivo dell'essere umano. Il segno di questo disagio è il *desiderio*, cioè il sentimento che il corpo come è non basta mai, non può mai bastare, perché la verità del soggetto è fuori di sé, è nell'Altro, che tuttavia è irraggiungibile. L'Altro è come l'orizzonte, si sposta e si allontana mentre cerchiamo di avvicinarci ad esso: «questa è la prima realizzazione di un ideale in cui [...] il soggetto riceve il primo segno, *signum*, della relazione con l'Altro» (Lacan 2013: 23). Il baratto che si stabilisce fra carne e corpo

è che il primo può accedere al significante solo rinunciando al godimento del corpo: infatti «è il trattamento del godimento che contrassegna l'entrata nel sociale» (Miller 2008: 141). È umano quel vivente in cui «il godimento è stato sostituito dal significante» (Ibid.). Ecco allora, in una formula essenziale, in che consiste la 'cura' psicoanalitica: si tratta di promuovere un movimento contrario rispetto a quello ontogenetico: non più dal corpo alla lingua, bensì dal significante alla carne, cioè al godimento non interdetto. Ma siccome l'umano è umano da prima ancora di nascere (non a caso il nome proprio precede la venuta al mondo), allora una «carne» umana non è mai esistita. Non si tratta quindi di ritrovare la carne nascosta nel corpo, piuttosto si tratta di 'trasformare' il corpo in carne. La psicoanalisi, nonostante il luogo comune che la descrive come una prassi dell'autocoscienza e della riflessione, è una prassi dell'*incarnazione*. Obiettivo dell'analisi è dare carne e vita al corpo del significante.

9. All'inizio abbiamo scritto che la formula: il desiderio dell'uomo è «il desiderio dell'Altro» contiene sia una definizione dell'umano che una diagnosi, che è questa; il corpo umano è *malato* di desiderio, cioè di significante e quindi di Altro. È il desiderio, infatti, che impedisce al corpo umano di liberarsi dell'agitazione e della sofferenza che il fatto di essere una soggettività comporta e non può non comportare: il soggetto può esistere solo a spese del corpo carnale che gode. In questo senso la questione dell'*animalità* del corpo umano è il grande rimosso della psicoanalisi (Cimatti, 2013), che invece troppo a lungo si è attardata nella convinzione di essere una pratica del dialogo e dell'intersoggettività, se non addirittura un umanesimo (cioè di avere a che fare solo con il corpo e non appunto con la carne). Nonostante tutta la retorica sull'inevitabilità del desiderio e della trascendenza (Dio è l'«Altro», in questo senso quella del sacro è una ineliminabile pulsione umana; cfr. Cimatti, 2009), questa condizione è patologica. L'Altro ci chiama in causa, e tuttavia non risponde alle nostre domande, questa è la sua essenza. Lacan, per definirlo, usa una domanda riportandola in italiano, «Che vuoi?» (che riprende da un romanzo di Jacques Cazotte, *Le diable amoureux*, 1772, ambientato a Napoli): «si pone all'Altro la domanda di ciò che vuole. Questa domanda è posta laddove il soggetto fa il suo primo incontro con il desiderio, il desiderio che è da subito il desiderio dell'Altro» (Lacan 2013: 25). *Che vuoi?* chiede il soggetto all'Altro, che non risponde, e non perché

sia insensibile o distratto, perché l'Altro è proprio questo silenzio, l'Altro è la *mancanza* di risposta a questa domanda. In fondo l'Altro è mancanza. Ecco perché il desiderio è una malattia, per di più una malattia incurabile.

Ma in quella formula c'è anche una prognosi. Che cos'è, alla fine, l'Altro? È una «catena significante», è una successione di suoni, è un flusso temporale. Dall'altra parte c'è la carne, pesante e vitale, qui, proprio qui. Di là, oltre il corpo, nel tempo e nella trascendenza, c'è l'Altro. Che però non è altro che l'anonimo dispositivo del linguaggio. Questo «è il grande segreto della psicoanalisi» (Miller 2013a: 7). *Tutto qui*: «l'Altro dell'Altro, se dovessimo dargli un nome, era il nome per eccellenza, il Nome del Padre» (Ibid.: 9). Appunto, «era». Quel Padre non c'è più, ed è curioso che la psicoanalisi, il sapere irriverente e iconoclasta di Freud (per non parlare di Lacan), oggi si schieri dalla sua parte. Miller racchiude in una formula elementare la contrapposizione fra Altro e carne: $\frac{\Phi}{x}$ (Miller 2008: 136): da un lato l'operatore Φ , cioè la castrazione, il significante, il «corpo significantizzato»; dall'altro il «non so» della «carne», senza senso e senza desideri, che non ha bisogno dell'Altro e dei suoi interdetti. La psicoanalisi lacaniana è dalla parte di quella incognita che non vuole né può essere calcolata.

Quel Padre non c'è più, lasciamo che siano gli psicoanalisti a rimpiangerlo, al contrario gli allievi e gli eredi di Freud dovrebbero festeggiare la sua scomparsa. La psicoanalisi, come pratica terapeutica, aiuta il soggetto nello «smantellamento metodico, costante, accanito, della pseudo-armonia dell'ordine simbolico» (Miller 2013a: 14). E cosa c'è alla fine di questo percorso? La «carne» del corpo. Un corpo che ha attraversato la «catena significante», un corpo che è diventato un corpo pulsionale, un corpo lanciato fuori di sé, un corpo che ha imparato a controllarsi e a disprezzarsi (perché il corpo è sempre troppo *corporeo* per il soggetto). In questo senso il corpo della psicoanalisi è un corpo del tutto nuovo, che il corpo umano è da subito, da prima ancora di nascere, il corpo dell'Altro, il corpo del desiderio, il corpo estraneo a sé stesso. La psicoanalisi è quella pratica che permette al *corpo* umano di venire al mondo (perché la prima nascita è sotto il segno del simbolico) semplicemente come «carne», e nient'altro. Al corpo e al suo godimento, che non può che essere perverso (e qui torna il Freud rivoluzionario e rimosso dei *Tre saggi sulla teoria sessuale*, 1905), perché «ogni desiderio» corporeo «è perverso nella misura in cui il godimento non è mai al posto che vorrebbe il se-dicente ordine simbolico» (Ibid.: 20).

Su cosa si appoggia, infine, la psicoanalisi per permettere al «corpo» di diventare «carne», cioè di incarnare l'altrimenti incorporeo $\$$ (che infatti non è fatto d'altro che di significante)? L'operazione di «significanzizzazione» del corpo umano non è completa: lascia sempre un residuo, un resto, propriamente uno scarto che il significante non riesce a metabolizzare. Lacan, nella sua peculiare notazione 'algebrica', indica questo scarto come a piccolo, che appunto si contrappone ad A grande (quello dell'Altro), quello del desiderio e del significante. Tutto ruota intorno ad a . Se lo si prende in considerazione dal lato dell'Altro, allora a = sintomo. Tuttavia a può essere preso in considerazione anche in sé stesso, non come semplice scarto, bensì come punto di partenza con cui provare a fare qualcosa. In questo modo a non è più un sintomo – cioè un segno, la traccia di una mancanza – bensì un «sinthomo» (Lacan 2006). Si pensi, per fare un esempio banale, all'uso che faceva Duchamp degli oggetti quotidiani. Quello del *ready made* non è un nuovo senso che si aggiunge a quello comune, al contrario, è la messa in crisi estetica di ogni senso. Duchamp non cerca nuovi e misteriosi significati, cerca piuttosto di farla finita con il bisogno di attribuire un senso ad ogni attività umana (Cimatti, 2018a). In questo senso il «sinthomo» è possibile solo una volta che il corpo si è liberato dall'Altro, cioè quando si trova nella situazione «S(A)» (Lacan 2004: 498): «nella misura in cui l'Altro non risponde più, il soggetto è rinviato alla propria domanda. [...] È l'orizzonte di questa non-risposta dell'Altro che vediamo profilarsi nell'analisi» (Ibid.: 488). La psicoanalisi è la prassi che mette $\$$ di fronte all'evidenza di S(A), cioè all'evidenza che non esiste un significante per l'Altro, cioè l'Altro in fondo non esiste. In questa situazione il corpo non ha più bisogno dell'altro, quindi cessa di essere un «corpo» e accede per la prima volta alla possibilità di essere «carne». Il passaggio dal «corpo» significanzizzato alla «carne» che gode non consiste in altro, in fondo, che nell'esperienza di S(A). Ma questo significa che quello che per l'Altro era soltanto uno scarto, diventa invece una risorsa, come la ruota di bicicletta di Duchamp che si trasforma in evento estetico.



Ma che cos'è, propriamente, a ? È quella parte del corpo umano che l'Altro non riesce a significanzizzare, cioè a sottomettere al regime del divieto di quello che sempre Lacan chiama il «Nome del Padre». In questo senso a incarna ciò che di singolare esiste in ogni essere umano. Una singola-

rità che è prodotta dall'azione di A, e che tuttavia A non riesce ad eliminare né digerire. In quello scarto c'è ciò che rende unico un essere umano. La psicoanalisi è il tentativo di trovare un uso 'innovativo' di quello scarto, cioè appunto di trasformare un sintomo in un «*sinthomo*»:

Quel che Lacan chiama oggetto (a) è precisamente quel che sempre solleva un'obiezione al Nome del Padre e rimane come elemento scambussolante. Il controllo totale nell'ordine umano è impossibile: bisogna localizzare quel che non si lascia simbolizzare e manovrare attraverso il Nome del Padre. [...] Forse si può dire che ogni creatività è in relazione con l'oggetto (a) (Miller 2008: 321-322).

10. Il percorso che proponiamo, dal corpo al linguaggio e quindi alla carne, è che la «fine della analisi sia l'assunzione da parte del soggetto del niente che egli è» (Ibid.: 17). Questo significa rinunciare al desiderio, e alla frustrante rassicurazione garantita dall'Altro. Perché che non c'è Altro dell'Altro significa, alla fine, che c'è solo questo corpo qui, e nient'altro appunto. Se infatti «l'Autre c'est le corps», allora la «carne» è senza Altro, cioè senza significante e desiderio. Soprattutto si tratta di un vivente senza desideri, perché non manca di nulla, questa carne. La carne è piena, infatti, solo il corpo simbolico manca di qualcosa, è lacunoso, vuoto. Una carne che appare solo dopo essere passati oltre il «muro del linguaggio» (Miller 2013b: 186), e quindi del senso e della interpretazione. La psicoanalisi è una *talking cure*, è vero, ma una cura linguistica che ha come obiettivo liberarsi del linguaggio e del suo incanto, non quello di indulgere nel gioco della parola e della intersoggettività dialogica. Perché la carne non sa che farsene delle parole, se è davvero carnale:

È la deflazione del desiderio, che il proseguimento di un'analisi permette di ottenere. A partire da un desiderio gonfiato, [...] che si rivolge a oggetti differenti, che si moltiplica o che si nasconde, a un certo punto si ottiene qualcosa che si presenta come un rattrappirsi, in inglese *shrink*, con cui si designa comunemente lo psicoanalista, ossia come strizzacervelli, qui diventa uno strizza desiderio. Correlativamente, il soggetto che si istituiva a partire dal fantasma che alimenta il desiderio, si trova in effetti destituito: e questo può passare per una soluzione del desiderio (Ibid.: 202).

FELICE CIMATTI
Università della Calabria
(felice.cimatti@gmail.com)

- ALIBERT, Julia-Flore, "Voyage d'une psychanalyste au pays des sourds...", in *Revue française de psychanalyse*, 2017, 3, pp. 200-209.
- AROLLES, Serge, *L'Enigme des enfants-loups - Une certitude biologique mais un déni des archives 1304-1954*, Editions Publibook, Paris 2007.
- CATE, Carel, SCHARFF, Constance, "Key Issues and Future Directions: The Comparative Approach to Language", in Hagoort Peter (ed.), *Human language: from genes and brains to behavior*, The MIT Press, Cambridge 2019, pp. 713-718.
- CIMATTI, Felice, *La scimmia che si parla. Linguaggio, autocoscienza e libertà nell'animale umano*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
- CIMATTI, Felice, *Il possibile e il reale. Il sacro dopo la morte di Dio*, Codice, Torino 2009.
- CIMATTI, Felice, "Concetto e significato. Saussure e la natura umana", in *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 3, 2010, pp. 89-101.
- CIMATTI, Felice, "La zecca e l'uomo. Antropologia e linguaggio fra Wittgenstein e Lacan", *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 7 (2), 2012, pp. 38-52.
- CIMATTI, Felice, *Filosofia dell'animalità*, Laterza, Roma-Bari 2013.
- CIMATTI, Felice, *Il taglio. Linguaggio e pulsione di morte*, Quodlibet, Macerata 2015.
- CIMATTI, Felice, *La vita estrinseca. Dopo il linguaggio*, Orthotes, Salerno-Napoli 2018.
- CIMATTI, Felice, "Il gesto assoluto. Duchamp, l'opera d'arte e il linguaggio", in *Lebenswelt. Aesthetics and philosophy of experience*, 13, 2018a, pp. 144-155.
- DAWKINS, Richard, 1976, *The Selfish Gene*, Oxford University Press, Oxford (trad. it. *Il gene egoista*, Zanichelli, Bologna 1979).
- DEACON, Terrence, *The symbolic species. The co-evolution of language and the brain*, Norton, New York 1997.
- FREUD, Sigmund, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Deuticke, Leipzig und Wien 1905 (trad. it. *Tre saggi sulla teoria sessuale*, a cura di A. Luchetti, Rizzoli, Milano 2010).
- FREUD, Sigmund, 1910, "Die psychogene Sehstörung in psychoanalytischer Auffassung", in *Ärztliche Fortbildung, Beiheft zu Ärztliche Standeszeitung*, 9(9), pp. 42-44 (trad. it. "I disturbi visivi psicogeni nell'interpretazio-

- ne psicoanalitica", in *Opere*, vol. 6, a cura di Cesare Musatti, Boringhieri, Torino 1976, pp. 285-295).
- VON FRISCH, Karl, *The Dance Language and Orientation of Bees*, Belknap Press of Harvard University Press, Harvard 1967.
- GARRONI, Emilio, *Immagine. Linguaggio. Figura*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- HAUSER, Marc, KONISHI Mark (eds.), *The Design of Animal Communication*, The MIT Press, Boston 1999.
- HAUSER, Marc, YANG, Charles, BERWICK, Robert, TATTERSALL, Ian, RYAN, Michael, WATUMULL, Jeffrey, CHOMSKY, Noam, LEWONTIN, Richard, "The Mystery of Language Evolution", in *Frontiers in Psychology*, 5 (401), 2014, pp. 1-12.
- KANO, Fumihiro, TOMONAGA, Masaki, "Face scanning in chimpanzees and humans: Continuity and discontinuity", in *Animal Behaviour* 79(1), 2010, pp. 227-235.
- JACKENDOFF, Ray, "Mental Representations for Language", in Hagoort, cit. 2019, pp. 7-20.
- LACAN, Jacques, *Écrits*, Seuil, Paris 1966 (trad. it. *Scritti*, a cura di Giacomo Contri, Einaudi, Torino 2002).
- LACAN, Jacques, *Le séminaire livre V. Les formations de l'inconscient*, Seuil, Paris 1988 (trad. it. *Il seminario. Libro V, Le formazioni dell'inconscio 1957-1958*, a cura di Antonio Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2004).
- LACAN, Jacques, *Le séminaire livre XXIII. Le sinthome*, Seuil, Paris 2006 (trad. it. *Il seminario. Libro XXIII, Il sinthomo*, a cura di A. Di Ciaccia, Astrolabio, Roma 2006).
- LACAN, Jacques, *Le séminaire livre VI. Le désir et son interprétation*, Éditions de La Martinière. Le champ freudien, Paris 2013.
- LAPLANCHE, Jean, *Sexual*, Presses Universitaires de France, Paris 2014 (trad. it. *Sexuale. La sessualità allargata nel senso freudiano*, a cura di A. Luchetti, Mimesis, Milano 2019).
- LO PIPARO, Franco, *Aristotele e il linguaggio: cosa fa di una lingua una lingua*, Laterza, Bari-Roma 2003.
- MILLER, Jacques-Alain, *Lacan elucidado*, Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro 1997 (*Delucidazioni su Lacan*, Antigone, Torino 2008).
- MILLER, Jacques-Alain, "L'Altro senza Altro", in *Attualità lacaniana. Rivista della Scuola Lacaniana di Psicoanalisi*, 17, 2013a, pp. 7-22.
- MILLER, Jacques-Alain, "L'essere e l'Uno", in *La psicoanalisi*, 53/54, 2013b, pp. 177-227.
- RIDLEY, Matt, *The Agile Gene: How Nature Turns on Nurture*, Harper Perennial, New York 2003.

- ROBBINS, Philip, "Modularity of Mind", in Edward N. Zalta (ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Stanford University Press, Stanford 2010.
- DE SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris 1922² (trad. it. *Corso di linguistica generale*, a cura di Tullio De Mauro, Laterza, Bari 1983).
- SPINOZA, Baruch, *Ethica* 1677 (trad. it. *Etica*, a cura di Paolo Cristofolini, ETS, Pisa 2010).
- TATTERSALL, Ian, *Becoming Human: Evolution and Human Uniqueness*, Harcourt Brace, New York 1998.
- TINBERGEN, Nikolaas, *The Study of Instinct*, Clarendon Press 1951.
- USHITANI, Tomokazu, IMURA, Tomoko, TOMONAGA, Masaki, "Object-based attention in chimpanzees (*Pan troglodytes*)", in *Vision Research*, 50(6), 2011, pp. 577-584.
- VIRNO, Paolo, *Quando il verbo si fa carne: linguaggio e natura umana*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- WOLFE, Cary, *Before the Law. Humans and Other Animals in a Biopolitical Frame*, Chicago University Press, Chicago 2012.
- WRAY, Margaret, KLEIN, Barrett, MATTILA, Heather, SEELEY, Thomas, "Honeybees do not reject dances for 'implausible' locations: reconsidering the evidence for cognitive maps in insects", in *Animal Behaviour*, 76(2), 2008, pp. 261-269.



SULL'IMPOTENZA PAOLO VIRNO

Un eccesso di capacità

Le forme di vita contemporanee sono segnate dall'impotenza. Una paralisi smaniosa affetta l'azione e il discorso. Che sia in gioco un amore impareggiabile o la lotta contro i signorotti del lavoro precario, non si riesce a *fare* quel che più converrebbe e neanche a *subire* in modo appropriato gli urti cui si è sottoposti.

Con una precisazione di gran conto, senza la quale sarebbe ragionevole rifugiarsi in un convento di clausura in compagnia degli scritti di Simone Weil. Le forme di vita contemporanee sono segnate da una impotenza dovuta all'eccesso inarticolato di potenza, provocata cioè dall'affollarsi oppressivo e assillante di capacità, competenze, abilità. Di nessun interesse, per comprendere lo spirito del tempo, risulta la lamentazione sonnacchiosa circa una presunta mancanza di *dynamis* (nome antico della potenza). In questione non è un vuoto indecoroso, né una desolante scarsità. In questione, invece, è la sovrabbondanza di una *dynamis* che, essendo impedita per molti e diversi motivi a convertirsi in un complesso di atti forgiati con cura, non fa che stagnare e macerarsi. Di una *dynamis* che, a volerla paragonare a un cibo stipato nel frigorifero, sembra destinata ad *andare a male*.

Si pensi all'impotenza sessuale del maschio. A volte essa rivela l'assenza della capacità psicofisica di accoppiarsi e di procreare. In tal caso, l'uomo somiglia a un bambino o a un eunuco: nei confronti del corpo amato prevalgono l'indifferenza e l'apatia. Rilevante, come simbolo della nostra epoca, è piuttosto l'impotenza sessuale ascrivibile a una facoltà di copulare addirittura accentuata, così prorompente da confondere e ostacolare e impietrire: analoga in tutto,

per capirsi, al motore che romba freneticamente con la marcia in folle. Istruttiva quanto un saggio filosofico in grado di afferrare per la collottola il presente in corso è l'impotenza sessuale correlata a un desiderio talmente *smodato* (nell'accezione letterale del termine: privo di modi), da non fruire di quella limitazione che, scandendo e incanalando, permette l'*energheia*, ossia l'attuazione puntuale del coito.

Limitazione: ecco il vocabolo che merita un posto di riguardo. Alla radice dell'impotenza da cui sono afflitti gli attori della comunicazione centrifuga, i lavoratori intermittenti, la moltitudine refrattaria alle procedure della democrazia rappresentativa, vi è l'insufficiente limitazione di una potenza esuberante. Una facoltà si attua soltanto se viene circoscritta, frenata, indirizzata. Mai e poi mai qualora la sua indole amorfa non sia mitigata o, per l'appunto, non conosca restrizioni. La potenza di parlare deve essere trattenuta per dare luogo a enunciati appropriati alle circostanze. Se la capacità di dire incombe e preme come nuda capacità, *dynamis* indeterminata, uniforme inclinazione all'eloquio, il risultato è un balbettio ansioso o, più spesso, il silenzio. Tra la facoltà del linguaggio e i concreti proferimenti vi è una regione intermedia, nella quale la prima perde il suo carattere magmatico, cioè infinitamente versatile, e i secondi, pur essendo ancora fantasmi oscillanti e camaleontici, mostrano già qualche inconfondibile tratto fisiognomico: chiamiamola per comodità la regione degli *atti linguistici potenziali*. L'afasia che ci attanaglia deriva da una relazione ravvicinata, senza schermi di sorta, con la nostra disposizione a parlare; deriva, dunque, dalla difficoltà di contenere e modulare questa disposizione mediante l'istituzione tempestiva di un ambito ibrido, composto da un nugolo di frasi soltanto *dicibili*, tra loro imparentate o aspramente rivali.

In sintesi. L'impotenza contemporanea consiste nel pieno possesso di una potenza che, però, recalcitra a passare all'atto quando questo passaggio è previsto, opportuno, ricercato. Non si è alle prese, quindi, con l'assenza di una capacità, ma con la duratura inibizione del suo esercizio effettivo.

2. Aristotele contro i filosofi di Megara

Nel primo capitolo di quel trattato monografico sulla coppia potenza/atto che è il nono libro della *Metafisica*, Aristotele propone una definizione succinta, apparentemente intuitiva, dell'impotenza (*adynamia*). Essa non sarebbe altro che la privazione (*steresis*) dell'una o dell'altra poten-

za: «pertanto per la medesima cosa e secondo il medesimo rapporto, ogni potenza si contrappone a una impotenza» (Aristotele, *Met.*, 1046 a 30-31). Impotente a discorrere è chi difetta, semmai solo a tratti, della facoltà del linguaggio; impotente a correre da velocista, chi manca dell'abilità nel procedere a grandi falcate; impotente a dipingere madonne e ultime cene, il pittore che ha smarrito, in seguito a un ictus devastante, finanche i rudimenti della sua arte. Ma questa maniera elementare, quasi sbrigativa, di intendere l'impotenza non sembrerà l'unica, né la più rilevante, se solo si sfoglia l'intero trattato aristotelico.

La complicazione benefica interviene nel terzo capitolo del libro nono, dove Aristotele critica a fondo la tesi dei filosofi di Megara, secondo la quale «c'è la potenza solamente quando c'è l'atto, e [...] quando non c'è l'atto non c'è neppure la potenza» (*ibid.*, 1046 b 29-30). A sentire i Megarici, la capacità di costruire dell'architetto andrebbe annoverata tra le cose che sono *mentre* costui costruisce, né prima né dopo. Aristotele obietta che la realtà, ossia il modo di essere, della *dynamis* risiede per intero nel fatto che la si *ha*, non nella sua manifestazione occasionale in una congerie di atti. E l'architetto *ha* la potenza di edificare villette a schiera anche nelle lunghe ore in cui si ubriaca o studia il sanscrito. *Dynamis echein*, avere la potenza: questo soltanto conta. Sicché, conclude Aristotele, bisogna acconciarsi all'idea che la facoltà sussiste al di fuori del suo esercizio, dunque allorché latitano gli atti corrispondenti. La *dynamis* è un "sempre" inavvertito e pervasivo che si prolunga senza soluzione di continuità, quali che siano gli "adesso" cronologicamente computabili in cui si colloca l'*energheia*, l'operazione concreta che ci capita di osservare. Ma concepire una potenza separata dall'atto, esistente ed esperibile pur non manifestandosi in stati di cose empirici, fonda una nozione di impotenza molto diversa da quella centrata sulla pura e semplice mancanza di una certa facoltà o abilità. Vediamo perché.

La differenza capitale tra *dynamis* e *energheia*, potenza e atto, dà a pensare per forza di cose all'eventualità in cui si abbia a che fare soltanto con quello dei due poli, comunque irriducibili l'uno all'altro, che gode di una piena indipendenza: facoltà del linguaggio, ma non più discorsi intelligibili; capacità di copulare cui non segue, però, alcun coito diligente o concitato; potenza chiaramente percepita, che tuttavia non produce atti determinati, singolari, constatabili. Se non vi è traccia di *energheia*, la *dynamis*, che pure c'è, in quanto potenza immacolata si capovolge in impotenza, anzi è la forma più smaccata e radicale di impotenza. Lungi

dal coincidere con la *steresis* della *dynamis*, con la privazione della facoltà, l'impotenza è innanzitutto e per lo più saldo possesso di facoltà che, per varie ragioni, non si dispiegano in opere e azioni.

Proprio perché, come Aristotele spiega e i manuali ripetono senza misericordia, la potenza sussiste anche quando non la si attua, essa sussiste anche quando vi è un impedimento persistente ad attuarla. Ma in quest'ultimo caso, ripeto, la potenza è soltanto la maschera sardonica, o l'ipocrita pseudonimo, dell'impotenza. Una *dynamis* proliferante e ubiqua, che sovente, o in larga misura, non si traduce in eventi descrivibili: ecco il genere di *adynamia* da cui è contraddistinta la vita nel capitalismo maturo. Intimo ma anche pubblico, il rapporto di tutti e di ciascuno con le potenze di conoscere, inferire, cooperare, ovvero con le moderne forze produttive, trova la sua acre pena di contrappasso nella scarsità di conoscenze realmente possedute, nella moltiplicazione di inferenze limitate alla sola premessa (sequenze di "se x" cui non segue un "allora y"), nella interazione spasmodica di soggetti isolati, vergognosi della paura che li colonizza, non di rado propensi all'astio e al reciproco disconoscimento.

La tesi megarica, insostenibile giacché abolisce ogni autonomia della facoltà di parlare rispetto alle parole dette, insinuando quindi che la potenza o è simultanea all'attuazione o non è affatto, sembra guadagnare una certa verosimiglianza nei casi in cui la facoltà di parlare non riesca mai, o per un interminabile lasso di tempo, a generare enunciati dotati di senso. Il filosofo di Megara domanderà con aria di sfida: la prolungata assenza di atti linguistici non è forse il segno evidente di una impotenza? Certo, gli si potrebbe rispondere, ma questa impotenza nel proferire parole, anziché attestare il tracollo della facoltà di proferire, le conferisce il più grande rilievo. Un rilievo inconsueto e perturbante. Il contrasto con i Megarici suona pressappoco così: per costoro, dove non ci sono atti, lì non c'è *neanche* potenza; per noi, dove non ci sono atti, lì c'è *soltanto* potenza. Chi, dotato di una vigorosa *dynamis*, non è in grado di accedere all'atto che da essa dipende, è un impotente.

Concludo. L'*adynamia* non fa che radicalizzare la distinzione tra *dynamis* e *energeia*, difesa da Aristotele contro i Megarici, dato che dei due poli eterogenei non resta che il primo, la *dynamis*. L'impotenza collima appieno con la solitaria prominenza che la potenza ha conquistato. Di questa prominenza essa è, anzi, testimone inoppugnabile e solerte propagandista.

3. Avere la potenza

I filosofi di Megara, per i quali una potenza è indistinguibile dagli atti con cui si manifesta, avrebbero mille volte ragione se l'animale umano fosse tale potenza. Detto altrimenti: se *fossimo* la facoltà di ricordare, essa equivarrebbe davvero alla somma dei particolari ricordi che di volta in volta ci padroneggiano; se *fossimo* la capacità di suonare il violino, questa capacità si risolverebbe per intero nelle esecuzioni altisonanti che troppo spesso ci concediamo. Sennonché, l'animale umano non è le facoltà innate che allignano nel suo corredo biologico, così come non è le capacità acquisite mediante un lungo apprendistato. Le potenze di cui la nostra specie dispone non vanno concepite a mo' di suoi predicati analitici, introdotti dalla copula. Con le nostre facoltà e capacità non intratteniamo un rapporto di identità o, se si preferisce, di unità simbiotica. Soltanto per questo, i Megarici hanno torto. Soltanto per questo, la loro tesi sulla totale convergenza di potenza e atto ci sembra errata e perfino stravagante. Conviene sostare con pazienza sul groviglio di problemi insito nella relazione di un vivente con l'una o l'altra *dynamis*. Allo scopo dichiarato di cogliere a colpo sicuro natura e sembianze della *adynamia*, dell'impotenza, che non manca di ghermire all'improvviso quel vivente.

Rendiamo onore agli avversari di Aristotele. Per apprezzare la perizia argomentativa degli antichi filosofi di Megara, occorre semplicità di spirito. Occorre prestare attenzione, cioè, a dati di fatto talmente ovvi da sfuggire a uno sguardo troppo scaltrito. La potenza è inattuale. Dire che è inattuale significa dire che non è presente. Mai presente, si badi: non lo fu in un passato memorabile, né lo sarà nei domani che cantano. L'estraneità della potenza al decorso cronologico va di pari passo con la sua inappariscenza. Essa non è un fenomeno dotato di un aspetto (*eidos*) inconfondibile, ossia di una forma caratteristica. Elude la vista e il tatto. Non occupa un posto nello spazio e, soprattutto, non si lascia suddividere in parti o frazioni. A restare fedeli al lessico aristotelico, bisogna ammettere che la *dynamis* si colloca agli antipodi della categoria della sostanza, risultando però inassimilabile anche alla categoria della qualità. La facoltà di pensare è, sì, pervasiva come una febbre o un vuoto o un prurito, ma, difettando di presenza e di forma, non funge da autentico attributo né, tanto meno, da sostrato cui imputare ogni sorta di attributi. Che cosa ricavano i Megarici da tutto questo?

Una catena di asserzioni, a prima vista incontestabili, di cui propongo una parafrasi non troppo libera. Poiché il verbo "essere" «stabilisce un rapporto intrinseco di identità» (Benveniste 1960, p. 235) del soggetto con il predicato, l'animale umano, indubbiamente provvisto di presenza e appariscenza, può *essere* soltanto qualcosa di presente e appariscente. Ma presenti e appariscenti sono gli atti prodotti dalle varie potenze, non le potenze come tali. Sicché, concludono i Megarici, chi afferma che l'animale umano è la facoltà del linguaggio o la capacità di operare a cuore aperto, sta affermando, senza saperlo né volerlo, che l'animale umano è l'insieme di enunciati realmente proferiti o l'elenco di interventi chirurgici eseguiti in certi giorni e a certe ore. Una volta rettificata l'espressione equivoca, anzi fallace, si riconoscerà di buon grado che il termine "potenza" è un sinonimo magniloquente di "atti", ovvero che le facoltà e le capacità non sussistono in alcun modo al di qua o al di là delle loro realizzazioni fenomeniche. Così i Megarici. Viene da chiedersi, però, se le conseguenze rigorose che essi traggono dall'*einai dynamis*, dall'essere la potenza, non siano state condivise da molti pensatori di rango, in primo luogo da Spinoza e Nietzsche. Anche per loro, forse, il vivente che è questa o quella potenza, altro non è che un catalogo di atti presenti e appariscenti. Forse anche per Spinoza e Nietzsche, dove non ci sono atti, lì non c'è neanche potenza. Ma dell'eventuale diffusione della posizione megarica nei meandri della filosofia moderna, non ho intenzione di occuparmi.

La critica che Aristotele rivolge alla scuola di Megara e ai suoi ipotetici eredi consiste, a ben vedere, in un'unica mossa, peraltro già trapelata in precedenza: l'animale umano non è la potenza, ma la *ha*. Pieno accordo sul fatto che al primate *Homo sapiens*, attuale e fenomenico, non si addica «un rapporto intrinseco di identità» con la *dynamis* informe e celata. Ciò non implica, però, che la *dynamis* non esista indipendentemente dagli atti di cui è talvolta terreno di coltura. Esente da determinazioni cronologiche e priva di un aspetto (*eidos*) suo proprio, la potenza *appartiene* nondimeno all'animale umano. La relazione di possesso consente quella commistione tra entità eterogenee (corpi ingombranti e risorse inappariscenti, biografie zigzaganti e facoltà amorfe), che la copula 'è' invece esclude. L'animale umano *ha* l'una o l'altra potenza: enunciato non poco impegnativo, dato che «i termini congiunti da "avere" restano distinti, il loro rapporto è *estrinseco* e si definisce come rapporto di pertinenza» (*ibid.*, c.vo mio). Il verbo "avere" rile-

va uno scarto incolmabile tra possessore e cosa posseduta. Estrinseco, cioè lontano dall'immedesimazione fusionale, è il nostro rapporto con le facoltà di parlare e di copulare, con le capacità di saltare con l'asta e di sedurre il prossimo, insomma con tutto ciò che certamente sussiste, ma che sussiste come qualcosa di cui non si dà immagine alcuna. La potenza, mai presente, serba un distacco pervicace nei confronti del vivente che la ha. Tuttavia, questo vivente, proprio perché si limita ad averla, mantiene un rapporto indissolubile, di pertinenza anziché di identità, con la potenza in quanto potenza, ovvero con la *dynamis* distinta dalla *energheia*. Con una *dynamis* che, permanendo anche quando dell'*energheia* non vi è più notizia, indossa agevolmente le vesti della *adynamia*, dell'impotenza più plateale e imbarazzante.

4. Fraindimenti

La comprensione di che cosa comporti *dynamis echein*, avere la potenza (invece di essere tutt'uno con essa), non scaturisce da una indagine flemmatica, allietata da benevoli scambi di idee al margine dei consigli di facoltà. Al contrario, quella comprensione prevede, e non di rado esige, diverbi e contrapposizioni. Il *dynamis echein*, da cui dipende il modo in cui ci si raffigura l'impotenza contemporanea, è un campo di battaglia cosparso di trappole e zone d'ombra.

Un esempio solo, tanto per capirsi. Scrive Heidegger (2002, p. 123): «secondo Aristotele, una *dynamis* è presente, realmente, nella misura in cui la si ha». E poi: «Aristotele vede la presenza della *dynamis* intesa come tale nell'*echein*: quel che si ha è in possesso ed essendo in possesso è disponibile, accessibile» (*ibid.*, p. 127). Si tratta di un fraindimento. Noi abbiamo (e non siamo) la potenza X, sperimentando quindi un distacco nei suoi confronti, proprio perché la potenza X resta caparbiamente non presente. L'aver non riscatta il deficit di attualità della *dynamis*, ma vi si conforma e lo ratifica. Certo, «disponibile, accessibile» è ciò che possediamo: senonché, quando ne va del *dynamis echein*, disponibile e accessibile è un requisito cui non spetta mai il *phainesthai*, l'apparire, il rango di fenomeno.

L'errore di Heidegger sta nello scambiare l'innegabile realtà fattuale della relazione di possesso, che unisce l'animale umano alla *dynamis*, per un provvidenziale conferimento di realtà fattuale alla cosa posseduta, vale a dire alla *dynamis*. Anziché soffermarsi con meraviglia sull'inu-

suale possesso di prerogative non presenti, egli preferisce credere che proprio il possesso assicuri generosamente la presenza alle prerogative che ne difettano. Intuibili e fatali sono le conseguenze di un simile *quid pro quo* sulla diagnosi dell'impotenza. Se fosse l'averne a garantire la presenza, cioè l'efficacia operativa, della *dynamis*, bisognerebbe supporre che l'impotenza coincida con una perdita definitiva o transitoria dell'averne, dunque con uno spossessamento a causa del quale la *dynamis* è ricacciata nella irrealtà. Impotente, insomma, è chi *non ha* più la potenza. Ma non era, questa, la concezione rudimentale e perfino consolatoria della *adynamia* (identificata con la penuria di *dynamis*), che la confutazione aristotelica della tesi megarica costringe ad abbandonare? Tutto lascia pensare, contro Heidegger, che l'impotenza, lungi dal fare comunella con il *me echein*, con il non avere, affondi le proprie radici soltanto nell'*echein*, nell'averne una potenza ancora e sempre non presente. L'*adynamia* è parte integrante del *dynamis echein*. L'impotenza è una eventualità iscritta fin dal principio nel possesso della potenza, non un effetto dell'eclisse di tale possesso. Ma basta così con Heidegger. La menzione di un filosofo autorevole è servita, spero, a indicare quanto drastiche siano le alternative che si profilano non appena si applichi il verbo 'averne' alla potenza.

E ora una postilla in forma di invettiva. Sciagurato e colpevole è chi riduce la potenza a un pulviscolo di possibilità: che dio lo perdoni, a me non riesce. Lasciamo da parte ogni sottigliezza e andiamo al sodo: ciò che è possibile, per definizione, non esiste; la potenza, invece, sì. A postulare l'esistenza della *dynamis*, per strano che sembri agli scrupolosi di professione, è proprio il fatto di essere posseduta. Il verbo "averne", che si contrappone sotto ogni riguardo alla copula "è", dunque al «marcatore grammaticale dell'identità» (Benveniste 1960, p. 223), stabilisce però un alacre sodalizio con "essere" in quanto autonoma entità lessicale, inteso cioè come "esistere". L'asserzione "A ha B" comprende sempre, quale sua componente implicita ma dirimente, "B esiste". Non ci è dato possedere una porzione di nulla. Poiché abbiamo (e non siamo) la facoltà del linguaggio, questa facoltà, a differenza di tutte le frasi possibili, esiste.

Ma in che modo esiste qualcosa di inattuale, privo di forma, refrattario all'apparire? Ci è noto che la *dynamis* non va annoverata tra i predicati che competono al vivente che la possiede. La potenza, mai detta di un soggetto presente (inaccettabile sembra "Mario è la facoltà del linguaggio"), sussiste piuttosto in questo soggetto. Scrive Aristotele (*Cat.*

1 a 23-26): «Dico “essere in un soggetto” (*en upokeimen einai*) ciò che, esistendo in qualcosa non come sua parte, è impossibile che sia separato da ciò in cui è: per esempio, una certa dottrina grammaticale è in un soggetto [...], ma non si dice di nessun soggetto». Al pari della malinconia o della conoscenza della storia medioevale, anche le facoltà e le capacità *esistono* in noi e da noi sono inseparabili. L’antitesi che ci interessa suona dunque così: le innumerevoli possibilità vantano un preciso contenuto semantico, ma non esistono; la *dynamis* è indeterminata, oltre che perennemente inattuale, e tuttavia, dimorando *nell’*animale umano, esiste. La modalità del possibile è una nobile, e spinosissima, categoria del pensiero; la potenza di pensare è una risorsa naturale del primate superiore che, tra le altre cose, utilizza talvolta la modalità del possibile.

5. Genealogia dell’impotenza

La potenza inosservabile, che l’animale umano ha, esiste *in* questo animale. Ma anche se è *in* esso, la potenza, come ogni cosa posseduta, non coincide appieno con il vivente cui appartiene. Lo scarto instauratosi tra l’animale umano e la *dynamis* che ha (per il solo fatto che la *ha*, si badi) sta all’origine dello scarto tra la *dynamis* in questione e gli atti che ne discendono. La relazione di non identità, anzi di distacco, tra Raissa, donna quanto mai presente, e le sue facoltà inappariscanti, si duplica nella relazione di non identità, anzi di distacco, tra le facoltà di Raissa e le loro ipotetiche attuazioni. Con una formula stringata: se un vivente si limita ad *avere* una certa potenza, e quindi non fa tutt’uno con essa, allora tale potenza si limita a sua volta ad *avere* gli atti corrispondenti, evitando quindi quella fusione integrale con i propri figli che i filosofi di Megara sostenevano a gran voce. Come preannunciato, la confutazione dei Megarici passa in larga misura per il verbo “avere”, per il nesso *estrinseco* di cui esso è fautore e garante.

Vorrei insistere, per convincere almeno me stesso, sulla duplicazione cui ho appena fatto cenno: è il distacco dell’animale umano dalla potenza a provocare, o comunque ad attestare, il distacco persistente della potenza dall’atto. In attesa di meglio, lo chiamo *contagio logico*. Lo iato tra l’attualità del vivente che possiede la *dynamis* e l’indole inattuale dell’oggetto posseduto si palesa di nuovo, ma in direzione inversa, allorché si tratta di passare dalla *dynamis* mai presente a una congerie di opere databili e dotate di

un aspetto particolare. L'autonomia della potenza rispetto all'atto è avallata dalla non identità tra la potenza e il vivente che ne dispone. *Dynamis echein*, avere la potenza, significa affrontare sempre di nuovo, con esiti incerti e talvolta catastrofici, la questione della sua realizzazione, cioè del transito aleatorio dal possesso di una risorsa non presente alle manifestazioni spaziotemporali che le competono.

Ora, se la potenza introietta, e riproduce nelle vicissitudini dell'attuazione, la relazione di mera appartenenza che la congiunge all'animale umano; se la potenza *ha*, e non *è*, i suoi atti, proprio come l'animale umano *ha*, e non *è*, la sua potenza; se questo parallelismo è attendibile, o addirittura obbligato, allora si intravede, credo, la genesi dell'impotenza, la condizione da cui trae alimento l'*adynamia* che prolifera in giornate presidiate da un frenetico smarrimento. Il distacco della potenza dagli atti, con i quali stipula un rapporto soltanto estrinseco, apre la strada a una sospensione duratura dell'attuazione. La sospensione che merita, essa sì a pieno titolo, il nome di impotenza. Intatta e perfino assillante è la facoltà del linguaggio che ho, che so di avere, che mi vanto di avere, ma questa facoltà, separata com'è dall'ambito degli atti, dagli atti ora per lo più si astiene. A precipitarmi nel silenzio coatto è il mio *status* di possessore della facoltà del linguaggio, l'*echon* dell'aristotelico *zoon logon echon*, non un calamitoso spossessamento. Nell'afasia, e in ogni altra specie di impotenza, l'aver non solo persiste, ma guadagna un inconsueto risalto. Del resto, è proprio l'aver che, abrogando qualsiasi legame consustanziale tra l'animale umano e la potenza, come pure tra la potenza e l'atto, assicura all'impotenza ragionevoli *chances*. Non deve stupire più di tanto se, nell'epoca dell'impotenza diffusa, capita spesso di ascoltare la rivendicazione, a un tempo fiera e ansiosa, della *dynamis* che si possiede. Rivendicazione più che legittima da parte dell'impotente, giacché l'impotenza da cui egli è corroso mette radici unicamente nel possesso effettivo della *dynamis*.

Sappiamo a menadito, ormai, che il verbo "avere" implica un distacco tra i termini che di volta in volta correla. Si consideri, tuttavia, la differenza tra "avere paura" e "avere una capacità". Il distacco, o almeno l'incompleta immedesimazione, nei confronti della paura che si ha, non altera questa paura, non la disattiva né la smorza. Invece, il distacco dalla propria capacità, ossia da qualcosa di non presente, comporta talvolta l'atrofia, cioè la fallita traduzione in gesti e opere, di tale capacità. La mancata simbiosi con la

potenza posseduta si palesa, in certi casi memorabili, come indugio senza fine, reiterato differimento dell'attuazione, fervoroso segnare il passo, motore in folle, sciame di esordi senza seguito alcuno. Si palesa, insomma, come impotenza. Soltanto l'averne una capacità, a differenza degli altri tipi di avere, reca sempre con sé, in linea di principio, la manomissione radicale, anzi l'*autodafé*, di ciò che si ha.

Riepilogo. Nel *dynamis echein*, che attesta l'esistenza della *dynamis*, nonché l'autonomia di quest'ultima dall'*energeia*, è già contenuta l'eventualità dell'*adynamia*. Rilevante, per chi prova a regolare i conti con il nostro presente, è soltanto l'impotenza sprigionata da una potenza realmente posseduta, che però stagna e si ritira in se stessa; soltanto l'impotenza inseparabile, e perfino indiscernibile, da una potenza tanto ingombrante quanto refrattaria all'uso. Siamo impotenti quando soppesiamo e, per così dire, assaporiamo ancora e ancora la potenza che ci appartiene, senza però riuscire a tramutarla in atti. Ecco il punto più delicato, forse suggestivo, certamente intollerabile: l'impotenza è l'esperienza diretta, abbacinante, parossistica della potenza in quanto tale, o meglio, della *potenza che resta tale*. Non appena prevale l'inibizione del suo passaggio all'atto, la *dynamis*, che per lo più costituisce uno sfondo opaco o un presupposto celato, è sbalzata in primo piano, conoscendo così una rivelazione non poco malinconica. La contemplazione sgomenta della nuda potenza, alla quale l'impotenza condanna, genera un intero catalogo di passioni tristi: dal senso di colpa al risentimento, dalla vergogna all'odio. Ma di questo, un'altra volta.

PAOLO VIRNO
Università degli studi di RomaTre
(paolo.virno@uniroma3.it)

Riferimenti bibliografici

- ARISTOTELE, *Le categorie* (= *Cat.*), ed. it., con testo greco a fronte, a cura di M. Zanatta, Rizzoli, Milano 1989.
- *Metafisica* (= *Met.*), ed. it., con testo greco a fronte, a cura di G. Reale, Rusconi, Milano 1993.
- BENVENISTE, ÉMILE (1960), 'Être' et 'avoir' dans leurs fonctions linguistiques, «Bulletin de la Société de Linguistique», LV; trad. it. 'Essere' e 'avere' nelle loro funzioni linguistiche, in ID., *Problemi di linguistica generale*, a cura di M.

V. Giuliani, *il Saggiatore*, Milano 1971, pp. 223-247.
Heidegger, Martin (1981), *Aristoteles, Metaphysik 1-3* (trascrizione del corso di lezioni tenuto a Friburgo nel semestre estivo del 1931), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main; trad. it. *Aristotele. Metafisica 1-3. Sull'essenza e la realtà della forza*, Mursia, Milano 1992.



ANTONIA POZZI E LA POESIA DEL CORPO

GRAZIELLA BERNABÒ

E vivo della poesia come le vene vivono del sangue
 Antonia Pozzi

*The blood jet is poetry.
 There is no stopping it.*
 Sylvia Plath

Riprendo in queste pagine¹ una precedente riflessione su Antonia Pozzi. Ritengo ancora valide, nel loro insieme, le mie osservazioni di un tempo, inserite nel contesto di una biografia letteraria nella quale, superando alcune convenzioni critiche, non ho voluto negarmi la passione soggettiva della ricerca, che talora diventava perfino emozione fisica, senza però rinunciare a un opportuno rigore storico e filologico². Comunque, nella persuasione che ogni lavoro di questo genere debba intendersi sempre *in fieri*, per la presente pubblicazione ho ampiamente rivisto e integrato il testo iniziale, alla luce sia del successivo decennale lavoro che ho potuto compiere con Onorina Dino su tutti i documenti d'archivio³, sia della più recente critica pozziana. Un'attenzione che, oltretutto, mi è parsa particolarmente doverosa di fronte a una figura straordinaria come quella di Antonia Pozzi.

1 Cfr. G. Bernabò, *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, Ancora, Milano 2012, pp. 301-312.

2 Per questo modo di intendere la biografia cfr. G. Bernabò, *Scrivere biografie di donne*, in *La pratica della storia vivente*, DWF, 3 (95), luglio-settembre 2012, pp. 57-62.

3 L'Archivio Antonia Pozzi, creato da Onorina Dino a Pasturo a partire dai primi anni Ottanta e da lei lungamente curato, nel 2014 è stato trasferito presso il Centro Internazionale Insubrico dell'Università degli Studi di Varese, dove tuttora si trova.

Al di là dei suoi scritti in prosa – lo splendido Flaubert⁴, il breve ma intenso saggio su Aldous Huxley⁵, il diario e l'epistolario, che tanto ricorda i grandi epistolari antichi, da Cicerone, a Seneca fino a Petrarca – Pozzi è stata davvero una insolita creatrice, che si è espressa attraverso due mezzi apparentemente molto diversi: la fotografia e la poesia. La fotografia solo dall'inizio del Novecento praticata in Italia in contesti borghesi, ma per lo più in modo amatoriale; la poesia con radici antichissime. Ed entrambe le forme artistiche sono state da lei dominate con un apprendistato tecnico che ha avuto quasi del miracoloso perché è durato pochissimi anni, tutti rappresi sulla soglia della giovinezza, quasi nel momento in cui l'adolescenza dilegua dinanzi a una consapevolezza che è del corpo e che da esso si proietta nella mente.

Particolarmente significativo nel suo itinerario di donna e di intellettuale è stato inoltre quel senso di libertà e di apertura che le ha sempre impedito di chiudersi entro gli argini rassicuranti di qualunque schema sociale, culturale o letterario. Oggi, in Italia e nel mondo, i suoi ormai innumerevoli estimatori vedono in questo il segno di una grande ricchezza umana e intellettuale, e la base ineludibile di una poesia innovatrice per l'epoca e sorprendentemente capace di parlare al nostro presente. Negli anni Trenta invece – all'interno del suo ambiente culturale, il gruppo che alla Statale di Milano faceva riferimento al filosofo Antonio Banfi – Pozzi era senza dubbio amata per la sua gentilezza d'animo e apprezzata per i suoi studi critici, ma nel contempo era considerata, in modo semplicistico, troppo fragile come donna e del tutto irrisolta come poeta⁶.

4 Cfr. A. Pozzi, *Flaubert. La formazione letteraria (1830-1856)*, con una premessa di A. Banfi, Garzanti, Milano 1940; poi, in edizione critica, *Flaubert negli anni della sua formazione letteraria (1830-1856)*, premessa di A. Banfi, a cura di M. M. Vecchio, Ananke, Torino 2013.

5 *Huxley*, in A. Pozzi, *Mi sento in un destino. Diari e altri scritti*, a cura di G. Bernabò e O. Dino, Ancora, Milano 2018, pp. 131-145.

6 Questo pregiudizio nei confronti di Antonia Pozzi continuò a perdurare nel tempo tra i suoi giovani compagni di università. Per esempio, negli anni Cinquanta (quando già Pozzi era stata scoperta da Eugenio Montale), il critico di area banfiana Luciano Anceschi la esclude dalla sua antologia poetica *Linea lombarda. Sei poeti* (Casa Editrice Magenta, Varese 1952) e, nella *Prefazione* alla stessa, la citò appena, affettuosamente ma senza neppure dirne il cognome, come «l'inquieta e gentile Antonia», aggiungendo che «era un alveare di direzioni poetiche, non aveva ancora deciso di sé come poeta, e non poté, poi, più, decidere – o meglio decise di sé in modo irreparabile» (ivi, p. 16). Anceschi mostrava dunque di considerare la sua produzione ancora acerba e letterariamente non significativa, echeggiando un'opinione diffusa tra gli amici banfiani.

Certamente non si può negare che fosse inquieta e dilemmatica. Lo si vede dalle stesse fotografie: in quelle dell'adolescenza e della primissima giovinezza appare infatti graziosa e decisa, mentre in quelle successive lascia trasparire impressioni decisamente contraddittorie. Per esempio, quando si presenta avvolta nei rigidi ed eleganti tailleur da ragazza di "buona" famiglia stringendo a sé la borsetta in modo un po' goffo e sorridendo eccessivamente all'obiettivo, risulta tesa e talora perfino sofferente. Al contrario, in pantaloni, e specialmente in abiti da amazzone o da alpinista, assume un'aria serena e disinvolta, e il suo fisico alto e snello risalta in tutta la sua finezza. Nelle fotografie degli ultimi anni, poi, dimostra spesso più della sua effettiva età, specialmente dove appare di una magrezza eccessiva, che le sottolinea il naso un po' evidente; altre volte però, in particolare quando è ritratta accanto ai suoi animali prediletti (cani e cavalli) o in lieti momenti di vacanza, risulta ancora una ragazzina sorridente e fresca. Immagini che evidenziano le intermittenze di una vita tanto vivace e ardente quanto, nei momenti di crisi, disperata e inerme. Ma è soprattutto la sua raccolta poetica a rappresentare queste alternanze, da un lato, di fiera consapevolezza di sé e di ardita passionalità, dall'altro, di malinconia e disperazione.

Ci si può chiedere quali fossero in concreto gli elementi di disagio evidenziabili in Antonia da un certo momento in poi della sua vita. Certo una forte tendenza a interrogarsi sul significato della propria esistenza e a mettersi in discussione, da cui una frequente sensazione di insicurezza e di inferiorità rispetto alla disinvoltura, reale o apparente, da lei percepita negli altri, in particolare negli amici banfiani⁷; un'apertura senza confini e senza difese alla vita e ai sentimenti, con una conseguente facilità alle sconfitte; una sensibilità fuori del comune, che la spingeva ad assorbire la sofferenza esterna, anche quella delle persone socialmente meno fortunate, vivendola non di rado con un senso di colpa per la propria appartenenza aristocratico-borghese. Elementi, peraltro, che nell'insieme delineavano un carattere

7 Nella nota di diario del 4 febbraio 1935 (in A. Pozzi, *Mi sento in un destino. Diari e altri scritti*, cit., pp. 87-91) Pozzi parla, con ammirata soggezione, delle loro «personalità forti» (ivi, p. 91), a cui contrappone la propria inquietudine. In realtà anche altri giovani allievi di Banfi non erano esenti da turbamenti, frustrazioni e crisi personali; ma non davano a vederlo, perché qualunque manifestazione di disagio psicologico si opponeva, nel loro caso, al modello di razionale virilità che dominava nell'ambiente (cfr. G. Scaramuzza, *Il Don Chisciotte di Antonia Pozzi*, in Idem, *Incontri. Per una filosofia della cultura*, Mimesis, Milano 2017, pp. 163-165).

vibrante, nobile e generoso, e che erano inscindibili dalla sua stessa ispirazione poetica; se divennero distruttivi, fu in larga misura a causa di una serie di sfortunate circostanze, in parte personali, in parte culturali e storiche.

L'emancipazione apparente a cui Roberto Pozzi aveva spinto la figlia attraverso un'educazione raffinatamente moderna strideva in modo evidente con la situazione d'inferiorità della donna in età fascista e con le continue sollecitazioni alla maternità biologica allora rivolta alle bambine fin dalla più tenera età. In effetti Antonia, come altre ragazze del suo tempo intellettualmente dotate, si sentiva stretta tra l'aspirazione a un protagonismo culturale e letterario (quello sociale non le interessò mai) e il desiderio, invece, di un'esistenza più semplice, all'insegna di un sogno di felicità domestica in quanto sposa e madre. D'altronde la sua precoce sensualità e la sua concezione seria, e tuttavia libera, della vita e dell'amore si scontravano sia con il controllo che il padre esercitava comunque su di lei, richiamandola al momento opportuno ai doveri del suo elevato rango sociale, sia, più in generale, con la mentalità degli uomini di età fascista, compresi quelli culturalmente più aperti. Contrasti di questo tipo possono produrre nelle giovani donne (come si può constatare anche in epoche più recenti, e perfino al giorno d'oggi) forme significative di disagio, rendendo difficile ai loro medesimi occhi l'assunzione di una precisa fisionomia, e finendo con il generare, nel migliore dei casi, timidezza e indecisione, talora un ben più preoccupante senso di "frammentazione" e di "depersonalizzazione"⁸. È in tale chiave che si può forse spiegare l'inquietante emergere in Antonia, già all'alba della giovinezza, di una problematica rispetto alla consapevolezza di sé in precedenza non presente in lei; il che appare chiaramente dal confronto fra le diverse fasi della sua produzione poetica.

Nelle poesie del 1929, scritte all'età di diciassette anni, domina una fisicità energica e positiva, nonostante l'affiorare di aspetti malinconici. Per esempio, in *Canto della mia Nudità* la giovanissima autrice invita un ipotetico spettatore, con ogni verosimiglianza l'uomo amato, a contemplarla nel suo corpo nudo e si descrive con fierezza, lasciando trapelare un desiderio d'amore fisico: «Guardami: sono nuda. Dall'inquieto / languore della mia capigliatura / alla tensione

8 Sulla difficoltà per la donna del mondo contemporaneo di conciliare *eros* e *logos*, e sul frequente senso di scissione che ne deriva, cfr. S. Di Lorenzo, *La donna e la sua ombra. Maschile e femminile nella donna di oggi*, Emme Edizioni, Milano 1980; in part. il capitolo *L'io femminile nella cultura patriarcale*, pp. 31-41.

snella del mio piede, / io sono tutta una magrezza acerba /
 inguainata in un color d'avorio [...]»⁹. Desiderio che emerge
 anche dalle robuste immagini di *Lampi*: «Stanotte un sussul-
 tante cielo / malato di nuvole nere / acuisce a sprazzi vividi
 / il mio desiderio insonne / e lo fa duro e lucente / come
 una lama d'acciaio»¹⁰. E in *Canto selvaggio* la gioia del corpo
 diventa così forte da coinvolgere lo stesso paesaggio: «[...]
 Ho gridato di gioia nel discendere. / Ho adorato la forza
 irta e selvaggia / che fa le mie ginocchia avido al balzo; / la
 forza ignota e vergine, che tende / me come un arco nella
 corsa certa. [...] Lontano, in un triangolo di verde, / il sole
 s'attardava. Avrei voluto / scattare, in uno slancio, a quella
 luce; / e sdraiarmi nel sole, e denudarmi, / perché il morente
 dio s'abbeverasse / del mio sangue [...]»¹¹.

A un certo punto della vita Antonia Pozzi prese però a
 manifestare una frequente difficoltà nell'avvertire se stessa
 in una interezza spirituale e fisica. Si trattò per lei di un
 cambiamento drammatico, parallelo alla difficoltà prima, e
 all'impossibilità poi, di proseguire il rapporto con il clas-
 sicista Antonio Maria Cervi, per l'opposizione del padre
 ma anche per alcune incomprensioni con lo stesso Cervi; e
 l'eco di tutto questo è facilmente riscontrabile nelle poesie
 del periodo 1931-1933. Qui, nel suo esilio dalla vita vera,
 l'io poetante può sentirsi allora «una cosa della terra» [...],
 «un ciuffo di eriche / arso dal gelo»¹² (*Sogno nel bosco*), op-
 pure «un cespo di giunchi che tremi / presso un'acqua in
 cammino»¹³ (*In riva alla vita*), o uno spettrale «colchico lun-
 go» che con la sua «corolla violacea di spettri » trema «sotto
 il peso nero dei cieli»¹⁴ (*Paura*), o ancora – in una rivisitazio-
 ne al femminile di *Le Bateau ivre* di Rimbaud – «una nave»
 che «viene da mari lontani»¹⁵, ormai distrutta nel suo carico
 e nelle sue parti (*Il porto*). Pozzi giunge anche a manifestare
 in modo diretto una vera e propria «vergogna» del proprio
 passo, del proprio sorriso e della propria voce (*Rossori*¹⁶) e,
 più in là nel tempo, un'assoluta impossibilità di identificar-
 si in quel «volto nuovo» che altri hanno voluto “donarle” e
 che le sembra una «maschera sconosciuta»¹⁷ (*Il volto nuovo*).

9 *Canto della mia nudità*, 20 luglio 1929, In A. Pozzi, *Parole. Tutte le poesie*, a cura di G. Bernabò e O. Dino, Ancora, Milano 2015, p. 102.

10 *Lampi*, 23 giugno 1929, ivi, p. 89.

11 *Canto selvaggio*, 17 luglio 1929, ivi, p. 98.

12 *Sogno nel bosco*, 16 gennaio 1933, ivi, p. 190.

13 *In riva alla vita*, 12 febbraio 1931, ivi, p. 142.

14 *Paura*, 19 ottobre 1932, ivi, p. 182.

15 Cfr. *Il porto*, 20 febbraio 1933, ivi, pp. 205-207.

16 Cfr. *Rossori*, 6 aprile 1931, ivi, pp. 157-159.

17 Cfr. *Il volto nuovo*, 20 agosto 1933, ivi, pp. 235-236.

Compare in questi, e in altri versi di quegli anni, la sensazione del corpo non più come vivo, intero e capace di entrare in rapporto con il mondo esterno (*Leib*), ma come cosa, come semplice insieme di parti (*Körper*)¹⁸. Questo distacco di Antonia dall'immediatezza della vita si ripropose a volte anche in seguito, durante gli anni della sua frequentazione dell'ambiente banfiano. A tale proposito il 20 giugno 1935, in un momento di crisi del proprio rapporto con Remo Cantoni (di cui in quel periodo era molto innamorata), così scriveva all'amico fraterno Vittorio Sereni, proiettandosi, da donna, nel protagonista di un celebre romanzo breve di Thomas Mann, che si sente incapace, in quanto artista, di vivere la vita con semplicità come le persone comuni: «Mi sento più che mai Tonia Kröger»¹⁹.

I giovani del gruppo Banfi restavano in realtà sconcerati da quella commistione di esuberanza e di sofferenza interiore che, da una parte, la poneva in anticipo sui tempi, dall'altra, la rendeva ai loro occhi insicura e perdente. In particolare vivevano con disagio il suo porre alla vita domande assolute, estreme. Questo li spingeva a un atteggiamento contraddittorio verso di lei, per cui a un indubbio affetto nei suoi confronti non si accompagnava un vero riconoscimento della sua personalità appassionata, e tantomeno della sua creatività poetica. Inoltre, nel cupo clima dell'Italia alla vigilia della seconda guerra mondiale, poteva essere facile, in un ambiente non allineato con il regime fascista come il gruppo di Banfi, vedere un semplice rovello individualistico nel dramma esistenziale di Antonia Pozzi, per la quale, in realtà, io e mondo non erano assolutamente antitetici, anche se il rapporto tra i due poli non era vissuto da lei allo stesso modo degli altri. A tale proposito, si potrebbe utilizzare anche per Pozzi la categoria dell'"imperdonabilità", che Laura Boella ha mutuato da Cristina Campo²⁰, con personali approfondimenti²¹:

18 Circa l'idea del passaggio dal corpo-*Leib* al corpo-*Körper* in un vissuto di tipo depressivo cfr. E. Borgna, *Morire dell'indicibile fiore del sorriso*, in Idem, *Le intermittenze del cuore*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 85. Tra l'altro, in questo come in altri suoi libri, Borgna si rivela grande estimatore e sensibile interprete della poesia di Antonia Pozzi.

19 Lettera del 20 giugno 1935, in A. Pozzi, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo. Lettere 1919-1938*, a cura di G. Bernabò e O. Dino, Ancora, Milano 2014, pp. 221-22.

20 Cfr. C. Campo, *Gli imperdonabili*, in *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987, pp. 73-88.

21 L. Boella, *Campo scoperto*, in *Le imperdonabili*, Tre Lune Edizioni, Mantova 2000, pp. 9-19.

[...] imperdonabile è la *non contemporaneità*, non essere segno, testimone del proprio tempo, ma stare avanti o indietro rispetto a esso, in ogni caso in posizione eccentrica, senza legami con saperi costituiti o con ideologie.

[...] Imperdonabile è, in una situazione di catastrofe, il concentrarsi del tempo storico in tempo personale, il travasarsi diretto dell'imperdonabile nelle / negli imperdonabili. Essi vivono il loro tempo non come istituzione, non come storia, non come sapere codificato: lo vivono come esperienza – del dolore, della distruttività, della perfezione impossibile, dell'aridità, della parola indurita [...]²².

Da qui, soprattutto per le donne, il tratto più appariscente dell'"imperdonabilità": «il loro essere estreme, indecifrabili e ispirate, impossibili e distruttive», un tratto sul quale «si è depositata, come una vernice, dai colori ora troppo squillanti ora troppo cupi, la "leggenda" e la tragedia delle loro vite, la straordinarietà delle loro biografie e della loro persona»²³. Appunto in tutto ciò Antonia Pozzi si apparenta ad altre "imperdonabili" studiate da Laura Boella: Simone Weil, Ety Hillesum, Cristina Campo, Ingeborg Bachmann, Marina Cvetaeva.

Donne di questo genere hanno le ali per volare alto, ma facilmente se le bruciano, molto più dell'Icaro di Baudelaire e, comunque, sono condannate a un'incomprensione che ha termine soltanto su tempi lunghi, risolvendosi di solito in un più rassicurante compatimento postumo. Il baricentro della loro vita sembra agli altri, e non solo agli uomini, bizzarramente spostato. E anch'esse a volte se ne convincono, ne soffrono, si sentono insicure e perdenti come le eroine del ciclo *Todesarten*²⁴ della scrittrice austriaca Ingeborg Bachmann. Purtroppo spesso si consumano al loro stesso fuoco; tuttavia, rispetto a quelli che per loro sono i valori massimi dell'esistenza, sanno restare forti e costanti, come il beduino nel deserto di cui parlava Flaubert in una pagina della *Correspondance* con la quale Antonia Pozzi volle concludere la sua tesi di laurea:

22 Ivi, pp. 12-13.

23 Ivi, p. 13.

24 Il ciclo incompiuto *Todesarten* (*Cause di morte*) di I. Bachmann comprende *Malina*, 1971 (*Malina*, trad. it. di Maria Grazia Manucci, Adelphi, Milano 1973); *Der Fall Franza* e *Requiem per Fanny Goldmann*, 1978 (*Il caso Franza. Requiem per Fanny Goldmann*, trad. it. di Magda Olivetti), Adelphi, Milano 1988.

[...] saranno eternamente ammonitrici queste parole, che dicono un destino e sono una preghiera:

«Noi siamo soli. Soli, come il Beduino nel deserto. Bisogna che ci copriamo il viso, che ci stringiamo nei mantelli e che ci gettiamo a testa bassa nell'uragano – e sempre, incessantemente – fino alla nostra ultima goccia d'acqua, fino all'ultimo battito del nostro cuore. Quando moriremo, avremo questa consolazione di aver fatto della strada e di aver navigato nel Grande»²⁵.

Nessuna vigliaccheria, dunque, in Antonia: lottò quanto poté, provando più volte a reagire agli eventi negativi. A questo proposito, scriveva il 17 ottobre 1935:

Impara a vivere sola, dentro di te.
Costruisciti.
[...]
– Orgoglio aiutami –
Bisogna nascere una seconda volta –²⁶

Solo quando le forze non le bastarono più consumò la sua «resa / segreta»²⁷, anche a causa della «crudele oppressione»²⁸ politica e morale in cui si era trovata a vivere e che le era divenuta intollerabile²⁹.

Far dipendere la sua decisione finale esclusivamente da una delusione amorosa – che pure si verificò, alla vigilia del suicidio³⁰ – significherebbe non capire la complessità e la profondità del suo dramma. Giustamente Cesare Pavese, che si suicidò in circostanze e modi alme-

25 A. Pozzi, *Flaubert negli anni della sua formazione letteraria (1830-1856)*, cit. p. 260.

26 17 ottobre 1935, in A. Pozzi, *Mi sento in un destino. Diari e altri scritti*, cit., p. 98.

27 *La vita*, 18 agosto 1935, in A. Pozzi, *Parole. Tutte le poesie*, cit., p. 387.

28 Cfr. lettera del 1° dicembre 1938, in A. Pozzi, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo. Lettere 1919-1938*, cit., p. 214: «Fa parte di questa disperazione mortale anche la crudele oppressione che si esercita sulle nostre giovinezze sfiorite».

29 Cfr. lettera del 27 settembre 1938, in A. Pozzi, *Altre lettere a Dino*, in D. Formaggio, *Amo la tua anima. Lettere ad Antonia Pozzi*, a cura di G. Sandrini, con la collaborazione di L. Pretto, alba pratalia, Verona 2016, p. 95: «E soprattutto siamo stufi di prepotenze, di soprusi, di aggressioni che sui giornali diventano “sacrosanti diritti”, degli urli della folla anonima ridotta allo stato di bestia cieca, della repressione barbara e retrograda di ogni voce umanitaria, del quotidiano capovolgimento della realtà di fatto ...[...]».

30 Per questo cfr. G. Bernabò, *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, cit., pp. 292-294.

no apparentemente analoghi a quelli di Antonia Pozzi³¹, scrisse a questo proposito: «Non ci si uccide per amore di *una* donna. Ci si uccide perché un amore, qualunque amore, ci rivela nella nostra nudità, miseria, inermità, nulla»³². Come per lui, il pensiero del suicidio fu per Pozzi più volte ricorrente; ma, se per entrambi interveniva fortemente la difficoltà di vivere con la semplicità e l'immediatezza degli altri, tra loro sussistevano alcune fondamentali diversità. Molto doveva giocare per Pavese, in aggiunta a pesanti sconfitte sentimentali, il fatto di sentirsi in bilico tra una cultura irrazionalistica centrata sul mito e una cultura che invece ambiva a recuperare le ragioni della storia e l'impegno politico, da cui il tentativo disperato di trasformare il mito in *logos* nella vita e nella letteratura, e poi il cedimento finale al senso incombente di un "destino". Quanto a Pozzi, il dissidio si poneva – per usare i termini del già citato Kröger di Mann cari ai giovani banfiani – tra *Geist* (spirito, cultura, arte) e *Leben* (vita). In questo Antonia si sentiva vicina a Gianni Manzi, un compagno di università morto suicida nel 1935³³; nel suo caso, tuttavia, la contrapposizione tra i due elementi era meno drastica rispetto all'amico. Basterebbe, per esempio, leggere con attenzione la lettera a Tullio Gadenz del 29 gennaio 1933, che esprime compiutamente la sua idea della poesia, per capire quanto compatto risultasse per lei il nucleo arte-vita, quanto nutrito di "carne e di sangue", quella "carne" e quel "sangue" che, al contrario, Pavese sentiva mancare al proprio successo letterario³⁴. Scrive Pozzi all'amico:

31 Lo ha giustamente ricordato Dino Formaggio: cfr. Idem, *Una vita più che vita in Antonia Pozzi*, in G. Scaramuzza (a cura di), *La vita irrimediabile. Un itinerario tra esteticità, vita e arte*, Alinea, Firenze 1997, pp. 141-158, in part. le pp. 141-142. Sulle differenze tra il suicidio di Antonia Pozzi e quello di Cesare Pavese cfr. E. Borgna, *Il suicidio senza fine in Cesare Pavese*, in *L'attesa e la speranza*, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 155-173.

32 C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Nuova edizione condotta sull'autografo, Torino, Einaudi 1990, p. 394.

33 Gian Antonio Manzi (Gianni), già noto come francesista e assiduo frequentatore del gruppo banfiano, si uccise poco prima di laurearsi. Alla sua tragica morte Antonia Pozzi accenna nella poesia *Intemperie* (in A. Pozzi, *Parole. Tutte le poesie*, cit., p. 378) e di lui parla più volte nel diario.

34 Cfr. C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 400: «Resta che ora so qual è il mio più alto trionfo – e a questo trionfo manca la carne, manca il sangue, manca la vita».

[...] perché non per astratto ragionamento, ma per un'esperienza che brucia attraverso tutta la mia vita, per una adesione innata, irrevocabile, del più profondo essere, io credo, Tullio, alla poesia. E vivo della poesia come le vene vivono del sangue [...]»³⁵

Di fatto Antonia avvertiva in sé una straordinaria energia, ma si accorgeva della difficoltà di viverla appieno in una realtà raggelante; si legge appunto nella poesia *Sgorgo*: «Per troppa vita che ho nel sangue / tremo / nel vasto inverno»³⁶. Aspirava a esistere intera in un mondo che invece la voleva restringere nel ruolo di ragazza altolocata (la famiglia), oppure la accettava solo in quanto mera ripetitrice di una cultura che, per quanto aperta all'Europa e molto avanzata per i tempi, era ancora chiusa all'"alterità" femminile e le precludeva quindi una vera espressione personale (il gruppo Banfi). Il sociale le negava dunque una visibilità che ne restituisse l'interezza di corpo e di mente; tutto ciò non per malevolenza verso di lei delle singole persone, bensì perché anch'esse erano di fatto condizionate dai loro contesti.

La stessa Pozzi, inserita nei medesimi ambienti, non si accorgeva, se non a tratti, di quanto tale incomprendimento le nuocesse. La esprimeva tuttavia esemplarmente nella sua poesia: basti pensare ai già citati motivi del corpo e della voce negati, del vivere «in riva alla vita» e a quelli della fuga verso la realtà incontaminata dei boschi, delle montagne e dei fiori più selvaggi e segreti. Due tipi di riscatto erano in effetti possibili per lei rispetto alla sua difficile situazione interiore: il rapporto con la natura, che fu spesso salvifico, e la creazione poetica, che però, a un certo punto, si risolse in una ancora più lacerante frustrazione. Infatti per Antonia – già più volte ferita dagli eventi sul piano affettivo e da sempre indifferente al prestigio mondano e ai facili successi che le avrebbe assicurato la sua appartenenza sociale – la sottovalutazione della sua creatività poetica, proveniente proprio dal suo ambiente culturale, fu di certo un colpo durissimo, tanto più che si trattò di un misconoscimento secco e ben poco interlocutorio³⁷. D'altra parte,

35 Lettera del 29 gennaio 1933, in A. Pozzi, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo. Lettere 1919-1938*, cit., pp. 160-161.

36 *Sgorgo*, 12 gennaio 1935, in A. Pozzi, *Parole. Tutte le poesie*, cit., p. 344.

37 A proposito delle sue poesie Enzo Paci le disse: «Scrivi il meno possibile» (cfr. nota del 4 febbraio 1935, in A. Pozzi, *Mi sento in un destino. Diari e altri scritti*, cit., p. 91); e Banfi: «Signorina, si calmi!» (cfr. G. Bernabò, *Per troppa vita che ho nel sangue. Vita e poesia di Antonia Pozzi*, cit., p. 205).

nell'ambito del severo «razionalismo critico» banfiano, la sua poesia non avrebbe potuto avere alcuna possibilità di successo, in quanto espressione di un mondo sotterraneo e segreto, di uno scavo profondo dentro un animo femminile tanto libero e ardente quanto complesso e inquieto; il che era del tutto antitetico rispetto al fermo controllo sulle emozioni e al rigoroso progetto di vita che Banfi raccomandava ai suoi allievi. Similmente, su un piano letterario, i suoi versi dovevano apparire anomali, rispetto non solo al gusto rarefatto dell'ermetismo fiorentino – per nulla accetto a Banfi oltre che ad Antonia Pozzi – ma anche alla sobria compostezza che caratterizzava la “poetica degli oggetti” di quella che Luciano Anceschi avrebbe in seguito chiamato “linea lombarda”³⁸, vedendovi come personaggio di spicco Vittorio Sereni, stimato da molti banfiani e, a un certo punto, anche da Banfi³⁹.

A tale indirizzo poetico Pozzi si accosta di fatto per i motivi, frequenti nelle sue liriche degli anni 1936-1938, delle periferie milanesi, dei treni, dei carri, dei crocicchi, della soglia e della frontiera, cioè del passaggio, geografico e simbolico, fra mondi diversi. Immagini su cui proiettava – in linea con altri giovani intellettuali in crisi, tra cui Sereni – il proprio senso di estraneità a quanto di inautentico avvertiva intorno a sé e il desiderio di aderire a una realtà più semplice, provvisoria e dura, ma percepita come più vera. Tuttavia in questo tipo di paesaggio, che in Sereni e in altri poeti di quel tempo restava volutamente scabro e disciplinato, Pozzi immetteva una tenerezza tutta sua rivolta alle umili presenze umane di quei luoghi (soprattutto alle donne, ai bambini, ai vecchi e ai malati), accenti di denuncia sociale insoliti in epoca fascista e una inedita e dolorosa corporeità. Da qui, per esempio, il suo sentirsi, di fronte alla vita, alla vita *reale* di quel «mondo del margine» (per usare un'efficace espressione di Fulvio Papi⁴⁰), «un pezzo muto di carne»⁴¹; e la coraggiosa schiettezza con cui in *Via dei Cinquecento* parlava degli «urli dei bimbi non placati»,

38 Utilizzo la definizione di Anceschi – contestata da più parti, perfino da Sereni, il quale preferiva parlare per sé di «poesia costituita in oggetti» – ma che ebbe fortuna e ampiamente si affermò.

39 Cfr. G. Scaramuzza, *Tra Banfi e Sereni*, in Idem, *L'estetica e le arti. La scuola di Milano*, Cuem, Milano 2007, pp. 129-135

40 F. Papi, *L'infinita speranza di un ritorno. Sentieri di Antonia Pozzi*, Viennepierre, Milano 2009, poi Mimesis / Centro Internazionale Insu-brico, Milano 2013, p. 141. Nel suo libro Papi valorizza molto la produzione dell'ultima Pozzi.

41 *Periferia*, 21 gennaio 1938 in A. Pozzi *Parole. Tutte le poesie*, cit., p. 436.

del «petto delle mamme tische» e dell'«odor di cenci, d'escrementi, di morti – / serpeggiante per tetri corridoi»⁴² che trovava nella casa degli sfrattati, situata nell'omonima strada di Milano. Estraneo al gusto di Sereni era probabilmente anche lo schietto eros con cui in *Voce di donna Pozzi* si immedesimava nella sposa di un soldato assente, che si rivolgeva all'amato con queste parole: «Che tu mi chiami, / che tu mi usi / con la fiducia che dai alle cose, / come acqua che versi sulle mani / o lana che ti avvolgi intorno al petto»⁴³. Per non parlare delle immagini, insieme surreali e crudamente fisiche, con cui nella poesia *La Terra*, Antonia rappresentava, in una sorta di personale *Guernica*, l'orrore delle guerre sino-giapponese e di Spagna, da lei stessa avvertito nella propria pelle e condiviso con le donne di Pasturo, atterrite dalle visioni di un vecchio indovino della Valsassina: «[...] È fiorito il bambù, dopo cent'anni. / In riva a tutti i mari e ne morrà. / Coll'autunno si secca la foglia, / a oriente scorron fossati di sangue, / vidi le braccia di migliaia d'uccisi / penzolar sull'abisso / ad Occidente» [...]»⁴⁴. Ebbene, tutti questi aspetti vigorosi e audaci dell'ultima Pozzi, ormai ampiamente rivalutati dalla critica, erano assolutamente fuori campo rispetto a una poesia misurata qual era quella di Sereni e di altri poeti di ambiente lombardo, che ambivano a differenziarsi dagli ermetici, ma che, come loro e come in genere i più accreditati poeti del tempo, erano tesi a «congelare» ogni manifestazione di *pathos* (per dirla con Angelo Barile, un critico ligure che seppe comprendere la Pozzi già nel 1940⁴⁵).

D'altronde neppure in ambienti letterari meno avanzati, cioè agli occhi di chi, quanto a produzione poetica femminile, gradiva i versi certo più rassicuranti di Ada Negri o quelli più effusivi di Sibilla Aleramo, la poesia innovatrice di Antonia Pozzi poteva essere capita in tutta la sua dirompente originalità. Dopo la sua morte e la prima edizione antologica delle sue poesie – pubblicata postuma privatamente nel 1939 dai suoi genitori con il titolo «*Parole*». *Liriche* – i suoi versi furono infatti recepiti favorevolmente da vari critici, ma più che altro nei loro

42 *Via dei Cinquecento*, 27 febbraio 1938, ivi, p. 438.

43 *Voce di donna*, 18 settembre 1937, ivi, p. 429.

44 *La Terra*, 1° novembre 1937, ivi, pp. 431-432.

45 Cfr. A. Barile, *Parole di Antonia Pozzi, Liguria*, Rassegna mensile dell'attività ligure, n. 1, gennaio 1940, pp. 11-12; ora in Idem, *Incontri con gli amici*, Sabatelli, Savona 1979, pp. 165-169; in part. p. 168: «Non è [quella di Antonia Pozzi] una lirica che sottomette il proprio sentimento ai nostri filtri e distacchi, e ancor meno lo espone alle nostre congelazioni».

elementi tematici almeno apparentemente più convenzionali e rassicuranti (come la natura, l'amore, l'amicizia, il desiderio di maternità, la pena per il dolore umano) e per una generica freschezza di linguaggio.

Nel 1945 fu Eugenio Montale⁴⁶, in una recensione all'edizione mondadoriana di *Parole* del 1943, a far uscire giustamente Antonia Pozzi dal campo della poesia spontanea e a trovarle un posto, sebbene con alcune riserve, nella lirica italiana del Novecento, avvicinandola al *verslibrisme* di inizio secolo e a certe esperienze di Ungaretti. E senza dubbio alcuni elementi ungarettiani passarono in lei, come, d'altra parte, aspetti di Saba, Montale, Quasimodo, Sereni e di altri poeti italiani dell'epoca. Un posto non meno significativo per Pozzi lo si potrebbe trovare nella più ampia cultura europea dello stesso periodo, dato l'influsso su di lei di Rilke e date le coordinate spesso "nordiche" del suo linguaggio. Ma questa operazione di "inclusione" di Antonia Pozzi entro ambiti in qualche modo definiti, pur legittima e opportuna, in quanto volta a negare la banale immediatezza che qualcuno tra i critici della prima ora credeva di vedere in lei, non ne restituisce tuttavia adeguatamente gli aspetti più originali. Le sue parole interrotte che non cessano di premere «alle porte dell'anima»⁴⁷, i suoi laghi sepolti, i suoi molti fiori insieme concreti e "straniati", il suo "bambino della notte"⁴⁸, la sua ricerca di una dimensione spazio-temporale diversa da quella della comune umanità⁴⁹, il suo «angelo» energico che la richiama alla terra e alla responsabilità del suo «destino»⁵⁰, le sue montagne materne e mitiche, con il

46 Cfr. E. Montale, *Parole di poeti*, *Il Mondo*, a. I, n. 17, I dicembre 1945, p. 6 (con modifiche, e con il titolo *Poesia di Antonia Pozzi*, *La Fiera Letteraria*, a. III, n. 35, 21 novembre 1948, p. 3; poi *Prefazione* a Antonia Pozzi, *Parole*, Mondadori, Milano 1948, pp. 7-14, e 1964, pp. 13-19. Ora in E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*; a cura di G. Zampa, "I Meridiani", Mondadori, Milano 1996, pp. 634-639).

47 Cfr. *La porta che si chiude*, in A. Pozzi, *Parole. Tutte le poesie*, cit., pp. 139-140.

48 Mi riferisco alle numerose immagini del "bambino non nato" che compaiono sia nelle poesie sia nelle lettere e nel diario di Antonia Pozzi. Utilizzo a questo proposito il concetto di "bambino della notte" elaborato da Silvia Vegetti Finzi (in Eadem, *Il bambino della notte. Divenire donna, divenire madre*, Mondadori, Milano 1998), in relazione a un elemento ricorrente nell'immaginario femminile, che incarna, accanto al desiderio e al bisogno di una fecondità fisica, quello, non meno importante, di una maternità simbolica. Naturalmente, per Antonia Pozzi, la maternità simbolica ha a che fare con la sua attività poetica.

49 Cfr. *Tempo*, in A. Pozzi, *Parole. Tutte le poesie*, cit., pp. 379-380.

50 Antonia parla della «sensazione fisica di avere accanto a sé un «angelo» nelle note di diario dell'8 e del 10 settembre 1937 (in A. Pozzi, *Mi sento in un destino. Diari e altri scritti*, cit.; rispettivamente p. 100 e pp.

loro «sepolto segreto / di origini»⁵¹, le sue «radici»⁵² ricercate nei segreti di una natura misteriosa – ancestrale madre che fa rabbrivire per il suo respiro cosmico ma nello stesso tempo riscatta dagli scacchi del vivere sociale – non trovano nel loro insieme l’analogo in nessun poeta italiano ed europeo del Novecento, e certo ribaltano, a una più attenta considerazione, l’impressione di semplicità che potrebbe suscitare una lettura superficiale delle sue liriche.

La poesia pozziana è centrata sui quattro elementi cosmici: la terra feconda o arida (soprattutto perché gelata); l’aria, attraverso le immagini del cielo luminoso o buio; l’acqua pura di sorgente, cupa di lago o sconfinata di mare; il fuoco, come elemento distruttore ma anche vitale. Aspetti di un canto pluritonale che, nel passaggio tra le varie poesie e talora all’interno di un medesimo testo, si muove tra un colorismo tenue, in cui prevalgono aspetti di delicatezza e di trasparenza, e un colorismo forte, con prevalenza del rosso, del nero e del turchino. Si realizza così in *Parole* un incontro originalissimo tra un limpido “chiarismo” lombardo, ben definito nell’attenzione alle “cose” e nella sua elegiaca malinconia, e una serie di cupe campiture che possono far pensare, sia pure al di fuori di ascendenze dirette (mai documentate), a un mondo artistico decisamente più ampio, da Munch a Strawinskij a Eliot. La produzione più matura di Antonia Pozzi è contrassegnata infatti da tratti visionari e da rese di tipo espressionistico: elementi che, nel loro insieme, bandiscono ogni forma di rassicurante naturalismo e corrodono dall’interno l’idillio paesaggistico⁵³.

Perfino i fiori, frequentissimi nella sua poesia, smarriscono presto il loro senso di gracili emblemi romantici o crepuscolari, ancora presenti nelle prime prove, per diventare attraverso vari procedimenti – esaltazione del colore, dilatazione delle proporzioni o collocazione su uno sfondo insolito – immagini ardite di un *eros* rivolto non solo all’uomo ma alla vita e al mondo nel loro complesso. In *Nevai*, ad esempio, la piccola e semplice stella alpina diventa un fiore gigantesco e

100-102). Nella prima scrive di essere stata presa per mano da lui e poi indotta a salire di corsa le scale della sua casa di Pasturo, a cadere in ginocchio e a baciare tre volte la terra. Nella seconda lo associa a un suo sentirsi «in un destino», ma in un destino che collega a un forte «senso della personalità e della responsabilità (ivi, p. 102).

51 *Radici*, 15 febbraio 1935, in A. Pozzi, *Parole. Tutte le poesie*, cit., pp. 355-356.

52 *Ibidem*.

53 Cfr. C. Annoni, “Parole” di Antonia Pozzi. *Lettura tematica*, in *Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio*, Vita e pensiero, Milano 1972, pp. 242-259; in particolare pp. 258-259.

fiero, al quale, nel suo ardore, si assimila l'io poetante: « [...] io fui sui monti / come un irto fiore [...]»⁵⁴. Per trovare l'analogo di tale forza dell'elemento floreale, si può guardare, più che a esempi letterari, ai vari e sconvolgenti fiori della pittrice americana Georgia O'Keeffe⁵⁵, dipinti tra gli anni Venti e Trenta e peraltro, in quel periodo, non certo noti in Italia.

Antonia Pozzi, al di fuori di qualunque volontarismo, approdò dunque di fatto a una poesia di respiro internazionale: da qui il suo eccezionale successo postumo sia nella quasi totalità dei paesi europei (comprendendo in essi anche la Russia), sia negli Stati Uniti, in Messico e perfino in Australia, come testimoniano le tante traduzioni delle sue liriche che negli ultimi anni si sono aggiunte a quelle del passato. Pozzi arrivò peraltro a questi risultati restando sempre fedele a se stessa. Trovò cioè un modo estremamente personale di far poesia, grazie a una scrittura densa di metafore e di altre "figure", ma sempre legata a ben definiti contesti spazio-temporali (soprattutto ai suoi amati microcosmi lombardi) e a precise esperienze personali, e sempre tesa a seguire un asse metonimico di associazioni logiche evitando le astratte analogie degli ermetici, con un'anticipazione piuttosto di quel linguaggio del corpo e del desiderio che sarebbe emerso in autrici del secondo Novecento, quali, per citare solo qualche nome, Sylvia Plath e Anne Sexton negli Stati Uniti, Amelia Rosselli e Alda Merini in Italia. In questo modo poté esprimere appieno il suo essere donna, con un misto di spiritualità e di esuberante fisicità, attraverso immagini apparentemente semplici e crepuscolari, quali i cancelli, i fiori, le montagne, rovesciandole però rispetto al loro più comune significato, fino a farle diventare figure di un mondo ridisegnato, di un'inedita geografia dell'anima.

Anche alcuni stilemi caratteristici della poesia del suo tempo furono piegati da Antonia Pozzi a significazioni proprie: uno di essi è l'iterazione, cioè la ripetizione di parole o espressioni uguali all'interno di uno stesso testo. Questo procedimento è frequente nella sua complessiva produzione come in quella di Sereni, ma diverso e nuovo è il senso che esso acquista nelle sue poesie più mature (infatti in molte delle sue liriche più giovanili ubbidisce spesso a ingenui impulsi di canto, se non a una sorta di, sia pur sincera, retorica). In Sereni l'iterazione è funzionale a un «continuo presentificarsi»⁵⁶ del passato quale difesa dal passare del

54 *Nevai*, 1° febbraio 1934, in A. Pozzi, *Parole. Tutte le poesie*, cit., p. 313.

55 Cfr. Britta Benke, *O'Keeffe*, Taschen, Köln 2000.

56 Cfr. S. Raimondi, *La "Frontiera" di Vittorio Sereni. Una vicenda poetica (1935-1941)*, Unicopli, Milano 2000. Ivi, p. 127: «Il ritorno al pre-

tempo e dalla fine delle cose; in Pozzi invece, proprio mentre, a partire dal 1935, si dirada, quando invece è presente, assume significati inediti, in riferimento non tanto alla conferma di un mondo consueto e socialmente condivisibile, quanto piuttosto alla delineazione di una realtà “altra”. Vi si può certamente leggere a tratti un presentimento di morte, ma in certi ritorni di parole e di immagini forti – come le ricorrenti «radici» dell’omonima poesia⁵⁷ o i surreali, e tutt’altro che timidi, «mughetti» di *Tempo*, che «crescono / senza tregua»⁵⁸ in luoghi misteriosi e segreti, a indicare l’incessante e libera fecondità della natura – si coglie anche, e soprattutto, una straordinaria aderenza alla sostanza viva, fenomenologica, delle cose, entro un femminile e ctonio mondo di origini con cui Antonia sente di avere un rapporto privilegiato. Si tratta – per utilizzare idee di María Zambrano, una grande pensatrice che seppe conciliare la filosofia con la poesia – del ritorno a una «meraviglia» primigenia di fronte all’esistente, premessa per una rinascita e per una riconciliazione con la vita, anche nei suoi aspetti più dolorosi; una dimensione che è, del resto, quella stessa della poesia⁵⁹. Proprio in tale ottica, si può leggere il finale di *Radici*, che fa seguito a immagini iniziali di trasalimento e di pena: [...] Ma lontano, / oltre i veli del sole e gli insicuri riflessi, / oltre il trascolorare delle ore, / vive un esiguo mondo / d’erba e di terra. // [...] E conosco / io sola / il nome d’ogni fiore / che fiorirà, / la luce ed il pezzo di zolla / in cui prima riappaia la tenera / esistenza delle foglie. // Radici / profonde nel grembo di un monte / conservano un sepolto segreto / di origini – / e quello per cui mi riapro / stelo / di pallide certezze»⁶⁰.

Per questa strada Antonia giunge a volte a una gioiosa riappropriazione di sé e del proprio corpo, come si vede in *Mattino*, una delle sue ultime liriche, scritta il 10 luglio 1938 in un momento di gioia da lei condiviso con Dino Formaggio (il che risulta da alcune fotografie). Qui il paesaggio e le presenze umane sono infatti restituiti all’insegna di una

sente è un continuo presentificarsi o, come direbbe Enzo Paci, un “divenire infinito della presenza”, un valido aiuto per testimoniare la forza perpetua della ridefinizione del contingente che si trasforma».

57 *Radici*, 15 febbraio 1935, in A. Pozzi, *Parole. Tutte le poesie*, cit., pp. 355-356. Considerando anche il titolo, nella poesia la parola «radici» ricorre tre volte.

58 *Tempo*, 28 maggio 1935, ivi, p. 380.

59 Cfr. María Zambrano, *Filosofía e poesia (Filosofía y poesía*, Publicaciones de la Universidad Michoacana, México, Morelia 1939), trad. italiana di L. Sessa, a cura di P. De Luca, Pendragon, Bologna 2002, *passim*.

60 *Radici*, in A. Pozzi, *Parole. Tutte le poesie*, cit., pp. 355-356.

schietta carnalità e di una fluida energia, accentuate da un uso molto personale dell'anastrofe e dell'iperbato che, nel mutamento della normale costruzione della frase, sottolineano il vigore di alcune immagini e il ruotare delle prospettive. Sono versi lontanissimi da qualunque tenue Arcadia e da ogni estetizzante panismo dannunziano. Infatti, a soli ventisei anni, Antonia Pozzi era ormai pervenuta a una poesia veramente sua:

In riva al lago azzurro della vita
son corpi le nuvole bianche
dei figli carnosì del sole:

già l'ombra è alle spalle, catena
di monti sommersi.

E a noi petali freschi di rosa
infioran la mensa e son boschi
interi e verdi di castani smossi
nel vento delle chiome:

odi giunger gli uccelli?

Essi non hanno paura
dei nostri volti e delle nostre vesti
perché come polpa di frutto
siamo nati dall'umida terra⁶¹.

GRAZIELLA BERNABÒ
Scrittrice
(sassalla@libero.it)

Bibliografia

POZZI A., *Flaubert negli anni della sua formazione letteraria (1830-1856)*, premessa di A. Banfi, a cura di M. M. Vecchio, Ananke, Torino 2013.

POZZI A., *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo. Lettere 1919-1938*, a cura di G. Bernabò e O. Dino, Ancora, Milano 2014.

POZZI A., *Parole. Tutte le poesie*, a cura di G. Bernabò e O. Dino, Ancora, Milano 2015.

POZZI A., *Mi sento in un destino. Diari e altri scritti*, a cura di G. Bernabò e O. Dino, Ancora, Milano 2018.

61 *Mattino*, 10 luglio 1938, ivi, p. 440.

ANCESCHI, L. (a cura di), *Linea lombarda. Sei poeti*, Casa Editrice Magenta, Varese 1952.

BERNABÒ G., *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, Ancora, Milano 2012.

BOELLA L., *Campo scoperto*, in EADEM, *Le imperdonabili*, Tre Lune Edizioni, Mantova 2000.

BORIGNA E., *Morire dell'indicibile fiore del sorriso*, in IDEM, *Le intermittenze del cuore*, Feltrinelli, Milano 2003.

DI LORENZO, S., *L'io femminile nella cultura patriarcale*, in EADEM, *La donna e la sua ombra. Maschile e femminile nella donna di oggi*, Emme Edizioni, Milano 1980.

FORMAGGIO, D., *Una vita più che vita in Antonia Pozzi*, in G. Scaramuzza (a cura di), *La vita irrimediabile. Un itinerario tra esteticità, vita e arte*, Alinea, Firenze 1997.

PAPI, F., *L'infinita speranza di un ritorno. Sentieri di Antonia Pozzi*, Vienneperre, Milano 2009, poi Mimesis / Centro Internazionale Insubrico, Milano 2013.

PAVESE, C. *Il mestiere di vivere*, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Nuova edizione condotta sull'autografo, Torino, Einaudi 1990.

SCARAMUZZA, G., *Incontri di poesia*, in *L'estetica e le arti. La scuola di Milano*, Cuem, Milano 2007.

SCARAMUZZA, G., *Sfiducia e Il Don Chisciotte di Antonia Pozzi*, in Idem, *Incontri. Per una filosofia della cultura*, Mimesis, Milano 2017.

VEGETTI FINZI, S., *Il bambino della notte. Divenire donna, divenire madre*, Mondadori, Milano 1998.

ZAMBRANO, M., *Filosofia e poesia (Filosofía y poesía*, Publicaciones de la Universidad Michoacana, México, Morelia 1939), trad. italiana di L. Sessa, a cura di P. De Luca, Pendragon, Bologna 2002.

AMOR FATI DI ANTONIA POZZI GABRIELE SCARAMUZZA

Amor fati è il titolo di una poesia di Antonia Pozzi, datata 13 maggio 1937. Una data che sta tra la fine dell'infelice rapporto con Remo Cantoni e l'aprirsi della luce, presto spenta, del rapporto con Dino Formaggio. Poesia perturbante, difficile da cogliere appieno. Per questo non sono solo io ad averla lasciata in disparte nei miei percorsi pozziani.

*Quando dal mio buio traboccherai
di schianto
in una cascata
di sangue –
navigherò con una rossa vela
per orridi silenzi
ai crateri della luce promessa.*

Ne ho parlato con altri – studiose e studiosi attenti alle poesie e al mondo di Antonia Pozzi, o anche semplicemente amiche e amici simpatizzanti con esso. A loro lascerò innanzitutto la parola, trascrivendo qui i loro messaggi.

1. Non ricordo quando e come ho riscoperto questa poesia, ma a fermare la mia attenzione su di essa è stata una conversazione con Gabriella Rovagnati, che unica (a quanto mi consta¹) ha mostrato fattiva consonanza con *Amor fati* traducendola nella raccolta, da lei curata², di poesie di

1 In tedesco la poesia non è presente in *Worte, Ein dichterisches Tagebuch. 1930-1938*, a cura di E. W. J. Weka-Verlag, Trossingen 1948. *Amor fati* (con questo titolo) è invece presente in Antonia Pozzi, *Worte*, traduzione, introduzione e cura di Stefanie Golisch, Tartin Editionen Unterdruck, 2005, p. 85: *Wenn du aus meiner Finsternis / jäh / in einem Blutschwall / überströmst – / werd ich unter rotem Segel / über schauerlichen Stillen / zu Kratern / verhei enen Lichts fahren*

2 Antonia Pozzi, *Parole / Worte*, Wallstein, Göttingen 2008.

Antonia Pozzi. Ed ecco il testo tedesco, che già di per sé è un'interpretazione di non poco conto:

*Wenn aus meinem Dunkel du sturzartig
herausquellen wirst
in einem Fall
aus Blut – dann werde ich mit einem roten Segel
durch grausamen Stillen mein Schiff lenken
zu den Kratern
des gelobten Lichts.*

In un colloquio telefonico, Gabriella Rovagnati mi raccontava che una delle maggiori difficoltà nel rendere in tedesco i testi di Antonia era consistito per lei nel non sovrapporsi a un'anima fragile di poco più di vent'anni. Nonostante le molte affinità con la poetessa (come studi classici, origini lombarde, laurea alla Statale in materie umanistiche), aveva cominciato a tradurla in un'età ben superiore a quella in cui Antonia era deceduta, per cui non disponeva più di quello "stupor" che è tipico della giovinezza e che invece col passare degli anni lascia sempre più spazio al cinismo e alla disillusione. Tuttavia c'erano testi di Antonia che, pur nella loro complessità, le erano riusciti per così dire "trasparenti" nella loro metaforicità. Era il caso per esempio di *Amor fati*, dove, sulla base di esperienze sue e di persone che le erano molto vicine, credeva di cogliere lo sgomento improvviso di una donna che rimane vittima di un aborto spontaneo e dalle cui viscere trabocca improvviso un inarrestabile fiotto di sangue, ponendo fine a un sogno o un desiderio o a un timore, ma in ogni caso rigettando nella solitudine chi aveva in sé il germe di una vita nuova. Naturalmente, sosteneva sempre Rovagnati, aveva mantenuto nella sua versione tedesca la dimensione tremenda e criptica del testo di partenza, ma in questo caso non aveva potuto far a meno di lasciar parlare da traduttrice anche quello che Lutero definisce "Herz", ossia l'insieme di vissuto e bagaglio emozionale che ogni traduttore applica a qualsiasi testo con cui si confronta per poi trasferirlo in un'altra lingua. Ma tradurre è comunque sempre un azzardo e come dice il filosofo Rudolf Pannwitz, "Danaidenwerk", opera di chi tenta di riempire vasi senza fondo, perché mai una versione può rendere in toto tutte le sfumature del testo originale.

Un'amica di Giuseppe Grilli, Agnès Valenti Pou (Pou in catalano è pozzo!) ha tradotto in catalano 5 poesie di Antonia Pozzi, tutte scelte dal blocco datato 1929; ma ha aggiunto *Amor Fati*. E una traduzione è sempre anche un'interpretazione, ripeto; per questo la riproduciamo qui:

*Quan de la meva foscor vessaràs
d'un batzac
en una cascada
de sang –
navegaré amb una vela roja
per hòrrids silencis
als cràters
de la llum promesa.*

13 de maig de 1937

La traduzione ripercorre, in una adesione prossima alla translitterazione, il testo configurantesi in originale, nella amata lingua italiana. Una lingua tuttavia depurata nell'aria un po' rarefatta delle montagne alte, alate, quasi a mimare la narrazione mitica. L'ineludibile inversione della disposizione cromatica (rossa vela / vela roja) sottolinea la configurazione dello spazio come metaforico nella richiesta, quasi certezza della luce. Aggiungiamo il giudizio positivo di Anna Benvenuti, di madrelingua catalana, che considera buona la traduzione e, in particolare, sottolinea l'ottima la scelta dei suoni.

«La traduzione, sfruttando la prossimità dei due codici linguistici, riesce ad essere letterale e originale allo stesso tempo. Laddove i termini si allontanano per significante, il traduttore ha optato per suoni suggestivi che rendono integralmente l'effetto sonoro del testo, come "buio"- "foscor", "schianto"- "batzac". Efficace anche l'inversione del sostantivo/aggettivo "rossa vela" -"Vela roja", che salvaguarda il ritmo del verso, mantenendo la naturalità del dettato.»

2. Scrive Sabrina Peron: «Antonia Pozzi amava la montagna e io quindi anche solo per questo collegherei la parola "orridi" con l'orrido inteso come "luogo dirupato, per lo più là dove un torrente è costretto a superare con una forra rocce resistenti, tra le quali le acque precipitano con fragore" (Treccani). Da qui si collega bene (a mio avviso) orridi – cascata – schianto. Anzi: schianto, cascata, orridi.

Quindi sì: potrebbe anche alludere ad un aborto il "tra-boccare di schianto in una cascata di sangue". E collegherei così: il "mio buio" con gli "orridi silenzi": il "mio buio" inteso come il buio del corpo, cioè la parte interna, che per le creature di sesso femminile è anche una parte che si fa spazio per ammettere la vita e, quindi, è un "luogo"; gli "orridi silenzi" intesi come il corpo che svuotato dopo lo schianto si fa "luogo" silenzioso, ma essendo un silenzio orrido, fa paura.

Insomma Antonia Pozzi ci conduce in un luogo in cui è accaduto qualcosa di tremendo. Il punto è poi che la poesia in estrema sintesi può ridursi a:

*Quando
Navigherò
Ai crateri
Della luce promessa.*

Quindi come è stato fatto notare: un futuro.

Un futuro di navigazione verso la luce promessa. Che però è cratere: luce che trabocca dal di dentro, come il “mio buio” della prima riga.

Ma in direzione opposta: “dal mio buio traboccherai di schianto”, rende l’idea del precipizio, rafforzata subito dopo da “orridi silenzi”. I “crateri di luce promessa”, rendono l’idea di una luce che sale dal buio. In ogni caso non c’è salvezza: i crateri – anche se di luce promessa – non sono luoghi sicuri. E il viaggio con “rosse vele” appare tanto come un viaggio infernale.

3. Tiziana Altea: -- Se l’io poetico in *Grido* (1932) chiede “aiuto” urlando la propria disperazione, in *Amor fati* (1937) riconosce e accetta il proprio destino. Queste due liriche pozziane sono tremende e bellissime. La seconda è decisamente più complessa della prima – e stilisticamente più evoluta –, è più enigmatica (e quindi, a maggior ragione può prestarsi a diverse letture), legata a una fisicità che è tutt’uno con l’anima. La poesia è divisa in due ed è speculare: buio/luce, pieno/vuoto, con il verbo navigare che fa da punto di sutura, fluido verso la meta e con addosso un potente simbolo del passaggio avvenuto, recante le tracce della propria storia di dolore e desiderio, delle mancanze incolmate: la “rossa vela” è la trasformazione della “cascata di sangue”, del traboccare violento della propria ferita interiore, ed è ancora forma di espressione. La sola, quella che rimane, attraverso gli “orridi silenzi”, le parole che restano in gola. Verso una destinazione precisa: il vuoto, la luce.

Questa poesia dà inquietudine, sottolineata anche da suoni cacofonici; eppure rileggendola, attraversandola, ha una sua serenità, seppur triste – e forse non solo da parte di chi legge -: l’accettazione radicale della solitudine come proprio destino, il compimento della propria tensione spirituale ed erotica nella dimensione oltre-umana, l’unità con il tutto, l’infinito. Indubbiamente il titolo è come non mai parte integrante e attiva di questa lirica, con i “crateri della

luce promessa” a rappresentare la circolarità del tempo e un destino di frontiera che si rinnova a ogni schianto dell’anima.

4. Ed ecco Graziella Bernabò: – *Amor fati* è una poesia tanto interessante quanto complessa. Senza pretendere di darne una precisa e definitiva interpretazione, si può tuttavia in qualche modo cercare di coglierne l’atmosfera e le suggestioni di fondo.

All’immagine iniziale del «buio», senza ombra di dubbio negativa, subentrano quelle, non meno inquietanti, della «cascata di sangue» e della «rossa vela». L’angoscia di questa surreale e solitaria navigazione è accentuata ulteriormente dagli «orridi silenzi»; i «crateri», dal canto loro, suggeriscono l’idea di uno sprofondamento, di una sorta di discesa agli inferi. Se ne ricava un senso di perturbante fisicità (di cui ho a lungo parlato con Tiziana Altea), a mio parere non mitigato dall’immagine finale della «luce promessa»: ne ho discusso con Onorina Dino, che di Antonia Pozzi e della sua poesia si occupa da una vita, e mi sono trovata d’accordo con lei nel leggere in quell’ultimo verso non una sensazione di speranza ma piuttosto un presentimento di morte.

D’altra parte, non è un caso che *Amor fati*, del 13 maggio 1937, sia preceduta da poesie estremamente cupe, come *Sete, Treni, L’ava* e *Fine di una domenica*, e da una poesia dal finale conturbante, *Sonno e risveglio sulla terra*: testi risalenti tutti al periodo 28 aprile - 11 maggio 1937. *Amor fati* è seguita inoltre da altre due poesie dolorosissime, *Bambino morente* e *Messaggio*, l’una e l’altra del giugno 1937: la prima riferita alla morte di un bambino (con un richiamo a un fatto reale); la seconda contenente un’altra prefigurazione, questa volta ancora più evidente, della propria morte volontaria.

Ma perché uno stato d’animo di questo tipo? Sul piano biografico si può rilevare che, in quei giorni, Antonia Pozzi stava frequentando Dino Formaggio, uno studente lavoratore un po’ più giovane di lei, anche lui allievo di Banfi. La loro vicinanza è attestata a partire dall’aprile 1937, come si desume da *Periferia in aprile*, del 24 di quel mese; non si sa invece quando si siano conosciuti. Antonia si sentiva molto attratta da Dino, senza però essere corrisposta allo stesso modo: all’inizio di maggio, come risulta da alcune fotografie dell’Archivio Pozzi, si era ritrovata con lui a Torino (dove era stata ospite alcuni giorni di una zia materna: lo si ricava dalla sua lettera del 7 maggio 1937 alla nonna Nena)

per assistere a una partita di calcio; ma, in base a quanto appare da *Fine di una domenica*, del 2 maggio, le sue aspettative sentimentali erano andate deluse.

Come in altre sue poesie, soprattutto degli ultimi anni, in *Amor fati* Antonia Pozzi utilizza un colorismo forte e immagini materiche, verosimilmente legate al suo corpo e al suo sentire di donna, anche se qualunque spiegazione può essere soltanto ipotetica: lo dimostra il fatto che autorevoli lettrici intervenute nel nostro dialogo epistolare abbiano fornito, a questo proposito, differenti letture.

Si possono scorgere alcune analogie lessicali e simboliche tra *Amor fati* e alcuni versi di *Pan*, del 27 febbraio 1938: «[...] la schiuma di queste onde di sangue / e un martellio di campane nel buio, / giù nel buio per vortici intensi, / per rossi colpi di silenzio, allo schianto». Le due poesie hanno in comune le immagini del buio, del sangue, del vortice e del silenzio, che però in *Pan* non risultano altrettanto drammatiche, in quanto nel finale emerge una presenza, riportabile a Dino Formaggio, a cui Antonia si rivolge con maggiore evidenza in *Via dei Cinquecento*, scritta lo stesso giorno.

Sul piano letterario, al di là del contenuto, *Amor fati* si rivela molto interessante, per quegli accenti visionari ed espressionistici di portata europea che intervengono nell'ultima produzione pozziana, per la quale Carlo Annoni ha parlato di «poetica eliotiana»³; e certo nell'ultima Pozzi si possono riscontrare alcune affinità con *The Waste land* («La terra desolata»). È però il caso di rilevare che Antonia giunse a tali esiti in modo autonomo (nulla, per esempio, attesta una sua conoscenza di Eliot) e con una forza che le consentì addirittura, *mutatis mutandis*, di precorrere aspetti della poesia successiva, soprattutto ma non solo femminile, nella quale sarebbe entrato con forza il linguaggio del corpo. Ma negli anni Trenta tutto ciò non era contemplato nella poesia italiana, nemmeno in quella di ambito lombardo. Teniamo presente che solo molto più tardi, a metà degli anni Cinquanta, fu pubblicato il poemetto di Pasolini *Le ceneri di Gramsci*⁴, dove cominciava a intravedersi un linguaggio poetico meno rarefatto.

3 C. Annoni, «Parole» di Antonia Pozzi. Lettura tematica, in *Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio*, Vita e pensiero, Milano 1972, pp. 242-259; in particolare pp. 258-259.

4 *Le ceneri di Gramsci*, *Nuovi Argomenti*, n. 17-18, novembre febbraio 1955-1956 (poi, in volume, con lo stesso titolo e con altre poesie, Garzanti, Milano 1957). Il poemetto era stato scritto nel 1954; la prima pubblicazione fu dovuta a Elsa Morante, che intervenne con insistenza a questo riguardo presso Alberto Moravia, fondatore con Alberto Carrocci della rivista.

Il titolo *Amor fati* è costituito da una ben precisa formula nietzscheana. Nietzsche era un filosofo noto ad Antonia, sia per il corso banfiano del 1933-1934 da lei frequentato in Statale, sia per la sua lettura entusiastica, nell'anno accademico 1930-1931, della *Nascita della tragedia*, su sollecitazione di Giuseppe Antonio Borgese (come a me testimoniato dalla sua amica Elvira Gandini, che insieme a lei ne aveva seguito il corso di Estetica in Statale). Inoltre nella sua biblioteca, conservata nel Centro Internazionale Insubrico di Varese, risultano tuttora presenti, benché poco compulsate, queste opere di Nietzsche: *Di là del bene e del male. La genealogia della morale*, Monanni, Milano 1927 (con dedica di Alba Binda del Natale 1936); *La gaia scienza*, Monanni, Milano 1927 e *Pensieri*, in Collana Scrittori italiani e stranieri, Carabba, Lanciano 1930. Non si esclude peraltro che Antonia Pozzi abbia letto per l'esame con Banfi altri scritti nietzscheani. Non le erano certo congeniali gli aspetti superomistici del filosofo, esasperati, con letture oltretutto superficiali, da D'Annunzio e Mussolini (per non parlare delle aberrazioni hitleriane), e certo non avallati da Banfi. Penso piuttosto che di Nietzsche Antonia apprezzasse la centralità del corpo (inteso come *Leib*, cioè come corpo vivo), la valorizzazione del rapporto con la natura, con la terra, e, soprattutto, l'importanza della fedeltà a se stessi e al proprio personale destino. Questo, ancor più che in *Amor fati*, emerge in due note di diario dell'8 e del 10 settembre 1937, in cui, rispetto alla percezione di una presenza "altra" (un «angelo»), Antonia scrive: «Non so: non ho mai provato forte come in questi giorni il senso di essere trasportata da una corrente violenta, ad una tensione altissima. E, nello stesso tempo, mai avuto così solido il senso della personalità e della responsabilità. Mi sento in un *destino*». Fulvio Papi, nel suo importante libro *L'infinita speranza di un ritorno. Sentieri di Antonia Pozzi*, a proposito delle note del settembre 1937, precisa giustamente: «Non è però il pensiero della propria morte, è solo un pensiero molto forte: sullo sfondo della vita»⁵. In effetti, in quel momento, la percezione dell'«angelo» (da non intendersi come elemento cristiano-cattolico ma, più generalmente, come ancestrale archetipo del cambiamento, del passaggio a un'altra tappa della vita) sopraggiungeva in una fase più positiva del rapporto di Antonia Pozzi con Dino Formaggio, che implicava la speranza – purtroppo illusoria e destinata presto a

5 F. Papi, *L'infinita speranza di un ritorno. Sentieri di Antonia Pozzi*, Vienneperre, Milano 2009, p. 144.

tramontare – di un profondo legame con lui all’insegna di un impegno non solo sentimentale ma anche sociale, nel contesto, malinconico e dolce, delle periferie milanesi.

Amor fati mi sembra invece un testo decisamente più inquietante, nonché tristemente premonitore.

5. Tiziana Canfori, da sempre appassionata lettrice di Antonia Pozzi, pianista e clavicembalista, laureata in lettere, ci ha offerto questa interpretazione, unica nel nostro contesto: – Ho promesso per questa poesia una lettura da musicista. Il che non vuol dire solo dare importanza agli aspetti sonori e ritmici del testo, ma soprattutto costruire un’interpretazione restando consapevole che la poesia, come la musica, segna tracce sfuggenti, e che spesso rimane aperta, vive, può essere reinterpretata. Anzi, più resta aperta, più c’è spazio a nuove interpretazioni personali. Il confine fra ciò che è “vero” e ciò che non lo è va oltre le parole o le note, si appoggia su significati che sono insieme formali ed emotivi. La musica va analizzata, ma anche respirata, è un oggetto cangiante. È una barca solidissima in un’acqua in movimento.

Antonia Pozzi dà prova in questa poesia di una sapienza compositiva particolarmente “musicale”, è capace di creare una struttura molto forte con sfumature di significato tanto incerte quanto attraenti: si entra nelle spire di un mondo dove il viaggio si fa insieme, fra poeta e interprete, e può portare a diversi approdi. La creatura vive, insomma, come una sonata di Schubert o un preludio di Debussy e, più che spiegarci, ci interroga. Quello che abbiamo capito oggi può sembrarci diverso domani. Se non fosse così... suoneremmo tutti allo stesso modo.

Solo che per costruire un organismo con questo tipo di logica, saldo ed elastico insieme, bisogna essere bravi, come dimostra di essere Antonia.

Salta subito all’occhio una struttura bipartita e simmetrica: in ogni sezione, due versi più lunghi, che hanno l’andatura pianeggiante e narrativa dell’endecasillabo, aprono la strada a tre versi spezzati e li lanciano in una luce fortemente drammatica. Questo contribuisce immediatamente a costruire una struttura circolare che ben si addice sia al tema dei ritorni del concetto di *amor fati*, sia all’idea di una coraggiosa accettazione del destino, di matrice nietzschiana. La gabbia della circolarità è d’altra parte un espediente molto espressivo e una palestra di variazioni emotive e drammatiche già in epoca barocca, se pensiamo, in campo musicale, al basso ostinato di passacaglie e ciaccone (per

fare un solo esempio, *Sì dolce è 'l tormento* di Monteverdi). Un'interpretazione di carattere musicale si trova felicemente autorizzata, su questo terreno.

La struttura è significativa e secondo me influisce sull'interpretazione della poesia assai più di elementi concreti che ci potrebbero indurre a cercare spiegazioni nella vita dell'autrice.

Rimanendo sul piano del ritmo, al primo endecasillabo seguono tre versi che sono di rottura, forti, drammatici. I termini sono crudi: "schianto", parola che ha nel suono stesso il suo significato, "cascata", che fornisce direzione e velocità, "sangue", che riporta al dramma fisico e concreto, se non alla morte. Mi colpisce che la lettura ad alta voce di questi tre versi di seguito formerebbe ancora una sorta di endecasillabo, ma la loro disposizione e la forza delle parole rompono il ritmo con scoppi e cesure, e disegnano una concretezza che quasi spaventa.

La seconda parte, guidata dal secondo endecasillabo, avrà un ritmo meno incalzante e meno matematico, lasciando che la parola si disperda nello spazio. Il verso è più libero, ritmicamente, ma la parola è più ragionata e confortante.

Colpisce la struttura dei rimandi fra luce e suono, che ha una forma chiasmica: a "buio" segue "schianto", a "silenzi" segue "luce". Il buio è quindi illuminato da uno schianto, per farsi poi silenzio e promessa di luce.

Il rosso è naturalmente un altro elemento di bilanciamento fra le due parti, con la trasformazione del sangue in vela, e quindi in un processo che va dal fisico al mentale, dal dramma del corpo al dramma della ragione. Il sangue della vita regala la sua forza diventando uno strumento di navigazione logica ed emotiva capace di trasformare ciò che prima era sofferenza fisica in sofferenza condivisibile con tutto il genere umano.

Appare l'elemento spazio: uno spazio che è immenso silenzio, solitudine di fronte al mistero, muto viaggio verso l'ignoto. La concretezza cruda della prima metà si scioglie in quel viaggio siderale di speranza che è coraggiosa accettazione. Dopo lo schianto non c'è che acqua, aria, silenzio, consapevolezza, speranza e capacità di indovinare la rotta.

La seconda parte inizia ritmicamente "in levare", perfettamente sostenuta da quel trattino che esige una piccola pausa di silenzio (fondamentale in musica) dopo la parola "sangue": un levare che crea lo slancio del viaggio, in solitudine consapevole, verso l'accettazione della vita e del mistero.

La solitudine segreta del buio dentro di sé diventa solitudine cosmica. Trovo molto stimolante la parola "crateri",

che se da una parte rimanda ai recipienti per mescolare acqua e vino, quindi a una promessa di festa, oppure al vulcano da cui trabocca la lava, in realtà trovo perfettamente ambientata, in questo viaggio nel silenzio “orrido” e senza gravità, fra i crateri di pianeti e satelliti che sono conquiste e anche ferite, o meglio cicatrici. Il termine rimane magistralmente aperto e credo che dobbiamo accettare che ci ponga più interrogativi che certezze.

C'è una promessa di luce, ma non è una promessa certa e non esclude la fatica di un difficile equilibrio in spazi di mistero e paura. Non c'è certezza di fede, in queste parole, ma un invito al coraggio. La luce viene dal saper diventare speranza a se stessi. Il destino personale diventa cammino universale; non c'è più il liquido che scorre nelle vene, ma il liquido che sostiene la vela. Dopo il buio, la luce indica spazio e proiezione.

Analizzando in modo più elementare, ci possiamo chiedere cosa possa essere quello schianto di sangue che apre la poesia. Un fatto fisico e drammatico, certo, come potrebbe essere un aborto programmato, per esempio. In questo caso la seconda parte descriverebbe la solitudine, il senso del vuoto e di una vita per forza nuova, dopo. Personalmente trovo che abbia poca importanza; di certo non ne ha nessuna per il valore artistico della poesia. Noto con piacere che non ci sarebbe nelle parole di Antonia, anche in questa interpretazione, nessuna traccia di senso di colpa o di punizione, nessun giudizio morale, ma piuttosto la consapevolezza di un atto di svolta, la solitudine di una scelta responsabile, il dramma di pensare un momento futuro che cambierà il ritmo di una vita intera.

Il dramma infatti non è già vissuto, ma previsto. Questo momento emotivo ha un suo valore: al di là della spiegazione precisa del *cosa*, diventa drammatico il *quando*. La tensione sta già nella prima parola della poesia, che è proprio “quando”, e che esige di immaginare l'attimo e di proiettarsi nel tempo con una certa urgenza.

Amor fati è l'equilibrio fra vita e ragione, fra elementi concreti ed elementi astratti.

Il “buio” può essere il grembo, ma il grembo può essere la parte più fisica e intima di sé, quella strettamente legata alla vita e al corpo, che a volte illude e rende felici, ma altre volte castiga senza ragione. Può essere anche la fisicità di un amore, per esempio: la passione eccede, trabocca, accelera in uno schianto. Si accende e distrugge, sorprendente e perentoria come una malattia o una mutilazione, lasciando poco spazio di scelta e poco tempo per disegnare un “quando” nel futuro.

Il verbo “traboccare” accende nella mia mente un verso dannunziano della prima delle *Quattro canzoni d’Amaranta*, altrettanto intrisa di sangue: “La vita se ne va, quando trabocca”. La presenza del termine “schianto”, subito dopo, inviterebbe a un’analisi comparata dei due testi. Vive quindi anche un ulteriore richiamo musicale, riferito alla bella versione di Francesco Paolo Tosti.

Resta certo la ferita, perché la vita ferisce, ma accettarla rende possibile riprendere il viaggio, con la forza di promettersi una meta, navigando in solitudine, in mezzo al mistero.

6. Da parte mia non saprei aggiungere un’interpretazione specifica a quelle che ho richiamato sopra. Anche per me *Amor fati* resta tra le poesie più enigmatiche e sconcertanti di Antonia Pozzi. In questo senso confermo quanto mi ha scritto Sabrina Peron: “la poesia è ‘tremenda’... cioè restituisce il senso del ‘tremendo’ e colpisce come un maglio”. Concordo poi con quanto mi ha scritto un’amica (Marianne Schneider), che ha apprezzato la versione tedesca di Gabriella Rovagnati: “la poesia è indubbiamente la rievocazione di qualcosa di veramente vissuto. E’ troppo forte e precisa; ‘orrido’ dice qualcosa che fa veramente paura. Quanto a un aborto spontaneo o prodotto artificialmente, penso che qui importi di più il fatto di aver perso il bambino: comunque, una crudeltà o della natura o degli uomini”.

Graziella Bernabò (d’accordo con Onorina Dino), come s’è visto, coglie nella poesia un presentimento di morte. Questo in particolare mi ha incoraggiato a scorgere in *Amor fati* una denuncia dei tempi che indussero l’autrice a togliersi, più tardi, la vita, e a cercare in questi versi la motivazione ai miei occhi più plausibile del suo gesto.

Una recente conversazione telefonica con Fulvio Papi mi ha fornito l’occasione per addentrarmi meglio nell’atmosfera fine anni Trenta in cui *Amor fati* è stata scritta. Vi leggo la denuncia di una violenza pervasiva: non solo a livello etico-sociale, ma anche nel vissuto comune; qualcuno tempo fa a ragion veduta ha parlato di “fascismo quotidiano”⁶: come “dimensione dell’animo” se così posso dire, purtroppo ritornante, diffusa anche al di fuori di un circoscritto periodo storico. In questa atmosfera si colloca il lento maturare di una coscienza etica in Antonia Pozzi, che poco dopo

6 A più tarda conferma Umberto Eco ha pubblicato nel 1997 *Il fascismo eterno*, riedito da La Nave di Teseo, Milano 2017 e ora da Gedi, Roma 2020. Si veda la recensione di Stefano Bartezzaghi, *Intolleranza e fascismo*, la lezione di Umberto Eco, “la Repubblica”, 13 settembre 2020, p. 29.

ebbe modo di manifestarsi. Seguendo il suggerimento di Papi, si può parlare di antifascismo in lei, in senso lato, e non limitato ai suoi ultimi anni: come qualcosa di quasi mai esplicito, ma nascosto nella sua personalità, con scarse possibilità di espressione a livello ideologico e politico, data la durezza dei tempi.

“Quasi mai esplicito” l’antifascismo, ho scritto. Eppure ci sono testimonianze di qualcosa di direttamente detto, o accaduto, e di qualcosa di cui solo indirettamente sappiamo, o che non possiamo che ipotizzare – a ragion veduta tuttavia. Abbiamo innanzitutto il brano, così attuale purtroppo, da una lettera di Antonia indirizzata a Dino Formaggio da Pasturo il 27 settembre 1938: “E soprattutto, siamo stufi di prepotenze, di soprusi, di aggressioni che sui giornali diventano ‘sacrosanti diritti’, degli urli della folla anonima ridotta allo stato di bestia cieca, della repressione barbara e retrograda di ogni voce umanitaria, del quotidiano capovolgimento della realtà di fatto”; dove, aggiunge, si è perduto “il senso che domina noi giovani: quello della libertà di coscienza”. In un passo del testamento (o di quello che dobbiamo considerare tale) troviamo: “fa parte di questa disperazione mortale anche la crudele oppressione che si esercita sulle nostre giovinezze sfiorite”. Un’ulteriore testimonianza di dissenso che animava Antonia ci è stata una volta offerta da chi dall’esterno poté assistere ad attriti familiari in tema di fascismo; e ne riferì.

Fulvio Papi offre non poco materiale per confermare l’ipotesi della sensibilità antifascista della Pozzi. Le ha dedicato uno studio imprescindibile⁷. In esso scorge una volta l’eco “dell’entrata in guerra dell’Italia con l’Abissinia”⁸. Altrove scrive di stelle che “diventano ‘nebbiose’ in un panorama urbano dove ogni forma di vita rifiuta la gentilezza del paesaggio, scolora, è opprimente nella sua indifferenza ‘sociale’ e così aggredisce il faticoso equilibrio dell’anima”⁹. Personalmente ne farei una metafora dell’aria che respirò Antonia. Ancora Papi dedica attenzione all’insorgere in lei di “una nuova sensibilità etico-politica”¹⁰; dove non poco – conferma – contò l’amicizia con Paolo Treves e con tutta la sua famiglia, e poi con Dino Formaggio; quest’ultima sentimentalmente soggettiva, la prima più compiutamente oggettiva. Nello stesso contesto Papi annota che – pur non essendo la storia di Antonia riducibile a una “vicenda etico-

7 *L’infinita speranza di un ritorno. Sentieri di Antonia Pozzi, cit.*

8 *Idem*, 88.

9 *Idem*, 80.

10 *Idem*, 89.

politica, ma piuttosto, se si vuole, [a] una classica storia di formazione della propria identità” – “c’è una venatura molto sensibile di attenzione al sociale”¹¹.

Una simile sensibilità è evidente nelle toccanti poesie del ’38, tra cui *Periferia* e *Via dei Cinquecento*; ma anche nelle sue fotografie: Ludovica Pellegatta (la maggior studiosa delle fotografie della Pozzi¹²) in un saggio nel nostro contesto significativo già nel titolo (*Antonia Pozzi e la fotografia: Amor fati*) annota: “I ritratti degli ultimi due anni hanno per soggetto contadini, pastori, vecchi, lavandaie, artigiani, venditori ambulanti, bambini, pescatori. Le immagini raccontano l’umile esistenza del volgo contadino e popolare. Quel che la poetessa vuole fermare sono umili comportamenti, azioni quotidiane, perché, come scrive in una lettera alla madre Lina nel gennaio 1938, ‘amiamo perduto soltanto ciò che non avremo mai: e per me è la miseria, vecchi con lunghi mantelli fra ciminiere di fabbriche lontane, carraie che conducono a una cava di sabbia, bambine col grembiule rosso riflesse dall’acqua dei fossi’”. Tra i motivi del suicidio dobbiamo sicuramente annoverare la situazione politico-sociale o, meglio, il destino che il sintonizzarsi su di essa di Antonia subì.

Un destino di isolamento, di fatto, nella famiglia e fuori di essa; ma soprattutto nell’ambiente degli allievi di Banfi in cui più avrebbe potuto trovare accoglienza. Del suo trovar scarsa rispondenza intorno a sé già testimonia *Sfiducia*, del 16 ottobre 1933; sfiducia che esplose soprattutto laddove l’accordo su cose dette naufraga sugli scogli dell’“altre cose intendendo”¹³. Sappiamo inoltre del momento critico in cui Antonia consegnò a Banfi le proprie poesie: momento che non incoraggiò la sua dedizione alla poesia, la fiducia in ciò cui affidava l’unica possibilità di riconoscimento e di valorizzazione di sé; e che dovette invece configurarsi come una conferma del destino della sua vita. Nelle ultime righe del suo lavoro Papi scrive: “l’idea di verità di se stessi nell’oggetto poetico non può non avere una risonanza anche nel modo di essere della propria vita, una ricerca di una inalienabile verità”; e chiude con le parole: “senza poesia Antonia si trovò indifesa di fronte ai marosi troppo

11 *Ibidem.*

12 Antonia Pozzi, *Nelle immagini l’anima. Antologia fotografica*, a cura di Onorina Dino e Ludovica Pellegatta, Ancora, Milano, 2018. Antonia Pozzi, *Sopra il nudo cuore, fotografie*, a cura di Giovanna Calvenzi e Ludovica Pellegatta, Silvana, Milano 2016.

13 Rinvio per questo al cap. “Sfiducia” del mio *Incontri, Per una filosofia della cultura*, Mimesis, Milano-Udine 2017, pp. 131-152.

forti della vita”¹⁴. La sua morte davvero fu “il precipizio funesto cui conduce la solitudine quando non riesce più a trovare comunque le parole per elaborarsi, quando non è più in grado di percorrere le metafore della poesia”¹⁵. A questo va aggiunto il disagio del suo esser donna nell’ambiente dei suoi studi. Sono note le vicissitudini dei suoi rapporti affettivi, ma anche di comunanza ideale, con allievi di Banfi. Non fu solo una tragica delusione d’amore (che pur vi fu), ma il sentimento di un vuoto personale impossibilitato a trovare una reale obbiettività sociale, la sola capace di offrirle una interpretazione di sé tale da configurarsi in un più ampio orizzonte. Qualcuno lasciò prevalere sui valori in cui Antonia si riconosceva istanze spirituali intimistiche, o culturali autonome di fatto deresponsabilizzate, quando non valori vitali, relegati in un mondo estetizzante. La stessa Antonia fu costretta a rifugiarsi, a suo danno, nel lato intimistico della propria personalità, e a lasciar prevalere, su istanze civili, scacchi interiori, senza trovar scampo.

Come causa scatenante dovette agire anche la situazione del terribile 1938¹⁶: l’anno dell’*Anschluss*, dell’esplosione della questione dei Sudeti, della conferenza di Monaco, della Notte dei Cristalli, del consenso al fascismo e delle leggi razziali in Italia; leggi che coinvolsero la famiglia Treves (che dovette rifugiarsi a Londra), molto amica di Antonia Pozzi¹⁷. Non è possibile che di tutto questo non restasse traccia (pur prudentemente celata, dato il clima che la soffocava) nell’animo di Antonia. Proprio verso la fine del ’38 si suicidò, e sempre più stupisce che alla chiarezza e preveggenza con cui sapeva rendersi conto della situazione storica e sociale, alla coscienza morale che le apparteneva, non abbia fatto seguito la decisione etica di farvi fronte, di continuare a vivere per testimoniare, di “resistervi”, nei modi e per quanto allora avrebbe potuto. In tutt’altro contesto, ma esemplarmente, tra quanto tenne in vita Primo

14 *L’infinta speranza...*, cit, p. 195.

15 *Idem*, 157.

16 Importante in questo contesto è: Antonia Pozzi, *1938 Primo Album*, a cura e con contributi specifici di Marina Lazzari, Carlo Meazza e Fabio Minazzi, Mimesis, Milano-Udine 2018.

17 Sul clima di quei “terribili anni Trenta”, sull’“aria di veleni e sospetti che aumentavano la diffidenza e la solitudine”, sulle discussioni e sul “richiudersi su se stessi”, e sulla risposta della Pozzi alla miseria che scopriva, ha scritto pagine convincenti Dino Formaggio, *Una vita più che vita in Antonia Pozzi*, in “La vita irrimediabile. Un itinerario tra esteticità, vita e arte”, a cura di G. Scaramuzza, Alinea, Firenze 1997, pp. 141-158, in particolare le pp. 149-153.

Levi forte fu la necessità interiore di testimoniare l'orrore. Si può ipotizzare che tra i motivi del suo suicidio fu anche l'avvertire che stava cedendo la solidarietà in cui aveva creduto, l'affievolirsi dei valori che avevano reso possibile la sua scrittura. Quasi si stesse avverando il sogno che già turba le notti di Auschwitz: incubo di non venir ascoltati, di non venir creduti, del crollo dei valori che animavano il suo desiderio di testimoniare. L'inenarrabile della Shoah stava riaffacciandosi al mondo, o era ben prevedibile in quell'11 aprile del 1987 in cui Primo Levi si tolse la vita; già si era avuto ad esempio il genocidio nel Biafra. Si scriveva perché non accadesse più, e tutto stava ritornando, sarebbe poi ritornato... e non è certo scomparso oggi, sia pur in forme diverse.

Mai venne meno la sensibilità etico-sociale di Antonia; piuttosto avvertì intorno a sé una scarsa comunanza, il venir meno della possibilità di una realizzazione compiuta di sé. Non la delusione di un amore (o di una serie di amori), ripeto, bensì il soffocamento degli ideali che a questo amore erano consustanziali: ed erano ideali di comunanza spirituale ed esistenziale oltre che di solidarietà sociale. Non fu solo il naufragio di un affetto pur intenso, ma il venir meno dei valori su cui esso si costruiva, e che riguardavano istanze più vaste che non il destino di coppia; su di essi prevalsero, in altri, istanze ritenute più urgenti. L'immagine della porta che si apre e presto si chiude, e che mi suggerisce Fulvio Papi, è quanto di più calzante per dare un nome alla situazione in cui Antonia visse da ultimo. L'attesa di cui Antonia testimonia si basa su un fraintendimento, e genererà la più completa sfiducia, in sé e negli altri. Nasce dalla speranza di un profondo accordo con l'altro in nome di valori anche etico-sociali; ma naufragherà, lasciando Antonia in una solitudine ancora più radicale, e alla fine irrimediabile. La sua speranza è ben espressa da Antonia nella lettera del 23 ottobre 1938 (poco più di due mesi dopo si suicidò) a Paolo Treves: "... questa vita che per tutti è fatta di attese. La mia dura già da un anno e mezzo e durerà ancora (un anno? speriamo che non sia di più!) ma è la prima vera attesa della mia vita, per qualche cosa che non è fantasticheria o esaltazione, ma una semplice, radicale, inesorabile – direi – comunanza di tutto l'essenziale, spirito e corpo: e si porta con sé l'idea della casa, l'idea del lavoro, l'idea di una vita vissuta tutta *dal di dentro*. [...] Siamo veramente due compagni. E non ci siamo mai chiesti se siamo innamorati l'uno dell'altro, in quanto ci unisce una solidarietà così vasta, così calma, così infinita, che dire amore come solitamente si

intende è quasi dire una piccola cosa"¹⁸. Comunanza, casa, lavoro, oltre l'amore comunemente inteso: verso solidarietà non privatistiche, direi. È un tributo ai tempi che questa assumesse le vesti dell'idea di un matrimonio, simbolo di un rapporto saldo, costante.

GABRIELE SCARAMUZZA
Università Statale di Milano
(gabriele.scaramuzza@gmail.com)

Bibliografia

- POZZI, A., *Worte*. (Trad.) Stefanie Golisch, Tartin, Unterdruck 2005
- ANNONI, C., "Parole di Antonia Pozzi. Lettura tematica". In: *Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio*, Vita e pensiero, Milano 1972
- PAPI, F., *L'infinita speranza di un ritorno. Sentieri di Antonia Pozzi*, Vienneperre, Milano 2009.
- BARTEZZAGHI, S., "Intolleranza e fascismo, la lezione di Umberto Eco". In: *la Repubblica*, 13 settembre 2020.
- POZZI, A., *Nelle immagini l'anima. Antologia fotografica*, (ed.) Onorina Dino e Ludovica Pellegatta, Ancora, Milano 2018.
- POZZI, A., *Sopra il nudo cuore, fotografie*, (ed.) Giovanna Calvenzi e Ludovica Pellegatta, Silvana, Milano 2016.
- POZZI, A., *Incontri, Per una filosofia della cultura*, Mimesis, Milano-Udine 2017.
- POZZI, A., *1938 Primo Album*, (ed.) Marina Lazzari, Carlo Meazza e Fabio Minazzi, Mimesis, Milano-Udine 2018.
- FORMAGGIO, D., "Una vita più che vita in Antonia Pozzi". In: *La vita irrimediabile. Un itinerario tra esteticità, vita e arte*, (ed.) G. Scaramuzza, Alinea, Firenze 1997.
- POZZI, A., *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo. Lettere 1919-1938*, (ed.) G. Bernabò e O. Dino, Ancora, Milano 2014.

18 Lettera a Paolo Treves contenuta ora in A. Pozzi, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo. Lettere 1919-1938*, a cura di G. Bernabò e O. Dino, Ancora, Milano, 2014, pp. 309-312.

ANTONIA POZZI IN GERMANIA NEL 1948

GABRIELE SCARAMUZZA

Nel 1948 iniziava appena a dipanarsi il velo su Antonia Pozzi, morta suicida dieci anni prima. Tra le prime manifestazioni di interesse per la sua poesia originalissima e densa di forme e contenuti allora sconcertanti – forse tale rimane ancora oggi tanta parte del suo pensiero e della sua voce – c'è una traduzione in tedesco di un testo che merita di essere riproposto oggi che l'attenzione su di lei donna e su di lei poeta è ricorrente, come si è finora visto, anche per la sua corposità e corporeità. Il testo mi è stato segnalato da Gabriele Scaramuzza, tra i massimi esegeti dell'opera pozziana, alla versione ha aggiunto un illuminante commento di seguito riportato:

MISSTRAUEN	SFIDUCIA di G. Grilli
O dieser meiner Hände Traurigkeit, Zu schwer, Um nicht Wunden zu öffnen, Zu leicht, Um eine Spur hinterlassen -	<i>Tristezza di queste mie mani troppo pesanti per non aprire piaghe, troppo leggera per lasciare un'impronta -</i>
O dieses meines Mundes Traurigkeit, Der deine, die gleichen Worte sagt -Und andres darunter versteht Das ist die Art Der verzweiflungsvollsten Erfernung.	<i>tristezza di questa mia bocca che dice le stesse parole tue - altre cose intendendo - e questo è il modo della più disperata lontananza.</i>

La versione tedesca, presente in *Worte, Ein dichterishes Tagebuch. 1930-1938*, a cura di E. W. J. Weka-Verlag, Trossingen 1948, p. 53.

A distanza di anni, nel 2005, ce ne ha offerto una nuova traduzione in tedesco Stefanie Golisch (Antonia Pozzi, *Worte*). Gabriella Rovagnati ha infine proposto una versione nella sua antologia italo-tedesca *Parole/Worte*, Wallstein, Göttingen 2008, p. 135. La traduzione del 1948 lascia a desiderare, per questo proponiamo qui anche quest'ultima più felice versione:

Misstrauen

*Traurigkeit meiner Hände,
die zu schwer
um keine Wunden aufzutun,
die zu leicht
um einen Abdruck zu hinterlassen -*

*Traurigkeit meines Mundes,
der dieselben Worte sagt
wie du
- anderes jedoch meinend -
und das ist die Art
der verzweifeltesten
Ferne.*

Caro Beppe,
La poesia di cui ti ho parlato è *Sfiducia*.

La poesia è datata 16 ottobre 1933: anno di "vita irrimediabile", ma anche di un riscatto nella poesia ancora possibile. L'inizio dice della "tristezza" delle mani, insieme "troppo pesanti" e "troppo leggere" per poter stabilire una giusta misura di presenza alle cose. Le mani: Formaggio mi ha più volte parlato, e non ad onore di Antonia, del suo "torcersi le mani" in sua presenza, che certo simbolizza qualche suo disagio nella vicinanza a Dino Formaggio, e testimonia della disposizione di Dino verso di lei.

I versi finali restano per me tra i più *veri* della Pozzi, e veri anche al di là del suo caso personale. Veri perché esprimono la situazione disperante di una lontananza che si insedia all'interno stesso di una solidarietà vissuta come inscalfibile, e inopinatamente disfatta. Si fosse prodotta sul terreno infido di ipocrisie, di vicinanze artefatte, di una situazione palpabile di disaccordo, la distanza sarebbe stata scontata. Ma è sconcertante che l'estraneità sia cresciuta sul terreno



di una comunione profonda e di una speranza vissute come incrollabili, garantite dalle cose stesse.

La situazione oggetto della poesia si riferisce certo a un anno in cui non erano ancora attivi i rapporti col mondo banfiano, ma configura una sorta di *Leitmotiv* della vita di Antonia, che non risparmiò le nuove speranze apertesesi in quel mondo. Lo iato creatosi nella più stretta prossimità fu un'esperienza cardine, reiterata per Antonia, confermata soprattutto nell'incontro con Dino, che certo non fu la causa della sua tragica fine, ma si può considerare la classica goccia che per Antonia fece traboccare il vaso.

GABRIELE SCARAMUZZA
(con un intervento iniziale di Giuseppe Grilli)

Bibliografia

Pozzi, A. *Worte, Ein dichterishes Tagebuch. 1930-1938*, (ed.) E. W. J. Weka-Verlag, Trossingen 1948.

Varia comparata



**« PAR FAS ET NEFAS »
DE SPLENDEURS ET MISÈRES À FERRAGUS
VALENTINA FORTUNATO**

Splendeurs et misères des courtisanes est une œuvre centripète ; on y retrouve évoqués les romans les plus importants de Balzac à partir du père *Gobseck*, dont *La Torpille* prend le nom (Esther, Jean-Esther Gobseck), en passant par *La Maison Nucingen* qui anticipe le thème aussi bien de la haute banque que de son incarnation (Balzac 1977e : 397-399). Avec *Illusions perdues*, au-delà des coïncidences de rédaction, le fil rouge de la rencontre entre Lucien et Herrera s'ouvre aux projets de Vautrin jusqu'à conditionner la structure du roman.

En 1843, l'écriture se concentre sur le portrait de Nucingen dont le baron Hubbard est l'une des références réelles : le banquier allemand « passait pour avoir été ruiné par Marie Bonaparte-Wyse, nièce de Napoléon [...] » (*Ibid.* : 406 Balzac en parle en mai dans une lettre à Mme Hanska). Si, par ces affaires, Nucingen ressemble à Ouvrard et s'il a été comparé au financier Humann (ministre en 1838), il faudrait le voir comme une synthèse entre Nathan et James de Rothschild, d'après une mimésis qui rappelle la peinture, assemblage de plusieurs types et faits analogues (Balzac 2019 : 19, note 1)¹. Malgré des différences d'envergure, Émile de Girardin refuse en 1838 de publier dans *La Presse* le roman sur la finance. Il est impliqué dans le scandale des mines de Saint-Bérain, Balzac connaît son puff et il se limite à l'évoquer avec

1 Le français-allemand de James de Rothschild ne rappelle pas le « patois de juif polonais » du baron (Balzac 1977e : 645). Sur ses modèles réels voir, Donnard 1961 : 306-310 ; M. Bouvier-Ajam, « Les opérations financières de la Maison Nucingen », pp. 28-53, in *Europe*, n. 429-430, janvier-février 1965 ; Balzac 1977e : 395-424 ; Balzac 1989 : 7-64 .

mépris. *La Maison Nucingen* ne peut pas paraître, à moins de le condamner d'avance (Donnard 1961 : 316-317).

On ne parle pas de certaines manœuvres obscures, même quand elle portent la signature du banquier juif, qu'il a connu en 1834². Certains épisodes démasquent une ruse inoubliable :

J'ai de grandes raisons pour ne jamais questionner le haut baron de la féodalité financière. C'est tout à fait Nucingen et pis. Il a dévoré des fortunes et je sais quelqu'un du faubourg Saint-Germain qui voulait vendre des actions sur la rive droite de Versailles, quand elles gagnaient ; il lui a dit de les garder, et on va tout perdre (*Ibid.* : 306).

Ce féru de spéculation pour des investissements sûrs, autant sur les terrains que sur les rentes, en décèle les effets sur la grandeur des appartements dans *Les Petits Bourgeois* (Donnard 1961 : 299-301). Il envisage, ça va sans dire, les aventures financières les plus hasardées (« [...] je pourrais faire sauter les trois banques de l'Europe³ »), il profite de certaines affaires sur les terres, il s'essaye dans la spéculation sur les actions. Mais la bonne aubaine représentée par le délit d'initié lui reste inaccessible.

Des « chanceux » saisissent des événements précieux, une capacité hors du commun qui dans *Gobseck* représente une véritable hypothèque sur n'importe quel emprunt, le meilleur atout d'un Maxime de Trailles misant de pair avec des personnalités : « Je suis au jeu l'allié d'un prince et d'un ambassadeur que vous connaissez. J'ai mes revenus à Londres, à Carlsbad, à Baden, à Bath. N'est-ce pas la plus brillante des industries ? –Vrai » (Balzac 1976a : 986).

Dans *La Fille aux yeux d'or*, on y rencontre des corrupteurs, tels que des banquiers, des spéculateurs, des hommes de loi, ainsi que des habiles à saisir « une circonstance fugitive ». « Au troisième cercle de cet enfer, qui, peut-être, un jour, aura son DANTE » (Balzac 1977d : 1046), il n'y a pas de distinction entre la jeunesse dépourvue de génie et les dandies les plus riches quand on parle spéculation à coup sûr : « Ils s'habillent, dînent, dansent, s'amusent le jour de la bataille de Waterloo, pendant le choléra, ou pendant une révolution » (*Ibid.* : 1060). La référence est

2 Pour ce qui concerne le feuilleton d'*Esther ou les Amours d'un vieux banquier*, il paraît pendant l'été 1843 dans *Le Parisien*, *Le Parisien-L'État*, *L'État* pour après être publié entièrement l'année suivante sur *La Presse* et enfin rentrer dans le tome XII de l'édition Furne.

3 M. -B. Diethelm, « Le Grand Balzac ». Sur un article de 1846 », p. 337, in *L'Année balzacienne*, 1/2008, n. 9.

aux spéculations sur le résultat de la bataille de Waterloo, ou lors de la promulgation des ordonnances de 1830, ainsi qu'aux manœuvres spéculatives sur le choléra en 1832.

En politique il faut deviner, c'est l'art dont parle Stendhal dans *Lucien Leuwen* : l'art de « deviner et lire sur les physionomies⁴ », c'est de la physiognomonie appliquée à la finance. C'est le même souci de la protagoniste du deuxième volet de la saga *Jérôme Paturot* de Louis Reybaud : dans *à la recherche de la meilleure des républiques*, Malvina va à la recherche des têtes des députés de l'Assemblée. Elle guette une grimace à jeter dans l'arène du palais Brongniart (Reybaud 1849 : 442)⁵. Dans les pages dédiées aux « Physionomies parisiennes » qui serviront à la composition de l'article pour le *Nouveau Tableau de Paris au XIX^e siècle*, Balzac relève ce même don parmi les dandies les plus fidèles en politique, des véritables « voyants » qui saisissent « secrètement les pensées d'autrui et placent leur argent aussi bien que leurs folies à gros intérêts » (Balzac 1977d : 1061).

Parfois la sensibilité politique permet de chevaucher un événement comme le dix-huit Brumaire, c'est le cas de M. d'Hauteserre dans *Une ténébreuse affaire* alors que dans *Ursule Mirouët* le docteur Minoret suit les suggestions du juge de paix, ainsi que du notaire, d'après un véritable commandement : « vendre au son du canon, acheter au son du clairon » (Balzac 1976b : 874-875). Si dans *Melmoth réconcilié* le marché financier est « une grande table de bouillotte où les habiles savent deviner le jeu d'un homme et l'état de sa caisse d'après sa physionomie » (Balzac 1979 : 384), les anticipations politiques restent le *modus operandi* des banquiers et des affairistes : dans *La Rabouilleuse* Philippe Brideau est ruiné par le conseil de Du Tillet et de Nucingen de jouer en faveur des ordonnances de 1830 (Balzac 1976c : 539-540).

L'enivrement avec lequel Balzac explique à Mme Hanska sa spéculation sur les terrains de Monceau en janvier 1845 tient aussi à la participation de certaines personnalités d'exception : « le roi et les Jésuites en sont » (Donnard 1961 : 299). Cet intérêt pour le *délit d'initié*, pour une mise à la victoire certaine mais réservée aux élus du

4 V. Fortunato, « «La joie surnage ». Ironie et humour dans *Lucien Leuwen* », p. 93, in *HB. Revue internationale d'études stendhaliennes*, 2009, n. 23.

5 « Elle se tenait au courant des grands tournois politiques et des récits qui se débitent à l'oreille et dérident les fronts soucieux. [...] Les épigrammes qui circulaient sur les bancs lui parvenaient presque aussitôt ; elle ne les voulait qu'en primeurs », Reybaud 1849 : 442.

monde politique, comme Rastignac (« Notre ami n'est pas un gars [...], mais un gentleman qui sait le jeu, qui connaît les cartes et que la galerie respecte » (Balzac 1977e : 334)) représente un véritable relais de fascination autant pour le jeu à coup sûr que pour le Compagnonnage. Le mirage d'une confrérie, à l'instar de la Société du Cheval Rouge, où puiser les forces à placer aux sommets de la société n'est guère étrangère de la conscience des gains féeriques causés par des nouvelles non divulguées et saisies par les élus du monde politique et financier.

Cependant, il va au-delà, jusqu'à devancer Pierre-Joseph Proudhon et ses réflexions non seulement sur l'agiotage mais aussi sur les ravages causés au marché par l'exploitation des informations inédites :

Mais qui distinguera les prévisions légitimes des illégitimes ? qui préviendra l'abus des confidences et des secrets d'État ? qui osera dire devant la correctionnelle : La connaissance de tel fait, de telle résolution, devait être rendue publique, car elle appartenait à tout le monde, elle créait un cas de force majeure dont personne n'avait le droit de se prévaloir ?

– L'introduction de pareils principes dans le droit civil impliquerait une révolution, la révolution de la mutualité (Proudhon 1857 : 121).

La force économique de la bourgeoisie, des commerçants, de la petite banque qui enivre le peuple par des salaires gonflés, par « la voix du monstre nommé Spéculation » (Balzac 1977d : 1041), ainsi que la centralité de l'énigme en tant que caractéristique majeure du réalisme balzacien⁶, témoignent de son point de vue sur le degré de corruption atteint par certains milieux. À cela s'ajoute l'expérience directe : n'est-il pas tombé, lui aussi, dans la toile d'araignée de Rothschild ? « J'ai vu Rothschild. Je suis compris pour quelques actions au pair, dans le chemin de fer du Nord ». En septembre 1846, une hausse assurée lui fait rêver une somme de quarante-cinq mille francs, un mois après une baisse continue le ramène sur terre : « Hélas ! louploup chéri, la baisse est encore plus grande que tu ne le crois » (Donnard 1961 : 302), les mêmes commentaires reviennent dans les lettres à l'étrangère depuis la fin de 1846 et jusqu'à 1847.

6 C. Massol-Bedoin, « L'énigme de Ferragus : du roman « noir » au roman réaliste », pp. 59-77, in *L'Année balzacienne*, 1987.

Si l'*Histoire des Treize* de par sa structure et la répétition des personnages recèle *La Comédie humaine*, il est d'autant plus significatif d'y découvrir un témoignage sur un « [...] ministère qui consomme à la fois le plus de friponnerie et le plus de probité » (Balzac 1977d : 863). Les tâches dont on s'occupe au sommet de l'État ne servent qu'à cacher certaines affaires. Dans *Ferragus* le ton devient âpre surtout quand il s'agit de présenter un emploi qui donne des occasions hors pair. La connaissance du degré d'illégalité de certaines places se joint à la dénonciation et même à l'envie de révéler quelque chose qui demeure caché dans les coulisses. Ainsi Jacquet, le « demi *Pechméja* » amis de Jules Desmarets, employé au ministère des Affaires étrangères, apparaît-il comme l'une des figures anonymes qui peuplent les dicastères :

Employé au ministère des Affaires étrangères, il y avait en charge la partie la plus délicate des archives. Jacquet était dans le ministère une espèce de ver luisant qui jetait la lumière à ses heures sur les correspondances secrètes, en déchiffrant et classant les dépêches. [...] Enfin, pour achever la peinture de ce *philosophe sans le savoir*, il n'avait pas encore soupçonné, ne devait même jamais soupçonner tout le parti qu'il pouvait tirer de sa position, en ayant pour ami intime un agent de change, et connaissant tous les matins le secret de l'État. Cet homme sublime à la manière du soldat ignoré qui meurt en sauvant Napoléon par un *qui vive*, demeurait au ministère (*Ibid.*).

D'après Leon Gozlan, la Société du Cheval Rouge devait se composer de membres occupant des places clé dans la société, surtout dans les rédactions des journaux, l'« *Histoire des Treize* n'est que cette idée agrandie et compliquée » (Th. Gauthier) (Baron 2012 : 20-21, 186). La préface de 1831, qui coiffe la publication en feuilleton de *Ferragus* dans la *Revue de Paris* en 1833, montre que l'idée a préexisté dès 1822, quand il conçoit le retour des personnages dans *Le Centenaire*. Par contre, les Dévorants prennent une allure biblique et chevaleresque dont le secret professionnel et la forme même de la secte leur fait dépasser le clivage avec l'aristocratique Maçonnerie. « Leur solidarité exemplaire fait qu'ils ne sont pas condamnés par Balzac et peuvent même, à l'exemple de Vautrin, inverser leur tendance pour s'intégrer à la société au lieu de la combattre » (*Ibid.* : 198). Dans la « Préface » à l'*Histoire des Treize*, Balzac révèle son point de vue révolutionnaire sur le sujet, tout en avouant le rôle de la confrérie dans l'imaginaire collectif :

Le *Compagnonnage* est encore debout en France dans le peuple. Ses traditions, puissantes sur des têtes peu éclairées et sur des gens qui ne sont point assez instruits pour manquer à leurs serments, pourraient servir à de formidables entreprises, si quelque grossier génie voulait s'emparer de ces diverses sociétés
(Balzac 1977d : 789).

À l'omniprésence des copains, ainsi qu'à leur caractère changeant, se joint une volonté autant *immuable* qu'à l'exécution immédiate. Ferragus et Vautrin incarnent cet idéal, ils fréquentent le bague, la cour, mais si Trompe-la-Mort par son retour constant dans *La Comédie humaine* en assure l'épine dorsale tout en se déversant dans ce qui est un dessein de revanche sociale et financière, *Ferragus* est le roman de la spoliation du pouvoir du chef des Dévorants, le Trempe-la-Soupe connu et par les forçats et par le roi. Dans la transposition romanesque d'une réalité historique la limite entre l'imaginaire et la réalité s'amincit dès la « Préface » où la réponse à l'énigme est avérée : « le projet réaliste de Balzac, consiste, en effet, non à offrir un reflet du réel, mais à rendre celui-ci intelligible »⁷.

Ce « flibustier en gants jaunes et en carrosse » (Balzac 1977d : 791) qu'on pourrait associer au Méricourt, au de la Brive du *Faiseur*, les deux joueurs « à gants jaunes, à beaux gilets de soie à fleurs ; leur cabriolet reluisait comme du satin [...] » (Balzac 2012 : 38), tous les deux sont destinés à disparaître face à la montée de l'argent-symbole⁸. Que des souvenirs de la Société du Cheval Rouge dans le point de vue de De la Brive, convoitant la propriété d'un journal ! « On est très craintif en politique, à cause des tas de linge sale qu'on a dans les petits coins, et qu'on ne peut pas blanchir... Je connais parfaitement notre époque » (*Ibid.* : 104).

Le vide dans les origines de la bourgeoisie, incarnée par Jules Desmarets, est représenté par l'univers des signes auquel se joint la valeur sémiotique de l'argent, confirmée par le pacte entre l'agent de change et sa femme. Cet accord ne fait que confirmer le passage au règne des valeurs-signes : « Comme dans *Le Bal de Sceaux*, comme dans *Sarrasine*, il y a au bout de l'énigme de *Ferragus* un secret qui touche aux fondements mêmes de la société »⁹. L'énigme dont Ferragus est l'incarnation, une fois déchiffrée, révèle la réalité fictive où s'est installé le récit de par la volonté d'un caméléon. M.

7 *Ibid.*, p. 77.

8 *Ibid.*, p. 70.

9 *Ibid.*, p. 72.

de Bourignard est un acteur, il échappe aux « *investigations parlementaires* », « ce capitaliste parle de déménager encore » (Balzac 1977d : 827-828), de se transformer dans un univers bourgeois contrefait. Dissociation entre symbole et bien (l'or / le billet), dédoublement social de l'aristocratie à la bourgeoisie, multiplication du réel de par une virtualité monétaire sur laquelle plane Ferragus jusqu'à sa disparition, causée par un agent de change.

Avec *Le Faiseur* Balzac ouvre la voie au manipulateur médiatique, à l' « homme de la magie capitaliste » (R. Barthes)¹⁰ et à son projet financier dans une pièce où l'allégorie d'une célèbre manœuvre boursière, telle que la fausse nouvelle de la mort d'un roi, d'un ministre et, aussitôt après, de leur « retour en vie », se pose en tant qu'énigme sociale et économique. La fausse nouvelle du retour de Godeau sert à Mercadet afin de s'échapper des créanciers. « Mercadet : Il faut faire revivre un homme » (Balzac 2012 : 134) et pourquoi ne pas évoquer la meilleure farce utilisée à la Bourse par les gouvernements responsables, entre autre, de fausses nouvelles institutionnelles, de l'émission de fausses rentes, ainsi que de créances éphémères destinées à leur dévaluation ?

Le théâtre se nourrit de mystification, ainsi que la finance et son temple. Ce n'est pas seulement l'art du déguisement, de la fiction en soi à nourrir autant l'un que l'autre, mais aussi la virtualité liée à l'argent, d'après la dissociation énoncée par Marx : à la séparation entre symbole et chose, engendrée par l'argent imprimé, se joint la dissociation du mot de sa signification (Shell 1982 : 19). Ce qui lie *Ferragus* et *Le Faiseur* c'est aussi bien la conscience profonde de l'improbité des gouvernements, évoquée par l'inconscience du poids corruptif de certaines positions, que la dénonce, voilée par l'allégorie, des manœuvres les plus illicites commises par l'élite politique. Dans *Splendeurs et misères*, roman des extrêmes, ceci s'exprime par la voie de Vautrin dont Ferragus n'est que le devancier. Il s'engage dans une lutte existentielle contre le banquier, le seul qui peut régir le marché (Barbéris 1973 : 275-276).

Splendeurs et misères des courtisanes, roman de la rencontre des opposés, « de frénésie paroxystique », accueille un passé qui revient par certaines rencontres figés dans un arrêt image : « Dès le début du roman, l'appel menaçant à la dis-

10 R. Barthes, « Vouloir nous brûle... », in *Essais critiques*, Éd. du Seuil, Paris, 1964, p. 91.

création que lance le masque (Vautrin) à Rastignac se réfère aux anciennes propositions de Vautrin, quand ils étaient l'un et l'autre à la Pension Vauquer ». Dans l'affrontement sans merci des forces extrêmes, « la concurrence est ouverte entre Vautrin créateur d'événement et Balzac créateur des hasards du roman, dieu contre dieu » (Balzac 2014 : VIII, XIV).

On sait combien ce roman doit au théâtre, combien le personnage de Vautrin est lié à un goût pour le déguisement qui devient épidermique : sa physionomie est le résultat des dissolvants chimiques qui lui font prendre l'identité de l'abbé. Son apparition à l'Opéra répond à une sorte d'initiation prévue par ce partisan de Ferdinand VII, elle suit les points d'un projet d'où Lucien ne sort qu'en tant que pantin aux ordres d'une figure satanique : « Lucien ne fait qu'exécuter les ordres d'Herrera : il interprète une partition qu'il n'a pas écrite [...] (*Ibid.* : XI). La seule soumission de Herrera est son amour pour Lucien dont la mort le décide à passer de l'autre côté, du bague à la police. Quant au passage précédent, de Vautrin à Jacques Collin, il correspond à une transformation qui conduit au Mal : « [...] Collin est véritablement la postérité de Caïn, une « grandiose statue du Mal et de la Corruption » (Balzac 1977e : 409).

Si Rastignac, présent du début à la fin, marque non seulement la circularité de l'œuvre mais aussi l'omniprésence des intérêts financiers et politiques, Vautrin semble voué à une volonté providentielle. On est au-delà du hasard, on est au-delà du pathétique fondant la lutte contre « une traditionnelle convergence de forces » (F. Baldensperger) (Guyon 1967 : 185). Herrera-Jacques Collin, après le suicide de Lucien, deviendra finalement le fer rouillé, symbole d'une modernité hors contrôle. Au même temps, « le rude compagnon » (Balzac 1977e : 885) ne se dérobera pas de l'ancien rêve de fraternité visant à occuper certaines places stratégiques. Collin y rentrera par les sommets de la Police, la société s'assume son secret et le fait rentrer dans le pacte social (Barbéris 1973 : 375) : « moi, je veux me nommer la Justice » (Balzac 1977e : 921).

Une véritable relation paradigmatique lie le metteur en scène à son premier acteur, tandis qu'Asie et Europe sont traitées comme des engrenages de second plan quoique tout aussi fondamentaux, surtout dans le cas d'Asie, alter ego de Vautrin. De la servante à la cuisinière asiatique, de Mme de Saint-Estève à Mme Nourisson, Jacqueline Collin se transforme, dans la troisième partie, en marchande des quatre-saisons : c'est aussi bien au *Tableau de Paris* qu'au

Paysan perversi que Balzac emprunte l'idée de la marchande à la toilette, ainsi que la description de l'arcade Saint-Jean où il rencontre la marchande des quatre-saisons (Balzac 1958 : XVI)¹¹. Á chaque déguisement sa tâche : le « vautour au bec rougi » de la rue Neuve-Saint-Marc arrive à faire déboursier à Nucingen des centaines de milliers de francs en échange d'une nuit avec son « hypothèque à cheveux noirs » : « *Vus vrides la panque*, dit Nucingen. – En nature, dit Asia. Je prête aux jolies femmes ; et ça rend, car on es-compte deux valeurs à la fois » (Balzac 1977e : 573). Les noms des deux servantes prennent une signification métaphorique, comme le montre le dernier vol d'Asia, quand la satisfaction d'Herrera évoque les spéculations financières de Nucingen : « Voilà cent mille francs que notre homme place en Asia, maintenant nous allons lui en faire placer en Europe », dit Carlos à sa confidente quand ils furent sur le palier » (Balzac 1977e : 573, 575).

Le déguisement et le jeu de la dissimulation vont de pair avec le discours politique et de revanche sociale mené par Vautrin à l'égard du patron de la Bourse. C'est une vision qui rentre dans le cadre d'une doxa journalistique : « *the way the banker's morally, not to say legally, dubious means of securing his own fortune (and political success) at the expense of others, confer on the fictions in which he appears the status of " revenge-fiction " [...]* »¹². Dès la première partie, lors de la promenade du baron de Nucingen dans le bois de Vincennes, un ton de dénonciation confirme cette interprétation : « Libéralement abreuvé à l'office de l'illustre autocrate du Change », du président de l'Association des Agents de Change, le banquier se laisse dérober au cœur du bois de Vincennes : « ils offrirent aux voleurs l'occasion de dévaliser l'un des plus riches capitalistes de France, le plus profondément habile de ceux qu'on a fini par nommer assez énergiquement des loups-cerviers » (*Ibid.* : 492). Dans les pages suivantes, la rencontre fatale avec Esther est comparée à une alliance soudée par l'échange entre la primauté des nouvelles politiques et des spéculations à coup sûr, à l'instar de celle qui s'établit entre Salomon Rothschild et Gentz, le chancelier de Metternich :

Cet amour venait de fondre sur lui comme un aigle sur

11 Sur le caractère de la marchande à la toilette voir l'article de H. Gauthier, « L'usurière dans trois Œuvres de Balzac », in *Les Études balzaciennes*, n. 5-6, décembre 1958.

12 M. Tilby, « The Anatomy of a Fictional Banker : Balzac's Baron de Nucingen », p. 151, in *Essays in french literature*, n. 42, juillet 2005.

sa proie, comme il fondit sur Gentz, le confident de S. A. le prince de Metternich. On sait toutes les sottises que ce vieux diplomate fit pour Fanny Elssler dont les répétitions l'occupaient beaucoup plus que les intérêts européens (*Ibid.* : 494)¹³.

L'évocation d'un personnage comme Gentz renvoie à la liaison entre la Bourse et un véritable flux de nouvelles politiques inédites. Certains phénomènes de corruption rentrent dans un bassin de souvenirs qui, comme l'a souligné Pierre Citron, servent d'humus pour le développement de certaines idées (Balzac 1977e : 400).

Nucingen tombe dans le réseau en mordant à l'hameçon lancé par Herrera : le but de l'abbé est de lui voler le million qui lui ouvrira les portes du ministère, de la diplomatie, ainsi que de l'hôtel de Grandlieu. Herrera introduit son protégé dans plusieurs milieux : « il rendit, pendant le temps où il faisait lentement son chemin, des services secrets à quelques hommes politiques en coopérant à leurs travaux » (Balzac 1977e : 491-492), dit de Marsay. Lucien se situe en effet au centre de ce qu'on pourrait considérer comme un véritable groupe de pression de l'époque : la Congrégation des Jésuites¹⁴. Épouser Clothilde de Grandlieu après avoir vendu Esther à Nucingen revient à s'ouvrir la voie non seulement à la diplomatie mais aussi à la politique, deux conditions fonctionnelles à certaines affaires : « Il s'agit de notre livrée de vertu, de nos casaques d'honnêteté, du paravent derrière lequel les grands cachent toutes leurs infamies... Il s'agit de mon beau *moi*, de toi qui ne dois jamais être soupçonné » (*Ibid.* : 501).

Les intentions et la véritable nature du Turcaret en amour nous sont révélées par un renvoie à *Ferragus*, à la disparition du successeur de Jules Desmarets, déjà ancien agent de change de Nucingen. « Membre de la Compagnie [des Agents de change], un des plus habiles, un des plus riches, [...] Jacques Falleix avait rendu d'énormes services à l'agiotage ». Cet esprit disposé à se prêter à certaines manœuvres, valet des rois de la finance, avait osé demander de la reconnaissance : il disparaît parce qu'« *il ne bouffaid bas dennir* » (Balzac 1977e : 592). Nucingen le jette sur le pavé et accélère la vente de son appartement pour y faire loger Esther par la suite. Si l'on interprète ce dernier

13 *Ibid.*, p. 494. Sur le mobile de l'amitié entre Gentz, Metternich et Salomon voir Bouvier 1992 : 68-69.

14 Stendhal relate du pouvoir de la Congrégation dans ses *Chroniques pour l'Angleterre* (Stendhal 1985, t. IV-1, 2).

détail en termes marxistes, selon l'interprétation qui pointe le doigt contre le monopole de gens comme Ouvrard (un des modèles réels du banquier dans *La Maison de Nucingen*), c'est justement par le trait de celui qui incarne l'oligopole de la haute banque que le romancier triomphe sur la vision du bourgeois légitimiste.

Si l'habileté de l'homme de banque, du spécialiste de la finance est telle qu'elle tient de la diplomatie, Nucingen reste quand même bien loin des cas où l'intelligence est doublée par la personnalité (« Le rayonnement du soleil impérial ne doit pas faire tort à l'homme privé, l'Empereur avait du charme, il était instruit et spirituel » (Balzac 1977e : 605)), surtout à cause de son incapacité à se maîtriser en amour, le juste contrepoids de son habileté à gérer les affaires.

Pour cette raison, le Newton de la finance se met dans les mains de Contenson, fantasme de tous les banquiers, espion de la garde du commerce. Il s'exprime, lui aussi, de la même façon sur le financier : « Tous les jours le loup-cervier pouvait viser une fortune avec l'artillerie de la Spéculation, tandis que l'Homme était aux ordres du Bonheur ! ». L'adorateur de Fouché, figure aux limites de la légalité, se souvient parfaitement des manœuvres du baron : « [...] Il a trois fois roué ses créanciers, il a volé, moi je n'ai jamais pris un denier... J'ai plus de talent qu'il n'en a... » (*Ibid.* : 522, 524). Il évoque les manœuvres racontées dans *La Maison de Nucingen* par le spéculateur Couture. La référence va aux véritables buts des célèbres conversions des rentes voulues par Villèle et appuyées par Rothschild : « [...] N'a-t-on pas émis, toujours avec l'aveu, avec l'appui des gouvernements, des valeurs pour payer les intérêts de certains fonds, afin d'en maintenir le cours et pouvoir s'en défaire ? » (*Ibid.* : 370)¹⁵. L'attaque dirigée contre l'un des plus grands financiers de France passe par des détails parfois inaperçus ; ainsi sa signature fait-elle monter de façon féérique les valeurs, comme quand il offre à Europe un bon de Banque destiné à se transformer en or (Balzac 1977e : 552).

La virtualité liée au billet représente une ressource unique

15 Lors de la conversion de la rente du 5% au 3% (1824-1825) James de Rothschild, de compte à demi avec le président du Conseil Villèle, devient l'auteur de liquidations fictives qui ont fait crier les investisseurs. Le but est de financer le « milliard des émigrés » tout en exécutant une des escroqueries les plus célèbres du siècle : Villèle est attaqué par les journaux, on lance la mode des chapeaux nommés « *Trois pour cent* », P. Coq, « De la conversion des rentes projetée en 1824. Le 3% de M. de Villèle », pp. 69-70, in *Journal des économistes*, n. 16, avril 1879 ; (Bouvier 1992 : 84-87).

pour la réalisation d'un projet de revanche. C'est à partir du chuchotement sur le Pont-des-Arts que naît l'idée de Herrera de faire signer à Esther trois cent mille francs de billets en blanc en les transformant en lettre de change avec le « mot *accepté* » et en les antidatant de six mois. Vautrin veut s'acquitter d'une dette de soixante mille francs, ce sera l'agent de change Georges-Marie d'Estourny qui s'en occupera en tirant l'argent sur Esther : d'Estourny s'est enrichi grâce à la connaissance de certaines femmes bien informées et Cerizet a été son protégé. Il a été le fondateur d'un bureau, sorte d'agence d'affaires et de commission, un pôle de recueil d'informations de tout genre : « Cérizet, le vrai dépositaire de d'Estourny, restait nanti de sommes importantes alors engagées dans la hausse, à la Bourse, et qui permettaient à Cérizet de se dire banquier » (*Ibid.* : 564)¹⁶. Vautrin – « William Barker, créancier de M. d'Estourny » (*Ibid.* : 565) signe les lettres de change qui déclenchent la comédie du débiteur jouée sur le dos d'Esther. La clé est dans la force même de la signature, ainsi que dans la lettre qui accompagne les valeurs et dans laquelle Herrera demande à l'agent de change d'indiquer le porteur en tant que titulaire des traites.

Cette escroquerie est préparée dans les moindres détails, comme l'apparition de Vautrin chez un huissier de confiance : « on payera, dit-il à l'huissier, c'est une affaire d'honneur, nous voulons seulement être en règle ». Il perfectionne ensuite la scène par « la contrainte par corps » d'Esther. L'habileté consiste dans la reproduction la plus fidèle des fraudes sur le billet : en une période féconde en cas de ce genre, Esther, grâce à la comédie du faux débiteur escroqué par des lettres de change à son nom, se tire assez facilement d'affaire. Quant à Vautrin, il crée une dette énorme destinée à coincer le baron de Nucingen : « Il y existe des *sous-Gobseck*, des *sous-Gigonnet* qui, moyennant une prime, se prêtent à ce *calembour*, car ils plaisantent de ce tour infâme. Tout, en France, se fait en riant, même les crimes ». La normalité, dans Paris, est de se moquer de la loi, de la justice, à la faveur de certaines manœuvres, comme la vente d'une signature sur un billet de banque dans une bourse officieuse aux alentours du Palais Royal (la *coulisse*) « où, pour trois francs, on vous donne une signature » (*Ibid.* : 567).

L'arrêt par corps d'Esther est marquée par les pas de l'usurier se rendant chez elle sous l'égide du plus grand respect des procédures judiciaires. Son destin est de rede-

16 Une spéculation à la hausse est fondée sur des nouvelles connues à l'avance.

venir la prostituée Torpille, mais avec une mission : voler les millionnaires et surtout le roi des capitalistes, celui qui a la responsabilité d'avoir assommé le peuple de la Bourse, d'avoir mis à genoux les investisseurs. Les mots de Vautrin se parent d'une nuance d'humanité :

Soyez espiègle, dépensière, rusée, sans pitié pour le millionnaire que je vous livre. Écoutez !... cet homme est un voleur de grande Bourse ; il a été sans pitié pour bien du monde, il s'est engraisé des fortunes de la veuve et de l'orphelin, vous serez leur Vengeance ! (*Ibid.* : 570).

L'Opéra du monde

Splendeurs et misères des courtisanes recèle les ressorts du théâtre, « cette perpétuelle présence du genre théâtral comme référence de l'intrigue », « mieux encore, il semble que ce soit en particulier grâce à ces références au théâtre, et souvent contre elles, que se définit le romanesque propre au roman balzacien¹⁷ ». Même le portrait de Paris ne peut se passer de renvois instinctifs à la scène, à une magie présente dans les *coulisses*, lieu caché d'où Lucien, dans *Illusions perdues*, découvre la théâtre (Balzac 1977d : 372-373).

Au-delà de son aspect métaphorique, l'Opéra, en tant que lieu physique, accueille des personnalités de la politique comme du journalisme : ce sont les témoignages et du *Journal des théâtres* (décembre 1821) et du *Courrier des spectacles* (janvier 1822) qui l'inspirent pour la scène du foyer lors de l'apparition de Lucien (Balzac 1977e : 435, note n. 2). Le domino de Jacques Collin est suivi par les yeux de certains acolytes, la comparaison avec la Bourse apparaît tout de suite, c'est l'approche d'un lieu incompréhensible même pour ses habitués. Ce cirque est composé de la masse des roturiers qui ignorent l'existence du « Grand Livre » de la dette publique et des emprunts d'État. Dans ce tableaux, les images se succèdent les unes après les autres, elles suivent aussi bien Lucien que son protecteur, ce regard tombe sur un monde qui a ses « mots de passe », ébloui par ce dandy qui sait défier le hasard, même s'il ne porte pas de couleurs convenues, les signaux d'une fortune bien établie. À l'Opéra on berce les intrigues financières, les accords entre les

17 A. Novak-Lechevalier, « Théâtres du roman : modalités de la référence au théâtre dans *La Comédie humaine* », pp. 206, 209, *L'Année balzacienne*, n. 12, 2011/1.

journaux. On y retrouve Chatelet, Bixou, Blondet, Finot, des personnages liés à Lucien par des relations parfois obscures, comme dans le cas de de Lupeaulx dont le modèle est de Lingay, secrétaire général au ministère de l'Intérieur¹⁸.

L'art du déguisement et les scènes d'action reviennent sans cesse dans la deuxième partie du roman par des figures qui se situent aux limites du monde de la police (le duo Peyrade-Samuel Johnson / Corentin-le mulâtre *vs* Paccard / Herrera). Cependant, la référence aux stratégies du patron de la Bourse, finalisées à tromper son adversaire, restent parfois indirectes et imperceptibles. La conversation entre Peyrade et Carlos qui arrive à obtenir son adresse par vanité, imite la technique utilisée par le baron de Nucingen lors d'une célèbre conversation avec M. Grandet.

Dans *Eugénie Grandet*, l'histoire du bégaiement et de la surdité du tonnelier naît de la célèbre rencontre avec le banquier Juif : « Aussi le bonhomme finit-il par bénir le Juif qui lui avait appris l'art d'impatienter son adversaire commercial ; et, en l'occupant à exprimer sa pensée, de lui faire constamment perdre de vue la sienne » (Balzac 1976b : 1111). Par cette fausse surdité, il arrive à se faire conseiller par le président de Bonfons de liquider par un prête-nom ainsi que de garder les titres de créance de son frère : « En faisant faillite, un homme est déshonoré ; mais en liquidant, il reste honnête homme », « quand il n'y a pas eu de déclaration de faillite et que vous tenez les titres de créances, vous devenez blanc comme neige » (*Ibid.* : 1114). Le « défaut » stratégique de Grandet tient aussi du capitalisme primitif » qu'il incarne alors que « l'effet-cliché »¹⁹ (R. Barthes) ne déploie sa fonction métonymique que dans l'accent de Juif polonais de Nucingen. La façon de parler du banquier tient plus de l'allégorie de son habileté d'escroqueur que d'une contiguit  entre réalité et fiction : son langage entrave encore plus l'intelligibilité des mécanismes financiers : « le baron parle mal pour mieux frauder »²⁰.

Nucingen est comparable au commerçant de la première spéculation de l'histoire européenne, qui portait sur les tulipes hollandaises (1637) et qu'évoquent *Illusions perdues* par le biais d'un poème de Théophile Gautier (Balzac

18 A.-M. Meininger, « Qui est-ce de Lupeaulx », p. 149-184, in *L'Année balzacienne*, 1961.

19 A. Deruelle, « Le cas du personnage historique », p. 95-96, in *L'Année balzacienne* n. 6, 1/2005.

20 T.W. Briggs, « L'incompréhensibilité cohérente. L'agiotage, la fraude commerciale et *La Comédie humaine* », p. 403, *L'Année balzacienne*, n. 19, 2018/1.

1977d : 341). Dans les loges de l'Opéra, Esther se moque de l'estomac du gras loup-cervier, de ses difficultés de digestion. Le baron a le devoir de payer ses dettes, sorte de châtiment face aux escroqueries boursières à l'égard des investisseurs. Elle le dit sur un ton satirique, en lui souhaitant la mort par des allusions coquines :

Vous avez payé mes dettes !... soit. Mais vous avez *chipé* assez de millions... (Ah ! ah ! ne faites pas la moue, vous en êtes convenu avec moi...) pour n'y pas regarder. Et c'est là votre plus beau titre de gloire... Fille et voleur, rien ne s'accorde mieux. [...] vous êtes heureux comme un Hollandais qui possède une tulipe unique (Balzac 1977e : 646).

Dans un Paris fictif, les engrenages de Vautrin ne s'arrêtent jamais et quand il s'agit du banquier, l'évocation de certains moyens obscurs va de pair avec un ton qui s'aigrit au fur et à mesure que l'on s'approche du suicide d'Esther. Rothschild lui donne trente mille francs de rente en titres d'État dont elle se débarrasse pour les revendre à la Bourse : « -Est-ce en trois pour cent ou en cinq ? ma bichette, dit Esther en passant les mains dans les cheveux de Nucingen et les lui arrangeant à sa fantaisie. -*En drois... ch'en affaires tes masses* » (*Ibid.*: 685)²¹.

Tout tourne autour du banquier loup-cervier qui vit dans le monde des espions de la Police du royaume, représentée par Corentin. Le lien entre le côté obscur de la police et les ministères, en particulier celui des Affaires étrangères, en la personne du duc de Chaulieu, témoigne de la force stratégique de Corentin appelé à recueillir les informations nécessaires pour coincer Lucien de Rubempré et Herrera. Dans la lutte entre l'abbé et le triumvirat d'une police aux limites de la légalité, si les *Mémoires de Vidocq* représentent un point de repère, on ne peut pas ne pas souligner la centralité de Peyrade aussi, l'« Espion ordinaire de Sa Majesté » Louis XVIII, l'inventeur d'« un bureau dit *de renseignements* », d'un bureau de « raccrochage » entre la police du royaume, la police judiciaire et la police administrative. Son appartement, avec une porte marquée par des codes d'entrée, est le bureau officieux des affaires les plus obscures. Il ne reçoit que des intermédiaires : « Là s'analysèrent, de 1816 à 1826, d'immenses intérêts. Là se découvrirent dans leur germe les événements qui devaient peser sur la France » (*Ibid.* : 535, 537), c'est toujours là

21 On sait que dès 1824, Rothschild a été l'auteur d'une série de manœuvres à la hausse sur ce genre de titres.

qu'il reçoit certaines personnalités. Certains lieux ont fait l'histoire de France justement parce qu'ils attirent des renseignements : autant la maison de Corentin que le Pont-des-Arts contribuent à la composition d'« una mitologia della metropoli » (I. Calvino) (Balzac 1973 : VIII) qui revient dans *Splendeurs et misères* aussi.

Aussi bien la réalité du bague n'est-elle rien d'autre, pour Balzac, que les coulisses du monde. Avant la confrontation de Jacques Collin avec le procureur se situe celle qui oppose les forçats de La Force et le Trompe-la-Mort voleur de fonds, alors qu'un trafic d'influences sert de cadre à l'arrestation de Lucien. Le monde du bague a son argot, sorte de bassin de la langue qui grandit dans les arrières-gardes. L'argot du bague donne un nom aux billets de banque de Garat, premier gérant de la Banque de France, les seuls en mesure d'apaiser l'esprit de Nucingen : « Le billet de mille francs est un *fafiot mâle*, le billet de cinq cents un *fafiot femelle* » (Balzac 1977e : 625, 829).

Le caissier des Grands Fenandels et de la Société des Dix-Mille utilise l'argent des copains, il arrive à calculer leur temps de vie afin d'hériter les deux tiers de ses commettants, ainsi qu'à dépasser son rival Bibi-Lupin / Corentin en acceptant de devenir chef de la police de sûreté. Ce sera « [...] l'habitant de la rue Honoré-Chevalier, [...] le chef de la contre-police du château, de la police politique, l'obscur et puissant Corentin » (*Ibid.* : 885) à définir la mission politique de Collin. Herrera a été « chargé d'une mission du roi d'Espagne pour le feu Roi. [...] Ce forçat a le secret de deux rois... », (*Ibid.* : 905) tout cela nous confirme la vision d'un Vautrin trempé et dans les affaires de la cour et dans celles du bague.

La rencontre entre le Corentin « vieux goutteux » et Trompe-la-Mort met face à face deux généraux en chef qui se souviennent des soldats tombés pendant les accrochages. L'estime de Corentin qui a travaillé pour Louis XVIII pendant son règne, « pour l'Empereur, et pour le Directoire... Vous avez la trempe de Louvel, le plus bel instrument politique que j'ai vu ; mais vous avez la souplesse du prince des diplomates » (*Ibid.* : 918), l'habileté du prince de Talleyrand. C'est une suite de compliments, de souvenirs de leurs stratégies, des déguisements (Contenson le mulâtre et Peyrade l'anglais), des ressources de la mise en scène. La référence à *L'Auberge des Adrets* (1823) va de soi pour l'auteur du *Vautrin* réécrit avec Frédérick Lemaître. Corentin renvoie à la pièce de l'escroquerie par excellence : « [...] Pourquoi ne ferions-

nous pas comme dans *L'Auberge des Adrets* ? Je vous tends la main, en vous disant : « « Embrassons-nous et que cela finisse. » » Cette phrase marque le comble des traits d'esprit entre le bandit Rémond, interprété par le « Talma des boulevards » et Firmin Bertrand, ainsi que l'identification de Corentin avec Robert Macaire²². Ce dernier offre à Jacques Collin de devenir son successeur, de faire le « machiniste des drames politiques », de gérer « les batailles de Marengo de l'espionnage » (*Ibid.* : 918, 919). De toute réponse et sur les traces d'une parodie du mélodrame transformée en drame comique, Vautrin se débarrasse de Corentin : il le soulève et le met hors du cabinet.

Carlos sera le Justicier des affaires les plus louches face à celui qui n'a été qu'un valet (« Vous vous appelez l'État, de même que les laquais s'appellent du même nom que leurs maîtres ; moi, je veux me nommer la Justice » (*Ibid.* : 921). Pendant sa rencontre avec le procureur, il se pose en tant qu'incarnation de la catharsis d'un forçat dont la mission est dévoilée à la fin de la première partie, lors de la tâche qu'il assigne à Esther contre le baron de Nucingen. Il s'agit d'un apprentissage causé par une connaissance profonde des rouages de la machine sociale, autant aux sommets de l'État que dans les milieux de la prison. Il suffit de se rappeler le dialogue du duc de Chaulieu, ministre des Affaires étrangères et ambassadeur d'Espagne avec Corentin à propos de Vautrin : « - Il reste un compagnon, fit observer le duc de Chaulieu, un rude compagnon. – Le forçat, Jacques Collin ! répliqua Corentin » (*Ibid.* : 885).

Jacques Collin met en lumière le noyau de *La Comédie humaine* ainsi que les coulisses de l'Opéra du monde : « [...] J'ai reconnu qu'il y a dans la marche des choses une force que vous nommez la *Providence*, que j'appelais le *hasard*, que mes compagnons appellent la *chance* » (*Ibid.* : 922). Il veut se venger, il veut retrouver le responsable de la fin d'un projet qui tout au long du récit se transforme en un dessin de délivrance sociale :

Et qui nous adresse le premier coup d'épée ? un homme couvert d'infamies secrètes, un monstre qui a commis, dans le monde des intérêts, de tels crimes (voir *La Maison Nucingen*), que chaque écu de sa fortune est trempé des

22 On retrouve l'évolution théâtrale de *L'Auberge des Adrets* (Théâtre de l'Ambigu, 2 juillet 1823 ; Théâtre de la Porte Saint-Martin, 28 janvier 1832), c'est-à-dire *Robert Macaire*, (Folies Dramatiques, 26 juin 1834 ; Porte Saint-Martin, septembre 1835) dans *Vautrin* (Porte Saint-Martin, mars 1840).

larmes d'une famille, un Nucingen qui a été Jacques Collin légalement et dans le monde des écus. Enfin vous connaissez tout aussi bien que moi les liquidations, les tours pendables de cet homme. Mes fers estampilleront toujours toutes mes actions, même les plus vertueuses (*Ibid.* : 923).

Ce fabricant d'actions réelles et irréelles s'abandonne à un réquisitoire sur la condition du forçat : celui qui a été libéré par la loi reste à jamais un exilé social.

Dans ce Paris où voir juste signifie ne croire en rien, puisqu'y règne une réalité fictive (« et là, voir juste, c'est ne croire à rien, ni aux sentiments, ni aux hommes, ni même aux événements : on y fait de faux événements » (Balzac 1976b : 1125), Balzac, en véritable physiologiste, saisit l'insaisissable et cisèle dans le marbre une intention encyclopédique. Ce sont les coulisses de l'Opéra du monde qui font parler la scène :

Le monde n'est-il pas un théâtre ? Le Troisième Dessous est la dernière cave pratiquée sous les planches de l'Opéra, pour en recéler les machines, les machinistes, la rampe, les apparitions, les diables bleus que vomit l'enfer, etc. (Balzac 1977e : 828)

VALENTINA FORTUNATO

Università degli Studi di Roma Tre
(valentina.fortunato@uniroma3.it)

Bibliographie

ÉDITIONS

- REYBAUD L., *Jérôme Paturot à la recherche de la meilleure des républiques*, Michel Lévy frères, Paris 1849, pp. 583.
- PROUDHON P.-J., *Manuel du spéculateur à la Bourse*, Garnier Frères, Paris 1857, pp. 538.
- Splendeurs et misères des courtisanes*, Adam, A. (éd.), Garnier Frères, Paris 1958, p. 753.
- Eugénie Grandet*, de Sacy, S. (éd.), Gallimard, Paris, coll. folio classique, 1972, pp. 275.
- Ferragus*, intr. di Calvino, I., trad. di Lusignoli, C., Einaudi, Torino 1973, pp. 150.
- Splendeurs et misères des courtisanes*, Barbéris, P. (éd.), Gallimard, Paris, coll. folio classique, 1973, pp. 698.
- Gobseck ; Le Père Goriot ; Ursule Mirouët ; Eugénie Grandet ; La Rabouilleuse ; Histoire des Treize ; Les Illusions perdues ;*

- La Maison de Nucingen ; Splendeurs et misères des courtisanes ; Melmoth réconcilié ; La Comédie humaine*, Castex, P.-G. (éd.), Gallimard, Paris, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1976-1979, t. II (a), t. III (b) t. IV (c), t. V (d), t. VI (e), t. X.
- Stendhal, *Chroniques pour l'Angleterre*, McWatters, K. (éd.), publications de l'Université des langues et lettres de Grenoble, 1985, t. IV-1, pp. 231, t. IV- 2, pp. 504.
- La duchesse de Langeais (Histoire des Treize)*, Lichtlé, M. (éd.), Flammarion, Paris, 1988, pp. 245.
- La Maison Nucingen. Melmoth réconcilié*, préf. de Meininger, A.-M., Gallimard, Paris, coll. folio classique, 1989, pp. 245.
- Le Faiseur*, Berthier, P. (éd.), Flammarion, Paris, 2012, pp. 188.
- Splendeurs et misères des courtisanes*, Adam, A. (éd.), Classiques Garnier, Paris, coll. Classiques Jaunes, 2014, pp. 753.
- Gobseck et autres récits d'argent*, Péraud, A. (éd.), Gallimard, Paris, coll. folio classique, 2019, pp. 446.

OUVRAGES ET ESSAIS

- DONNARD J.-H., *La vie économique et les classes sociales dans l'œuvre de Balzac*, Colin, Paris 1961, pp. 488.
- BARTHES R., « ... Vouloir nous brûle », in *Essais critiques*, Éd. du Seuil, Paris 1964, pp. 90-93.
- GUYON B., *La pensée politique et sociale de Balzac*, Colin, Paris 1967, pp. 830.
- BARBÉRIS P., *Le monde de Balzac*, Artaud, Paris, 1973, pp. 603.
- SHELL M., *Money, Language, and Thought. Literary and Philosophic Economies from the Medieval to the Modern Era*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London, 1982, pp. 245.
- BOUVIER J., *Les Rothschild. Histoire d'un capitalisme familial*, éditions Complexe, Paris 1992, pp. 343
- LUKÁCS G., *Balzac et le réalisme français*, Gengembre, G. (préf.), la Découverte, Paris 1998, pp. 111.
- GOMART H., *Les opérations financières dans le roman réaliste. Lectures de Balzac et de Zola*, Champion, Paris 2004, pp. 380.
- BARON A.-M., *Balzac occulte. Alchimie, magnétisme, sociétés secrètes*, préf. de Faivre, A., L'Âge d'Homme, Lausanne 2012, pp. 326.

ARTICLES et ÉTUDES

- COQ P., « De la conversion des rentes projetée en 1824. Le 3% de M. de Villèle », *Journal des économistes*, n. 16,

- avril 1879.
- GAUTHIER H., « L'usurière dans trois œuvres de Balzac », *Les Études balzaciennes*, n. 5-6, décembre 1958, pp. 210-220.
- MEININGER A.-M., « Qui est-ce de Lupeaulx », *L'Année balzacienne*, 1961, pp. 149-184.
- BOUVIER-AJAM M., « Les opérations financières de la Maison Nucingen », *Europe*, n. 429-430, janvier-février 1965, pp. 28-53.
- CITRON P., « La dernière incarnation de Vautrin », *L'Année balzacienne*, 1967, pp. 375-377.
- CORNILLOT M. T., « Balzac-Marx et l'argent », *Connections, imaginaire culturel*, n. 25, 1978, pp. 61-102.
- BUTLER R., « Dessous économiques de *La Comédie humaine* : les crises politiques et la spéculation », *L'Année balzacienne*, 1981, pp. 267-283.
- MASSOL-BEDOIN C., « L'énigme de *Ferragus* : du roman « noir » au roman réaliste », *L'Année balzacienne*, n. 8, 1987, pp. 59-77.
- BARON A.-M., « Europe et Asie : le pouvoir évocatoire de deux noms », *L'Année balzacienne* n. 13, 1992, pp. 309-318.
- DERUELLE A., « Le cas du personnage historique », *L'Année balzacienne* n. 6, 1/2005, pp. 89-108.
- TILBY M., « The Anatomy of a Fictional Banker : Balzac's Baron de Nucingen », *Essays in french literature*, n. 42, juillet 2005, pp. 151-176.
- VATIN F., EDELMAN N. (Dir.), *Économie et littérature, France et Grande-Bretagne 1815-1848*, éd. Le Manuscrit, 2007, pp. 353.
- Lagneau-Ymonet, P., « Pourquoi fallait-il que Jules Desmarests fût agent de change ? La Bourse et le crédit (1815 – 1840) », pp. 163-194.
- MOLLIER J.-Y., RÉGNIER P., VAILLANT A. (Dir.), *La production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIX^e siècle*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, pp. 471.
- Péraud, A., « Quand l'immatérialisation de l'argent produit le roman. La mise en texte balzacienne du crédit », pp. 217-230.
- DIETHELM M.-B., « « Le Grand Balzac ». Sur un article de 1846 », *L'Année balzacienne*, n. 9, 1/2008, pp. 319-343.
- FORTUNATO V., « « La joie surnage ». Ironie et humour dans *Lucien Leuwen* », *HB. Revue internationale d'études stendhaliennes*, n. 23, 2009, pp. 81-97.
- NOVAK-LECHEVALIER A., « Théâtres du roman : modalités de la référence au théâtre dans *La Comédie humaine* » »,

- L'Année balzacienne*, n. 12, 1/2011, pp. 199-212.
- La Littérature au prisme de l'économie. Argent et roman en France au XIX^e siècle*, Spandri, F. (Dir.), Classiques Garnier, Paris, 2014, pp. 374.
- BRIGGS T.W., « L'incompréhensibilité cohérente. L'agiota-ge, la fraude commerciale et *La Comédie humaine* », *L'Année balzacienne*, n. 19, 1/2018, pp. 387-406.
- DEL LUNGO A., Glaudes, P. (Dir.), *Balzac, l'invention de la sociologie*, Classiques Garnier, Paris, 2019, pp. 345.
- CHOLLET R., *À la lumière de Balzac. Études 1965-2012*, Die-thelm, A.-B. (éd.), Bongiovanni-Bertini, M. (préf.), Classiques Garnier, Paris, 2019, pp. 433.
- REFFAIT Ch., *Les Lois de l'économie selon les romanciers du XIX^e siècle*, Classiques Garnier, Paris, 2020, pp. 558.



LA EVOLUCIÓN DEL CANON FEMENINO EN LA POESÍA CASTELLANA: DE LAS RUBIAS MEDIEVALES Y ÁUREAS A LAS MORENAS DE LA EDAD DE PLATA

ROCÍO SANTIAGO NOGALES

1. Introducción

Todas las bellezas que se encuentran en la primavera de la vida y a quienes se advierte constantemente en los sonetos de los Siglos de Oro que deben aprovechar el momento comparten algo muy concreto: tez blanca, ojos claros y cabellos dorados. Además, existen muchas otras composiciones del mismo período, pero que se alejan del tópico *carpe diem*, incluso de la estrofa de catorce versos; bien para expresar amor, para ensalzar la belleza femenina o, simplemente, para describir a alguna dama. Absolutamente todas estas mujeres vuelven a encajar perfectamente en metáforas tipo “cabellos de oro”. Es más, si hacemos un repaso por los más sonados nombres del Siglo de Oro español, descubrimos que las musas de Garcilaso, las de Herrera, las quevedescas y gongorinas dejan que el sol se refleje en su pelo. Todas son hermosas, jóvenes, delicadas y con una piel clara y sedosa, si bien están idealizadas. La mayoría de las mujeres que habitaron tierras ibéricas en los siglos XV, XVI o XVII, tendrían el cabello oscuro, además de que pasaban la mayor parte de la jornada trabajando al sol, de modo que su piel también se oscurecería. Las altas cunas se guardaban del sol, pero también constituían una minoría. Sin embargo, el privilegio de nacer en el seno de la alta sociedad no llevaba aparejada una melena de “oro bruñido”.

Pues bien, con esta investigación pretendemos exponer las razones que llevaron a la literatura española a recrear esos cánones de belleza una y otra vez, plagando la lírica áurea de muchachas delicadas rubias y pálidas, a las que, seguramente, no conocieron nuestras más ilustres plumas. Asimismo, analizaremos otras composiciones de la Edad de Plata que consiguieron luchar contra ese estereotipo, manteniendo, en

todo momento, conexión con la pintura²³ a modo de ejemplificación y en una relación de interdisciplinariedad.

2. Antecedentes griegos, romanos y medievales

Una de las mujeres más hermosas de la literatura universal es la mitológica Helena de Troya, cuya belleza desencadenó una guerra. Muchas veces ha sido representada y otras tantas descrita, siempre con un largo y ondulado pelo rubio. Pero si leemos una y otra vez a Homero (siglo VIII a. C.), tan solo llegamos a averiguar sobre Helena que tenía un bonito cabello, pues recurre con frecuencia a epítetos épicos refiriéndose a ella como “Helena, la de hermosa cabellera”²⁴. Muchas veces se ha atribuido el color de su cabello a su hipotética ascendencia doria, ya que los dorios eran miembros de una tribu con cultura propia procedentes de la Germania, de ahí sus habituales cabellos rubios y ojos claros. Este pueblo conquistó Grecia y por esa vía vendría su posible parentesco con la esposa de Menelao.

En cualquier caso, los poetas Estesícoro (630-550 a. C. aprox.) e Íbico (siglo VI a. C.), ambos griegos y ambos influidos por Homero, trataron la figura de Helena. Es en sus escritos donde, por primera vez, se dice que es rubia. De hecho, existe un estudio breve, pero bastante lógico, en el que se aportan posibles explicaciones para la inclusión de este epíteto: Homero no se suele referir al cabello de las mujeres, pero sí lo hace al de los hombres, entre ellos menciona al “rubio Menelao”, quien, por medio de matrimonio, pudo transmitir su epíteto a su mujer. O bien, es posible que el *Ciprias*, el primer poema del Ciclo Troyano que narra la fuga de Helena y Paris, incluyese este epíteto, dando lugar a una sucesiva copia y asimilación que pasa por Eurípides (¿485?-406 a. C.), Alceo (621-560 a. C.), Íbico y Estesícoro²⁵.

Sin embargo, las mujeres griegas serían, en su mayoría, morenas con los ojos oscuros. Fue el pintor Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) quien pintó a una Helena rubia y de cabellos rizados, en el siglo XIX, como podemos ver en la imagen 1²⁶.

23 Existe un estudio muy interesante sobre el significado de los cabellos de la mujer en función de su pigmentación, el modo de recogerse y cómo se ha plasmado en la literatura o la pintura en diversos espacios y tiempos. Véase Bornay, Erika, *La cabellera femenina*. Cátedra, 1994.

24 Homero, *La Ilíada*.

25 Torres Guerra, 1998, pp. 53-56.

26 Todas las imágenes reproducidas son de pinturas de dominio público, pues sus autores fallecieron hace más de setenta u ochenta años,



Imagen 1. *Helena de Troya*, 1863, Dante Gabriel Rossetti, Kunsthalle, Hamburgo, Alemania

Utilizó como modelo del retrato a su musa y amante. Además, este artista pertenecía a la escuela prerrafaelita, imitadora de los cánones medievales y renacentistas. Así comprobamos que la imagen de Helena que tenemos interiorizada no responde a un modelo griego homérico.

Pasando de la cultura griega a la romana, encontramos a Virgilio (70-19 a. C.), Propercio (¿50-15 a. C.?), Tibulo (54-19 a. C.) y Ovidio (43 a. C.- 17 d. C.), todos poetas latinos del siglo I a. C. que alaban el cabello femenino de un modo u otro. Sin embargo, ninguno de los tres primeros hace alusiones al color: Virgilio escribe “cabellos suave aroma”²⁷ o “revueltos los cabellos”²⁸; Propercio “cabellos deslizados”²⁹; y Tibulo “perdona a tus sueltos cabellos”³⁰. Ovidio sí entra a hablar de la pigmentación, en su obra *Amores*, calificada como elegía erótica, pero simplemente para adorar a la mujer, sin importarle de qué color sean sus cabellos:

Me domina la blanca lo mismo que la morena;
no eran negros, ni tampoco rubios de oro,
[...] hermosa cabellera que hubiese envidiado Apolo³¹.

Los *Amores* son publicados en torno al año 16 a. C., coincidiendo prácticamente con el inicio de la conquista de Germania por parte de los romanos, que culminaría hacia el año 16 d. C. Allí descubrieron la abundancia de mujeres rubias a las que hacían esclavas y cuyos cabellos se convirtieron en un símbolo erótico, por diferenciarse de lo que era habitual en Roma y despertando una especie de deseo hacia lo desconocido. Por ello, llegaron a cortarles el cabello a estas esclavas para fabricar pelucas a las ciudadanas romanas, de ahí que Ovidio diga a una mujer desolada por la pérdida de sus cabellos: “Ahora la Germania te proporcionará los cabellos de sus cautivas, y te adornarán los regalos de la gente vencida por nuestras armas”³².

Es más, a causa de las connotaciones que había adquiri-

según la legislación de cada país. El uso que se les da en esta publicación es no comercial, pues se reproducen solo con interés académico. En cualquier caso, todas han sido obtenidas a través de Creative Commons, quien autoriza su uso bajo las licencias CC BY-NC-SA 2.0, CC PDM 1.0 y CC BY-SA 4.0, según el caso. En cada imagen detallamos el autor de la obra original, la fecha de la misma y su ubicación actual en museos o galerías.

27 Virgilio, *Virgilio en verso castellano: Bucólicas, Geórgicas, Eneida*, p. 185.

28 Virgilio, *Virgilio en verso castellano: Bucólicas, Geórgicas, Eneida*, p. 263.

29 Propercio, *Elegías*, p. 4.

30 Tibulo, *Elegías*, p. 9.

31 Ovidio, *Amores*, pp. 44-45.

32 Ovidio, *Amores*, p. 46.

do el cabello rubio, los romanos obligaron a las meretrices romanas a teñirse o bien a utilizar pelucas rubias: “Los romanos preferían a las profesionales del amor, rubias, a imitación de las esclavas germanas [...] Cuando la afluencia de esclavas germanas de largas cabelleras rubias excitaba la curiosidad de los romanos, se extendió la costumbre de distinguir a las meretrices por el color de su pelo, siendo obligadas por ley a lucir pelucas rubias para diferenciarse”³³.

Es cierto que Ovidio alaba a todo tipo de mujer, pero especifica que “los cabellos de las vírgenes deslumbran con el fulgor del oro”³⁴, de tal modo que esto, sumado a lo anterior, anticipa lo que se va a repetir una y otra vez en la lírica popular medieval, incluso en los poetas áureos que imitarán lo tradicional: la morena se identifica con un carácter pasional y la rubia con uno angelical.

Respecto al color de la piel, la gente que trabajaba en el campo, que era la mayoría, estaba morena porque su piel se oscurecía progresivamente a causa del sol, de modo que, las jóvenes pálidas eran nobles o muchachas de buena familia, que no se exponían a trabajos a la intemperie, pero tampoco conocían el mundo; sino que se guardaban para un futuro, apalabrado y honroso casamiento. De esto se deriva que la tez blanca se asocie a la pureza y la morena a la experiencia. Múltiples ejemplos de la lírica popular reflejan esta convicción social:

Aunque soy morena,
blanca yo nací:
guardando el ganado
la color perdí³⁵.

Críeme en aldea,
híceme morena;
si en villa me criara,
más bonica fuera³⁶.

Blanca me era yo
cuando entré en la siega;
diome en sol,
y ya soy morena³⁷.

Otro dato clave para comprender la relación de signifi-

33 Ramos, 2013.

34 Ovidio, *Amores*, p. 153.

35 Frenk, 2001, p. 121.

36 Frenk, 2001, p. 122.

37 Frenk, 2001, p. 122.

cados lo aporta la propia Edad Media con su inseparable religiosidad. El ideal de belleza nórdico que había seducido a los romanos parece que se conserva en el medievo a consecuencia de las invasiones bárbaras que tuvieron lugar en la designada Alta Edad Media³⁸. Sin embargo, la belleza casi mitológica pierde su poder seductor al caer en la austeridad y el recato que la Iglesia impone, aunque no pierde su atractivo: “blancura en la piel, cabellera rubia y larga. La blancura de la piel indica pureza [...] Las vírgenes medievales presentan también estas mismas características”³⁹.

De este modo, los grandes hombres italianos precursores del Renacimiento van a tener prácticamente definida en rasgos a la *donna angelicata*. Tan solo hace falta añadir la concepción de amor cortés, originado en el siglo XI en la Provenza. No se trata simplemente del sentimiento de vasallaje del enamorado con respecto a la dama, sino que además esa dama es un prototipo de perfección. El poeta nunca va a vivir una verdadera historia con la mujer, por ello se convierte en un imposible. Dejando al margen el erotismo, las virtudes femeninas se idealizan y todo gira en torno al amor platónico. La mujer angelical no es, por tanto, una creación, sino el fruto de un proceso de acumulación de connotaciones estéticas. Si buscásemos los precedentes o influencias del *dolce stil novo*, el mundo antiguo y el amor cortés aparecerían como decisivos. Los prerrenacentistas hablan de un amor perfecto, imposible, tan virtuoso que es prácticamente espiritual. Cantan a unos rasgos idealizados de belleza femenina, configurados precisamente como venimos apuntando: melena rubia, piel blanca y claros ojos. La gran aportación es que ahora existe un término para denominar a la mujer que presenta estos rasgos: *donna angelicata*. Y, dentro de los prototipos, si bien el modelo masculino de belleza lo constituye el *David* (1504) de Miguel Ángel (1475-1564), no es menos cierto que el femenino lo hace la protagonista de *El nacimiento de Venus* (1482-1485) de Sandro Botticelli (1445-1510), configurada según esta estética. Sin embargo, antes de referirnos a la historia de Botticelli, es preciso que nos detengamos en Dante Alighieri (1265-1321) y Francesco Petrarca (1304-1374) o, más bien, en Beatriz y Laura.

38 A esta época también se la ha denominado vulgarmente como la Otra Edad Antigua, si bien tardía.

39 Pérez Parejo, 2006.

3. Las musas de Dante, Petrarca y Botticelli

Dante y Beatriz nunca entablaron una conversación, pero él se enamoró de ella o, al menos, esa es la versión asumida por la tradición, porque algunos estudiosos, incluso Giovanni Boccaccio (1313-1375), pusieron en duda la existencia de esta dama. Los que sí creen que existió, señalan a Bice Portinari (1266-1290), una dama florentina, vecina de Dante y mujer de un banquero adinerado. Ella murió víctima de la peste negra y Dante pudo transformar el nombre de Bice en Beatriz, que significa bienaventurada, la idealizó y la convirtió en su guía espiritual en la *Divina Comedia* (1304-1321). A partir de ahí fue “transfigurada en beatitud y hecha de la sustancia de los mitos”⁴⁰ y se convirtió en una leyenda o, más bien, en un síndrome: “Llamo síndrome de Beatriz a un estado emocional que participa de la dimensión psicológica, ontológica, anímica y aun física de un sujeto o individuo y que se caracteriza por la sensación de vacío erótico. [...] Para Dante, alcanzar a Beatriz es un triunfo espiritual, un estado de perfección no humana. Carece de deseo carnal: [...] le profesa veneración ilimitada hasta el punto de ubicarla en el espacio ultraterreno”⁴¹.

Como ocurre con el caso de Homero en la descripción de Helena, Dante solo enuncia las virtudes de su amada, nunca su apariencia física. Una vez más, fue el pintor Rossetti quien realizó varios cuadros de este personaje, en los que la dama es rubia y un tanto mística. Es más, como vemos en la imagen 2, uno de los cuadros se titula *Beata Beatriz*.

En otra pintura, la de la imagen 3, titulada *El primer aniversario de la muerte de Beatriz: Dante dibuja el ángel*, Dante sostiene en la mano un retrato y, si nos acercamos al detalle, se aprecia una cabellera larga y rubia.

Respecto a Laura, la amada de Petrarca, esta tiene más posibilidades de tener un referente real: se trata de Laura de Noves (1310-1348), quien, al igual que la supuesta Bice, era una mujer casada que también murió joven a causa de la peste. Como se ve en el retrato de la imagen 4, era rubia y de piel pálida.

Sin embargo, la obsesión de Petrarca fue más grave que la de Dante, y Laura, con toda su idealización, se convirtió en la protagonista de todas las composiciones de *Rimas en vida y muerte de Laura* del *Cancionero* (siglo XIV). Una y otra



Imagen 2. *Beata Beatriz*, 1864-1870, Dante Gabriel Rossetti, Tate Gallery, Londres, Reino Unido



Imagen 3. *El primer aniversario de la muerte de Beatrice: Dante dibuja el ángel*, 1853, Dante Gabriel Rossetti, Ashmolean Museum, Oxford, Reino Unido

40 Cervera Salinas, 2006, p. 1.

41 Cervera Salinas, 2006, p. 36.



Imagen 4. *Retrato de Laura*, autor desconocido, pero atribuido a Simone Martini, Biblioteca Laurenciana de Florencia, Italia

vez, el poeta describe a su dama con tez blanca, cabellos rubios y rizados y una apariencia angelical. Aquí tan solo citamos algunos ejemplos:

XII

Aquel cabello de oro era esparcido
Al aura, que en mi ñudos le enlazaba [...]
Un ángel parecía en su aseo;
Un vivo sol, un no sé qué del cielo [...]⁴²

XLVI

Esta Fénix de su dorada pluma
Sin arte el blanco cuello ha guarnescido [...]⁴³

XCII

De los más lindos ojos y del viso
Cual nunca otro se vió, de los cabellos
Que al oro y sol hacían menos bellos [...]⁴⁴

Al emplear una versión en castellano debemos salvar un pequeño obstáculo: la traducción del italiano que se ha hecho de Petrarca, al igual que ocurre con todas las traducciones, se ha llevado a cabo forzando las palabras, el estilo y los significados para mantener la rima y hacerlo encajar en el ritmo. A causa de esto, parte de la esencia original se pierde. En el *Cancionero* son habituales términos como aura, oro, laurel, aurora... Además, recordemos que Petrarca había sido coronado con el laurel, símbolo de emperadores romanos, a la vez que implica una alusión al mito de Dafne. Recuperar la cultura grecolatina y, por tanto, la Mitología, es intrínseco a los humanistas, que consiguen entrelazar todo esto con el pensamiento cristiano. Laura es casi divina para Petrarca, podría tener un aura alrededor, a la vez que puede compararse con el oro, es decir, con el áureo. Para el poeta es su triunfo, es decir, su laurel, el que consigue gracias a los versos que le dedica. El amanecer ilumina la vida y a Petrarca le ilumina el camino, porque la aurora también es Laura. Es más, si tenemos en cuenta el apóstrofo del artículo en italiano cuando la siguiente palabra empieza por vocal, descubrimos que todos esos términos, tan próximos fonéticamente, son empleados por el florentino a modo de identificación con su amada⁴⁵. Laura es la dorada: l'áurea; la que tiene un halo:

42 Petrarca, *Cancionero y Triunfos*, p. 61

43 Petrarca, *Cancionero y Triunfos*, p. 78.

44 Petrarca, *Cancionero y Triunfos*, p. 102.

45 Para profundizar en el estudio de la traducción de los versos

l'aura; el triunfo: laurel (lauro en italiano); y la misma aurora: l'aurora, que hace sombra al sol de un nuevo día. Es complicado mantener la similitud fonética en castellano y, a veces, se yerra al traducir. Por ejemplo, aura se tradujo por aire, pues en realidad aura también es viento o brisa, pero perdemos el calambur o la paronomasia, como sucede en el soneto LIX:

LIX

Aire, que los cabellos encrespando
Y moviéndolos vas con tal decoro,
Y eres movido tú por el mismo oro [...] ⁴⁶

Por otro lado, tomando el término aura como brisa, pero manteniendo el vocablo aura, nos encontramos muchos otros sonetos, que además se encuentran muy próximos en el *Cancionero*: CXCIV, CXCVI, CXCVII y CXCVIII. Todos comienzan con dicha palabra y le atribuyen un calificativo. Nuestra opinión es que son simples epítetos que han de ser inherentes a la figura de una dama idealizada: la brisa es la que acaricia “fresca mi cara”, que llega a agitar “al laurel”, que “desplega al sol” y da a las “flores un meno sonoro”, es “l'aura gentil”, “l'aura serena”, “l'aura celeste” y “l'aura suave”⁴⁷. Como comprobamos, todos los adjetivos de la brisa también son predicables de la mujer.

Después de los dos poetas, es el turno de Botticelli, uno de los mejores pintores del Renacimiento italiano y el padre de la Venus más famosa del mundo (imagen 5), icono de la belleza femenina, como apuntábamos más arriba.

Si Laura o Beatriz han podido ser adaptadas y literaturizadas en mayor o menos medida, la mujer del cuadro no deja lugar a dudas: es Simonetta Vespucci (1453-1476)⁴⁸, la dama florentina de la que estaba perdidamente enamorado el pintor (imagen 6), quien fue coronada como “Reina de la Belleza” en un torneo de justas organizado en 1475 y de quien también estaban enamorados Lorenzo (1449-1492) y Giuliano de Médici (1453-1478).

de Petrarca relativos a Laura y el juego de palabras que se crea, véase Rodrigo Mora, 1996.

46 Petrarca, *Cancionero y Triunfos*, p. 85.

47 Petrarca, *Cancionero y Triunfos*, pp. 143 y ss.

48 Para saber más sobre su vida, véase Lomné, Georges, “El mundo de la bella Simonetta o ¿cómo historiar a Venus?”, *Revista Historia Crítica*, núm. 21, 2001, pp. 65-70.



Imagen 5. *El nacimiento de Venus*, 1482-1485, Sandro Botticelli, Galería Uffizi, Florencia, Italia



Imagen 6. *Retrato de Simonetta Vespucci*, 1480, Sandro Botticelli, Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlín, Alemania



Imagen 7. *Venus y Marte*, 1483, Sandro Botticelli, National Gallery de Londres, Reino Unido

Simonetta era la hija de un noble genovés y mujer del vecino de Botticelli. Y, al igual que a las otras dos damas, la muerte la sorprendió en plena juventud. Murió con veintitrés años de tuberculosis. Botticelli nunca lo superó, nunca estuvo con una mujer, guardando a Simonetta una especie de fidelidad espiritual y, cuando le llegó la hora, se enterró a los pies de su idealizada amada. Y aquí debemos hacer hincapié en la idealización porque no es hasta diez años después de la muerte de la joven cuando pinta *El nacimiento de Venus*. Es más, Simonetta se convirtió en la protagonista de todas sus composiciones: Es Venus en *Venus y Marte* (imagen 7) y parece que Marte es un autorretrato del propio Botticelli, y también es la diosa Flora en *La Primavera* (imagen 8).

Incluso Piero Di Cósimo (1462-1522) la retrató como si fuese Cleopatra (imagen 9). Por supuesto, una Cleopatra alejada de toda verosimilitud, pero que encajaba en la estética dominante.

Y el poeta Poliziano (1454-1494) la describió como una ninfa con una trenza de oro:

Cándida ella y de candor vestida,
con su traje de flores y de hierba:
la crencha de oro en rizos esparcida
su frente enmarca de humildad superba.
[...]⁴⁹

Beatriz, Laura y Simonetta murieron jóvenes y, por lo tanto, hermosas e idealizadas. Ninguno de los tres artistas tuvo con ellas un contacto real, no entablaron una relación carnal y, por ello, se convirtieron en un mito de suma perfección y puras cualidades. Estas *donnas angelicatas*, reforzadas con los tópicos *carpe diem*, *locus amoenus*, *collige, virgo, rosis* o *tempus fugit*, van a dar como resultado una literatura áurea plagada de mujeres rubias pálidas jóvenes a las que se aconseja en un lugar idílico que aprovechen el momento porque la belleza se marchitará.

Es más, existe también cierta relación entre Botticelli, Dante y Petrarca. Efectivamente, no fueron contemporáneos, pero su nexo es de influencia y recepción, moviéndonos en el marco interdisciplinar: Botticelli plasmó con sus ilustraciones la *Divina Comedia* de Dante y se inspiró en los versos de Petrarca hacia Laura para pintar *La Primavera*⁵⁰.



Imagen 8. *La Primavera*, 1480-1481, Sandro Botticelli, Galería Uffizi, Florencia, Italia

49 Poliziano, *Poemas de Angelo Poliziano: Estancias para un torneo*.
50 Parronchi, 1985, pp. 53 y ss.

4. Las mujeres rubias de la poesía del Siglo de Oro español

Con semejante telón de fondo llegamos a los Siglos de Oro españoles. El primero en sorprendernos es el Marqués de Santillana (1398-1458), pues se adelantó al siglo XVI con un soneto al itálico modo en el que comienza mencionando a Febo, dios del sol para referirse a los cabellos de una dama:

IX
 Non es el rayo de Febo luciente,
 nin los fillos de Arabia más fermosos
 que los vuestros cabellos luminosos,
 nin gema de topaza tan fulgente.
 [...] ⁵¹

Pero, sin duda, es Garcilaso de la Vega (1501-1536) quien presenta gran cantidad de composiciones, sonetos en su mayoría, que alaban la belleza femenina mostrándola rubia y pálida, siempre con metáforas referentes al oro:

XXIII
 [...] y en tanto que'l cabello, que'n la vena
 del oro s'escogió, con vuelo presto
 por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
 el viento mueve, esparce y desordena.
 [...] ⁵²

Égloga I
 ¿Dó están agora aquellos ojos claros
 que llevaban tras sí, como colgada,
 mi alma, doquier que ellos se volvían?
 ¿Dó está la blanca mano delicada,
 llena de vencimientos y despojos
 que de mí mis sentidos l' ofrecían?
 Los cabellos que vían
 con gran desprecio al oro
 como a menor tesoro,
 ¿adónde están, adónde el blanco pecho?
 [...] ⁵³

Esto es así porque, como bien es sabido, fue Garcilaso quien introdujo en la Península el petrarquismo italiano.

51 López de Mendoza, *Sonetos al itálico modo*.

52 De la Vega, *Poesía Completa*, p. 111.

53 De la Vega, *Poesía Completa*, p. 218.



Imagen 9. Retrato de Simonetta Vespucci caracterizada como Cleopatra, 1480, Piero Di Cósimo, Museo Condé de Chantilly, París, Francia

Del mismo modo, al igual que en la lírica italianizante o en los cuadros que hemos mostrado, la mitología está muy presente. En este caso se nos habla de ninfas hermosas y del mito de Dafne, sin perder de vista que todas tienen rubios cabellos:

Soneto XI

Hermosas ninfas que, en el río metidas,
[...]
dejad un rato la labor, alzando
vuestras rubias cabezas a mirarme,
y no os detendréis mucho según ando;
[...]⁵⁴

Soneto XIII

A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos qu'el oro escurecían;
[...]⁵⁵

Esta tendencia en cuanto a estética y tópicos fue seguida por casi todos los escritores áureos. Aquí tenemos una muestra de Fernando de Herrera (1534-1597):

Las hebras de oro puro que la frente
cercan en ricas vueltas, do el tirano
señor teje los lazos con su mano,
y arde en la dulce luz resplandeciente;
[...]
Es mi cadena y fuego el pecho honesto,
y virtud generosa, lumbre mía,
de vuestra eterna, angélica belleza⁵⁶.

Herrera vuelve a utilizar el oro, habla de una belleza angelical y, además, hace que su soneto comience prácticamente igual que uno petrarquista, como nos muestra Fucilla en su estudio comparativo. Se trata del soneto CCXCII, que decía en italiano: "Le cresse chiome d'or puro lucente..."⁵⁷

Luis de Góngora (1561-1627) también recurre tanto al oro como al sol y vuelve a alabar a la piel blanca:

Mientras por competir con tu cabello
oro bruñido al sol relumbra en vano,

54 De la Vega, *Poesía Completa*, p. 83.

55 De la Vega, *Poesía Completa*, p. 89.

56 Herrera, *Sonetos*.

57 Véase Fucilla, 1960, p. 145.

mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente al lilio bello;
[...]⁵⁸

Si bien no hay dudas de que su soneto viene de este otro, de Torquato Tasso (1544-1595), tal como nos vuelve a mostrar Fucilla:

Mentre che lauro crin v'ondeggia intorno
a l'amplia fronte con leggiadro errore;
mentre che di vermiglio e bel colore
vi fa la primavera il volto adorno;
[...]⁵⁹

Este poeta italiano del siglo XVII es el heredero de Petrarca, depositario de su tradición, a la vez que innovador:

Torquato Tasso's prominence in the history of Italian literature is in large measure due to his key position at the end of the Cinquecento between the cultures of the Renaissance and the seventeenth century [...] In the lyric too Tasso's role is important – after a long period virtually dominated by Petrarch, Italy produced a poet of the stature to rival and often to outshine the great lyric master. Indeed it has been suggested that what Petrarch was to the sixteenth century Tasso was to the seventeenth. His poetry is notable not for its innovations, but for its absorption of Cinquecento Petrarchism and its recapitulation of the principal achievements of the sixteenth-century lyric poets – hence Tasso's prominence in the evolution both of the Italian lyric and of the Petrarcan tradition. For this reason it is interesting to attempt an estimate of Petrarch's place in Tasso's lyric poetry⁶⁰.

Por lo tanto, pese a que la fuente directa de Góngora es Tasso, no se puede negar que, de algún modo, el pro-

58 Góngora, *Antología poética*, p. 138.

59 Véase Fucilla, 1960, p. 254.

60 Brand, 1967, p. 256. Traducción propia: El protagonismo de Torquato Tasso en la historia de la literatura italiana es, en gran medida, debido a su posición clave al final del Cinquecento, entre las culturas del Renacimiento y el siglo XVII [...] En la lírica, su papel es importante – después de un largo periodo dominado prácticamente por Petrarca, Italia dio un poeta a la altura de su rival, a menudo capaz de eclipsar al gran maestro de la lírica. De hecho, se ha dicho que lo que Petrarca fue para el siglo XVI, lo fue Tasso para el XVII. Su poesía se caracteriza no por sus innovaciones, sino por su absorción del Cinquecento petrarquista y su recapitulación de los principales logros de los poetas líricos del siglo XVI – de aquí viene el papel principal de Tasso en la evolución tanto de la lírica italiana como de la tradición petrarquista. Por este motivo, es interesante atender al lugar que Petrarca ocupó en la lírica de Tasso.

pio Petrarca es fuente indirecta. De ahí que las mujeres de las composiciones gongorinas estén configuradas por la misma estética.

Vicente Espinel (1550-1624), por su parte, sigue al Marqués de Santillana mencionando a Febo y Pedro Soto de Rojas (1584-1658) se adhiere a la metáfora del oro trenzado o ensortijado:

Mientras la rubia crin al aire ondea
de Febo oscureciendo el claro rayo,
y en la mejilla, y frente el rico Mayo
de flores lleno al corazón recrea
[...]⁶¹

Entre la luz de tus serenos ojos
donde aprende la suya el Sol dorado,
entre las hebras del sutil trenzado,
que desdeñan del oro los manojos
[...]⁶²

La influencia italiana es, si cabe, más profunda en la poesía de Francisco de Quevedo (1580-1645). Aunque ha habido un gran debate por parte de la crítica en lo relativo a las supuestas musas de Quevedo: Flora, Lisi, Jacinta, Filis, Aminta, Dora... y su presunta misoginia, no vamos a detenernos en estas cuestiones. Para este análisis nos interesa que el escritor tuvo una gran habilidad para cantar a la mujer, convocando al amor más tierno, a la vez que fue capaz de burlarse de él. La influencia italiana procede, principalmente, de Luigi Groto (1541-1585), autor a quien Quevedo imita, traduce y lee insaciablemente. Aunque, por otro lado, Petrarca también es un referente para él: "Y sin embargo, a pesar de los desiguales coloquios que Góngora y Quevedo establecen con el arquetipo petrarquista, y a pesar de que el más joven de los dos, Quevedo, acabe por restaurarlo en sus textos más divulgados y conocidos"⁶³.

Frente a las innumerables composiciones similares a estas:

En crespas tempestad del oro undoso
nada golfos de luz ardiente y pura
mi corazón, sediento de hermosura,
si el cabello deslaza generoso

61 Espinel, *Sonetos*.

62 Soto de Rojas, *Sonetos*.

63 Poggi, 2004, p. 361.

[...] ⁶⁴

Rizas en ondas ricas del rey Midas,
Lisi, el tacto precioso cuanto avaro;
arden claveles en tu cerco claro,
flagrante sangre, espléndidas heridas.
Minas ardientes al jardín unidas
son milagro de amor, portento raro;
cuando Hibla matiza el mármol paro,
y en su dureza flores ve encendidas.
Esos, que en tu cabeza generosa,
son cruenta hermosura, y son agravio
a la melena rica y victoriosa,
dan al claustro de perlas en tu labio
elocuente rubí, púrpura hermosa,
ya sonoro clavel, ya coral sabio ⁶⁵.

Quevedo es consciente del abuso que se está haciendo en poesía castellana de un tipo de belleza femenina con metáforas de oro, sol, nieve, perlas, rubíes, flores y mitología grecolatina, y, por ello, se burla de sus propias palabras (y las de sus contemporáneos) en esta satírica composición donde viene a decir que, si los cabellos fueran de verdad de oro, en vez de ensalzarlos tanto, cuenta le tendría cortarle el pelo a la dama y venderlos:

Sol os llamó mi lengua pecadora,
y desmintióme a boca llena el cielo;
luz os dije que dábades al suelo,
y opúsose un candil, que alumbra y llora.

Tan creído tuvisteis ser aurora
que amanecer quisisteis con desvelo;
en vos llamé rubí lo que mi abuelo
llamara labio y jeta comedora.

Codicia os puse de vender los dientes
diciendo que eran perlas; por ser bellos
llamé los rizos minas de oro ardientes;

pero si fueran oro los cabellos,
calvo su casco fuera, y diligentes
mis dedos os pelaran por vendellos ⁶⁶.

Por último, incluso Miguel de Cervantes (1547-1616) re-

64 Quevedo, *Colección de poesías escogidas*, p. 85.

65 Quevedo, *Colección de poesías escogidas*, p. 95.

66 Quevedo, *Colección de poesías escogidas*, p. 38.

curre al arquetipo que estamos tratando en *El Quijote* (1605). Es curioso que nos desviemos hacia la prosa cuando todas las composiciones aquí tratadas son en verso. Sin embargo, tiene mucho sentido porque *El Quijote* se burla de las novelas de caballerías y la actitud de Cervantes estaría próxima al Quevedo satírico que acabamos de tratar. Al igual que los versos que cantan a virtuosas mujeres, las damas de las novelas de caballerías se confeccionaban con el mismo patrón. De ahí que Don Quijote en su locura necesite una dama con características de *donna angelicata*, y así describe a Dulcinea:

Su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerla[s], y no compararlas⁶⁷.

5. Las mujeres morenas de la poesía de la Edad de Plata

La Edad de Plata ha adoptado este nombre por ser casi equiparable a los Siglos de Oro. En poesía está principalmente dominada por el Modernismo y la Generación del 27, por lo que es cierto que en cuanto a producción literaria y calidad se asemeja a los siglos áureos, pero no lo hace en cuanto a la estética. Los nuevos poetas cantan al amor y a la mujer, pero lo hacen desde una perspectiva totalmente distinta: buscan un amor de verdad, de carne y hueso, y poder entregarse a las pasiones humanas.

La mujer fatal adorada en el Modernismo tiene que ser, irremediablemente, morena. Esto es así porque debe representar la realidad y encarnar a una mujer capaz de entregarse a las pasiones. La estética debe luchar contra las connotaciones creando otras nuevas, de modo que si la mujer rubia es virtuosa e inalcanzable y la pelirroja es malvada y temida, la mujer morena pasa a representar a la mujer real, con sus virtudes y sus defectos. Es más, su cabellera es uno de los rasgos más distintivos y no solo debe ser negra, sino también larga, abundante y, preferiblemente, suelta, por-

67 Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, pp. 79-80.

que simboliza el desnudo. Es un elemento erótico y, según los modernistas, el segundo foco de atracción después de los ojos. Además, la mujer vuelve recuperar sus curvas y esta feminidad, que las rubias virtuosas habían perdido, atrapa al hombre, constituyéndose un nuevo término para hacer referencia al nuevo canon: mujer fatal. Sin embargo, no tiene que existir de por medio la maldad que inconscientemente se le presupone a tal designación. Lo fatal se refiere simplemente a que se genera una atracción peligrosa porque el hombre es seducido. La perversión reside en la imposibilidad de desprenderse del deseo.

Hemos visto que en Roma el cabello rubio simbolizaba el erotismo, en cambio, ahora lo hace el moreno. De igual modo va a ocurrir con el modo de sujetar el pelo: si bien en la Antigüedad el gesto de soltarse los cabellos era señal de luto o duelo, ahora va a convertirse en un símbolo sexual. El hecho de recogerlo en forma de trenza, por ejemplo, era signo de fortaleza para los pueblos nórdicos, frente al recato medieval que llevaba a sujetarlo o incluso a cubrirselo.

La imposición de esta nueva concepción de la estética femenina no conlleva la ausencia total de mujeres rubias en la poesía de principios del siglo XX. Existen composiciones hacia mujeres con el cabello claro, pero no aparecen idealizadas. Lo interesante es descubrir cómo la literatura ahora incluye a las morenas, de las que en los Siglos de Oro no hubo rastro.

Para dar cuenta de esta nueva tendencia en la poesía en castellano con la citación de ejemplos, vamos a comenzar por Rubén Darío (1867-1916), quien se remonta a los orígenes, llegando a imaginar morena a la primera mujer y resaltando el color negro:

¿Eva era rubia? No. Con negros ojos
vio la manzana del jardín: con labios
rojos probó su miel; con labios rojos
que saben hoy más ciencia que los sabios.
La negra, que es más luz que la luz blanca
del sol, y las azules de los cielos.
Luz que el más rojo resplandor arranca
al diamante terrible de los celos.
Luz negra, luz divina, luz que alegra
la luz meridional, luz de las niñas,
de las grandes ojeras, ¡oh luz negra
que hace cantar a Pan bajo las viñas!⁶⁸

68 Darío, *Prosas profanas y otros poemas*, p. 102.

En la misma línea se sitúa el Modernismo de Pablo Neruda (1904- 1973):

Niña morena y ágil, el sol que hace las frutas,
[...]
Un sol negro y ansioso se te arrolla en las hebras
de la negra melena, cuando estiras los brazos.
Tú juegas con el sol como con un estero
y él te deja en los ojos dos oscuros remansos⁶⁹.

Manuel Machado (1874-1947), debido a su gusto por lo tradicional, dedica un poema a las mujeres del pintor Julio Romero de Torres (1874-1930):

Rico pan de esta carne morena, moldeada
en un aire caricia de suspiro y aroma...
Sirena encantadora y amante fascinada,
los cuellos enarcados, de sierpe o de paloma...

Vuestros nombres, de menta y de ilusión sabemos:
Carmen, Lola, Rosario... Evocación del goce,
Adela... Las Mujeres que todos conocemos,
que todos conocemos ¡y nadie las conoce!

Naranjos, limoneros, jardines, olivares,
lujuria de la tierra, divina y sensual,
que vigila la augusta presencia del ciprés.

En este fondo, esencia de flores y cantares,
os fijó para siempre el pincel inmortal
de nuestro inenarrable Leonardo cordobés⁷⁰.

Es fundamental detenerse en las palabras “lujuria de la tierra, divina y sensual”. Ese verso confirma que los poetas de esta época cantan a la mujer real capaz de entregarse a las pasiones. La divinidad ahora aparece ligada a la sensualidad, de modo que la lucha contra un canon trae una consecuencia inevitable: la mujer morena también se mitifica. Si bien encarna otro papel, está igual de magnificada en las ansias de goce, como lo estaba la rubia en la suma perfección angelical. Posiblemente, por eso, Manuel Machado se lamenta con “Las Mujeres que todos conocemos, que todos conocemos ¡y nadie las conoce!”. Inconscientemente, las han convertido, otra vez, en inalcanzables.

De igual modo que hemos optado por el refuerzo pictóri-

69 Neruda, *Poemas de amor, Antología*, p. 61.

70 Machado, *Las mujeres de Romero de Torres*.

co en los epígrafes anteriores, aquí también podemos establecer una relación interdisciplinar. Aprovechando los versos de Manuel Machado, recurrimos a Julio Romero de Torres, cuyos cuadros, como vemos en la imagen 10, se convirtieron en el modelo de hermosura femenina a finales del siglo XIX. Además, se muestra el desnudo sin pudor y la voluptuosidad de estas mujeres morenas.

El ambiente andaluz y el gusto por lo tradicional que caracteriza a los artistas del primer tercio del siglo XX dan como fruto ese tipo de poesía y pintura. De hecho, el mismo Manuel Machado también es el autor de *Tonás y Livianas*, donde encontramos versos como estos:

Mi morena fue a sacar
 agüita fresca del pozo,
 y el agua salió jirviendo
 con la lumbre de sus ojos.
 [...]
 No tienes quien hunda
 Las manos amantes
 en tu pelo hermoso, y a tus ojos negros
 no se asoma nadie.
 [...]
 Cuando yo me acuesto,
 fatigado y solo,
 pensando en tus labios de grana, en tu pelo
 y en tus ojos negros...⁷¹

Y en sus *Soleares* dice:

El andar de mi morena
 parece que va sembrando
 lirios, palmas y azucenas.
 Solear de las morenas...
 que tienen cositas malas
 y tienen cositas buenas⁷².

Un poeta áureo jamás diría de su *donna angelicata* que “tiene cositas malas”, lo que demuestra que ahora los escritores toman conciencia de la imperfección de sus amadas abrazando sus defectos.

Por su parte, Francisco Villaespesa (1877-1936), fiel seguidor de los postulados modernistas y gran admirador de Rubén Darío, compuso *Morena mía*. Se trata de otro autor seducido por lo regional que vuelve a retratar el ambien-



Imagen 10. Fragmento de *Retablo de amor*, 1910, Julio Romero de Torres, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, España

71 Machado, *Tonás y Livianas*.

72 Machado, *Soleares*.

te andaluz. De hecho, una de sus obras poéticas la titula *Panderetas sevillanas*. En ella, además de mujeres morenas, rompe con los cánones de las vírgenes rubias y, dentro del sentimiento religioso, convierte en protagonistas a los cabellos negros:

De la Virgen morena sobre el regazo,
en una apoteosis de Primavera,
el Niño Dios, risueño, nos tiende el brazo
como si nuestro cuello ceñir quisiera,
[...]⁷³

Miguel Hernández (1910-1942) continúa en esta misma línea, pero con la excepción de que sus poemas se personifican en Josefina Manresa (1916-1987), su mujer, que es una morena con el pelo rizado a la que dedica aquello de “morena de altas torres”⁷⁴ y “una mujer morena, resuelta en luna”⁷⁵. Sus composiciones derrochan erotismo por doquier, precisamente porque él convive con esa mujer y la desea. Aquí no importa el color de su cabello pues, si hubiese sido rubia, los versos eróticos se dirigirían de igual modo a ella.

Como anticipábamos, no se da una ausencia absoluta de mujeres claras durante el primer tercio del siglo XX. Pensemos en Rafael Alberti (1902-1999), enamorado de María Teresa León (1903-1988), de quien predicaba en sus versos que era rubia y grande. Pero en este caso, el color de pelo responde a la realidad, pues su amor era una rubia: “Eras en aquel tiempo rubia y grande”⁷⁶.

Sin mencionar siquiera la procedencia, e invadido por un sentimiento sencillo y pasional hacia mujeres reales, Pedro Salinas (1891-1951) acumula citas en referencia a los cabellos y el toque seductor que tienen al ser soltados. Si bien tiene alusiones a rubias y morenas en ciertas composiciones, la mayoría de sus versos demuestran que a él le interesa: “el cabello sobre el pecho / el cabello femenino suelto al viento / intentamos contar los cabellos / profesora de excesos, modelo de arrebatos, lleva el pelo suelto / sonrosada o morena / cabellos desmelenados / acariciar el pelo...”⁷⁷ Además, acumula un sinfín de alusiones a la melena suelta como símbolo erótico y al placer que halla en

73 Villaespesa, *Panderetas*, p. 33.

74 Hernández, *Antología*, p. 27.

75 Hernández, *Antología*, p. 63.

76 Alberti, *Antología poética*, p. 134.

77 Salinas, *La voz a ti debida*.

acariciarla. De hecho, va un paso más allá al referirse a que el placer no es solo cosa estética de la vista: “el tacto nunca enseña lo que es claro o es oscuro”⁷⁸.

6. Conclusiones

Después de este análisis, podemos afirmar que los cánones de belleza responden a un proceso cultural acumulativo donde se entrecruzan varias disciplinas. Asimismo, muchas veces, las propias percepciones personales son magnificadas y acaban jugando un papel decisivo. Otras veces, para provocar el efecto contrario al acostumbrado, no hay más remedio que optar por potenciar la idea opuesta que, por naturaleza, va a estar contaminada por la teoría previa. Todo ese cúmulo de morenas en el primer tercio del siglo XX responde a un entorno realista, pero también cumplen la función de contraposición a las rubias virtuosas medievales y renacentistas. Las connotaciones de cabellos dorados se fraguaron a lo largo de muchos siglos y se fueron imitando y reproduciendo como símbolo de suma perfección, ya que el resurgir de la cultura clásica se hizo en todos sus aspectos, incluyendo los temas y recursos acuñados por Homero, Virgilio u Ovidio. El Imperio Romano conquistador y la Edad Media recatada también aportaron su perspectiva y, al tratar de aunarse la estética imperante y la actitud conservadora, se configuró inconscientemente una imagen que llega hasta nuestros días.

Por su lado, y sin perder de vista lo anterior, Beatriz, Laura y Simonetta, con todos sus atributos, reales e idealizados, se han convertido en mitos inalcanzables, a los que no les queda más opción que vagar a lo largo del tiempo. Han sido condenadas a ser la puerta para el escapismo de un amor mundano insatisfecho y habitan en un limbo de virtudes y éxtasis supraterrrenal. Por su lado, los cabellos de ébano han configurado la estética de la mujer fatal, si bien ya en la Edad Media eran símbolo de experiencia y entrega al deseo. De este modo, a las mujeres morenas se les ha impuesto otra condena, mucho menos virtuosa: arrastrarán la connotación de sensualidad y pasión; van a ser las depositarias de los placeres y el amor carnal. Buscando a la mujer real, también se ha mitificado a las morenas. Al igual que el amor espiritual se

78 Salinas, *La voz a ti debida*, p. 187.

idealiza, las expectativas eróticas ansiadas también están contaminadas por un estereotipo.

Sin perder de vista a los pocos hombres que cantaron a una morena o a una rubia de carne y hueso porque tenían un referente real en las mujeres a las que amaban en su vida cotidiana y con las que convivían. Sin embargo, esos poetas tampoco mostraron la cara amarga del amor.

Al amor en sí mismo cantaron los románticos, aquellos inconformistas decimonónicos a caballo entre los Siglos de Oro y la Edad de Plata. Ellos no quisieron ni las virtudes de la rubia ni las pasiones de la morena. Establecieron un concepto abstracto de amor como el anhelo siempre buscado y nunca hallado, que, curiosamente, respetaba las connotaciones que el cabello arrastraba. Bécquer (1836-1870) en sus *Rimas* rechazaba la pasión de la morena y la ternura de la rubia, con la esperanza de encontrar el amor e imposible:

XI

– Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión,
de ansia de goces mi alma está llena.
¿A mí me buscas?

– No es a ti, no.

– Mi frente es pálida, mis trenzas de oro,
puedo brindarte dichas sin fin.
Yo de ternura guardo un tesoro.

¿A mí me llamas?

– No, no es a ti.

– Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma de niebla y luz.
Soy incorpórea, soy intangible,
no puedo amarte.

– ¡Oh ven, ven tú!⁷⁹

Tras este estudio, podemos afirmar que el canon se conforma por una serie de significados y rasgos acumulativos que la Literatura, el Arte y la Historia van moldeando. Ahora bien, la respuesta de las mujeres a todo esto se encuentra en un poema de la escritora y Premio Cervantes Dulce María Loynaz (1902-1997):

Si me quieres, quíereme entera,
no por zonas de luz o sombra...
Si me quieres, quíereme negra
y blanca. Y gris, y verde, y rubia,

79 Bécquer, *Rimas*, p. 28.

y morena...
 Quiéreme día,
 quiéreme noche...
 ¡Y madrugada en la ventana abierta!
 Si me quieres, no me recortes:
 ¡Quiéreme toda... O no me quieras!⁸⁰

ROCÍO SANTIAGO NOGALES
 UNED
 (rsantiago@flog.uned.es)

7. Bibliografía

- ALBERTI Rafael. *Antología poética*. Ediciones del Sur, 2003.
- BÉCQUER Gustavo Adolfo. *Rimas, Leyendas y Cartas desde mi celda*. RBA, 1993.
- BORNAY Erika, *La cabellera femenina*. Cátedra, 1994
- BRAND C. P. "Petrarch and Petrarchism in Torquato Tasso's Lyric Poetry." *The Modern Language Review*, vol. 62, núm. 2, 1967, pp. 256-266. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3723839> (Fecha de consulta: 12-07-2020).
- CERVANTES Miguel (de). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Castalia, 1969.
- CERVERA SALINAS Vicente. *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*. Iberoamericana Vervuert, 2006.
- DARÍO Rubén. *Prosas profanas y otros poemas*. Akal, 1999.
- ESPINEL Vicente. *Sonetos*. Disponible en: <http://www.poesiacastellana.es/poema.php?id=SONETOS++11+-&poeta=Espinel%2C+Vicente> (Fecha de consulta: 21-03-2020).
- FUCILLA Joseph Guerin. *Estudios sobre el petrarquismo en España*. CSIC, 1960.
- FRENK Margit. *Lírica española de tipo popular*. Cátedra, 2001.
- GÓNGORA Luis (de). *Antología poética*. Ediciones Orbis, 1983.
- HOMERO. *La Ilíada*. Gredos, 2010.
- HERNÁNDEZ Miguel. *Antología*. Disponible en: <http://enausencia.files.wordpress.com/2010/07/antologia-poetica.pdf> (Fecha de consulta: 21-03-2020).
- HERRERA Fernando, *Sonetos*. Ramón García González (ed.). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos--14/html/000ca52e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html

80 Loynaz, *Si me quieres, quiéreme entera*.

- LÓPEZ DE MENDOZA Íñigo. *Sonetos al itálico modo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos-al-italico-modo--0/html/001fe094-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html (Fecha de consulta: 11-05-2020).
- LOYNAZ Dulce María. *Si me quieres, quíereme entera*. Disponible en: <http://www.los-poetas.com/m/dulce1.htm> (Fecha de consulta: 24-02-2020).
- MACHADO Manuel. *Soleares*. Disponible en: <http://www.poetasandaluces.com/poema.asp?idpoema=1570> (Fecha de consulta: 21-03-2020).
- . *Tonás y Livianas*. Disponible en: <http://www.diarioinca.com/2013/07/poema-tonas-y-livianas-manuel-machado.html> (Fecha de consulta: 21-03-2020).
- . *Las mujeres de Romero de Torres*. Disponible en: <http://www.los-poetas.com/j/machad1.htm#las mujeres de romero de torres> (Fecha de consulta: 21-03-2020).
- NERUDA Pablo. *Poemas de amor, Antología*. Editorial Universitaria, Fundación Pablo Neruda, 2004.
- OVIDIO Plubio. *Amores*. Disponible en: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/o/Ovidio%20-%20Los%20amores.pdf (Fecha de consulta: 17-04-2020).
- PARRONCHI Alessandro. *Botticelli fra Dante e Petrarca*. Nardini Editore, 1985.
- PÉREZ PAREJO Ramón. “El canon de belleza a través de la Historia”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 34, 2006. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero34/canonbe.html> (Fecha de consulta: 17-04-2020).
- PETRARCA Francesco. *Cancionero y Triunfos*. Editorial Libra, 1970.
- . *Cancionero, Rimas en vida y en muerte de Laura, Triunfos*. EMESA, 1967.
- POLIZIANO Angelo. *Poemas de Angelo Poliziano: Estancias para un torneo*. Disponible en: <http://www.poesiaspoemas.com/angelo-poliziano/estancias-para-un-torneo> (Fecha de consulta: 21-03-2020).
- POGGI Giulia. “Quevedo con / sin Petrarca: apuntes para un debate”. *La Perinola*, núm. 8, 2004, pp. 359-374.
- PROPERCIO Sexto. *Elegías (selección)*. eBooket. Disponible en: http://www.dominiopublico.es/libros/P/Sixto_Propercio/Sixto%20Propercio%20-%20Eleg%3%ADas%20%28Selecci%3%B3n%29.pdf (Fecha de consulta: 12-04-2020).
- QUEVEDO Francisco (de). *Colección de poesías escogidas*. Imprenta Real, 1975.

- RAMOS Javier. "El oficio más antiguo del mundo. Prostitutas y prostitutos en la Roma antigua." 2013. Disponible en: <http://arquehistoria.com/prostitutas-y-prostitutos-en-la-roma-antigua-14005> (Fecha de consulta: 12-04-2020).
- RODRIGO MORA María José. "Laura traducida al español contemporáneo." *AISPI*, 1996, pp. 141-153.
- SALINAS Pedro. *La voz a ti debida*. Disponible en: venus.unive.it/matdid.php?utente=enric...LT0031%2FSalinasVoz (Fecha de consulta: 24-02-2020).
- SOTO DE ROJAS Pedro. *Sonetos*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/sonetos--18/> (Fecha de consulta: 24-02-2020).
- TIBULO Albio. *Elegías*. CSIC, 1990.
- TORRES GUERRA Jose B. "Rubia Helena." *Minerva: Revista de filología clásica*, núm. 12, 1998, pp. 53-56.
- VEGA Garcilaso (de la). *Poesía Completa*, Espasa Calpe, 2000.
- VILLAESPESA Francisco. *Morena mía*. Disponible en: <http://www.poetasandaluces.com/poema.asp?idpoema=1437> (Fecha de consulta: 24-02-2020)
- . *Panderetas Sevillanas; Tierra de encanto y maravilla*. Editorial América, 1920.
- VIRGILIO Plubio. *Virgilio en verso castellano: Bucólicas, Geórgicas, Eneida*. Editorial Jus, 1961.



CHECHU ÁLAVA: LAS VENUS DE LA LIBERTAD Y DEL DESEO MARÍA DEL PILAR GARCÍA BUENDÍA

“¡Qué difícil es estar bien con las alas cortadas!”
Chechu Álava

En este trabajo me propongo exponer el discurso feminista como posicionamiento estético (ético, político) de la pintora Chechu Álava a partir de dos de sus obras: *El placer de la Venus de Urbino. Elogio de la masturbación*, de 2016 y *Venus*, de 2017. Para ello, voy a mostrar cómo se relacionan estas obras entre sí y ambas, con la tradición de la representación de este arquetipo en la historia del arte europeo occidental que aportaron autores como Tiziano, Velázquez, Sofonisba Anguissola, Lucas Cranach, el Viejo, por un lado y, dentro del arte moderno otros autores como Goya y Manet, el Aduanero Rousseau, Balthus, Frida Kahlo, Alex Katz o Paula Modersohn-Becker.

Venus rebeldes

De las dos obras de que trato en este trabajo, solo *Venus*, 2017 fue incluida en *Rebeldes*, la exposición individual de veinte obras de Chechu Álava que ha mostrado el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza¹, como tercera edición de su programa *Kora*. Este programa, comisariado por Rocío de la Villa, presenta obras de artistas españolas desde la perspectiva de género².

Chechu Álava (Piedras Blancas, Asturias, 1973) ha seleccionado una serie de retratos (que son, en palabras de

1 *Rebeldes*. Exposición de pequeño formato. Museo Nacional Thyssen Bornemisza, sede de Madrid entre el 27 de enero y el 29 de marzo de 2020. <https://www.museothyssen.org/exposiciones/chechu-alava-rebeldes>

2 El propio nombre del programa, *Kora*, actualiza la figura de la que, según el mito que cuenta Plinio el Viejo, fue la primera retratista de la historia de la cultura estética occidental.

la propia pintora, más que representaciones, “presencias”) de mujeres artistas, poetas e intelectuales referentes del feminismo. Se trata de Lee Miller, Eva Hesse, Niki de Saint Phalle, Camille Claudel, Marga Gil Roëssel, Frida Kahlo, Tina Modotti, Sylvia Plath, Colette, Ann Sexton, Simone de Beauvoir y Hannah Arendt.

Junto a ellas, en la Sala Balcón-Mirador del Thyssen, el cuadro de mayor formato dedicado a un «no lugar», según define el concepto el etnólogo Marc Augé, en el que se ha congelado un momento de una sesión de psicoanálisis: *Dr. Freud, y, frente a él, Eva*, su cuerpo apoyado en línea paralela contra el tronco de un árbol que parece evocar los de Paula Modersohn-Becker.

Eva, -que se está cubriendo los pechos con ambas manos-, tiene los pies hundidos en la tierra, como los madrileños en la montaña del Príncipe Pío representados por Goya en *Los fusilamientos del tres de mayo*³, a punto de ser fusilados. Dos instancias del intenso y violento fraude continuado del poder del hombre sobre, como bien definió Leon Gieco “la pobre inocencia de la gente”; en este caso, particularmente de todas las mujeres sometidas por un sistema patriarcal que las define y las valora de una manera instrumental, por su función reproductora, y por tanto persevera en “cortar las alas a las neuróticas”, o en “empastillar a las histéricas”... Siempre mujeres blancas, europeas, burguesas que tan dócilmente llegan a su gabinete, como antes se habrán arrodillado o se arrodillarán ante “el hombre al otro lado de la celosía del confesionario en la iglesia de enfrente.

A la izquierda de Eva, Chechu Álava ha colocado su *Venus* 2017, (a partir de ahora *Venus*), una obra que, vaciando el contexto cargado de iconicidad cultural y de exacerbada crítica de la *Venere di Urbino*, (Tiziano Vecellio, 1538) consigue compartir un discurso concentrado en la mirada especialmente y construido a partir de las claves de identidad y de libertad personal, sexual y política de la mujer del último tercio del siglo XX y del presente siglo XXI. Podríamos decir que Tiziano compone su *Venere di Urbino* consciente de que podría recibirse como una provocación por parte de la hipócrita sociedad de su tiempo, especialmente después de haber completado la *Venere dormiente* (1510) de Giorgione, que fue también muy controvertida en su época pero perdonada por los censores sociales. Para indultar esta obra se argumentó que Venus, la mujer que se muestra desnuda con la mano detenida en su pubis, estaba dormida; es decir, no era consciente, dentro



1. Álava, Chechu (2017): *Venus*. Óleo sobre lienzo, 54 x 81 cms. En: Rebeldes. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Madrid.



2. Tiziano Vecellio (1538): *La venere di Urbino*. Óleo sobre lienzo: 119 x 165 cms. Galería degli Uffizzi, Florencia.

3 El nombre del cuadro es *El 3 de mayo en Madrid*.



3. Giorgione (c. 1510): *Venere dormiente*. (Venere di Dresda). Óleo sobre lienzo, 108.5 x 175 cms. Gemäldegalerie, Dresde.

del sueño, de la falta que estaba cometiendo. No era, en definitiva, un sujeto agente, consciente y responsable del acto de procurarse un placer sexual onanista, tan común entre los hombres de todos los tiempos. Sin embargo, la mirada de la *venere* de Tiziano invita a compartir su placer y, al hacerlo, supera la convención de ser parte de un escenario –cuerpo ofrecido, objeto de deseo por otro y para el otro– que la muestra en el apogeo de su fertilidad.

Las venus de Chechu Álava establecen igualmente una relación dialéctica con la mirada del espectador que atrapa en la suya, emancipada, punzando e interpelando de esta manera, su conciencia⁴.

En nuestro tiempo no constituiría provocación alguna encontrar representada una escena de masturbación femenina; por tanto, Álava no la presenta como un hecho aislado sino derivado o motivado por la tradición de la que forma parte y, por tanto, constituyendo, dentro de su relación, un punto de inflexión en el tiempo dentro de un eje temporal diacrónico (desde 1510 a 2016 y a 2017), un paisanaje cultural en su propio tiempo, dentro del eje sincrónico al que pertenece el momento de su creación. En ese momento que protagoniza, no solo se muestra la voluntad del placer a solas sino que se encarece y se pondera: *Elogio de la masturbación*, es el subtítulo de *El placer de la Venus de Urbino*, la primera de las venus que prepara el camino para la mirada de *Venus*, un año después, en 2017.

Venus provoca abiertamente una respuesta en el espectador y en la espectadora con sus ojos abiertos de par en par clavados en los nuestros. Su mirada desvela (en el sentido benjaminiano) su posicionamiento ético y político: la evidencia del sentimiento de posesión del propio cuerpo, la agentividad sobre él, la responsabilidad de sus actos y de su conciencia. Haberlo conseguido supone estar instalada en la ineludible libertad personal y política de la mujer de hoy y, por tanto, dentro de la constelación ética-estética-política que configura el posicionamiento político feminista de esta pintora española afincada en París.

La comunidad de hermanas

Venus, 2017 a la izquierda de Eva y junto a Frida Kahlo, -continuamos en la sala Mirador del Thyssen-, es una obra figurativa de tamaño medio que representa a una inquietante



4. Álava, Chechu (2016): *El placer de la Venus de Urbino*. Óleo sobre lienzo, 54 x 81 cms. (<https://masdearte.com/especiales/chechu-alava/>)

4 Sobre la mirada de *Venus* 2017, he tratado en un trabajo posterior: “La mirada dialéctica de *Venus*: El placer de la *Venus* de Urbino (2016) y *Venus* (2017) de Chechu Álava.”.

venus niña (¿púber? ¿prepúber?) que va a conversar con otras *venus*, de su “comunidad de hermanas” -para utilizar la expresión de Juan Carlos Gea (2020:5). La *venus* protagonista de *El placer de la Venus de Urbino. Elogio de la masturbación*, 2016, por su nombre remite directamente a la *Venere di Urbino*, 1538, de Tiziano, a la que ofrece su acto consumado como réplica y contrapunto, punto final de un recorrido diacrónico.

Ambas *venus* mantienen una relación dialéctica con las siguientes representaciones: *Venere di Urbino* (en español nombrada como *Venus de Urbino* o *Venus del perrito*), *Venere dormiente*, de Giorgione (1510) referente de ambas, *Venus*, de Lucas Cranach, el Viejo y la *Venus del espejo* de Velázquez, por una lado y, ya en la edad moderna, con *La maja desnuda*, de Goya y con *Olympia*, de Manet. Además, las *venus* de Álava evocarían algunos rostros femeninos de “los ángeles” de Balthus. Porque no son arquetipos sino mujeres reales tienen defectos, como apuntó tan acertadamente Rocío de la Villa en la conversación-coloquio con la autora y el público en el propio museo. Una conversación en que la propia autora llegó a decir “¡Qué difícil es estar bien con las alas cortadas!” explicando su mester y, para mí, este lamento funciona como un objeto “testigo” que vincula a estas *venus* de Chechu Álava que están fuera de la cueva del Minotauro, del diván de Freud y del confesionario, que son dueñas de su propio espacio, con sus antecedentes, con su “comunidad de hermanas” a las que tienden el hilo de Ariadna, como a las representaciones de *venus* por venir.

No pretendo delinear, sin embargo, una genealogía convencional sino solamente contextualizar la acción poética de esta autora. Tampoco voy a abordar un análisis formalista; solo querría describir cómo se va formando la gramática que sustenta el discurso estético de esta pintora, porque para Chechu Álava “Toda pintura es como una “matrioska”, una muñeca rusa dentro de otra muñeca rusa.”⁵ Y en sus cuadros, que “más que representar el mundo, son mundos en sí mismos”⁶ es evidente la función política del arte. Ellos entrañan una poderosa reacción a la idea kantiana de “arte desinteresado” (Aznar 2019: 11), y a la idea de la autonomía del arte expuesta y defendida por Adorno pues la estética de esta autora, para quien la pintura es un acto de amor y, sencillamente, le sucede, codifica su ética y define su posición política, su identidad como ser social. Efectivamente, la autora “reivindica otras miradas posibles a la femineidad



5. Lucas Cranach, El viejo (1532): *Venus*. Técnica mixta sobre haya. 37,7 x 24,5 cms. Städel Museum, Frankfurt.

5 Ídem.

6 *Ibidem*.

en la creación más allá de los roles de esposa o musa del deseo masculino.”⁷ La certeza del eslogan feminista “Lo personal es político” se trasluce en sus obras tanto en la elección de temas como en la manera de darles forma sensible.

Venus, de 2017, en su relación dialéctica con *El placer de la Venus de Urbino* (2016) realiza un acto de habla perlocutivo en su comunicación con el espectador y con la espectadora cuyo espíritu tienen la capacidad de mover hacia una reflexión interior e ineludiblemente compartida.

¿Cómo lo consigue Chechu Álava? La estrategia principal para trenzar su discurso de género consiste, en mi opinión, en combinar técnica y medio junto con el sujeto pintado como signo y como productor performativo de un discurso, para visibilizar su disenso recurriendo a una figura retórica esencial: la aminoración o lítote (Solana, 2020) y a la renuncia al dibujo en beneficio del color, reconociendo así la influencia de su maestro, Tiziano. Como expone Juan Carlos Gea (*op.cit.*: 5), Chechu Álava renuncia a “los perfiles del dibujo y, con ello, a cualquier énfasis que evidencie la acción impositiva de un sujeto sobre el objeto pasivo del lienzo...” Esto es “lo que fascina en la pintura de Chechu (...): esa *manera* de pintar tan deliberada, tan retadoramente femenina (...); esa forma de pintar que parece sustentarse, por el contrario, en la retirada, en una retracción que ceda espacio y tiempo a fin de que la presencia pintada pueda acontecer; una pintura más interesada en la vibración que en la fijación, cuya destreza mayor no se basa en la pincelada, la precisión, el rastro, sino en la capacidad de agrupar partículas de luz en unas formas o unos rasgos que parecen haberse congregado justo un instante antes, y de nuevo a punto de dispersarse en una neblina de color radiante.”

Efectivamente, en la misma línea, Guillermo Solana apunta: “Lo sorprendente (...) es ver cómo atenuando los detalles [Chechu Álava] consigue intensificar la sensación que transmite”. Y, abundando en la misma idea, añade Rocío de la Villa⁸ que esta pintora precisamente recupera y desarrolla las posibilidades estéticas de “... todo aquello que la historia del arte, desde el siglo XIX, achacaba como defecto a las mujeres artistas”, como son las escenas “delicadas protagonizadas por mujeres o niños, el uso de colores apastelados y la falta de proporción en las figuras”, como en esta figura de venus -cuyo cuerpo de niña parece citar el vientre abultado de la *Venus* (1532) de Lucas Cra-

7 *Ibidem.*

8 En El Cultural, 28 de enero de 2020. <https://elcultural.com/las-heroinas-de-chechu-alava>

nach, El viejo -en el que llama la atención la desproporción intencionada de la cabeza respecto del cuerpo.

El cuerpo de *Venus* configura, así, el significante que *comunica*: la cabeza, que alberga el cerebro, como centro del pensamiento, de la memoria, de las emociones. Y la cara, que concentra la atención a partir de la potente mirada de unos ojos fijos, -si la cara es el espejo del alma y el alma está en el cerebro-, no cálidos y no sensuales cuya mirada ya no está “velada”, ni dormida ni anestesiada (Bück-Morss, 2005). Una mirada que advierte y define los límites de la mirada del otro sobre ella. Una mirada poderosa, como la de Gorgona, que no solo recuerda a las de Balthus sino, en su color e intención, a la de la propia maja desnuda de Goya y, en su fijeza, a la de *Olympia*, de Manet. Todas ellas miran con intensa determinación y sin recato alguno al espectador, (no son venus púdicas, precisamente) y a la espectadora, machista o no, y parecen enfatizar la idea de que el cuerpo que muestran y cuyo epicentro vital tocan o cancelan les pertenece solamente a ellas. Decía Magritte “La pintura hace visible el pensamiento” (en Anne Cauquelin, 2012: 125) y la intencionalidad de Álava es mostrar la femineidad real, no una idealización o recreación social, como el ángel del hogar, exaltada su importancia por la capacidad biológica de procrear, tal como desesperaba en encomiar Margaret Mead (Yayo Aznar, 2019: 46).

En *Venus dormiente* y en *Venus de Urbino*, la mano de la modelo, posada sobre el pubis, estaría tapando esta parte de su anatomía. Ello, dice la historiografía, las tipificaría como venus púdicas. Las venus de Álava, sin embargo, no solo no ocultan su pubis sino que lo señalan para dirigir ahí la mirada de la espectadora y del espectador, precisamente a ese punto y, a la vez, a la mirada de cada una de las venus (cargada de sensualidad o carente de ella), consecutivamente, formando una serie de referencias cruzadas en un triángulo revelador. De igual manera reacciona Manet, que da un paso más.

Si las *Venus* de Giorgione y Tiziano -y la de Velázquez- parecen invitar a su observador al banquete del amor y las de Chechu Álava prefieren jugar solas, la de Manet no señala el pubis, ni lo recata. Su mano izquierda, simplemente, está apoyada, tranquilamente, sobre el muslo de la pierna derecha con la finalidad de concentrar toda la atención del espectador en su cuerpo, cuya textura, casi pétreo, marmórea, parecería herida de una ajada pátina sepulcral que parece evocar, sarcásticamente, *La muerte de Joseph Bara*, obra de 1794 de Jean-Jacques David.



6. Edouard Manet (1863): *Olympia*. Óleo sobre lienzo. 90 x 130 cms. Museo de Orsay. París.



7. Jacques-Louis David (1794): “Muerte de Joseph Bara”. Museo Calvet, Aviñón.

Es el de Olympia, el cuerpo desnudo de una femineidad adolescente, prostituída, cuya mirada retadora que fija la del espectador -como la de *Venus*- no comunica sensualidad sino indiferencia sensual en la exposición de una mercancía, quizá como advertencia, quizá velando un contenido desprecio. Algo que choca directamente con la sensualidad de los objetos que la adornan, desde el calzado, el brazalete y la gargantilla al mantón de Manila sobre el que su cuerpo se ha posicionado. Las flores, la vida regalada. Y *le chat noir*, que apunta al lugar donde, posiblemente, trabaja Olympia: el famoso cabaret Le chat noir, en el barrio bohemio de Montmatre, en París. Las venus de Álava están, claramente, al otro lado del espejo, en el lugar donde yo, mujer, puedo mirarme.

Otro detalle significativo lo aporta el contexto. La *Venus de Urbino*, de Tiziano tiene a sus pies un perrito que duerme enroscado sobre sí mismo. Las de Álava, también. Pero en estos cuadros, el perro no simboliza la fidelidad de la mujer al hombre rico -el duque de Urbino, nada menos- que la va a desposar sino solamente a sí misma. Manet ha preferido transgredir ese simbolismo optando por un gato negro, que, según la superstición, atrae la mala suerte y es el animal preferido de la meiga, de la xana, de la bruja; es decir, de la mujer con autoridad dentro de su comunidad: la sanadora, “médica o meiga”, intelectual, autónoma, libre, dueña de su sexualidad, y por tanto, tildada de “puta”, según el código patriarcal más alienante, más delincuente.

Un detalle espectacular en las venus de Chechu Álava es que dentro del espacio -que reproduce a grandes rasgos el de la *Venus de Urbino*, del autor veneciano-, ellas están solas. Aparecen solas porque se tienen a sí mismas, se bastan a sí mismas. Las modelos de Álava no son una prostituta que tiene que aguantar el abordaje de admiradores o pretendientes o de clientes burgueses hipócritas (como Valérie, la protagonista de *La traviata*⁹) a quien le hacen llegar sus ramos de preciosas flores, arrancadas, cortadas -como ella misma-, a través de la criada negra (ambas están sometidas a la misma servidumbre, a la misma esclavitud por el hombre que las convierte en mercancía).

Las venus de Álava son libres de la coerción masculina que ha subyugado y castrado la libido de la mujer para servirse de ella y confinarla en casa reduciendo su existencia a la procreación. En este sentido las venus de Álava, aun siendo niñas, están encarnando la personalidad política de

⁹ *La traviata* es una ópera de Giuseppe Verdi basada en *La dama de las camelias*, de Alexandre Dumas.

toda mujer como individuo social, como «zóon politikon»: saben procurarse placer sexual y, sin remordimientos, deciden hacerlo, representando, ahora sí, a toda mujer, independientemente de su definición sexual¹⁰. Por tanto, estas venus no han sido pintadas para ostentar una función decorativa en un gabinete privado lleno de desnudos (como el del primer ministro de Carlos IV, Manuel Godoy, “Príncipe de la Paz”, donde colgaban tanto *La maja desnuda*, de Goya, como *La venus del espejo*, de Velázquez), ni para ser contemplados mientras el hombre que las posee trabaja o está ocioso inspirándose o regodeándose morbosamente en su desnudez.

Espacio atemporal

El hecho de que *Venus* aparezca sola en la estancia parece referir a otras autoras, como la escritora y filósofa feminista británica Mary Wollstonecraft, quien propugnaba esta idea en *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792): “Educad a las mujeres como a los hombres. (...) No deseo que tengan poder sobre ellos, sino sobre sí mismas”. Wollstonecraft, en el siglo XVIII, ya apostó firmemente por la educación formal de las niñas¹¹. Asimismo, a la escritora Virginia Wolf vindicaba para la mujer un espacio vital y de trabajo propios en *A Room of One’s Own* (1929). Y a Elaine Showalter quien, en 1971, justificaba la necesidad de estudiar a las mujeres como un grupo aparte puesto que son protagonistas de su propia historia¹². Ello indicaría que la mujer ha conquistado un espacio para sí misma en nuestro tiempo como dueña de su vida, de su voluntad y de su destino y se sabe protagonista de su propia experiencia como sujeto de la historia. De su historia y de la historia de las mujeres que, como expuso Jacques Derrida (1984) “...no se trata de un metalenguaje y



8. Francisco de Goya (1795 – 1800): *La maja desnuda*. Óleo sobre lienzo. 98 x 191cms. Museo Nacional del Prado. Madrid.

10 Véase, de Chechu Álava, Niña-niño, obra n° 57 de su catálogo. <http://www.chechualava.com/?cat=57>

11 Joseph Johnson publicó sus obras: el ensayo *Reflexiones sobre la educación de las niñas* (1787), donde insistía en la urgencia de formar culturalmente a las jóvenes; ella misma llegó a establecer una escuela donde las niñas aprendían gramática, aritmética, geografía, historia y francés. La novela *María, una ficción* (1788); *Historias originales*, una colección de relatos (1788); y *Vindicación de los derechos del hombre* (1790), su respuesta a las conservadoras *Reflexiones sobre la Revolución Francesa* del político y pensador Edmund Burke. <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20191115/471570934624/mary-wollstonecraft-la-feminista-desafiante.html>. A partir de un artículo publicado en el número 548 de la revista *Historia y Vida*.

12 Showalter, 1971: 858-859.

actuará como una tendencia conservadora o subversiva... [pues] no existe una interpretación neutra de la historia de los estudios de la mujer. La historia intervendrá aquí de manera configuradora.”¹³

La *Venus* de Álava, en *Rebeldes*, no mira a “Freud” ni de reojo. ¿Por qué? Porque no tiene nada que ver con la mujer burguesa a quien el patriarcado convertía en histérica y enviaba a la consulta de ese médico. Esa mujer contingente, fantasmagoría perfecta de lo instrumental femenino. Es lo que significa la expresión de Álava “con las alas rotas”: psicosexualmente mutilada, cultural, académicamente irrealizada, “la alegre idiota” de la historia¹⁴ a quien se le negaba el acceso a la educación¹⁵. Esa mujer, tallada por la vejatoria insidia del machismo que trasciende a todo pensamiento político, tratada como un ser subyugado, mental y emocionalmente débil... Pero a la vez ensalzada como “el ángel de la casa” prisionera esta vez, de la propia mujer machista, del neosencialismo de la antropóloga Margaret Mead, (Aznar, 2019:46) que la ensalza en su función biológica: la sagrada maternidad, aquello que el hombre más creativo nunca podrá alcanzar cual es engendrar a un ser y, por tanto, ganarse el glorioso derecho al confinamiento y a la histeria. A consentir, a resignarse, a renunciar.

Estas venus, solas en su propio escenario, no son ni musa, ni puta, ni monja ni esposa. Ni se preparan para el deseo del otro -masculino o femenino- sino que parecen haber sido interrumpidas en la realización de su deseo y protestan por ello. A diferencia de cuadros como los dedicados a Lee Miller (con una jaqueca intensa) o Anne Sexton (llena de remordimiento), *Venus* mira, irónica y retadora a la cámara, al ojo de su pintora, al ojo de quien la observa, concedora de las trampas de la ideología patriarcal en las que, advierte, no va a caer.

13 “Women in the Beehive: A seminar with Jacques Derrida”, transcripción del Pembroke Center for Teaching and Research Seminar with Derrida, en *Subjects/Objects* (primavera 1984), p. 17.

14 A Teresa de Jesús la denomina así Ilia Galán recogiendo el adjetivo “idiota” que designaba a la persona sin instrucción formal. Recordemos que en la Primera Carta del Apóstol san Pablo a los Corintios, se recoge el mandato *Obstat sexus*, ‘El sexo lo impide’, por el que Pablo de Tarso, prohíbe la participación y la formación intelectual de la mujer en la iglesia. (Recogido en María García Buendía, 2015).

15 La propia Virginia Wolf cuenta su propia experiencia en la Universidad de Oxford en *A Room of One's Own* a principios del siglo XX

Venus a través del espejo

Finalmente, querría mencionar la relación entre las venus de Chechu Álava y la *Venus del espejo* de Velázquez, autor de quien esta pintora reconoce su influencia. En ella vemos a Cupido sosteniendo el espejo, como en *Venere allo specchio*, de Tiziano. Unas cintas de colores atan sus manos: las manos del dios del amor. Con este gesto, Velázquez reformula el tópico literario en la égloga X de Horacio: “*Omnia vincit Amor et nos cedamos Amori*”, que significa ‘El amor lo puede todo. Dejémosnos vencer por él’. En la *Venus del espejo*, el dios Amor está supeditado a la belleza. Es entonces la belleza la que todo lo puede, tanto que vence al mismísimo Amor. En la versión de Chechu Álava, no hay dios sino mujer, no especialmente bella ni fea sino libre: diosa de sí misma, de sus sentimientos y de su sexualidad. Es la mujer del siglo XXI.

MARÍA DEL PILAR GARCÍA BUENDÍA
 Universidad Nacional de Educación a Distancia
 mmgbuendia@madrid.uned.es

Referencias bibliográficas

- ÁLAVA Chechu (2016): *Venus*. En: *Rebeldes*. Catálogo del Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Del 27 de enero al 29 de marzo de 2020.
- AUGÉ Marc (1992): *Los no lugares*. Gedisa editorial Barcelona.
- AZNAR ALMAZÁN Yayo (2019): *Últimas tendencias del arte*. Editorial Universitaria: Fundación Ramón Areces.
- AZNAR ALMAZÁN Yayo, Miguel Ángel García Hernández y Constanza Nieto Yusta (2011): *Los discursos del arte contemporáneo*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces.
- <https://masdearte.com/chechu-alava-tercera-protagonista-del-programa-kora-en-el-thyssen/>: “Chechu Álava, tercera protagonista del programa Kora en el Thyssen.”
- CAMARZANA S. (2020): “Las heroínas de Chechu Álava”. El Cultural, ed. electrónica. <https://elcultural.com/las-heroinas-de-chechu-alava>
- CAUQUELIN Anne (2012): *Las teorías del arte*. Traducción de Michèle Guillemont. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- FRIEDRICHS Miriam (2009): “El sueño de la inyección de



9. Diego Velázquez (hacia 1647-1651): *Venus del espejo*. Óleo sobre lienzo. 122 x 177 cms. National Gallery, Londres.

- Irma". *Nodus* XXIX.
- GALÁN Ilia (2015): *El castillo: Teresa de Jesús ante Kafka*. Madrid: Dyckinson.
- GARCÍA BUENDÍA María del Pilar (2015): "Comunicaciones místicas de Teresa de Jesús como actos de evaluación pragmática." *Lemir* 19 (2015): 247-264. Parnaseo. Universidad de Valencia.
- (1998): *La traviata. Ópera en tres actos*. Traducción del libreto original en italiano de Francesco Maria Piave. Suplemento al número 22 de la revista *Melómano*. Madrid: Orfeo ediciones.
- (2020): "La mirada dialéctica de Venus: *El placer de la Venus de Urbino. Elogio de la masturbación* (2016) y *Venus* (2017) de Chechu Álava.". Ms. Inédito.
- GEA MARTÍN Juan Carlos (2020): "Chechu Álava: presencias en rebeldía." En *El Cuaderno*. (www.elcuadernodigital.com). Gijón: Trea.
- GIECO León (1978): "Solo le pido a Dios". En: *IV LP*. Buenos Aires: Sazam (Óscar López, productor).
- SCOTT Joan: *Historia de las mujeres*. En: Peter Burke (ed.) *Formas de hacer Historia*. Versión española de José Luis Gil Aristu. Madrid: Alianza Universidad, 1996.
- SMILEVSKI Goce (2012): *La hermana de Freud*. Madrid: Alfabara.
- SOLANA G. y Rocío de la Villa (2020): Presentación de *Rebeldes*, de Chechu Álava, en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Madrid, 27 de enero.
- SHOWALTER Elaine. 1971. "Women and the Literary Curriculum". *College English*, 32(8): 855-862.
- SHOWALTER Elaine. 1977. *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press.
- SHOWALTER Elaine. 1981. "Feminist Criticism in the Wilderness". *Critical Inquiry*, 8(2): 179-205
- DE LA VILLA Rocío (2020): Chechu Álava. Folleto. <https://www.museothyssen.org/sites/default/files/document/2020-01/chechualavafolleto.pdf>
- DE LA VILLA Rocío, y CHECHU Álava (2020): "Charla entre la artista y la comisaria de la exposición *Chechu Alava. Rebeldes*. Repaso por su trayectoria artística." Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Madrid, 27 de febrero. <https://www.museothyssen.org/thyssenmultimedia/charla-entre-artista-comisaria-exposicion-chechu-alava-rebeldes-repaso-su>
- WOLF Virginia (1929): *A Room of One's Own*. London: Hogarth Press.

Webgrafía de imágenes

- ÁLAVA Chechu (2017): *Venus*. Óleo sobre lienzo 54 x 81 cms. Imagen recuperada en: <http://www.chechualava.com/?cat=88>.
- ÁLAVA Chechu (2016): *El placer de la venus de Urbino. Elogio de la masturbación*. Imagen recuperada en: <https://masdearte.com/especiales/chechu-alava/>
- BARBARELLI DI CASTELFRANCO Giorgio (conocido como "Giorgione"): (c. 1510): *Venere dormiente*. Óleo sobre lienzo, 108.5 x 175 cms. Gemäldegalerie, Dresde. Recuperado: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Giorgione_-_Sleeping_Venus_-_Google_Art_Project_2.jpg
- CRANACH el Viejo, Lucas (1532): *Venus*. Técnica mixta sobre haya. 37,7 x 24,5 cms. Städel Museum, Frankfurt.
- DAVID Jacques-Louis (1794): *Muerte de Joseph Bara*. Óleo sobre lienzo 118 x 155 cms. Museo Calvet. Avignon.
- DE GOYA Y LUCIENTES Francisco (1795-1800): *La maja desnuda*. Óleo sobre lienzo. 98 x 191. Museo Nacional de El Prado, Madrid. Imagen recuperada en: <http://www.tiendaprado.com/es/4045-la-maja-desnuda-290041.html>
- MANET Edouard (1863): *Olympia*. Óleo sobre lienzo. 90 x 130 cms. Museo de Orsay. París. Imagen recuperada en: <https://historia-arte.com/obras/olympia-de-manet>
- TIZIANO VECELLIO (1538): *La venere di Urbino*. Óleo sobre lienzo: 119 x 165 cms. Galería degli Uffizzi, Florencia. <https://www.mostratizianobrescia.it/blog/tiziano-pittore/venere-urbino/>
- VELÁZQUEZ Diego (hacia 1647-1651): *Venus del espejo*. Óleo sobre lienzo. 122 x 177 cms. National Gallery, Londres. <https://lineassobrearte.files.wordpress.com/2014/07/venus.jpg>

REFLEXIONES SOBRE LA VEJEZ Y EL ENVEJECIMIENTO EN LA NARRATIVA TESTIMONIAL DE TERESA PÀMIES

DANIELA NATALE

*Y ahora,
a envejecer bien como el jerez.
Ser también útil de viejo,
ser oloroso,
ser fino,
no ser vinagre,
ser vino.*
Gloria Fuertes¹

1. Introducción

No hay límites entre la vida y la obra de Teresa Pàmies (Balaguer-Lérida, 1919²-Granada, 2012), escritora militante y exiliada republicana, que empezó a publicar sus novelas testimonio y ensayos a partir de los cincuenta y dos años, cuando regresó a España, después de más de treinta años vividos en el exilio. Al contar su vida las grandes empresas como las pequeñas, se entremezclan. Sus textos están plagados de anécdotas, de datos cotidianos, de grandes sucesos que desgranar la historia de su país y su cultura, de experiencias de vida y relaciones públicas y privadas, en las que todo tiene su importancia testimonial, para recuperar la memoria de su generación. Su mirada sistemática y racional se detiene en las glorias y las miserias, en lo trascendental y lo insignificante, lo racional y lo carnal. Aunque hija de una familia campesina, y autodidacta, se ha apoderado de

1 Fuertes G., "Tren de Tercera Edad", en *Historia de Gloria*, Editorial Cátedra, Madrid, 1980.

2 En 2019 se celebró el centenario de su nacimiento, con numerosos simposios y la exposición itinerante de sus libros, que se pudo visitar en varias bibliotecas que rindieron un merecido homenaje a esta escritora plurigalardonada.

espacios eminentemente masculinos, en la política activa y en el periodismo, desarrollando una incesante actividad literaria, prioritariamente en catalán, que ha obtenido una relevante resonancia en todo el estado español³.

La vejez siempre ha sido uno de los temas de los numerosos trabajos de Teresa Pàmies, una de las narradoras más longevas (falleció a los noventa y dos años) y prolíficas de la España republicana, en los que se ha atrevido a contradecir la representación hegemónica de la feminidad basada en la juventud y la belleza. Pàmies percibe la madurez y la vejez como fases de enriquecimiento, donde la creatividad puede ocupar un lugar más importante en su vida, una vez que ha sido liberada de las responsabilidades familiares o políticas, llevadas a cabo en etapas anteriores de su vida. El objetivo del presente estudio es analizar la «narrativa de la vejez» que se desprende de su biografía y obra, una narrativa escrita con óptica vivencial y feminista.

Además de analizar el universo literario de la escritora bajo el prisma de los estudios de la edad, o sea de la gerontología cultural⁴, este trabajo contempla también el papel positivo de la creación literaria en la percepción que la autora tiene de su propia vejez, poniendo así en relación su creatividad con su propio proceso de envejecimiento.

Teresa Pàmies parece tener como objetivo entender la vida en sí, y para entenderla, se enfrenta a los límites que socialmente intentamos ignorar: la decrepitud, la vejez y la muerte. Y como la escritura es la vida, no resulta nada extraño que la autora medite sobre las etapas de la existencia, lo que le ocurre y lo que supone para ella llegar a ser anciana.

3 Su obra literaria de cerca de cuarenta títulos, entre novelas, narrativa memorialística, ensayos, libros de viajes, y una gran cantidad de colaboraciones periodísticas en diversos medios, está escrita predominantemente en catalán, aunque no faltan trabajos en castellano como por ejemplo la novela *La Chivata*, o el ensayo que dedicó a la Pasionaria, *Una española llamada Dolores Ibárruri*. En muchos casos, como por ejemplo lo de *Testament a Praga* (1971) y *Memòria dels morts* (1981), fue ella misma quien los tradujo al castellano.

4 La gerontología cultural es un ámbito de estudios interdisciplinarios que desde las humanidades y las ciencias sociales, ha tenido una gran influencia en el ámbito académico y de investigación, a la hora de replantear cuestiones relacionadas con el envejecimiento, que van más allá de la investigación científica en los campos de la medicina y la biología. La gerontología cultural cuestiona la construcción cultural de la edad y del envejecimiento; denuncia la marginación social y cultural de las personas mayores; y estudia maneras alternativas de entender y vivir el proceso de envejecer, teniendo en especial consideración las representaciones culturales y artísticas que las manifiestan (Worsfold, 2011).

2. La aventura de envejecer

Pàmies comenzó a escribir *La aventura de envejecer*, un ensayo en cuatro partes sobre la vejez, durante su estancia en el balneario Prats de Caldas de Malavella (Gerona), en 2001, utilizando su propia vida y la de su generación, como fondo sobre el que proyectar sus reflexiones. La tesis que ella sostiene es que es posible vivir los últimos años de la propia existencia con dignidad. Ello no quita que nadie desee ser viejo. La suya no es una visión edulcorada de la vejez. Aunque Pàmies ofrece muchos ejemplos en positivo, eso no le impide afirmar, con la dureza que la caracteriza, que el conflicto generacional genera múltiples problemas, o que «envejecer es una desgracia».

Ella proporciona modelos diversos de envejecimiento que pueden empoderar a sus lectores, mostrándoles todas las oportunidades de la edad mayor. La percepción que la autora tiene de su propia vejez, y del hecho de llegar a la tercera edad, incide directamente en el proceso de creación literaria y en su propio bienestar personal.

Envejecer bien necesita preparación y aprendizaje, es algo que requiere voluntad pero que está al alcance de todos los que no sufran algún problema serio de salud. Para ilustrar esta idea, la balaguerina trae a colación a Norberto Bobbio y a Rita Levi Montalcini. Ambos a los noventa años escribieron un ensayo sobre este tema, proporcionando visiones que evidencian puntos de vista muy diferentes, como se verá. Del mismo modo Pàmies se refiere a Francisco Ayala y a Miguel Delibes, o recuerda, a comienzos de los años cincuenta, la época en la que coincidió en Praga con el escritor brasileño Jorge Amado, él también exiliado por su militancia comunista, y cómo este, en 1995, con ochenta y tres años, presentaba en Madrid su autobiografía *Navegación de cabotaje*, demostrando una lucidez mental y una energía vital envidiables a su edad.

En la *Motivación* que constituye el *incipit* de *La aventura de envejecer*, Pàmies explicó a sus lectores:

[...] me he puesto a escribir *La aventura de envejecer* a los ochenta y dos años, la mitad de los cuales los he dedicado a escribir la crónica de mi generación, que ha envejecido sin darse cuenta porque, por suerte, nos hacemos viejos poco a poco. Si envejeciéramos de repente no soportaríamos el impacto. La naturaleza humana debe de tener programado el envejecimiento por etapas y gradualmente, y debe de ser más imperceptible para unos que para otros, aunque con el mismo final para todos. (Pàmies, 2002: 7)

Unos años antes de fallecer, escribía acerca de la relación entre la literatura y la Medicina:

La literatura ha aportado, y sigue aportando, estimados datos a las Ciencias Médicas por ser reflejo de la vida humana, en la salud y en la enfermedad; en la infancia, la juventud, la madurez y la ancianidad. Los escritores también enferman o conviven con la enfermedad de otros, experiencias que un día pueden ser tema literario tamizado por la imaginación del escritor/a, cronista de su tiempo y circunstancia, no sólo para dar fe de lo que acontece sino también de cómo lo afronta el ser humano en cada etapa de su vida. (Pàmies, 2004: 107)

Cada persona puede abordar su vejez de dos maneras: viéndola solo como un problema, causa de angustias y de desesperación, o como la oportunidad de vivir de otra forma, y de sacar el máximo partido de las propias capacidades.

Como ya señalaba Marco Tulio Cicerón en *De Senectute*, a pesar de las desgracias que lleva consigo, la senescencia puede ser un periodo ciertamente gratificante si se la sabe integrar en el proceso de la vida.

En otro plano, Publio Terencio Afro, autor de comedias del siglo II A.C., escribía en *Phormio* (IV, I, 9) «Senectus ipsa est morbus», es decir «La vejez misma es una enfermedad». Estas son las dos perspectivas que hoy en día siguen vigentes.

Como la propia Pàmies explica, dos obras que parecen paradigmáticas para la comprensión actual de la vejez, son el testamento intelectual de Norberto Bobbio, un eminente filósofo del Derecho, y el ensayo *El as en la manga: Los dones reservados a la vejez* de Rita Levi Montalcini, una científica igualmente famosa y apreciada, premio Nobel de Fisiología y Medicina en 1986. Bobbio tenía casi noventa años cuando escribió sus amargas reflexiones en torno a la vejez, que fueron publicadas con el título ciceroniano *De Senectute*. Levi Montalcini, a una edad cercana a la de Bobbio, escribe un libro lleno de esperanza sobre esta última etapa de la vida. La simple comparación de los títulos de ambas publicaciones ya dice mucho del mensaje lacónico y pesimista del primer libro frente al aliento optimista del segundo:

A sus noventa años, la prestigiosa neuróloga italiana hace una valoración positiva del libro de Norberto Bobbio, pero considera que, como Simone de Beauvoir en su documentado ensayo *La vejez*, se expresa en términos pesimistas cuando escribe: «La inmensa mayoría de los hombres aco-

ge la vejez con tristeza o con rebeldía; esta inspira más repugnancia que la propia muerte». Bobbio es más delicado pero igualmente pesimista cuando escribe en *De senectute*: «El tiempo del viejo... es el tiempo del pasado. El mundo del futuro está abierto a la imaginación, y ya no te pertenece, mientras que el mundo del pasado es aquel en que, por medio del recuerdo, te refugias en ti mismo. El viejo vive de recuerdos y para los recuerdos [...]». Su compatriota y contemporánea (ambos nonagenarios) Rita Levi Montalcini discrepa cordialmente y escribe: «Al contrario que Bobbio, creo que la vejez no se debe vivir recordando el tiempo pasado, sino programando la propia actividad para el tiempo que queda, ya sea un día, un mes o varios años, con la esperanza de poder realizar proyectos que no había sido posible llevar a cabo durante los años mozos». (Pàmies, 2002: 12-13)

A lo largo de su libro, Levi Montalcini se refiere a una serie de personalidades célebres y longevas, desarrollando así, la teoría de que el cerebro es el «as en la manga» que todas las personas tienen y deben saber utilizar adecuadamente en la vejez.

3. “Los hombres maduran, las mujeres envejecen”

El envejecimiento es un proceso individual que se vive en un contexto y en una sociedad determinada. No es lo mismo ser un hombre anciano que una mujer anciana, no es lo mismo tener recursos económicos o no tenerlos, tener o no tener acceso a la cultura. Estas y otras variables dibujan una vejez distinta, que depende de muchos factores diferentes.

Los estereotipos negativos propios de la vejez afectan especialmente a las mujeres. Se las percibe como mayores antes que a los hombres, pasando a ser invisibles mucho antes que ellos en la vida social y, sobre todo, en los medios de comunicación (Freixas, 1998), donde se las evalúa más negativamente que a los hombres de su misma edad en cuanto a la apariencia física se refiere (Harris, 1994). Susan Sontag (1979) definió el doble estándar del envejecimiento, según el cual mientras los hombres maduran, las mujeres envejecen (Edadismo)⁵.

5 El edadismo es la discriminación por razón de edad, centrado en las mujeres. Se constata que la construcción social del envejecimiento incorpora estereotipos negativos en cuanto a la mujer se refiere. El término edadismo, *ageism* en inglés, acuñado por el gerontólogo norteamericano Robert N. Butler en 1969 hace referencia a la discriminación que se ejerce

En la actualidad asistimos a una exaltación de la juventud, asociada a la productividad, la belleza y el éxito. La edad y el paso del tiempo son vistos como un desvalor que hay que combatir, y para ello se promocionan soluciones anti-edad para la conservación de la belleza estética. Ante esto, resulta importante resignificar la imagen de la vejez, teniendo en claro que es una etapa más de la vida que, como otras, contiene tanto aspectos positivos como negativos.

Deconstruir los prejuicios y estereotipos que recaen sobre las personas mayores es una tarea pendiente de la sociedad que tendrá que contribuir a erradicar las prácticas discriminatorias, entre ellas la negación de la sexualidad de las personas mayores. Eso implica que algunos o algunas consideren que ya no tienen derecho a disfrutar de la sexualidad, y nieguen o escondan sus deseos o no manifiesten que siguen siendo seres sexuados, con deseo y necesidad de amor y placer. Teresa Pàmies presenta el caso de la ex ministra francesa *Françoise Giroud* que:

[...] octogenaria, [...] ha disfrutado durante cinco años de la política activa no militante pero intensa, del ejercicio de una profesión tan estimulante como el periodismo y la literatura, y de placeres del cuerpo que una mujer sexualmente liberada y económicamente emancipada se puede permitir en el umbral de la senectud, aunque la tilden de estafalaria, patética o chocha. Ciertamente es un caso excepcional, pero lo será cada vez menos. (*Ibidem*: 14)

Sobre el tema de la sexualidad entre la gente «de edad avanzada», eufemismo empleado para evitar el adjetivo «viejo», añade:

Me gusta la expresión erotismo cariñoso para definir la sexualidad en la vejez. En la aventura de envejecer descubrimos la importancia de las palabras y de los conceptos. Algunos la encontrarán cursi o *light* [...]. Las mujeres ancianas no solemos hablar de sexo ni usamos el galicismo hacer el amor como eufemismo de *follar*, *fornicar* o *joder*. Eso de «hacer el amor» es pedante y presuntuoso; es una expresión que no ha arraigado entre las mujeres y los hombres de edad «avanzada» o propecta. (*Ibidem*: 64-65)

hacia las personas mayores en la sociedad actual. Butler explica que el edadismo se caracteriza por el prejuicio institucional e individual contra las personas mayores, estereotipándolas, mitificándolas, desaprobándolas y evitándolas. Además dice que la discriminación no afecta por igual a todas las personas mayores: se ve amplificada cuando va asociada a determinadas características sociales, como la escasez de recursos económicos y culturales, la etnia o el género (Butler, 1969).

Ella añade que la mujer envejece con una sexualidad menos perentoria, que le permite disfrutar del sexo y de los preliminares sin las ansias y las urgencias del hombre, cuyo impulso sexual puede derivar en casos patológicos, que rozan la demencia senil. El problema más grave lo constituyen las llamadas «perversiones seniles», que no parecen afectar a la mujer.

Pàmies, afrontado el reto de escribir sobre lo que para ella significa envejecer, con aquella lucidez y sencillez que la caracteriza, condena tanto el paternalismo con el que la sociedad con frecuencia trata a «la tercera edad», como el ostracismo al que relega a los mayores una vez finalizada la época productiva y reproductiva. Cuestiona al poeta Juan Vinyoli, aduciendo que murió joven porque no supo o no quiso envejecer, y a Goethe, para quien el envejecimiento es una progresiva pérdida de perspectiva. Ella afirma que la vejez no es una cuestión de años sino de estado de ánimo, y defiende que la edad cronológica no tiene por que coincidir con la biológica, y que el proceso de envejecimiento es una aventura individual que cada persona vive de manera distinta. También en las parejas consolidadas el hombre y la mujer envejecerán con las características propias de cada uno, que incluyen la salud física, el modo de ser personal, la autosuficiencia económica y el grado de educación.

A la pareja más famosa y emancipada del siglo XX, Simone de Beauvoir y Jean-Paul Sartre, la senectud les cogió desprevenidos, y la aventura de vivir se acabó de una manera sórdida y miserable, como ella misma contó en su obra *La ceremonia del adiós*, publicada en 1981, tras la muerte de su compañero sentimental. Los que se quedarán viudos o viudas, después de haber maturado juntos, tendrán que emprender la aventura de envejecer solos, renunciando a muchas cosas, pero sintiéndose siempre acompañados del recuerdo.

A través de ejemplos ilustres, como lo de Vicente Aleixandre cuyos *Poemas de la Consumación* (1978) fueron escritos en la ancianidad creativa, pero también de testimonios de ancianas y ancianos de la clase obrera que escriben cartas a los periódicos, presenta diferentes maneras de sobrevivir a la ancianidad, constructivas, creativas, rebeldes, o pasivas, todas son respuestas a una experiencia vital que prepara de una manera u otra para afrontar el proceso de envejecimiento, con sentido del humor, un poco de ironía y deseo de seguir adelante, porque de la vejez se salvan solo los que mueren jóvenes.

Y echando la mirada hacia su generación, dice que algunos han envejecido desde una juventud frustrada por circunstancias históricas de las que no eran responsables, mientras otros no han renunciado a recuperar su infancia y adolescencia robadas por los vencedores de la Guerra Civil.

De sí misma Pàmies dice:

Me considero una escritora testimonial, no sólo de vivencias individuales sino del comportamiento de mi generación en la época que nos tocó vivir: la llegada incruenta de la Segunda República, la Guerra Civil desatada por el fascismo, la lucha popular para hacerle frente, la derrota, el exilio, la recuperación de la democracia a pesar de la represión sangrienta de los vencedores. Y para dar testimonio de todo ello, no bastan las hemerotecas y la memoria como «facultad mental»: lo importante es la «memoria del corazón», como decía el recordado José Luis L. Aranguren. (*Ibidem*: 60)

Hombres y mujeres de cultura, entre ellos la propia Teresa Pàmies, han envejecido dignamente, siendo activos en las diversas ramas culturales o artísticas en las cuales sobresalieron en su juventud y madurez, no siempre aceptados por los más jóvenes, tildados de dinosaurios, cuando habían creado el futuro del país con su obra, a veces silenciada, como la de la escritora y periodista Ana Murià.

Nuestra sociedad a menudo desprecia el valor de las personas mayores y las relega a un segundo plano, como si hubieran perdido todo su interés, porque ya no son productivas. La imagen negativa de la vejez asocia esta etapa con la enfermedad y genera que las personas mayores sean consideradas enfermas, carentes de autonomía, asexuadas, con dificultades para aprender, improductivas y aisladas socialmente.

Sin embargo, el paso del tiempo no siempre representa una pérdida de cualidades, sino que con frecuencia sirve para que brillen otras, como la sabiduría, la prudencia, el juicio y la experiencia adquiridos con los años. Pàmies afirma que la vejez requiere coraje y una actitud ni resignada ni tampoco fatalista para reivindicar aquella calidad de la vida que la sociedad, en muchos casos, niega a las personas mayores.

Teresa Pàmies cuestiona muchos tópicos sobre el envejecimiento, relacionados con discapacidad funcional, enfermedades y problemas cognitivos, entre otros, y al mismo

tiempo huye de la falaz idealización de la tercera edad como del fatalismo biológico, y desenmascara los falsos prejuicios con que la sociedad trata a los ancianos. Ella escribe que «reconforta saber [...] que los achaques de la vejez no son problemas de salud sino averías del motor que mueve el organismo». (*Ibidem*: 14)

Estar informado sobre los problemas que puedas tener en la tercera edad «permite evitar el pánico al umbral de la vejez, que es propensa a la hipocondría y al síndrome del *malade imaginaire*, personaje creado por Molière a la edad de cuarenta y cuatro años.» (*Ídem*)

4. A modo de cierre

Teresa Pàmies proporciona una narrativa elaborada desde la propia construcción positiva del sujeto que vive, narra y se narra desde una óptica del envejecimiento activo. La suya, como persona y como literata comprometida, es una mirada positiva sobre el hecho de hacerse mayor, ya que da valor tanto al mantenimiento de cualidades positivas a lo largo de la vida, como a las posibilidades de crecimiento personal que aparecen con la madurez y la vejez.

Ella se pregunta, utilizando las palabras del escritor Josep Maria Espinàs: «¿Qué quiere decir saber envejecer?». Su respuesta es:

No sentirse víctima del paso del tiempo, admitir que es una evolución natural y [...] que es absolutamente recomendable que el hecho de envejecer entre en nuestros planes, que figure en nuestra agenda psicológica. Y así se puede envejecer con el ánimo adecuado. (*Ibidem*: 19)

Envejecer no es un proceso de degradación irreversible, sino una aventura individual e intransferible. No hay dos personas que la vivan igual, ni a la misma edad, cada uno vive según su propio ritmo, así que no necesitamos un espíritu aventurero, solo ganas de asumir el reto y mucha curiosidad por seguir aprendiendo de aquello que esta época de la vida nos depara.

DANIELA NATALE
Università del Sannio
(daniela.natale1@gmail.com)

Bibliografía

- AMELA V. M., "Teresa Pàmies publica *La chivata*, su primera novela en castellano", en *La Vanguardia*, 30 enero 1986, p. 40.
- AYALA F., *Recuerdos y olvidos*, Alianza Tres, Madrid, 1991.
- BENEDETTI M., *Desexilio y otras conjeturas*, Nueva Imagen, Buenos Aires, 1985.
- BOBBIO N., *De senectute*, Einaudi, Turín, 1996.
- BEAUVOIR S. de, *La vejez*, Edhasa, Barcelona, 1983.
- *El segundo sexo*, Universitat de València, Cátedra, Madrid, 2 vols, 1998, pp. 363-545.
- BUTLER R. N., "Age-ism: Another form of bigotry", en *Gerontologist*, 9, 1969 pp. 243-246.
- CICERÓN M. T., *Cato Maior de senectute*, Ed. Triacastela, Madrid, 2001.
- FABER S., *Exile and Cultural Hegemony. Spanish Intellectuals in Mexico*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2002.
- FUERTES G., "Tren de Tercera Edad", en *Historia de Gloria*, Editorial Cátedra, Madrid, 1980.
- FREIXAS A., "Autopercepción del proceso de envejecimiento en la mujer entre 50 y 60 años", en *Anuario de Psicología* (nº 50, 67-78), Barcelona, 1991.
- *Mujer y envejecimiento. Aspectos psicosociales*, Fundación La Caixa, Barcelona, 1993.
- "Envejecimiento y género: otras perspectivas necesarias" en *Anuario de Psicología* (nº 73, 31-42), Barcelona, 1997.
- "'La mires como la mires, no las verás'. El doble estándar del envejecimiento en la publicidad televisiva", en *Comunicación y Cultura* (nº 3, 29-40), 1998.
- *Abuelas, madres, hijas. La transmisión sociocultural del arte de envejecer*, Icaria, Barcelona, 2002.
- "La vida de las mujeres mayores a la luz de la investigación gerontológica feminista", en *Anuario de Psicología*. (vol. 39, nº 1, 41-57), Barcelona, 2008.
- GRILLI G., *Modelli e Caratteri dell'Ispanismo Italiano*, Mauro Baroni Editore, Viareggio – Lucca, 2002.
- GRILLO R. M., "La memoria fragmentada (María Teresa León, Dolores Ibárruri, Rosa Chacel, Teresa Pàmies, Federica Montseny, María de la O Lejárraga)", en Aznar Soler, Manuel (ed.), *Escritores, editoriales, y revistas del exilio republicano de 1939*, Renacimiento, Sevilla, 2006, pp. 441-448.
- HARRIS M. B., "Growing old gracefully: Age concealment and gender" en *Journal of Gerontology: Psychological Sciences*, 49, Oxford University Press, San Antonio, Texas, 1994, pp. 149-158.

- LEVI MONTALCINI R., *El as en la manga*, Crítica, Barcelona, 1999.
- MANGINI S., *Recuerdos de la resistencia: la voz de las mujeres de la guerra civil española*, Península, Barcelona, 1997.
- NATALE D., "Memoria collettiva, scrittura autobiografica: Teresa Pàmies", en *Esilio, destierro, migrazioni*, Privitera, D., MESSINA FAJARDO, T. A (eds.), Aracne Editrice, Roma, 2014, pp. 31-44.
- "María Zambrano y Teresa Pàmies: dos diferentes visiones del exilio" en *Colindancias, Revista de la Red de Hispanistas de Europa central*, Núm. 7, 2016, pp. 79-87.
<https://colindancias.uvt.ro/index.php/colindancias/search/authors/view?firstName=Daniela&middleName=&lastName=Natale&affiliation=Universita%20di%20Sannio&country=IT>
- "Lingue, Culture, Politiche", en *Literaturas Ibéricas. Homenaje a Giuseppe Grilli*, Di Lodovico A. G, Ruggeri A. A. S. (eds.) Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2016, pp. 13-24.
- NIEVA DE LA PAZ P., "El fin del exilio en dos novelas de la Transición política: *Memoria de los muertos* (1981), de Teresa Pàmies, y *Cuánta, cuánta guerra* (1982), de Mercé Rodoreda", en *Exilio/Desexilio en el mundo hispánico contemporáneo: los caminos de la identidad (Escrituras y expresiones artísticas del exilio)*, Larraz, E. (eds.), Editions Universitaires de Dijon, Dijon, 2007, pp. 211-235.
- PÀMIES BERTRÁN A., "De la militancia a la literatura. 30 años de exilio de Teresa Pàmies" en *Esilio, destierro, migrazioni*, Privitera, D., MESSINA FAJARDO, T. A (eds.), Aracne Editrice, Roma, 2014, pp. 21-30.
- PÀMIES S., "Añoranza", en *La Vanguardia* [11/05/2012].
- PÀMIES T., *Testament a Praga*, Destino, Barcelona, 1971.
- *Va ploure tot el dia*, Edicions 62, Barcelona, 1974.
- *Quan érem capitans*, Dopesa, Barcelona, 1974.
- *Gent del meu exili*, Galba, Barcelona, 1975.
- *Quan érem refugiats*, Dopesa, Barcelona, 1975.
- *Dona de pres*, Proa, Barcelona, 1975.
- *Amor clandestí*, Galba, Barcelona, 1976.
- *Records de guerra i d'exili*, Martínez Roca, Barcelona, 1976.
- *Romanticismo militante*, Destino, Barcelona, 1976.
- *Los niños de la guerra*, Bruguera, Barcelona, 1977.
- *Una española llamada Dolores Ibárruri*, Martínez Roca, Barcelona, 1977.
- *Memòria dels morts*, Planeta, Barcelona, 1981.
- *Memoria de los muertos*, Planeta, Barcelona, 1981.

- *Rebelión de viejas*, laSal edicions de les dones, Barcelona, 1989.
 - *La Chivata*, Planeta, Barcelona, 1986.
 - *Carta a la néta sobre el comunisme. Els anys de lluita*, Columna, Barcelona, 2001.
 - *La aventura de envejecer*, Traducción de Marta Boldi Casas, Ediciones península, Barcelona, 2002.
 - “Envejecer desde la literatura”, en *Envejecimiento. Humanitas monografías*, Rivera, J. M. (ed.), Fundación medicina y humanidades médicas. 1, Barcelona, 2004, pp. 107-114.
 - *Informe al difunt*, La Campana, Barcelona, 2008.
 - *La Soffiata*, Prefazione, traduzione e note di Daniela Natale, Gruppo Editoriale Bonanno, Acireale-Roma, 2013.
 - “Envejecer desde la literatura”, en *Envejecimiento. Humanitas monografías*, Rivera, J. M. (ed.), Fundación medicina y humanidades médicas, 1, Barcelona, 2004, pp. 107-114.
- PICORNELL BELENGUER M., *Discursos testimoniáis en la literatura catalana recent (Montserrat Roig i Teresa Pàmies)*, Abadía de Montserrat, Barcelona, 2002.
- RODRÍGUEZ FISCHER A., *De mar a mar*, Península, Barcelona, 1998.
- ROMERA CASTILLO J., “Estudio de la escritura autobiográfica española (Hacia un sintético panorama bibliográfico)”, en *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Ledesma Pedraz, M. (ed.), Universidad, Jaén, Jaén, 1999, pp. 35-52.
- PÉREZ G. J., “Lo factual, ficticio y feminista en *Mujer de preso* y *La chivata* de Teresa Pàmies”, en *Letras Femeninas*, Vol. 24, No. 1/2 (PRIMAVERA-OTOÑO 1998), Asociación de Estudios de Género y Sexualidades, Michigan State University Press, pp. 139-156. <https://www.jstor.org/stable/23021668>
- SONTAG S. “The double standard of aging”, en *Psychology of Women* Williams, J. (ed.), Academic Press, San Diego, CA, 1979, pp. 462-478.
- TERENCIO P. A., *Comedias*, Edición bilingüe de José Bravo, Cátedra, Madrid, 2001.
- VENTURA L., *La tiranía de la belleza. Las mujeres ante los modelos estéticos*, Plaza & Janés, Barcelona, 2000.
- WORSFOLD B. J. (ed), *Acculturating Age: Approaches to Cultural Gerontology*, Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida, Lleida, 2011.

APROSSIMAZIONI A *JEWISH VOICES FROM ARAB COUNTRIES IN CONTEMPORARY ITALIAN PROSE*

MARIA LALICATA

Vorrei soffermarmi su un fenomeno letterario un po' trascurato e forse nemmeno ancora classificato adeguatamente: quello della letteratura in lingua italiana sviluppatasi in Italia a partire dagli anni '90 i cui protagonisti appartengono alle comunità ebraiche originarie dei paesi del bacino del Mediterraneo. Prenderò spunto da un recente ed eccellente saggio di Tiziana Carlino, scritto in lingua inglese, che sin dal titolo "sono ebreo, anche"⁶ svela una tensione, una dichiarazione provocatoria che è al tempo stesso indice della complessità di uno *status*.

Il titolo dell'articolo prende spunto a sua volta dal libro *Sono ebreo anche* (2007) di Arturo Schwarz, che fa parte di questa panoramica di voci ebraiche.

Parafrasando il titolo del romanzo di Marie Cardinal *Le parole per dirlo* (1975), si potrebbe sintetizzare il messaggio del presente articolo in "L'italiano per dirlo" ossia per raccontare attraverso la scrittura, il dolore dell'esilio, dello strappo, mai ricucito, dalle radici della propria terra, e che, attraverso il racconto, si cerca di oggettivizzare e, al tempo stesso, di tramandare la memoria di un vissuto e di una appartenenza complessa.

Perché porre l'accento sulla lingua "italiana"? Ebbene già dal titolo, la nostra autrice, evidenzia che si tratta di "voci ebraiche dei paesi arabi che si esprimono in prosa italiana contemporanea" dove, a mio giudizio, l'italiano assurge a lingua veicolare, che dà vita e permette la diffusione e la conoscenza della storia di una comunità, quella ebraica di lingua araba, la cui associazione "araba-ebraica" di per sé può sembrare contraddittoria, ma che semplicemen-

⁶ Tiziana Carlino, "sono ebreo, anche: *jewish voices from arab countries in contemporary italian prose*", *Mediterranean Studies*, vol. 28, N. 1 (2020), pp. 23-49.

te evoca una geo-storia, che affonda radici plurisecolari e che riguarda tutto il bacino del mediterraneo-arabo che si estende dal Marocco alla Tunisia, passando per la Libia e l'Egitto fino all'estremo "levantino" costituito dal Libano e dalla Siria.

Tiziana Carlino, nella sua introduzione al tema fa subito un distinguo tra ciò che l'Italia è stata da sempre, ossia terra di emigrazione, anche massiva e, la nuova prospettiva che emerge, dalla numerosa testimonianza in prosa italiana, che l'Italia è diventata meta di immigrazione.

A partire dagli anni '90 del secolo scorso infatti, la narrativa italiana si arricchisce di opere scritte da immigrati appartenenti alle comunità ebraiche provenienti dai paesi arabi. Questo *focus* originale e innovativo permette alla Carlino di identificare nella lingua italiana una nuova valenza, quella di una lingua seconda, appresa non solo per poter "comunicare" in un paese che li ha accolti e dove *in primis* cercano di divenire cittadini italiani ma, soprattutto, l'italiano permette loro la conservazione della memoria di sé e della propria comunità ebraica nata e vissuta fino al momento dell'esilio, in terre arabe. Questo fenomeno letterario risulta finora poco studiato e per questo va riconosciuto il merito all'autrice per l'analisi puntuale effettuata che diventa spunto di riflessione originale di un fenomeno che investe la società italiana nel suo contemporaneo e complesso divenire.

L'autrice sottolinea inoltre l'importanza che riveste per la maggioranza di questi scrittori potersi dichiarare "sefarditi". Questa dichiarazione orgogliosa non è solo un mero risultato di indagini sulle proprie origini bensì assurge a simbolo di un'esperienza atavica di emigrazione individuale e collettiva. L'autrice evidenzia come la scrittura rappresenti per molti di loro il complesso processo di formazione d'identità nella cultura ospitante dove hanno intenzione di integrarsi definitivamente. Tuttavia non trascurava di definire "poroso" l'italiano in cui si esprimono, aperto dunque, alle influenze di arabo, ladino, ebraico, inglese e francese.

L'analisi della Carlino, condotta cronologicamente attraverso la prosa italiana di emigrazione degli ultimi settanta anni, descrive le vite degli autori attraverso le loro opere, dove il ricordo e la voglia di tramandare la memoria rappresenta il motore primo che diviene, anche attraverso la scrittura, intento di superare il trauma, quello dell'esilio, che da sempre ha caratterizzato le comunità ebraiche ma che in quelle del bacino arabo del Mediterraneo, si fa più complesso e contraddittorio.

La prima opera presa in esame è *L'ebreo errante* (1993) di Miro Silvera che è anche la prima nella letteratura italiana contemporanea. Per Silvera, "l'imperativo è quello di raccontare", poiché afferma "Le storie personali non dovrebbero essere nascoste, ma raccontate e condivise con gli altri". In questo romanzo si mettono in evidenza le radici spagnole e "l'errare" come essenza radicata nella sua famiglia sin dal XVI secolo quando, per non convertirsi alla religione cattolica, è costretta a lasciare la Spagna.

Successivamente Carlino affronta le opere di quattro scrittori ebrei-libici e nel sottotitolo che li contiene, si interroga se definirli scrittori "post-coloniali" o "ebrei scrittori delle comunità arabe".

Il primo di essi è David Gerbi, nato a Tripoli e profugo della Libia dal 1967, anno in cui fu costretto a lasciare il paese dopo la guerra dei sei giorni, per le rappresaglie che vennero messe in atto contro la comunità ebraica di Libia.

Le opere di Gerbi sono: *Costruttori di pace. Storia di un ebreo profugo della Libia* (2003), *Rifugiato. Io ebreo, io libico, io italiano* (2013) e *Un sogno non interpretato è come una lettera non letta* (2016). In *Rifugiato* Gerbi tiene a sottolineare che la sua storia risale "a una storia più grande" quella degli ebrei sefarditi, cacciati dalla Spagna nel 1492 e in fuga attraverso i paesi arabi, dove hanno vissuto per secoli e chiarisce anche che lo scopo del suo scrivere è rivolto "a tutti i rifugiati, al di là di ogni religione, nazione o gruppo di affinità. Scrivo per coloro che sono stati esiliati e hanno bisogno di sentirsi accolti". Il suo percorso personale lo porta a diventare psicoanalista, e come sottolinea Carlino questa sfida verso una crescita spirituale gli è stata lanciata da uno stato di profonda tristezza che l'autore identifica con la parola araba *ghurbah* che differisce dalla *saudade* portoghese in quanto in arabo, deriva dalla radice "gh-r-b" che genera l'aggettivo *gharib*, che significa "alieno", "straniero", "estraneo" che acquisisce il significato di "esilio", "espatrio", "assenza" dal proprio paese. Importante sottolineare il ruolo attivo che svolge Gerbi in diverse associazioni internazionali che tutelano e diffondono la storia degli Ebrei di Libia.

Il secondo autore preso in esame è Arthur Journo, ebreo-libico, la cui unica opera si intitola *Il ribelle* (2002). Egli, sostenuto e incentivato dai suoi figli, scrive gli episodi più rappresentativi della sua vita in Libia, dalla grande casa dalla struttura moresca, all'usanza di vestirsi con gli abiti tradizionali arabi, ai consigli rabbinici di suo nonno barbuto fino all'incontro con la sfilata dei

fascisti che celebravano il secondo anniversario in Tripoli... Incontro questo che segnò per sempre la sua vita e che determinerà un suo modo di essere e di sentirsi, da cui il titolo delle sue memorie. Journo pone in evidenza inoltre il difficile rapporto con gli ebrei di Terra Santa dove si è sentito umiliato e non accolto proprio perché proveniva dai paesi arabi.

Raphael Luzon, in *Tramonto libico* (2015) il cui sottotitolo è "storia di un ebreo arabo" mette subito in evidenza che si tratta di una storia apparentemente dicotomica, rappresentativa di un mondo che "è tramontato" dove l'ebreo, di cultura e religione ebraica, poteva permettersi il lusso di definirsi al tempo stesso "arabo" non solo per il luogo di origine ma, soprattutto, per un senso di appartenenza, per lingua e rispetto delle tradizioni, anche alla comunità araba. E' una storia verso un'identità dove racconta la *ghurbah* sofferta dai suoi genitori, dopo la diaspora, a cui oppone una resilienza il cui obiettivo è salvare la sua storia dall'oblio e partecipare attivamente al progetto, forse utopico, di riconciliazione delle fedi e di pace in Libia.

Victor Magiar, chiude la rassegna degli scrittori libici. Egli è fondatore del gruppo "Martin Buber –Ebrei per la pace". Publica *L'Italia e l'antisemitismo* (1993) e *E venne la notte. Ebrei in un paese arabo* (2003). Un'autobiografia quest'ultima che differisce dalle memorie sin d'ora ricordate soprattutto a livello linguistico. Infatti la lingua utilizzata nella fittizia casa di Cordoba, in Spagna, è il ladino, il giudeo-spagnolo che nell'opera di Magiar si fa "presenza" e per evitare interpretazioni errate del testo, ogni parola è tradotta in italiano.

Tiziana Carlino include nella sua rassegna anche la scrittura di "genere" nelle opere di Masal Pas Bagdadi e di Carolina Delburgo.

Masal Pas Bagdadi arriva in Italia nel 1960 dopo aver sposato un italiano. E' psicoterapeuta infantile. I suoi due romanzi autobiografici sono *A piedi scalzi nel kibbutz* (2002) e *Mamma Miriam* (2013). Qui la scrittura assume un ruolo salvifico. Come afferma Carlino, Bagdadi rappresenta ancora oggi "l'unica testimonianza diretta nella storia della prosa italiana dello stile di vita nel quartiere ebraico di Damasco nei primi anni '40. Le tappe della sua vita sono contraddistinte da lingue diverse. Infatti nel 1943 da Damasco, dove parlava arabo, è costretta a fuggire in Siria e da qui, in Palestina, accolta in un *kibbutz*, impara l'ebraico. Poi, sposando un italiano e, vivendo a Milano, impara anche l'italiano che adotta come lingua propria. Ciò no-

nostante, nella sua scrittura le altre due lingue, l'arabo e l'ebraico, non smettono di risuonare.

Carolina Delburgo è autrice di un unico libro *Come ladri nella notte* (2008). Lei appartiene alla comunità ebraica d'Egitto, dove da sempre gli spostamenti, il trasferimento e il pendolarismo erano elementi chiave. I Delburgo erano una famiglia ebraica, chiamata Halevi, che dovette cambiare nome durante le persecuzioni antiebraiche dell'Inquisizione spagnola diventando "Burgo" come la città di Burgos dove vivevano. Il Cairo, rappresenta non solo l'incontro con il mondo ottomano e arabo-islamico ma anche con l'Occidente e con le potenze coloniali, per cui l'uso del francese in casa era segno di distinzione sociale rispetto ai domestici arabi. *Come ladri nella notte*, asserisce Carlino, "è un libro senza ambizioni letterarie la cui scrittura si concentra sulle sfide materiali dell'immigrazione, sull'esperienza della povertà e sul desiderio di formarsi una identità".

Successivamente lo sguardo di Carlino si rivolge a levante e incontra: Eddy Jamous, nato a Beirut, sociologo che vive a Milano. La sua opera *L'arabo ebreo* (1994) racconta la sua esperienza di migrante nel nuovo ambiente milanese e italiano. Questo romanzo non è solo un ricordo di ricordi ma considera le sfide di questa esperienza problematizzandola in termini di identità e linguaggio e della pervasiva *ghurbah* che segna il tono generale della storia. Jamous afferma che "chi ha conosciuto l'esilio non sarà più un uomo normale. È malato per sempre". È importante notare che nel titolo della sua opera posizioni prima la sua arabicità e poi la sua identità religiosa.

Anche Gad Lerner fa parte di questa rassegna di autori arabi-ebraici. Autore molto noto al pubblico italiano sia per i suoi numerosi programmi Rai sia come giornalista e scrittore che in questa particolare visione prospettica offertaci da Carlino si racconta attraverso l'opera autobiografica *Scintille* (2009). Il titolo infatti accenna al concetto cabalistico delle scintille delle anime. L'autore esplicita questo concetto spiegando che secondo la *Kabbalah* quando la separazione dal corpo si presenta in situazioni ingiuste o dolorose, le anime non sempre raggiungono l'aldilà. Si imbarcano quindi in un vagabondaggio chiamato *gilgul*, il ciclo delle anime, la cui controparte è *galuth*, l'esilio dei corpi. Lerner dichiara che "sono le anime inquiete dei morti che cercano vita che mi hanno spinto al viaggio". Viaggio attraverso la storia della sua famiglia, della sua identità che ne fa uomo complesso che può van-

tare di sentire l'appartenenza a ben tre madrepatrie: Israele, Libano, Italia. Egli dichiara di essere connotato dalla eredità di una sorta di *ghurbah* ebraica da parte del padre ebreo-polacco, dalla sensualità, dal cibo e dal linguaggio levantino materno di lingua araba che si identificano con il Libano e, al tempo stesso, di sentirsi cittadino italiano, dove vive e si sente accolto.

Chiude il cerchio, iniziato proprio con il titolo tratto dal romanzo di Schwarz, l'analisi di Carlino della testimonianza di Arturo Schwarz. Di lui ricorda innanzitutto l'impegno per la creazione del *Progetto Edoth* "Centro di documentazione ebraica di Milano" la cui finalità è quella di testimoniare la storia di Comunità mediterranee integrate con quella della comunità ebraica italiana. In questo grande archivio si trova anche la sua carta d'identità. Egli nacque in Egitto nel 1924 e visse lì durante l'epoca coloniale. Arrivò in Italia negli anni '40 e nel 2007 scrive *Sono ebreo anche. Riflessioni di un ateo anarchico*. Si tratta di un'opera non autobiografica che cerca di analizzare le contraddizioni di sentirsi "ebreo" e dichiararsi "ateo" ma soprattutto, del sentirsi erede di una eredità, quella ebraica, per lui pesante ma al tempo stesso rappresenta una testimonianza di un suo tentativo di meritarsi un simile patrimonio fatto di Profeti d'Israele, Re Magi della Kabbalah e del Talmud, di Spinoza, di Marx, di Einstein, di Freud e di Trotsky...ideali come lui afferma, contenuti in una parola: "rispetto".

Carlino conclude il suo articolo con alcuni spunti di riflessione pienamente condivisibili. Il primo riguarda una sorta di distinguo tra chi, fra gli autori presi in esame, quali Bagdadi e Jamous la lingua italiana l'ha imparata per comunicare e per inserirsi nella nuova realtà italiana ma che, al tempo stesso, è stata volutamente scelta come lingua veicolare del proprio vissuto da condividere con il pubblico italiano; e coloro, come per esempio per gli autori ebrei-libici Journo, Magiar, Gerbi, Luzon l'italiano era stato già appreso nelle scuole coloniali per cui una volta giunti in Italia, è stato un veicolo naturale di trasmissione pubblica di ricordi personali.

La seconda riflessione riguarda la stratificazione linguistica nella scrittura di questi autori dove, insieme all'italiano spesso si affacciano una varietà di lingue: ladino, ebraico, arabo, francese, inglese. L'autrice non tralascia di far notare come talvolta, questa ricchezza multilinguistica impedisca la completa padronanza almeno in una.

Alla fine di questo articolo l'attenzione di Carlino si

sposta dalla lingua alla funzione esercitata dalle foto di famiglia che spesso gli autori hanno pubblicato in queste memorie. Foto “reliquie” tangibili di un passato familiare “privato” che si fa “pubblico” attraverso la pubblicazione dell’opera e che al tempo stesso diventano “prove” storiche di un mondo ormai scomparso ma visibile a tutti.

MARIA LALICATA
Università di Roma Tre
(maria.lalicata@uniroma3.it)

Bibliografia

- BAGDADI Masal Pas. (2002), *A piedi scalzi nel kibbutz*, Bompiani, Milano.
- (2013), *Mamma Miriam*, Bompiani, Milano.
- DELBURGO Carolina, (2008), *Come ladri nella notte*, Clueb, Bologna.
- CARLINO Tiziana, (2020), “sono ebreo, anche: jewish voices from arab countries in contemporary italian prose”, *Mediterranean Studies*, vol. 28, N. 1 pp. 23-49.
- GERBI David, (2003), *Costruttori di pace. Storia di un ebreo profugo dalla Libia*, Appunti di viaggio, Roma.
- , (2013), *Refugee Rifugiato. Io ebreo io libico io italiano*, Il Margine, Trento.
- GERBI David e Maria Micheloni, (2016), *Un sogno non interpretato è come una lettera non letta*, Evolvo Edizioni, Verbanio-Cusio-Ossola.
- JAMOUS Eddy, (1994), *L’arabo ebreo*, Edizioni del Leone, Venezia.
- JOURNO Arthur, (2003), *Il ribell*, Le Lettere, Firenze.
- LERNER Gad, (2009) *Scintille. Una storia di anime vagabonde*, Feltrinelli, Milano.
- LUZON Raphael, (2015), *Tramonto libico. Storia di un ebreo arabo*, Giuntina, Firenze.
- MAGIAR Victor, (2003) *E venne la notte. Ebrei in un paese arabo*, Giuntina, Firenze.
- SILVERA Miro, (1993), *L’ebreo narrante*, Frassinelli, Milano.
- SCHWARZ Arturo, (2007) *Sono ebreo anche. Riflessioni di un ateo anarchico*, Garzanti, Milano.



**LIVE WITH YOURSELF
ACCORDING TO EMILY DICKINSON
DANIELA LA MATTINA**

Have you ever been able to shut yourself up at home, turn on the computer and go, travel the world, discover social networks and improbable friends, blogs, where you can make your own ideas heard, since we are all commentators, and distant countries that drag you and make you dream?

Sometimes you would like not to leave the house anymore and this is what an American writer, one of the most sensitive and interesting of the time and of all times, must have thought in 1862: "I don't go home anymore," she wrote in a letter, and so it was. Emily Elizabeth Dickinson (December 10, 1830–May 15, 1886) at 32 years old closed herself at home, describing an infinite world in her countless poems. Of course she did not have a computer and not even the internet, her window on the world was herself and introspection. She opened the door a few times to talk to some friends and then, she was afraid that the world outside would contaminate her. She wanted to remain as pure as her white robe that she wore every day. She had had a great love in her life and mostly unhappy, but who has not had one! Even many or too many unhappy, but certainly does not shut himself in the house for this. Emily herself admitted that she had overcome the drama of a love that consumes you day after day and that she wanted to close in on herself simply because she wanted to be with herself and with no one else. The world she sought was the inner one. Her choice of life was solitude, a respectable human experience, not to pray and soothe the evils of the world, but to better reflect and externalize her ego and an elusive, hermetic universe at times through her poetry, tangible at the same time, probably objective and concrete.

She wrote her 1775 poems for herself, in life she published only seven in fact. And at her death this immense spiritual patrimony was found, where the absolute and the relative are

perfectly combined: allusive, sometimes enigmatic poems, the verses of which still express today the Mystery of Life, Immortality, Human Solitude, the Platonic Love, but also Sensual Love, and Nature that she described with meticulous details, photographing it and almost letting you participate in its enchantment, through the music of the birds or the infinite blue of the sky. Dickinson's original style profoundly influenced the direction of 20th-century poetry. Her short lines and verses about her inner life, thoughts and feelings give her one of the most distinctive voices in the American poetry to this day.

Many of her rhymes today have become aphorisms used by teenagers in SMS and on Facebook. Emily didn't know it, but her latent desire and after all also her destiny was, finally at home, wandering on the INTERNET!!!

Her life could help us today, when the Covid 19 world emergency has confined us at home for a long time, to understand that before the world, before people, there is our I, our inside, our life which is important, maybe the most important thing. We have to know us, to learn to live with ourselves, our thoughts, sensations and emotions. Only accepting us we can discover the world and live, live, live.

Here there are some of the most famous and interesting poems by Emily Dickinson used by the young in their facebook's profiles in lockdown period for Covid-19 emergency which helped them to express their sensations appropriately learning to live with themselves, their inner world and technology. Words used are: Death, Darkness Love, Change, Hope.

The same words which have characterized the new sensibility of people in lockdown and overall children and teenagers. In Emily's poetry we can find in fact a sort of relief because we can find the solutions to our drama of loneliness and imprisonment already lived by the poet who conveys us the right attitude towards isolation that can be also joy, self-consciousness and happiness.

Let's start with the sense of immortality which all us are looking for expressed by the poem:

"Unable are the Loved to die."

Unable are the Loved to die
 For Love is Immortality,
 Nay, it is Deity –
 Unable they that love – to die
 For Love reforms Vitality
 Into Divinity.

It's really true that love never dies. It is the essence of all relationships. In this, those who love and are loved shall never die. This poem is about immortality achieved by love. Then love is so important that it can give us the opportunity to live forever. Without love the death is sure then if we want to live forever we have to find a wonderful love in our life and it's sure we will be immortal.

Let's continue with Love with a brief poem which says so much by saying so little. Only a genius can do it !

That love is all there is.

That love is all there is,
Is all we know of Love;
It is enough, the freight should be
Proportioned to the groove

Emily says that is impossible to define what Love is and there is not any need for definition. Love is defined in fact by sensations and emotions only. It's all.

We can feel how important love is by feeling how deep the pain of love lost, the groove left behind. The groove is deep because love is heavy and important for us. It implies all our life but we need Love to live.

After Love and Immortality Hope is the best image to understand how to change our life with the poem:

HOPE

"Hope" is the thing with feathers
That perches in the soul
And sings the tune without the words
And never stops at all
And sweetest in the Gale is heard
And sore must be the storm
That could abash the little Bird
That kept so many warm
I've heard it in the chillest land
And on the strangest Sea
Yet never in Extremity,
It asked a crumb of me.

The poem seeks to remind readers of the power of hope and how little it requires of people. The speaker makes it clear that hope has been helpful in times of difficulty and

has never asked for anything in return. Hope gives people the strength to carry on, and it's at its most useful when circumstances are at their worst.

The poem argues that hope can be especially helpful in the most extreme situations and that people should therefore rely on it as a precious resource.

"Hope" is as a feathered creature that dwells inside the human spirit. This feathery thing sings a wordless tune, not stopping under any circumstances.

Its tune sounds best when heard in fierce winds. Only an incredibly severe storm could stop this bird from singing. The "Hope" bird has made many people feel warm.

The speaker has heard the bird's singing in the coldest places, and on the weirdest seas. But in the speaker's experiences, even the most extreme ones, the bird has never asked for anything in return.

Using extended metaphor, the poem portrays hope as a bird that lives within the human soul; this bird sings also coming rain or shine, gale or storm, good times or bad. The poem argues that hope is miraculous and almost impossible to defeat. Furthermore, hope never asks for anything in return—it costs nothing for people to maintain hope. Then we close with a really meaningful poem which represents so clearly sensations which all human beings have lived during their imprisonment in their house for Pandemic.

We get used to the dark

"We get used to the dark
We get used to the dark
when the light is off;
after the neighbor held up the lamp
who witnesses his farewell,

for a moment we move uncertainly
because the night remains new to us,
but then the view adapts to the darkness
and we face the road with our heads held high.

So it is with larger darkness -
those nights of the soul
where no moon makes us sign,
no inner star shows itself.

Even the bravest first gropes
a little, sometimes it hits a tree,
it beats our forehead;
but, learning to see,

or the darkness is altered
or somehow your eyes get used to it
in the deep night,
and life goes almost straight. “

This poem is about humanity and our general fear of the future or the unknown.

With “We grow accustomed to the Dark” and the rest of the first stanza, it’s stating that as we are surrounded in fear we become used to it, live in it, thrive in it. But there are times that this Darkness is not able to control people, and these people adapt to whatever fears or horrors they may see. Stanza four tells of how of these people that resist the Darkness, there are a few that will undergo some sort of realization that sets them free of their fears and allows them to see truly, unhindered by emotional distortion. At this time the final stanza explains that the previously spoken is a turning point in the existence of the Darkness itself—that people either succumb to their fears and live without question of reality or people achieve a mental greatness that allows them to transcend the Darkness and mold it into whatever they desire it to be, effectively granting them control of their own perception of reality. This is the story of human nature.

Then we thank Emily for her words, images, beauty and humanity which have helped us to discover the same universe that she loved improving ourselves and accepting our Life sometimes in difficulties and not easy to live .

DANIELA LA MATTINA
IIS E. Majorana – A. Cascino
(danielalamattina66@gmail.com)

Bibliography

- <https://www.britannica.com/biography/Emily-Dickinson>
<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1891/10/emily-dickinsons-letters/306524/>
The Poems of Emily Dickinson by Thomas H. Johnson, 3 voll., The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1955
The Master Letters of Emily Dickinson by R.W. Franklin, Amherst College Press, Amherst, 1998 [1° ediz. 1986]
The Poems of Emily Dickinson, by R.W. Franklin, 3 voll., The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1998.

Testi



AURORA LUQUE, POETA E FILOLOGA: SAGGIO DI TRADUZIONE DI MAR DE ARGÓNIDA

MARIA LUISA NATALE

Aurora Luque è nata nel 1962 ad Almería e, pertanto, la sua identità e formazione sono spagnole, nella doppia dimensione poetica e docente, ma con una dedizione nettamente andalusa. Filologa classica, con vocazione da ellenista, è sicuramente una delle voci poetiche più rilevanti in lingua spagnola. La sua poesia risente molto della sua attrazione per il mondo antico, per la cultura greca, per quel fondo di mediterraneità che trae dall'antica Grecia il suo alimento e le sue radici.

Ritraduco qui una poesia sua significativa, che è già apparsa in italiano in una versione di Paola Laskaris, col segreto intento, o appena la speranza, di evidenziarne un lato ancora in ombra.

Mar de Argónida è un componimento che fa parte di una raccolta di capolavori intitolata *Gavieras*¹. Sappiamo che l'autrice con questa raccolta ha ottenuto il XXXII Premio de Poesía Loewe, premio che disgraziatamente per via dell'epidemia del Covid-19 non poté ritirare presenzialmente in quanto la cerimonia de *entrega* fu sospesa per l'emergenza pandemica.

Il titolo del libro allude a *gaviera*, termine inventato dalla compianta Ana Santos Payán, scrittrice ed editrice di *El Gaviero* ed è, appunto, il femminile di *gaviero* (marinaio che è nella gabbia dell'imbarcazione), da intendersi come colei che tiene lo sguardo fisso sull'orizzonte allo stesso modo del gabbiero, la vedetta che sulle navi era il primo ad avvistare la terra. La *gaviera*, in senso più ampio, è una donna che sa guardare oltre, una nomade che mette in discussione i modelli imposti dalla società patriarcale. Impossibile non notare come i versi di apertura della raccolta siano disposti in modo tale da ricreare la forma di un'imbarcazione su cui

1 Aurora Luque, *Gavieras*, Visor Libro, Madrid 2020.

navigare verso orizzonti liberi e dove ognuno può attribuirgli il senso, il significato che preferisce. Il viaggio, infatti, rappresenta una delle tematiche fondamentali della poetica di Aurora Luque.

Mar de Argónida, baricentro dell'intero libro, vuole essere, nell'intento della Luque, un chiaro omaggio a *Diario de Argónida*² di Caballero Bonald, poeta e scrittore di qualche generazione antecedente ad Aurora Luque. Argónida per quest'ultimo è un toponimo fittizio che corrisponde al Coto de Doñana. Per quanto attiene al cromatismo presente nell'opera, nel componimento che ho scelto è evidente la contrapposizione tra colori caldi e colori freddi, ad esempio tra il blu cobalto del mare, le "creature blu" (colore freddo) e il rosso sangue dei capelli di Medusa (colore caldo), oppure la "collera rossa". In questa poesia si può dire che siano presenti tutti i temi cari alla Luque: la donna, il mare (soprattutto quello greco) e i miti greci. "Los mitos, nos enseñan, Medusa, a habitar mares. /Tengo una casa, pero tengo los mares /cuando amo los mitos" sono versi emblematici che racchiudono gran parte della poetica dell'autrice. "Medusa, es hora ya de anular tu mirada de piedra, tus serpientes" rappresenta infine una lettura sovversiva e trasgressiva dei miti stessi.

MARIA LUISA NATALE
I.C.3 Giulio Genoino
(luisanatale@hotmail.com)

2 Caballero Bonald, José Manuel, *Diario de Argónida*, Tusquets Editores, Barcelona 1997.

MAR DE ARGÓNIDA

'No estuve nunca allí, dijiste,
nunca regresaré de aquella Atlántida'.
O estuve desde siempre. Navegarte más tarde
fue la duplicación de una existencia
jubilosa y absorta, previvida,
no sé qué transfusión
de salmo, sueño, sangre de aventura,
de olores subsumidos, deseos encriptados
en no sé qué vehículos del cuerpo.
Los mitos nos enseñan, Medusa, a habitar mares.
Tengo una casa, pero tengo los mares
cuando amo los mitos.
El cieno murmurante bajo el cauce, armazones de redes
clandestinas, diálogos de aves
puras e incandescentes, las arenas absueltas,
libres de orografías y echadas a volar,
a nadar onduladas como carne de ninfas.
Oh, sí, qué vivas siguen
las diosas de las aguas. Todas las extensiones del misterio
las prodigan los vientos oceánicos
o esa cuna de sombras y abismo que se mece
en cada ola cobalto de la tarde.
Las fábulas fascinan porque eligen un barco,
zarpan de puertos viejos, merodean marismas,
escuchan gritos hondos, roban música al mar.
Los limbos de los monstruos,
las cabezas de múltiples Orfeos,
la memoria errabunda de los naufragos,
las criaturas azules nunca vistas,
la locura del hombre mitad isla perdida:
fruta extraña del mar, droga insondable.
—Medusa, qué corales nacieron de la sangre
de tu pelo reptil, de la cólera roja de saberte
moribunda y vencida. Medusa, es hora ya
de anular tu mirada de piedra, tus serpientes.
Desencriptar la fábula que hundieron en el fondo,
robar contigo música del mar.
Y aquí, después del canto,
que la mar nos archive en su destino.

MARE DI ARGÓNIDA

'Non sono mai stato lì, dicesti,
Non tornerò mai più da quell'Atlantide.
O ci sono sempre stato. Attraversarti più tardi
è stata la duplicazione di un'esistenza
giubilante e assorta, già vissuta,
non so quale trasfusione
di salmo, sogno, sangue d'avventura,
di odori sussunti, desideri criptati
in non so quali veicoli del corpo.
I miti ci insegnano, Medusa, ad abitare i mari.
Ho una casa, ma ho i mari
quando amo i miti.
Il limo che mormora sul fondale, orditure di reti clandestine
dialoghi di volatili
puri e incandescenti, le sabbie assolte,
libere dalle orografie e volate via,
a nuotare ondeggianti come carne di ninfe.
Oh sì, che vive continuano ad essere
le dee delle acque. Tutte le estensioni del mistero
le prodigano i venti oceanici
o quella culla di ombre e di abissi che oscilla
in ogni onda cobalto del meriggio.
Le fabule affascinano perché scelgono una barca,
salpano da vecchi porti, si aggirano nelle paludi,
sentono urla profonde, rubano la musica al mare.
Le membra dei mostri,
le teste di molteplici Orfeo,
la memoria errabonda dei naufraghi,
le creature blu mai viste,
la follia dell'uomo metà isola perduta:
strano frutto del mare, insondabile droga.
— Medusa, quali coralli sono nati dal sangue
dei tuoi capelli di rettile, dalla collera rossa di saperti
moribonda e vinta. Medusa, è ora ormai
di annullare il tuo sguardo di pietra, i tuoi serpenti.
Decriptare la fabula che sprofondarono negli abissi,
rubare con te musica dal mare.
E qui, dopo il canto,
che il mare ci abbandoni al suo destino.



ANTONIA POZZI, 1929. CINC POEMES ESCOLLITS

AGNÈS VALENTÍ POU

De les tres-centes peces que conformen el cos de l'obra poètica coneguda d'Antonia Pozzi, heus aquí la traducció en llengua catalana de cinc poemes escollits que corresponen a l'any 1929. Tots cinc marquen temporalment els seus inicis com a poeta i alhora contextualitzen un moment determinant en la intensa i curta trajectòria vital d'una de les veus més sensibles de la poesia italiana i europea del segle XX.

La poètica d'Antonia atrapa el lector, i no és només perquè va estretament lligada a una biografia a voltes atractiva, a voltes escruixidora, sinó per la capacitat de commoure'ns en cada vers. "*Vivo come se un torrente mi attraversasse*", escrivia en un dels seus diaris. Amb l'assumpció d'aquest llamp aquós i vibrant que la travessa, ens fa participants de tots els goigs i totes les angoixes existencials que l'assolaven. Ho fa palès amb el seu llenguatge particular, d'aparent senzillesa i sincera profunditat, i ho revela obrint-nos els ulls al paisatge total, sempre esbatanat al cel i sempre acotat per un horitzó advers, o si més no, limitant. Antonia ens mostra amb descripció fotogràfica escenaris de natura que no són mers decorats, sinó part essencial d'allò a què aspira i per allò que es deleix: ho és el mar de muntanyes ondulants i blavoses del seu poema *Amore di lontananza* i ho són les móres desitjables de la tanca de *Sventatezza*; allunyats ambdós de la casa règia de la mare i de les històries de guerra del pare.

Aquests escenaris esdevinguts paisatge – l'interior i l'exterior – per on transita la seva existència també es fan evidents a les composicions *Flora Alpina* i a *Canto rassegnato*, coincidint amb l'enamorament pel seu professor d'institut, Antonio Maria Cervi. A ell va dirigida l'ofrena esperança-

da de la flor de les neus, la flor que neix al prat o al marge de l'abisme, símbol de la seva essència i de la seva pureza. Amb els mateixos imperatius reitera l'oferiment a *Canto rassegnato*, aquest cop el present és un camí lluminós que es bifurca quan arriba al pont i de nou l'aigua d'un torrent desbocat emergeix en forma de pèrdua que s'expandeix cap al firmament. Innocència i resignació, dues cares de la mateixa pedra.

I finalment, *Canto de la mia nudità*, poema inèdit on torna a invocar uns ulls – de l'amant, del lector, qui sap si de Déu o els propis – que recorrin el paisatge del seu cos delicat i descobreixin, en un vinclar-se que torna a ser oferiment, la nuesa de l'ànima. Qui sap si en el reclam d'aquesta mirada, als darrers versos, ja s'hi intueix una inevitable voluntat de partença. Qui sap si en el joc que porta a conjuguar els verbs ja existia una trista premonició. Sigui com sigui, i malgrat que el batec blau del seu pit va aquietar-se massa aviat, la llum infusa que irradia la seva poesia batega fort, avui, en les nostres venes.

Amore di lontananza

Ricordo che, quand'ero nella casa della mia mamma, in mezzo alla pianura, avevo una finestra che guardava sui prati; in fondo, l'argine boscoso nascondeva il Ticino e, ancor più in fondo, c'era una striscia scura di colline. Io allora non avevo visto il mare che una sol volta, ma ne conservavo un'aspra nostalgia da innamorata. Verso sera fissavo l'orizzonte; socchiudevo un po' gli occhi; accarezzavo i contorni e i colori tra le ciglia: e la striscia dei colli si spianava, tremula, azzurra: a me pareva il mare e mi piaceva più del mare vero.

Milano, 24 aprile 1929

Amor de llunyania

Recordo que, quan era a la casa de la meva mare, al bell mig de la plana, hi havia una finestra que mirava sobre els prats; al fons, la feixa boscosa amagava el Ticino i, encara més al fons, hi havia una franja fosca de turons. Jo, aleshores, havia vist el mar una sola vegada, però en conservava una aspra nostàlgia d'enamorada. Al capvespre fitava l'horitzó; tancava una mica els ulls; acaronava els contorns i els colors amb les pestanyes: i la franja dels turons s'aplanava, trèmula, blava: a mi em semblava el mar i em plaïa més que el mar veritable.

Milà, 24 d'abril 1929

Sventatezza

Ricordo un pomeriggio di settembre,
sul Montello. Io, ancora una bambina,
col trecciolino smilzo ed un prurito
di pazze corse su per le ginocchia.
Mio padre, rannicchiato dentro un andito
scavato in un rialzo del terreno,
mi additava attraverso una fessura
il Piave e le colline; mi parlava
della guerra, di sé, dei suoi soldati.
Nell'ombra, l'erba gelida e affilata
mi sfiorava i polpacci: sotto terra,
le radici succhiavano forse ancora
qualche goccia di sangue. Ma io ardevo
dal desiderio di scattare fuori,
nell'invadente sole, per raccogliere
un pugno di more da una siepe.

Milano, 22 maggio 1929

Flora alpina

Ad A.M.C.

Ti vorrei dare questa stella alpina.
Guardala: è grande e morbida. Sul foglio,
pare un'esangue mano abbandonata.
Sbucata dalle crepe di una roccia,
o sui ghiaioni, o al ciglio di una gola,
là si sbiancava alla più pura luce.
Prendila: è monda e intatta. Questo dono
non può farti del male, perché il cuore
oggi ha il colore delle genzianelle.

Pasturo, 18 luglio 1929

Temeritat

Recordo una tarda de setembre,
sobre Montello. Jo encara era una nena
amb la trena llarga i una pruija
de curses boges sobre els genolls.
El meu pare, ajupit dins d'un passatge
excavat en un relleix del terreny,
em mostrava a través d'una escletxa
el Piave i els turons; em parlava
de la guerra, d'ell, dels seus soldats.
A l'ombra, l'herba gèlida i afuada
em fregava les cames: sota terra,
les arrels potser encara xuclaven
alguna gota de sang. Però jo cremava
de desig d'anar més enllà,
cap al sol insistent, per a collir
un grapat de móres d'una tanca.

Milà, 22 de maig de 1929

Flora Alpina

A A.M.C.

Voldria donar-te aquesta flor de neu.
Mira-la: és gran i suau. Sobre el paper
sembla una lívida mà abandonada.
Nascuda a les esquerdes d'un penyal,
a les tarteres, o al caire d'un congost,
allà, empal·lidia a la llum més pura.
Pren-la: és neta i intacta. Aquesta ofrena
no et pot ferir, perquè el cor
avui té el color de les gencianelles.

Pasturo, 18 de juliol de 1929

Canto rassegnato

ad A.M.C.

Vieni, mio dolce amico: sulla bianca
 e soda strada noi seguiteremo
 finché tutta la valle s'inazzurri.
 Vieni: è tanto soave camminare
 a te d'accanto, anche se tu non m'ami.
 C'è tanto verde, intorno, tanto odore
 di timo c'è, e sono così ariose,
 nell'indorato cielo, le montagne:
 è quasi come se anche tu mi amassi.
 Arriveremo giù, fino a quel ponte
 sorretto dallo scroscio del torrente:
 là tu continuerai pel tuo cammino.
 Io resterò sul greto, fra i cespugli,
 dove l'acqua non giunge, fra le pietre
 chiare, rotonde, immote, come dorsi
 di una gregge accosciata. Col mio pianto
 vitreo, pari a lente che non pecca,
 io specchierò e raddoppierò le stelle.

Pasturo, 18 luglio 1929

Canto della mia nudità

Guardami: sono nuda. Dall'inquieto
 languore della mia capigliatura
 alla tensione snella del mio piede,
 io sono tutta una magrezza acerba
 inguainata in un color d'avorio.
 Guarda: pallida è la carne mia.
 Si direbbe che il sangue non vi scorra.
 Rosso non ne traspare. Solo un languido
 palpito azzurro sfuma in mezzo al petto.
 Vedi come incavato ho il ventre. Incerta
 è la curva dei fianchi, ma i ginocchi
 e le caviglie e tutte le giunture,
 ho scarne e salde come un puro sangue.
 Oggi, m'inarco nuda, nel nitore
 del bagno bianco e m'inarcherò nuda
 domani sopra un letto, se qualcuno
 mi prenderà. E un giorno nuda, sola,
 stesa supina sotto troppa terra,
 starò, quando la morte avrà chiamato.

Palermo, 20 luglio 1929

Cant resignat

a A.M.C.

Vine, dolç amic meu: nosaltres seguirem
fent camí sobre la blanca i dura senda
fins que tota la vall es torni blava.
Vine: encara que no m'estimis,
és tan dolç caminar al teu costat.
Hi ha tant de verd als voltants, tanta olor
de farigola, i són tan airoses
les muntanyes en el cel daurat:
gairebé és com si tu m'estimessis.
Arribarem a baix, fins aquell pont
suspès sobre l'esclat del torrent:
allà tu continuaràs el teu camí.
Jo em quedaré a la riba, entre el matollar,
on l'aigua no arriba, entre les pedres
clares, rodones, immòbils, com el dors
d'un ramat ajupit. Amb el meu plor
cristal·lí, igual que una lent que no enganya,
jo reflectiré i multiplicaré els estels.

Pasturo, 18 de juliol de 1929

Cant de la meva nuesa

Mira'm: estic nua. Des de l'inquiet
llangor de la meva cabellera
a l'àgil tensió del meu peu.
Tota jo soc una magresa acerba
coberta de color d'ivori.
Mira: la meva carn és pàl·lida.
Es diria que la sang no hi discorre.
El roig no s'hi beslluma. Només un lànguid
batec blau s'esvaeix al mig del pit.
Mira com tinc el ventre enfonsat. Incerta
és la corba dels malucs, però els genolls
i els turmells i totes les articulacions
les tinc ossudes i fermes com un pura sang.
Avui em vinclo nua en la claror
del bany blanc i em vincclaré nua,
demà, damunt d'un llit, si algú
m'hi pren. I un jorn, restaré nua, sola,
ajaguda sota massa terra,
quan la mort m'haurà cridat.

Agnès Valentí Pou
escriptora
(kyparissia22@gmail.com)



AMARE IL CLASSICO BRUNO MAZZONI

Mircea Cărtărescu (Bucarest 1956), professore di letteratura romena all'Università di Bucarest, viene considerato fra gli autori più importanti della generazione che ha debuttato in Romania all'inizio degli anni '80. Esordì come poeta frequentando il Circolo di Poesia del Lunedì, sotto la tutela di Nicolae Manolescu, il critico più prestigioso della seconda metà del XIX secolo. Il suo primo testo in prosa apparve nel volume collettaneo *Desant '83* (Truppe di lancio, 1983), curato da Ovid S. Crohmălniceanu, un altro grande critico che in parallelo, il giovedì, conduceva il Circolo di prosa *Junimea* (La giovinezza), vera fucina di giovani talenti, tutti iscritti alla Facoltà di Lettere, che è stata per tutti una scuola di eccellenza grazie a docenti di ottimo al livello, al vigente *numerus clausus*, all'assenza di altre forme di cultura viva (la stagnazione del regime non permetteva di importare dall'Occidente, nemmeno nelle sale cinematografiche della capitale, film d'autore e venivano comunque registrati i nominativi di coloro che frequentavano gli Istituti di Cultura stranieri).

Di Mircea Cărtărescu, poeta, prosatore, saggista e memorialista, ricordiamo qui i titoli dei suoi libri apparsi in traduzione italiana a partire ormai da un ventennio fa. Fino ad oggi la sua cospicua opera in prosa, per le edizioni Voland, con i libri: *Travesti*, Roma 2000, 2016²; *Nostalgia*, Roma 2003, 2012²; *Abbacinante. L'ala sinistra*, Roma 2007, 2018²; *Perché amiamo le donne*, Roma 2009; *Abbacinante. Il corpo*, Roma 2015; *Abbacinante. L'ala destra*, Roma 2016 (*Abbacinante/Orbitor* è l'ambiziosa trilogia che lo ha consacrato a livello internazionale), e il poema in prosa e in versi *Il Levante*, Roma 2019; appariranno nel 2021 il romanzo *Solenioide* (Il Saggiatore) e la raccolta di racconti *Melancolia* (La Nave di Teseo). La sua poesia è presente con due antologie di versi: *Quando*

hai bisogno d'amore. CD doppio, Ed. Pagine, Roma 2003; *Il poema dell'acquaio*, Nottetempo, Roma 2015. Tutti i suoi libri sono stati trasposti in lingua italiana da Bruno Mazzoni.

Premi internazionali da lui ricevuti: Premio "Giuseppe Acerbi" – Castelgoffredo (Italia 2005), Premio Vilenica (Slovenia 2011), Premio per la letteratura Città di Berlino (2012), Premio per la poesia – Novi Sad (Serbia 2013), Premio Spycher-Leuk (Svizzera 2013), Premio La tormenta en un vaso (Spagna 2014), Premio Euskadi de Plata – San Sebastian (2014), Premio per la comprensione europea Città di Leipzig (2015), Premio di Stato per la letteratura europea (Austria 2015), Premio Gregor von Rezzori – Firenze (2016), Premio Leteo (Spagna 2017), Premio Thomas Mann per la letteratura – Lubeca (2018), Premio Formentor de las Letras – Palma de Mallorca (2018).

Riproduco qui di seguito la versione tradotta in italiano da me della *Lectio magistralis* tenuta la sera del 13 giugno 2018, a Roma, in occasione dell'annuale Festival delle Letterature di Massenzio, a cui è seguita la *lectio* di Alberto Manguel, entrambi gli scrittori essendo ospiti d'onore in qualità di vincitori del prestigioso Premio Formentor de las Letras, relativamente agli anni 2018 e 2017.

L'idea di proporre il tema "Il futuro dei classici" – suggerito per l'anno 2018 da parte degli organizzatori del Festival ai due prestigiosi ospiti – era sicuramente un argomento di grande rilievo, vuoi perché posto a due scrittori il cui valore risulta già ampiamente riconosciuto a livello internazionale, vuoi perché un nostro grande 'classico', Italo Calvino, ci ha lasciato bellissime, indimenticabili pagine proprio su tale tema...

Con un disegno limpido e a nostro avviso convincente, Mircea Cărtărescu sviluppa una originale disamina della 'fortuna' che il Tempo, con le sue stagioni e le mutazioni del gusto nell'arco dei secoli, riesce a creare attorno ad alcuni testi – letterari, artistici, musicali – integri ma a volte anche del tutto parziali quando non lacunosi (basti pensare al caso della poesia di Saffo). Piuttosto che accogliere con buona soddisfazione dei più quanto il Canone (i canoni?) tenderebbe a voler accreditare una volta per tutte come 'classico' – e non occorre tornare qui sulla *vexata* catalogazione propositaci un quarto di secolo fa dal critico Harold Bloom, in una prospettiva squisitamente *yankee* – lo scrittore romeno prova a invalidare anche talune ipotesi avanzate nel corso del Novecento (T.S. Eliot, ad esempio) per affermare

il diritto alla assoluta soggettività di giudizio e di scelta che ciascun lettore può esercitare in nome dell'empatia che riesce a instaurare con le opere di quegli scrittori che hanno la capacità di entrare in dialogo e in risonanza con lui.

MIRCEA CĂRTĂRESCU

CLASSICO È CIÒ CHE SI PUÒ AMARE

Nel parlare del futuro dei classici non si può non rilevare che esso si colloca già nel passato. I classici hanno avuto molto più futuro di quanto fosse ragionevole immaginare per ogni scritto comparso dopo di loro e, in generale, per ogni impresa umana: centinaia, a volte migliaia di anni di sopravvivenza, nonostante la fragilità del papiro, della pergamena e della carta, nonostante la fragilità della nostra memoria. Certo, soltanto quelli che sono stati favoriti dalla sorte, poiché molti degli antichi testi sono noti solo tramite alcuni riferimenti o citazioni sparsi in scritti altrui. Di Saffo, ad esempio, si conserva per intero un solo componimento e, oltre ad esso, alcune decine di versi isolati. Però Saffo è vissuta e ha scritto in un'epoca incredibilmente lontana rispetto alla misura della vita e delle aspettative umane: quasi tremila anni fa. In realtà, tutto ciò che ci è rimasto in letteratura e in filosofia dei classici dell'antichità, di quel mondo e di quella umanità che parrebbero essere di un altro pianeta, "con altre stelle, con altri paradisi e altre divinità", come ebbe a scrivere il nostro Mihai Eminescu, sembra assomigliare in buona misura alle spianate di rovine degli scavi archeologici, in cui di rado si ritrova una colonna rimasta in piedi ed è un miracolo se è sopravvissuto un tempio pressoché intero.

Ciò nonostante, non siamo granché portati a lamentare le enormi perdite dovute agli incendi, ai terremoti e alle guerre, poiché esse sono simili ai nostri antenati che non abbiamo mai conosciuto e non sappiamo che aspetto avessero, come vivessero, né tantomeno che lingua parlassero. Al contrario, celebriamo tutto ciò che è rimasto, poiché ciò che è rimasto è per noi il tutto al di fuori del quale non c'è più nulla. Così aveva da essere l'antichità, e non altrimenti. I guasti del tempo e dell'oblio ce l'hanno trasmessa in una forma corrotta e frammentaria, che è però per noi la perfezione in sé. Allo stesso modo, le antiche statue di marmo

ci sono pervenute spoglie dei colori dell'incarnato e delle vesti. Ciascuna di esse era stata all'origine dipinta, e i loro occhi, così singolari oggi, quando sembrano orbite vuote simili a quelle dei ciechi, avevano avuto iridi scure o azzurre simili ai personaggi che esse rappresentano, dei o mortali che fossero. Salvo che già a partire dal Rinascimento il marmo bianco e nudo è stato percepito come un ideale di beltà e di purezza, tanto che le nuove statue sono state cesellate dai nuovi scultori con l'intento di lasciarle bianche, di mostrare la struttura diafana del marmo. L'idea stessa di una scultura colorata sarebbe sembrata ai nuovi scultori, si pensi a Michelangelo o a Bernini, un abominio, anche se Fidia o Prassitele avevano avuto il colore in evidenza. Ecco un solo esempio di come abbiamo la tendenza a ricevere ciò che è rimasto casualmente delle opere antiche, un qualcosa di perfetto e compiuto, sebbene il nostro giudizio, incluso quello estetico, abbia alla base un errore. Un altro esempio, molto più emozionante, è quello di Virgilio che, in punto di morte, a Brindisi, lasciò scritto nel testamento che l'*Eneide*, la sua grande opera, venisse bruciata. Solo l'intervento diretto dell'imperatore Augusto scongiurò il destino che il poeta le aveva fissato. Dal punto di vista del poeta moribondo, l'epopea non era terminata e conteneva errori che il suo perfezionismo non poteva tollerare. Eppure, noi vediamo nell'*Eneide* la perfezione in sé e non accetteremmo la benché minima modifica nel testo. Se dell'intera epopea si fosse conservata solo una metà, solo una quarta parte o soltanto alcune brevi sequenze, quella sarebbe stata per noi l'intera *Eneide*, ugualmente compiuta ai nostri occhi come lo è la versione integrale. Il *corpus* dei testi, e più in generale l'insieme di tutte le tracce lasciate dall'uomo nel corso della storia, è frutto del caso, della dissipazione prodotta dal trascorrere del tempo, dell'indifferenza dell'universo e spesse volte degli stessi uomini di fronte al genio umano manifestatosi nella poesia, nella filosofia, nella musica, nell'arte o nelle scienze. La storia dell'umanità non è ciò che è realmente stato, ma è quel poco che ci è rimasto di ciò che è stato, alterato, deformato e comunque sempre difficilmente comprensibile.

I veri classici, quelli del mondo antico, il cui archetipo è stato, secondo T.S. Eliot, Virgilio, sono un paradosso e un miracolo in sé. Anche se sono i più antichi e hanno, di conseguenza, sofferto di più a causa della negligenza, delle distruzioni e del caso, essi sono allo stesso tempo, come le piramidi, esempi di una incredibile sopravvivenza. Nonostante il fatto che più del 90% di tutto ciò che ha pensato,

scritto e creato il mondo antico è scomparso per sempre (in eventi del tipo delle plurime distruzioni della biblioteca di Alessandria), sono sopravvissute nonostante tutto opere essenziali, senza le quali sarebbe difficile immaginare il nostro destino collettivo. Va comunque detto da subito: la selezione delle opere d'arte e degli scritti conservatici da quanti ci hanno preceduti è stata innanzitutto opera delle forze cieche dell'*hazard*, del caso, e solo dopo del loro valore intrinseco, e insieme della cura e della venerazione degli uomini per la cultura. Non facciamoci illusioni al riguardo. Per tutto il materiale rimasto, gli uomini hanno operato soltanto la seconda cernita, scegliendo, secondo la celebre definizione di Mathew Arnold, "the best that has been thought and said in the world", cioè, con le parole del medesimo autore, "the perfection". Quale sequenza infinita di illusioni è comunque capace di produrre questa definizione! Chi decide infatti cosa è la perfezione, e chi può scegliere dalla biblioteca di Babele "tutto quello che è stato pensato e detto nel modo migliore"?

Gli autori classici, da quelli più antichi e universali fino a quelli di ogni letteratura nazionale, in base alla distinzione dello stesso T.S. Eliot, non sono dunque loro stessi, bensì gli scampoli giunti fino a noi delle loro opere, di modo che esse risultano reinterperate, ricostruite, rifatte e il più delle volte fraintese (anche mediante il lavoro traduttivo) da ogni generazione per ricondurle alla propria visione del mondo, della cultura e dell'arte. Quanto più ci avviciniamo alla contemporaneità, tanto più avvertiamo una tendenza crescente delle persone ad appiattare la storia e ad interpretarla mediante anacronismi in funzione delle ideologie, delle appercezioni e delle idiosincrasie dell'epoca. Presentare Platone semplicemente come un filosofo che rifiuta la democrazia e scaccia il poeta dalla *polis* o Aristotele come colui che si è espresso a favore della schiavitù, sono due esempi grotteschi di eccessi del mondo contemporaneo, come del resto l'espunzione dei vocaboli considerati oggi offensivi da *Huckleberry Finn*, ma il fenomeno è ben più diffuso in varianti meno irragionevoli. L'attualizzazione del teatro shakespeariano e in genere delle opere classiche mediante l'utilizzo di abiti e di coreografie contemporanei è un'altra modalità di inevitabile deformazione del messaggio dei testi antichi nell'"epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte" di cui parlava Walter Benjamin. Non sappiamo, in realtà, cosa è un artista in quanto tale, sappiamo soltanto come lo percepiamo noi, così come nel pensiero kantiano non ci è dato conoscere nulla sul mondo, salvo

avere la percezione di esso da parte del nostro intelletto. L'intera letteratura è un ibrido fra la sua 'lettera', prodotto di un'epoca, di determinati costumi e concezioni sull'arte, e le mie opinioni e i miei preconcetti personali. Non esiste Virgilio, esiste il Virgilio mio e del mio tempo, diverso da quello di un lettore del mondo antico, dell'età barocca, dell'epoca dei Lumi o del romanticismo.

Se la soggettivizzazione dell'eredità culturale è fino a un certo punto naturale e agevolmente comprensibile, più singolare è la condizione dell'opera d'arte antica nell'epoca moderna e soprattutto postmoderna, la quale non conserva più l'ossequio verso l'espressione letteraria di tempi meno convulsi. Il riutilizzo, la rivalutazione e il rinnovamento delle forme artistiche storicizzate sono diventati, fra molte altre tendenze artistiche, una presenza usuale in biblioteche e musei, dall'avanguardia con le sue impertinenze del tipo "Gioconda con i baffi" fino alle incredibili libertà che soprattutto gli artisti assumono di fronte alla realtà, quella attuale o quella storica. Scrivendo un romanzo sulla vita di Wittgenstein, uno scrittore ha inventato, ad esempio, una sorella del filosofo che non è mai esistita. Le mistificazioni, le anamorfosi, le distopie di ogni genere sono all'ordine del giorno in innumerevoli opere d'arte contemporanee. Picasso in pittura o Ezra Pound in poesia, con i suoi mirabili *Cantos*, hanno ripetutamente annullato il confine fra culture estremamente diverse nel tempo e nello spazio, mescidando creativamente, nel caso del secondo, ciò che sembrava a tutti inconciliabile: gli esametri latini con la poesia cinese e giapponese classica e con il più crudo *slang* americano. Cosa resta allora di un Omero parodiato e deformato da Ezra Pound? Un ibrido Omero-Pound, una figura iconica della modernità.

È esistito sempre anche il fenomeno opposto, del purismo esegetico, del tentativo, utopico e a mio avviso idealista, di recuperare il *feeling* originale degli scritti e delle opere d'arte dell'antichità, ad esempio mediante la lettura delle opere nell'originale greco, ebraico o latino, o mediante il ricorso a strumenti musicali d'epoca nell'interpretazione di composizioni antiche. Non riusciremo però mai a capire realmente cosa provassero i contemporanei di Catullo quando leggevano i suoi testi, la finezza di combinare piedi metrici greci con le più esplicite oscenità romane, e non sapremo come reagivano coloro che vedevano il modo in cui venivano dati in pasto alle belve, dentro un'arena, uomini indifesi, con il soave accompagnamento di una lira della poesia latina classica. Una patetica nostalgia spinge certi artisti verso lo *Zeitgeist* del passato. Com'è osservare il mondo

con gli occhi di Dante Alighieri? E con quelli di Raffaello? E con quelli di Francesco Colonna? E con quelli di Rosso Fiorentino? Però, così come il *Don Quijote* di Pierre Ménaud è completamente diverso da quello di Cervantes, anche se ogni frase dei due scritti è identica, il ritorno al passato non resta che un'utopia e non può dare esattamente altro che i frutti dell'atteggiamento opposto, di una prevaricazione parodica del passato. Non è immaginabile ritornare al passato se non deformandolo, più o meno deliberatamente. Tutte le correnti artistiche che si sono date come prefisso un 'neo-' o un 'pre-' (classicismo, romanticismo e via dicendo) mostrano con chiarezza tale paradosso. I preraffaelliti inglesi non hanno nulla in comune con i pittori che hanno preceduto Raffaello, salvo il desiderio di vedere il mondo con i loro occhi.

Di conseguenza, sì, i classici sono sopravvissuti per millenni o secoli, hanno avuto in tutto questo lasso di tempo un futuro che si è trasformato ormai in passato, ma questo futuro l'hanno pagato con un prezzo faustiano: hanno sacrificato il loro spirito autentico, rimasto per sempre inaccessibile e incomprensibile, per una eterna, ancorché ambigua giovinezza. In ciascuna epoca di questo paradossale futuro sono diventati diversi e altro da sé, in funzione delle chimere, delle preferenze e delle ideologie dei contemporanei. Hanno continuato a modificare il loro aspetto monumentale e distaccato per uno frammisto ai flussi dei tempi, dei luoghi, delle culture che hanno attraversato. Il mio Orazio non è quello di Voltaire, né quello di Rimbaud. In fondo, ciascuno degli scrittori antichi è una matrice, una gruccia impersonale su cui appendiamo i nostri abiti, diversi in ogni epoca.

Tutte queste considerazioni significano forse che un classico non ha di fatto un valore oggettivo, intrinseco, diverso dall'apprezzamento che gli tributano i critici e il pubblico di ciascuna epoca? Che la sua 'classicità' viene di fatto negoziata, in maniera autonoma, in ogni periodo storico? Non esiste una risposta chiara a questo interrogativo. E' vero, a causa della tragica distruzione della maggior parte della creazione umana, quanto più essa è lontana nel tempo la semplice sopravvivenza è ragion sufficiente perché le si conceda uno statuto speciale, persino miracoloso. Se, fra qualche secolo, di tutta l'*imagerie* odierna sopravvivesse soltanto una vetrofania della Coca-Cola, essa diverrebbe all'istante un'opera 'classica', ammirata e molto studiata. Sono sopravvissuti dell'antichità anche poeti minori, e filosofi mediocri, eppure essi vengono visti dagli specialisti

come prodigi di sopravvivenza.

Un autore 'classico' non è però, evidentemente, solo uno scrittore di un'altra epoca. Perché il suo nome arrivi sulla bocca di tutti occorre che abbia, riteniamo noi, un valore vagliato centinaia di volte nel corso del tempo. Cosa in particolare conferisce tale qualità dell'apparente universalità delle opere classiche? Cosa è allora, in fin dei conti, un classico? L'universalità dei classici, scriveva T.S. Eliot nel suo celebre saggio su questo tema, è data dalla maturità. La maturità sarebbe ciò che distingue un autore buono solo per un'epoca o per una cultura da colui che può essere compreso in qualsiasi epoca e in qualsiasi cultura: "If there is one word on which we can fix, which will suggest the maximum of what I mean by the term 'a classic', it is the word maturity. I shall distinguish between the universal classic, like Virgil, and the classic which is only such in relation to the other literature in its own language, or according to the view of life of a particular period. A classic can only occur when a civilization is mature; when a language and a literature are mature; and it must be the work of a mature mind. It is the importance of that civilization and of that language, as well as the comprehensiveness of the mind of the individual poet, which gives the universality". Per il poeta inglese, dunque, un classico è il prodotto artistico maturo di una civiltà, di una lingua e di una letteratura mature. Sarà davvero così? L'argomento di Eliot è, a mio avviso, circolare: un classico appare in un mondo maturo, ma la maturità di quel rispettivo mondo viene riconosciuta in base al fatto che esso ha dato autori classici... Io non credo che un grande scrittore sia il prodotto della sua epoca, al contrario, egli può essere anche la 'negatività' di quell'epoca, secondo un'espressione di Kafka. Egli può apparire quando una lingua è imperfetta, giusto perché ancora non era comparso lui, a conferirle perfezione. O appare quando una cultura è imperfetta, proprio in assenza di lui. Non è l'epoca a fare l'autore, è piuttosto l'autore a creare l'epoca e a darle fama, maturità e ogni altra qualità. Perché per me un classico non è un autore di rilevanza storica, validato e confermato da tutte le epoche, bensì quello che io, leggendolo in profondità e con serietà, posso con gioia, spensieratezza, entusiasmo, definire: un grande scrittore.

Qui sta il punto: posso amare o no uno scrittore dei tempi passati? Mi suscita un entusiasmo sincero, autentico, come scrittore, non come personaggio illustre? Fa risuonare una corda del mio cuore mentre lo leggo? Posso riconoscere in lui il grande scrittore, senza sapere cosa hanno detto di lui

nel corso del tempo? Posso leggerlo come un contemporaneo, senza dovere ricorrere a sofisticati filtri storiografici? Posso avere l'illusione che lo capisco, ma sarà un'illusione perfetta? Sì, lo dico in modo chiaro nel caso di Omero, Platone, Saffo, Catullo, Basho, Lao Tze, Sei Shonagon, Dante, Rabelais, Dostoievski, Eminescu, Arghezi... e di centinaia e migliaia di scrittori che io amo realmente. Nabokov scriveva che non si comprende uno scrittore né col cervello, né col cuore, ma con la propria spina dorsale: lo hai compreso quando senti un brivido lungo di essa. Un classico è, per me, colui che mi trasmette questo brivido. Tutti gli altri possono restare 'i classici' per il resto del mondo.

Mircea Cărtărescu
Scrittore

(Traduzione dall'originale romeno di Bruno Mazzoni)



**ELIO CHINOL NARRATORE,
RIPROPOSTO DA PEPPINO GROSSI
GIUSEPPE GRILLI**

Verso la fine della prima decade del 2000 lasciata Pisa e i suoi magici tramonti sul Lungarno, sul lungarno dove ha sempre abitato Francesco Orlando e la sua presenza dava un senso di splendido occaso di qualcosa che si andava inesorabilmente spegnendo, arrivai a Roma. Della città che io identifico con Napoli per via di una vicinanza che dura almeno dalla conquista alfonsina, scelsi subito il luogo. Era l'Università in cui avrei finito i miei giorni di insegnante più nomade che pervicace nella accettazione della realtà nuova e moderna. Fu Roma Tre. In verità la scelta veniva determinata dalla prossimità della sede al mare. E in verità nella delegazione di via Ostiense la brezza che viene dal porto antico specie in certi giorni è davvero vivace. Come diceva Giancarlo Mazzacurati, nel momento in cui lasciai l'amata collina di Posillipo per una sede che sarebbe durata fino alla fine, questa fu Pisa: in una città lontana dal mare non sarebbe mai andato. Il mare, poi nel suo caso era, aveva il sapore della casa madre, perché la splendida signora che lo aveva fatto nascere, era, per l'appunto, pisana. Tra tante conoscenze o memorie di Napoli vi trovai anche Caterina Ricciardi che mi riportò nel ricordo a Elio Chinol, di cui Ricciardi era stata vicina negli studi e nell'amicizia. Chinol era per così dire il *segundo de abord* nell'Istituto di Filologia Moderna che affacciava nel cortile del Salvatore già nella zona alta del palazzone che ospitava l'Università di Napoli a cui in quel tempo non era stato ancora allegato il nome di Federico II. Tuttavia immutata è rimasta la contiguità con la sede dell'Accademia di Lettere Scienze ed Arti e quindi delle *vestige* dell'Accademia Pontaniana. Il capo indiscusso era infatti Salvatore Battaglia. Siciliano immenso, anche nel fisico, era nei giorni di pioggia inseguito dal Bidello – personaggio eduardiano – che col braccio teso e lui arretrato

provava a proteggere Battaglia dall'inclemenza del cielo. È un ricordo grato e indelebile perché, alla fine del mio soggiorno in quella porzione affascinante delle mura e degli spazi aperti, quella stessa scena teatrale la rividi a Barcellona, reinterpretata magistralmente da Martí de Riquer e dal capo dei bidelli della Facoltà di Lettere. Forse con un'attenuante: al grande Maestro catalano mancava un braccio, disperso nella Battaglia dell'Ebro e mai più ritrovato. I due, nel nome della fede fascista (o simulfascista) furono costretti a farsi amici nel 1939, già nei primi mesi dell'epilogo della guerra 1936/1939.

Di Chinol, di cui si diceva fosse il solo amico di Battaglia, si sapevano due cose fundamentalmente: che fosse veneto e che era un grande anglista diverso e appartato dai mostruosi Mario Praz e altra genia. Di questa qualità egli volle peraltro dare una qualche memoria in un lavoro che affidò ormai in età tarda a Laterza, con una versione dei sonetti di Shakespeare di cui vorrei ricordarne almeno uno, quello dedicato all'autunno, cioè alla fase finale della vita, di ogni vita¹. Lui, giocatore di calcio in gioventù, nel Treviso o nella Spal, tuttavia si imponeva con un fisico non meno singolare di quello esibito dal catanese Battaglia. Come è capitato anche ad altri professori italiani, sentì la tentazione di farsi autore. Deriva sempre avversata da Battaglia e trasferita da Riquer in una forma di saggio fatto romanzo con esiti splendidi e ineguagliabili com'è il capolavoro *Quinze generacions d'una família catalana* che il è monumento più alto della letteratura legittimista europea di tutte le epoche. Al Chinol scrittore dedicò un breve saggio un professore di filosofia del liceo di Cassino negli anni settanta in uno snodo importante della letteratura napoletana, quando una decadenza lenta eppure profonda, spesso occupata da straordinarie eccellenze in cui la cultura napoletana è presente e pervasiva

1 Ecco nella versione di Chinol affiancata al testo originale:

<p>That time of year thou mayst in me behold, When yellow leaves, or none, or few do hang Upon those boughs which shake against the cold, Bare ruined choirs, where late the sweet birds sang. In me thou seest the twilight of such day, As after sunset fadeth in the west, Which by and by black night doth take away, Death's second self that seals up all in rest. In me thou seest the glowing of such fire, That on the ashes of his youth doth lie, As the death-bed, whereon it must expire, Consumed with that which it was nourished by. This thou perceiv'st, which makes thy love more strong, To love that well, which thou must leave ere long.</p>	<p>Quel tempo dell'anno puoi in me vedere Quando poche gialle foglie pendono dai rami Tremanti contro il gelo, nudi cori in rovina, dove prima dolci cantavano gli uccelli. In me vedi il crepuscolo di un giorno che a occidente svanisce frettoloso, presto inghiottito dalla nera notte, sorella della morte, che tutto sigilla nel riposo. In me vedi il baluginio di un fuoco, sulle ceneri della sua giovinezza caduto come sul letto di morte dove dovrà spirare, da ciò che prima lo nutriva ormai distrutto. Questo vedi, che ancor più ti fa amare Chi tu ben presto dovrai lasciare.</p>
--	--

in opere scritte da non napoletani: *La pelle* di Curzio Malaparte e *L'isola di Arturo* di Elsa Morante. In realtà dopo *Ferito a morte* di Raffele La Capria del 1961, splendido reportage su Palazzo Donn'Anna quasi una prima pietra ancora inconsapevole, esplode la novità di una letteratura risorta, a cui davano vita tra altri i precursori Fabrizia Ramondino ed Erri De Luca per poi passare il testimone alla gente del cinema, da Mario Martone in poi. D'altronde l'esordio di Martone, *Morte di un matematico napoletano*, è opera a quattro mani scritta e pensata in simbiosi con la Ramondino. Chinol, forse con minor genio della Ortese o di altri dette anch'egli un suo contributo a quella ripresa. Se ne accorse il professor Grossi in una recensione che piacque a Chinol da cui scaturì un breve scambio di lettere che sarebbe stato bello riprodurre se l'autore vivente del carteggio – Grossi – l'avesse permesso. La sua nota critica apparsa sul numero 2 della rivista *Studium* (1975) riproduco qui di seguito.

GIUSEPPE GRILLI

La "ricerca" di Chinol

La vita perduta, con cui Elio Chinol esordì due anni fa come narratore nella collana «Il labirinto» della Mursia, e che ora ristampa nelle edizioni economiche della Longanesi, è libro apparentemente dimesso, nella sostanza ardito, teso com'è al recupero esistenziale e linguistico del mondo provinciale della sua fanciullezza.

Chinol sa perfettamente che il dialetto trevigiano (le vicende del romanzo sono ambientate nella Treviso degli anni trenta) non è soltanto il modo in cui si è espresso quel mondo, non è, cioè, soltanto un fatto strumentale, ma è quel mondo stesso. Ora uno scrittore serio (e Chinol lo è), che non voglia fare dell'arcadia o della prosa d'arte, deve necessariamente descrivere la realtà che conosce, che ha vissuto, che lo impegna. E se questa realtà è un mondo dialettale, recuperarla significa risolvere il problema del dialetto, portarlo ad espressione, altrimenti è «vita perduta». In questo senso, il libro è ardito; ma non è velleitario, perché il tentativo di Chinol mi sembra perfettamente riuscito.

Sulla questione dei rapporti fra dialetto e lingua ha scritto un magistrale saggio Mario Pomilio², il quale ha rico-

2 M. Pomilio, *Dialetto e linguaggio*, in *Le ragioni narrative*, 1960, n.2; poi ristampato in *Contestazioni*, Rizzoli, Milano 1967.

nosciuto la esistenza di « un problema di integrazione del linguaggio dal basso », ma anche dell'altro, quello «dell'integrazione dall'alto». « In sostanza », dice Pomilio, «si tratta ancora, per noi, per il nostro romanzo, d'uscire non soltanto dalla fissazione degli stili operata dal rondismo e in genere da tutto il novecentismo, ma anche, lo si è già detto, dal re-taggio pseudocrociano d'una distinzione troppo decisa tra linguaggio rappresentativo e linguaggio culturale»³.

Ora, il rischio dell'uso del dialetto è quello di rimanere prigionieri di una formula, di una «regressione mimetica», di un mezzo espressivo, il dialetto appunto, che, nella allettante ricchezza idiomatica, nasconde una profonda povertà linguistica. Accade così, e cito ancora Pomilio, che « al dover essere stilistico, all'intelligenza ordinatrice che si serve del linguaggio per aggredire conoscitivamente la realtà e impegnarsi a modificarla, succede la fede nell'informale del parlato, il processo regressivo di chi accetta la regola dal di fuori, come se l'artista dovesse in ogni caso cercare una convalida nella sua capacità di identificarsi con esso: come se la controprova del bello fosse in esso, nel parlato, o, meglio, nella misura in cui l'artista vi si subordina lasciandosi risucchiare; e, in definitiva, il fatto estetico consistesse nella adeguazione camaleontica all'indistinto idiomático, e non invece nell'illuminazione metaforica che rompe i suggelli naturalistici del parlato, scopercchia le volte chiuse delle frasi fatte e dei modi gergali, e fa lingua, stile, poesia »⁴.

Insomma, Pomilio non rifiuta l'apporto vivificante del dialetto nella lingua, ma mette in guardia, da un lato, contro i «dialettali oggettivi» che non tendono alla trasfigurazione, non accettano, a fianco al «certo» del dialetto, il «vero» della lingua; e dall'altro lato, contro coloro che tentano soluzioni mistilinguistiche, servendosi, ad esempio, della lingua, nella parte narrata, e del dialetto, in quella parlata di un romanzo.

Tornando a Chinol e a *La vita perduta*, dico che egli è proprio nel cuore del problema: si rende conto, cioè, che la difficoltà è nel distaccarsi dagli schemi chiusi del dialetto conservandone, però, la poesia e la freschezza; e la soluzione è in una distruzione-conservazione dialettica, da operare sul piano linguistico, a cui, essenzialmente, è affidata la possibilità di esprimere, nella maniera universalmente aperta dell'arte, la fedeltà ad un chiuso mondo provinciale e dialettale.

La lingua di Chinol, aperta ad espressioni dialettali e gergali, mostra una straordinaria capacità di articolazione e di creazione, perché conserva l'andamento irriflesso del

3 M. Pomilio, *Contestazioni*, cit., p.50.

4 M. Pomilio, op.cit., p.52.

dialetto, che diventa ricchezza espressiva, però, perché rivissuto e recuperato in maniera non dialettale. Tale lingua consente all'autore di riscoprire, nelle pieghe della memoria, il mondo sepolto di un quartiere di Treviso, una settentrionale «provincia addormentata», dove si consuma lentamente la vita di una folla di personaggi ordinari, quasi tutti segnati da tic psicologici e morali, retaggio di un passato tormentato: vedove, zitelle, ubriaconi, perdigiorno, giocatori, prostitute. Un variopinto mondo di miserie materiali e morali, che viene guardato con occhio ironico e nello stesso tempo benevolo dall'io che narra in prima persona, che è, poi, anche uno dei protagonisti della vicenda. È un mondo amato e canzonato, che richiama alla mente, ma con le dovute differenze, certi spaccati di vita napoletana descritti da Marotta. Le vicissitudini amare e le piccole gioie di questi personaggi, le traversie e la stessa morte di alcuni di essi sono raccontate con partecipazione serena e distaccata, sicché il dolore, decantato e purificato, non è mai disperazione, e l'ironia salva la narrazione dalle secche del sentimentalismo e del fumettismo.

In questa folla di personaggi, le cui vicende ora si intrecciano, ora si snodano parallele, spiccano due ragazzi: Ceo, a cui, nei primi capitoli, sembra rivolta maggiormente l'attenzione dell'autore: e un altro, di cui non si fa mai il nome, ed è, poi, quello che narra in prima persona.

Ceo è «di natura fantastica», chiacchierone, bugiardo; vive alla giornata, sogna, immagina, costruisce castelli in aria. Conosce anche lui attimi di disperazione, « ma per lo più il Ceo vive ancora nel sogno della cosa, che è poi la misura della sua perfezione ». Finirà per rimanere in quel mondo provinciale in cui è nato, a ridere della sua miseria, a difendersi inutilmente dal grigiore del suo destino con la carica inesauribile della sua fantasia.

L'altro protagonista, l'io narrante, la cui vita, fino ad una certa età, è legata a quella del Ceo, prenderà una strada diversa. Le esperienze, un tempo comuni ai due ragazzi, divergeranno: il secondo compirà i suoi studi, si maturerà nella scoperta dell'amore e dell'arte, e comincerà a guardare il mondo in cui fino ad allora è vissuto con occhio molto più critico, anche se sempre benevolo.

Con consumata scaltrezza narrativa (che non scade mai, però, nel mestiere vero e proprio), Chinol sembra aver voluto dare prima l'orchestrazione e poi il motivo vero e proprio. Ha indugiato nella descrizione dell'ambiente, delle figure, dei personaggi minori e minimi, e ha fatto, poi, emergere, negli ultimi capitoli, il protagonista (con carat-

teri, credo, molto autobiografici), il quale, pur partecipando delle virtù e dei vizi di quel mondo, riesce a coglierne i valori e i limiti con razionalità ed ironia. È lui che pone il problema esistenziale in termini linguistici; è lui che vede il dialetto come qualcosa di cui bisogna liberarsi, se lo si vuole veramente conservare.

Chinol è uno dei nostri migliori anglisti, e la sua notorietà è affidata ai saggi su Poe, su Eliot, su Shelley, su Coleridge, alle sue traduzioni shakespeariane. Ma io credo che «La vita perduta» gli sia caro quanto e, forse, più di quelli, perché è per lui una ricognizione di sentimenti e di affetti, un bilancio, un esame di coscienza, che il pudore ma anche una certa scaltrezza letteraria gli hanno consigliato di fare con garbata, a volte crepuscolare ironia.

Peppino Grossi
(saggista)

Recensioni

Giuseppe Grilli, *Personaggi di carta. Un racconto autobiografico per ritratti*, Prefazione di Valentina Calcagni, Dialogoi-Testi, Aracne, Roma 2020, 14 Euro, 232 pp.

Personaggi di carta. Un racconto autobiografico per ritratti, è l'ultimo lavoro di Giuseppe Grilli⁵, testo ibrido, appartenente a quel sottogenere che lo stesso autore, in un articolo dal titolo *Le culture degli umanisti e le culture dell'Età dell'Oro*, ha definito saggio multiplo⁶. Figura di spicco nel panorama dell'ispanistica, della catalanistica, nonché delle letterature comparate, Grilli è un intellettuale eclettico, la cui vasta bibliografia riflette i numerosi e variegati interessi, tra i quali il giornalismo. Nelle pagine del quotidiano di Cassino *l'Inchiesta*, per il quale cura da diversi anni la rubrica *Idee ed Opinioni*, ha pubblicato una serie di articoli semi-autobiografici che ha definito, ironicamente, diario di «un conformista di provincia». Quel materiale quotidiano, per origine e professione di fede, raccolto in un libro, fornisce al lettore il suo punto di vista inusuale, originale, libero, indipendente e autonomo, come lo definisce Valentina Calcagni nella *Prefazione*, dal titolo *Paralipomeni della grillomachia*.

E da questi paralipomeni, ovvero da questi frammenti di sé che si sono accumulati nel tempo, e che non hanno trovato un'immediata collocazione nella bibliografia di Grilli, è nato questo testo, a metà strada tra un saggio e un racconto autobiografico, come lo stesso autore lo definisce nel titolo, e in seguito, nella *Premessa*.

La sua passione per la scrittura scientifica, nonché divulgativa e militante, lo porta a travalicare i generi letterari, ad addentrarsi nelle labirintiche stanze comunicanti di *múltiples moradas*⁷, dove alberga slegato da ideologie e impostazioni di Scuola, proponendo percorsi nuovi e aprendosi la strada in spazi inesplorati.

La scrittura saggistica, nella sua forma giornalistica, è utilizzata da Giuseppe Grilli per raccontare il romanzo della sua vita di lettore che, come egli stesso ironicamente afferma, narra le sole storie che conosce davvero, quelle di

5 Giuseppe Grilli è socio corrispondente della *Real Academia Española* e membro della *Real Academia de Buenas Letras* di Barcellona.

6 Cfr. Grilli, G. 2008, "Le culture degli umanisti e le culture dell'Età dell'Oro", *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparate*, Università Roma Tre, 4, pp. 295-305.

7 *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, (Tusquets, Barcelona, 1998), di Claudio Guillén, è un riferimento metodologico costante per Giuseppe Grilli.

cui ha letto, indossando la maschera autentica del conformista di provincia, *un mensonge qui dit toujours la vérité*.

Addentrarci tra i suoi ritratti di 52 coppie di personaggi del mondo classico, storici o contemporanei, utilizzando il metodo del dialogo socratico, ci permette di perderci, quali novelli *flâneurs*, in una selva di citazioni e di rimandi testuali, che travalicano le frontiere tematiche e formali dei generi letterari, della storia, delle arti e del pensiero.

La coppia che apre i percorsi multipli e molteplici, non a caso è quella di due grandi comparatisti, Said e Guillén, che nel segno di Spinoza, non sono stati ligi a nessuna ortodossia, accomunati da una vita errante di esclusi e perseguitati, ma anche di personaggi e scrittori ammirati, e in qualche momento persino idolatrati.

Il dialogo tra Orwell e Musil, ultima coppia, con il compito di chiudere il sipario, è ricco di rimandi cinematografici, e incentrato sulla difficoltà di definire l'uomo nel contesto di un mondo che ha perso ogni schema, ma mantiene la sua fede nel progresso, anche nell'angolo più remoto del pianeta.

E così che la periferia, dove il nostro autore si è rifugiato, dopo una lunga carriera di professore nomade – oltre che in Italia ha insegnato in diversi Paesi europei e negli Stati Uniti – è divenuta il suo e il nostro centro, dove i dialoghi avviati, interrotti e riannodati dai personaggi di carta, ma tutt'altro che fittizi, che egli evoca in una cornice ricreativa, fungono da ponte tra il passato e il presente, gettando una luce di speranza su un futuro la cui incertezza è ancora tutta da immaginare e scrivere.

DANIELA NATALE
UNIVERSITÀ DEL SANNIO

José Romera Castillo, *Teatro de ayer y de hoy a escena*, Madrid, Verbum, 442 páginas.

El pasado mes de junio, la editorial Verbum publicaba *Teatro de ayer y de hoy a escena*, un volumen escrito por el doctor José Romera Castillo, que se sitúa en una de las principales líneas de trabajo del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), fundado y dirigido por el autor e inscrito en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), cuyas amplias e importantes actividades pueden verse en <https://www2.uned.es/centro-investigacion->

SELITEN@T/index2.html. Si bien los estudios teóricos sobre los textos dramáticos son muy amplios, su representación escénica no se ha tratado con tanta profundidad por los investigadores en el teatro de hoy (muy especialmente el del siglo XXI), de ahí que este centro sea un referente inigualable en lo que al estudio de la vida escénica se refiere. El profesor Romera Castillo, además de ser un hispanista de prestigio internacional, por sus numerosas y rigurosas publicaciones en este y en otros ámbitos, es, entre otras Academias (ocho en total), académico numerario de la Academia de las Artes Escénicas de España y presidente de honor de la Asociación Internacional de Teatro del Siglo XXI, por lo que su nueva contribución es fruto no solo del estudio y de la investigación, sino también de su amplia experiencia profesional.

Teatro de ayer y de hoy a escena es una obra compuesta por dieciocho capítulos en los que, tras un prólogo dedicado a la contextualización, el estado de la cuestión y a hacer un repaso de las actividades realizadas por el SELITEN@T, aglutinando sus publicaciones y congresos anuales, se hace un exhaustivo análisis de la actividad teatral española, exponiendo las diversas vertientes y modalidades que se han seguido sobre las tablas en los tiempos más recientes. Desde los textos clásicos hasta los más actuales han ocupado la escena de nuestros teatros, por ello, el volumen dedica su primer capítulo a la dramaturgia áurea de Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón de la Barca, entre otros, sin olvidarse de las adaptaciones más modernas y la localización geográfica de sus estrenos, consagrando el segundo apartado enteramente a la figura de Cervantes en el IV centenario de su fallecimiento y su repercusión en los escenarios de hoy. El libro continúa avanzando cronológicamente desde una perspectiva diacrónica que pasa por el rescate de figuras históricas en las tablas, como Fernán González o Guzmán el Bueno, o el teatro decimonónico, para llegar al panorama de los siglos XX y XXI. Con sumo detalle se enumeran obras, investigaciones y montajes, y se abordan las relaciones que el teatro ha tenido con otros medios como la prensa, el cine, la televisión y las nuevas tecnologías, haciendo del volumen un texto interdisciplinar.

Los capítulos siguientes suponen una gran aportación, pues se desvían de lo que es habitual para estudiar otros elementos del teatro español y, sobre todo, de la vida teatral. De ahí que se dedique un capítulo entero a otras modalidades de teatro alternativas y peculiares o se introduzca

como objeto de estudio los Premios Max de Teatro, que dan cuenta del dinamismo y vivacidad de la dramaturgia en la cultura española.

Por otro lado, a pesar de que los textos y estrenos españoles constituyen el núcleo esencial del volumen que tratamos, es sumamente importante la atención que se presta a las relaciones de influencia y reciprocidad con el teatro europeo. Romera Castillo recopila las más notorias presencias del teatro español en las capitales europeas y encuentra casos tan significativos como el mito de Don Juan versionado por Molière, el *Festival de Don Quijote* celebrado en París, obras de Lorca y Calderón montadas en Londres o la cada vez mayor inclusión de Compañía Nacional de Teatro Clásico en los países vecinos, sin perder de vista su trayectoria iberoamericana. Del mismo modo, también se considera el fenómeno contrario con la presencia del teatro europeo en Madrid.

También tienen cabida en este volumen las técnicas metateatrales, donde se entremezcla la ficción con la (auto)biografía -otro campo de especialización muy importante y señero en la labor investigadora y pionera en España del profesor José Romera-, creando nuevas realidades. Sin embargo, más novedosos son aún los capítulos finales en los que, al igual que en los congresos anuales internacionales que organiza el SELITEN@T, se analizan las relaciones del teatro con otras disciplinas o en sus aspectos menos estudiados. Así, el capítulo 12 trata sobre las dramaturgas y un epígrafe aparte se dedica a las creadoras más jóvenes del siglo XXI, dándoles visibilidad; otro a su aportación al teatro y su relación con la filosofía, con la música o como documento artístico e histórico y, por último, uno más a los marginalismos por diversas razones (sexo, raza, ideología...). En la misma línea, el capítulo que sigue se centra en las dramaturgas argentinas, reseñando las aportaciones de Griselda Gambaro, Diana Raznovich, Susana Torres Molina o María Florencia Bendersky.

Respecto a la relación del teatro con la sexualidad, en 2017 se hizo coincidir el congreso anual del SELITEN@T con el *Día Internacional del Orgullo Gay* y se trataron muchos textos y puestas en escena de temática relacionada con el colectivo LGTBIQ. Estas aportaciones son recogidas en uno de los capítulos del libro, donde también se enuncian los espectáculos y propuestas que se llevaron a cabo en España, pasando por festivales y montajes sobre la identidad sexual y la eliminación de barreras. Un apartado entero se consa-

gra a esta realidad, a la que le sigue otro igual de sugerente, centrado en el erotismo.

Dado que la música juega un papel fundamental en los espectáculos, esta ocupa dos títulos: el primero de ellos relativo al lugar que ocupa el teatro musical, ejemplificado en obras como *CARMEN CARMEN* o *La Truhana*, de Antonio Gala, y el segundo dedicado a lo que Romera Castillo opta por denominar “la fiebre del oro”, es decir, a los musicales. Estos han protagonizado la cartelera de la Gran Vía madrileña en los últimos años, con espectaculares puestas en escena, grandes intereses económicos de las compañías multinacionales, colaboraciones foráneas y, sobre todo, gran expectación. *El Rey León*, *Mamma Mia!* o *Cabaret* son solo algunos ejemplos de la sonada repercusión que tiene este tipo de espectáculos que siguen sumando días en cartel. Por último, el capítulo 18 se titula “Apostillas teatrales” y constituye todo un inventario de curiosas notas de diversa índole teatral.

En conjunto, el volumen *Teatro de ayer y de hoy a escena* tiene un gran valor cultural y social, ya que nos acerca al teatro *vivo* y da cuenta de la riqueza que representa este en el ámbito de la cultura en la España actual, además de ser un excelente objeto de estudio académico, por lo que supone una tesela más, y muy importante, en sus investigaciones teatrales. Asimismo, el texto que se nos ofrece se apoya en una gran cantidad de ilustraciones en las que podemos ver desde carteles patrocinadores hasta imágenes de ciertas escenas memorables de varias funciones, sin olvidar la pormenorizada enumeración de direcciones y elencos, que muestra el dinamismo al que nos referíamos y refuerza el estudio de la vida escénica frente al texto literario escrito.

Lamentablemente, en esta época de pandemia el mundo teatral ha visto mermada su actividad y es uno de los sectores que más han sufrido el azote del SARS-CoV-2, con el cierre de teatros y salas -hecho, me consta, del que se está ocupando ahora en su estudio el profesor Romera-. Por ello, este volumen llega en el momento oportuno, repasando la escena española de los últimos tiempos para que seamos conscientes de su importancia y capaces de recuperarla en los tiempos venideros, ya sea como espectadores, lectores, críticos, investigadores o simples amantes del escenario. Como se suele decir en el gremio, ¡salud y teatro!

ROCÍO SANTIAGO NOGALES
UNED

Fabrizio Perrone Capano, *Possiamo non dirci italiani? 1860-1861 dai Borbone ai Savoia*. Δεν μπορούμε να μη θεωρούμαστε Ιταλοί, 1860-1861 από τους Borbone στους Savoia. Edizione bilingue. Dialogoi-Politiké, Aracne, Roma 2020.

«Il Regno delle Due Sicilie non deve essere rimpianto in nessuno dei suoi aspetti e per nessuna ragione, ma non deve neppure essere dimenticato perché, nel bene e nel male, appartenne ai nostri antenati, un po' meno a quelli che lo avversarono e perciò furono privati della vita o della libertà, e in qualche modo appartiene ancora anche a noi. Le sue imperfezioni, i suoi innumerevoli difetti sono le nostre imperfezioni e i nostri difetti».

Queste poche righe riassumono la filosofia del lavoro che ci offre Fabrizio Perrone Capano, uomo di grande cultura e sensibilità, studioso della questione napoletana che opportunamente inserisce in un quadro mediterraneo, nella crisi dei suoi equilibri antichi, crisi ancora non sopita o capovolta, anzi.

L'autore si pone l'obiettivo di contrastare le tesi revisioniste filo-borboniche che recentemente hanno avuto una incredibile rimonta per svariati motivi, primi tra tutti, probabilmente, la crisi che affligge lo stato italiano da oltre trent'anni e le difficoltà economiche in atto. Coloro che dipingono il vecchio regno di Napoli come una specie di paradiso perduto, un'esiodea età dell'oro, dimenticano che – come scrive l'autore – esso fu una tirannia gerontocratica, clericale e paternalista, fondata sul presupposto che la politica appartenesse solo alla Corona.

Perrone Capano non riscrive la storia degli eventi che determinarono la catastrofe del 1860-1861, non offre al lettore documenti che abbiano la forza di capovolgere le acquisizioni storiografiche dominanti – né è questa, probabilmente, la sua ambizione – ma di quella storia offre una rilettura nuova e stimolante. La grande peculiarità del libro consiste nel fatto che egli non solo si serve dei dati noti, ma attinge alla memoria storica familiare e in parte anche alla letteratura che «esprime il sentimento della storia». L'opera descrive gli antefatti della crisi del 1860, offrendo un rapido quadro storico generale, racconta molto velocemente lo sviluppo catastrofico degli eventi del 1860-1861, si sofferma sulle cause che li determinarono, si interroga su quale fu il vero livello di partecipazione della nazione napoletana a quegli eventi, racconta il fenomeno del brigantaggio; infine si occupa degli esiti dell'unificazione e del persistente divario socio-economico tra le regioni del Nord e del Centro e quelle del Sud, cercando di spiegarne le ragioni.

L'autore individua le cause sia della catastrofe del regno meridionale, sia dell'incompiutezza di questo evento, principalmente nelle gravi carenze dell'aristocrazia meridionale e della sua borghesia. Secondo Perrone Capano quest'ultima, in particolare, non aveva – come invece avveniva nel resto d'Italia e d'Europa – consapevolezza e stima della propria condizione perché non si costituì mai come classe produttiva e autonoma, ma rimase sempre prevalentemente intellettuale, professionale e impiegatizia, subordinata al potere che risiedeva altrove e tesa, una volta raggiunto il successo, a imitare i comportamenti della classe superiore con la recondita speranza di accedervi prima o poi; poiché il Risorgimento fu un fenomeno tipicamente borghese, le carenze della borghesia meridionale segnano la debolezza dello spirito nazionale e unitario nel Regno delle Due Sicilie prima dell'unificazione.

Perrone Capano fa un'ulteriore riflessione che meriterebbe forse un maggiore approfondimento: se la riscoperta dei valori nazionali fu diretta conseguenza del Romanticismo, che nell'opporci al classicismo indusse i popoli a ricercare le proprie origini nazionali nel medio evo più lontano – spesso misterioso e fantastico – spogliando le antichità greche e romane del mito del quale erano state circonfuse, nel sud della penisola il movimento romantico fu più debole, vuoi per la persistenza della grande tradizione illuminista, vuoi per la residua forza attrattiva del classicismo in un territorio che anticamente era stato a sua volta Grecia, la Magna Grecia, vuoi per la repressione, dopo la seconda restaurazione, di tutto ciò che appariva nuovo: questo potrebbe aver determinato il maggior "tepore" che si registra nel Regno delle Due Sicilie nei confronti del progetto nazionale italiano.

L'autore osserva inoltre che probabilmente influì anche il fatto che nel Mezzogiorno continentale esisteva un sentimento nazionale autoctono e napoletano, giacché lo stato meridionale aveva ormai sette secoli e la dinastia borbonica aveva restituito ai "Napoletani" l'indipendenza e l'autonomia.

L'ultima parte del libro si occupa dei briganti, che nella lettura proposta non furono né i paladini del Re sconfitto, né i precursori delle lotte politiche del Novecento; delle difficoltà dell'assemblaggio della nuova nazione italiana e delle ragioni per cui esso fu difficile e lento ed è tuttora incompleto. Il volume smantella i miti della straordinaria prosperità del Mezzogiorno preunitario, del saccheggio di queste ricchezze operato dai "Piemontesi", di come esso

fu colonizzato e di come questa conquista impedì il felice sviluppo che certamente il Regno delle Due Sicilie avrebbe avuto se fosse rimasto autonomo: anche qui vengono evidenziate senza sconti le gravi responsabilità delle classi dirigenti e della politica con un occhio al futuro fallimento sia dell'intervento straordinario, che all'esperienza regionale.

Un libro innovativo non solo nel contenuto, ma anche nella forma: variando tra registri linguistici a seconda del tema trattato di volta in volta e dell'approccio – legato alle memorie familiari, alla storiografia o alla letteratura – l'autore fa sì che la lettura del suo testo risulti semplice e coinvolgente.

Da segnalare, infine, una particolarità: il volume è bilingue, in italiano e in neogreco, ed è stato pubblicato sotto gli auspici dell'associazione italo-ellenica "La Stella di Rodi" il cui presidente, Policarpo Saltalamacchia, firma una presentazione, mentre Giuseppe Grilli, direttore della collana editoriale, accompagna il testo con una sua prefazione.

La versione in neogreco è stata redatta dallo stesso autore, in omaggio agli amici di quella nazione vicina da lui molto amata e frequentata che proprio nel corso dell'Ottocento, alla ricerca della libertà, si diede faticosamente una configurazione autonoma.

VALENTINA RIPA
UNIVERSITÀ DI SALERNO

Ausiàs March, *Un male strano. Poesie d'Amore. Testo catalano a fronte*, a cura di Cèlia Nadal Pasqual e Pietro Cataldi. Einaudi, Torino 2020.

Finalmente Ausiàs March fa il suo ingresso nella collana Nuova Universale Einaudi. E lo dobbiamo a Pietro Cataldi e a Cèlia Nadal, che già da un po' lo preparano con pubblicazioni e in convegni. C'è solo da chiedersi perché questo riconoscimento arriva solo ora.

Nella prima metà del Quattrocento, March, figlio di una Valenza in fermento, all'interno della Corona d'Aragona, impersonata da Alfonso il Magnanimo a Napoli, March ha rinnovato il genere lirico con la sua soggettività profonda e una voce poetica originale, conquistando un posto di rilievo nella storia letteraria europea. Perciò è particolarmente significativo tradurlo, e tradurlo in italiano presenta una problematica particolare, proprio per le aderenze di autore e opera alla cultura del nostro paese; del resto le precedenti

traduzioni in italiano non avevano varcato neanche l'ambito universitario.

È stato detto, e non mi stancherò mai di ripeterlo, che «la traduzione è la forma più impegnativa di esegesi, quella che chiude tutte le scappatoie»¹, anche più dell'edizione critica. E questo è ancora più vero per un poeta enigmatico come March che, sfuggendo a una interpretazione univoca, stimola la speculazione interpretativa. Per questo la traduzione della poesia marchiana è una proposta interpretativa, così come lo è la sua edizione critica.

Il percorso offerto dalla scelta delle poesie tradotte con testo a fronte è preceduto da Introduzione, Cenni biografici, Nota sulla ricezione e sulle traduzioni del Canzoniere, Nota alla presente traduzione, Nota metrica, Nota al testo, Breve bibliografia ragionata, ringraziamenti. Seguono 19 componimenti, per un totale di circa 1000 versi, non scelti certo a caso, affiancati da tutti gli *auxilia* auspicabili.

Come dicevamo, non resta che il rammarico che la conoscenza e la diffusione di uno dei più grandi lirici europei è stata ostacolata dalla “successiva minorizzazione linguistica del catalano, che pur vanta una vasta tradizione letteraria”. La sua circolazione, al di fuori dell'area ispanica e più concretamente dei paesi di lingua catalana, è una realtà difficile da superare, nonostante i riconoscimenti recenti della cultura, fino a far sospettare a una sorta di protezionismo culturale (non alieno a certi separatismi) da parte di qualcuno. Un poeta che costituisce una pietra miliare nell'evoluzione della lirica da medievale a moderna non ha potuto adeguatamente influire direttamente sul suo successivo percorso. E questo ancora di più lo fa percepire, in tutta la sua poderosa grandezza, come una voce al di fuori del tempo e dello spazio. Eppure, si sono potute seguire le sue tracce in Italia, prima e dopo le *Considerazioni* di Alessandro Tassoni, nonché il suo inquadramento nel canone della poesia moderna mediato da Juan Boscan, rappresentante dell'interesse per March nel Cinquecento castigliano, fino ad arrivare alla mitizzazione di March nell'Ottocento, circoscritta alla Rinascenza catalana, argomenti affrontati in un recente convegno, al quale è collegato un libro², preparatori, come dicevamo, a questa impresa di traduzione di indubbio coraggio.

1 A. Varvaro, *Problemi attuali della critica del testo in filologia romanza*, in A. Ferrari (ed.), *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto*. Atti del convegno, Roma 25-27 maggio 1995, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1999), pp. 11-26, qui p. 22.

2 *Ausiàs March e il canone europeo*, B. Aldinucci e C. Nadal Pàsqual (ed.), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2018.

A questo punto non si può non aggiungere un breve esempio (una strofa) di questo coraggio nel lavoro svolto, testo e traduzione, a prova di un possesso passivo e attivo di entrambi le lingue coinvolte, consentito anche da una sensibilità a tutto campo.

Yo contrafaç nau en golf perillan,
l'arbre perdent, e son governdor,
e per contrast de dos vents no discor;
los mariners, enbadalits estan,
e cascú d'ells la sua carta tenta,
e són discorts en llur acordament:
hu volgra sser prop terra passos cent,
l'altre tan luny com vent pot dar empenta.

Assomiglio a una nave che periglia nel golfo
disalberata, senza comandante;
tra due venti in contrasto, non trascorre.
I marinai rimangono sgomenti;
ognuno tenta la sua carta
e a ogni accordo sono discordanti:
l'uno vorrebbe stare da terra a cento passi,
l'altro così lontano quanto può spingere il vento.

Si tratta della strofa 4 del canto XXVII, vv. 25-32.

Speriamo che questa traduzione, accompagnata dal testo catalano a fronte, stimoli ulteriori studi non solo su March, ma anche su tutto il lavoro che c'è dietro la traduzione in italiano. Ad esempio, non posso fare a meno di pensare al tema portante di questo monografico, e chiedermi se *cors*, che è un termine tanto connotativo per significati e implicazioni, non solo in March, sia stato tradotto sempre con lo stesso termine o se ne è stata diversificata la traduzione? Si tratta di aprire varchi verso quell'interdisciplinarietà, che da un po' di tempo sembra sopraffatta dalla comparatistica. Una interdisciplinarietà della traduttologia con tutto quello con cui ha a che fare, partendo probabilmente dalla comparazione fra le varie traduzioni di un'opera (una sorta di traduttologia comparata?) verso l'applicazione di nuove prospettive traduttologiche, passando per la contestualizzazione di testo e traduzione, che tenga anche conto del tempo trascorso fra la sua scrittura e la sua traduzione.

ANNA MARIA COMPAGNA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II

Raffaele Pinto, *Le rime di Dante. Libro di canzoni o rime sparse?*, RECEPTIO Academic Press, Islington, London, 2020, 192 pp.

Si avvicina la ricorrenza dei 700 anni dalla morte di Dante. Ma certo Dante non ha bisogno di anniversari per essere al centro di una materia che prende sempre più campo nelle nostre Università, e non solo nelle nostre. La Filologia italiana, che ha le sue radici in quella dantesca, se non altro in Italia, sembra guadagnare punti rispetto a discipline di più vasto raggio, come la Filologia romanza, che nel suo aspetto comparatistico cede nuovo spazio anche alle Letterature comparate, che ne superano l'ancoraggio al Medioevo.

Alla centralità della Filologia dantesca nel contesto di quella italiana è dedicato questo libro di Raffaele Pinto, che insegna Filologia italiana all'Università di Barcellona è un dantista a tutto tondo: si veda in rete, in ultimo (ma per quanto?), *La economía política de Dante* (vol. 27, numero 1, luglio 2020, della «Revista Española de Filosofía Medieval», UCO.ES <https://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/refime/issue/view/1011/92>), raccolta di saggi, di cui è curatore e anche autore di uno di essi (*La lógica del mercado en las primeras reflexiones de Dante sobre la economía*, pp. 67-82).

Il libro che qui segnaliamo propone la versione scritta delle 11 videolezioni sulle *Rime* di Dante tenute da Raffaele Pinto fra aprile a luglio scorsi, presso il Research Centre for European Philological Tradition di Lugano. A queste 11 lezioni ne sono aggiunte altre 9, in modo da costituire un vero e proprio volume, a mo' di dispensa integrata del corso di formazione continua MOOC (Massive Open Online Courses) 2020-2021, presso lo stesso centro luganese.

Il titolo del volume parte da un quesito nuovo, al quale non ci si propone tanto di rispondere, quanto di inquadrarne le motivazioni. Le *rime* di Dante sono sempre state elette come rime sparse, ma potrebbero anche costituire un libro di canzoni. Ogni lezione finisce con l'essere un capitolo, che richiederebbe un titolo e costituire una tappa del discorso, pur avendo una sua autonomia, come ogni lezione accademica dovrebbe avere, ma anche come le singole rime di Dante potrebbero avere. Dante autore, ma anche editore delle sue poesie, «nel senso che, dopo averle composte e pubblicate separatamente, le raccolse in organismi testuali che possono essere considerati come antologie ragionate della propria poesia» (p. 1). Non si tratta di fornire la descrizione analitica di ciascun componimento delle cosiddette opere minori di Dante, le Rime (come accade nelle

eccellenti edizioni che di esse sono state recentemente date alle stampe), ma di mettere a disposizione del lettore una visione di insieme, che descriva lo svolgimento nel tempo del pensiero di Dante, quale egli ha voluto plasmarlo nella sua poesia. La prospettiva particolare permette di gettare una luce nuova sull'ermeneutica dantesca: quanto del pensiero di Dante espresso da lui è stato recepito dagli studiosi e quanto no, quanto ancora è frutto della loro interpretazione? Un nuovo quesito suggerito insieme a tanti altri da una mente critica originale e incalzante.

ANNA MARIA COMPAGNA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II

Federico García Lorca, *Medio pan y un libro*, edizione plurilingue, Kalandraka, Pontevedra, 2020.

È nel settembre del 1931 che Federico García Lorca, il poeta dei due continenti, quello europeo e quello americano, pronuncia un discorso pubblico per l'inaugurazione della biblioteca di Fuente Vaqueros, suo paese natale. Quello stesso discorso letto dall'artista andaluso viene ora pubblicato dall'Editorial Kalandraka in edizione tascabile e con un inusuale corredo plurilingue, curata da Henrique Alvarellós per la traduzione del testo al gallego, da Miquel Desclot per la traduzione al catalano e da Juan Luis Zabala per la traduzione al basco. A corredo di ogni traduzione la breve nota biografica, anch'essa tradotta per la lingua di riferimento usata, di Antonio Rubio. Un'edizione, questa della casa editrice di Pontevedra, che rappresenta il suo 'manifesto' operativo, mostrando l'espressa volontà di offrire spazi condivisi e paritari a tutte le identità linguistiche spagnole, a tutte quelle identità riconosciute che formano parte di quel prezioso patrimonio etnico-artistico-culturale di una 'patria' composita della quale ancora pochi hanno conoscenza a dispetto del suo essere europea.

Federico è la voce, il segno, attraverso il quale si esprime la volontà, il bisogno della diversità identitaria che ancora oggi tanto bene fanno (farebbero) alla Spagna della post-Transizione. Il libro, la parola che si fa segno, e che da segno si fa discorso, conferenza, è l'espressione "mucho más duradera porque queda escrita y mucho más firme presto que puede servir de enseñanza a las gentes que no oyen o no estén presentes aquí" (p. 5). "Mezzo pane e un libro" è l'invito che dalla modernità avanguardista di Federico

arriva al nuovo millennio postmoderno, postmodernista e globalizzato: “No sólo de pan vive el hombre. Yo si tuviera hambre y estuviera desvalido en la calle no pediría un pan, sino que pediría medio pan y un libro. Y yo ataco desde aquí violentamente a los que solamente hablan de reivindicaciones económicas sin nombrar jamás las reivindicaciones culturales que es la que los pueblos piden a gritos. Bien está que todos los hombres coman, pero que todos los hombres sepan. Que gocen todos los frutos del espíritu humano porque lo contrario es convertirlos en máquinas al servicio del Estado, es convertirlos en esclavos de una terrible organización social” (p. 9).

Alla luce di queste parole scritte, lette, in quel lontano giorno di settembre si può comprendere quanto valore Federico desse alla funzione politica del poeta, dell’artista e quanto scomodo fosse per il popolo delle camicie azzurre così tanto distanti dai ‘monos’, dalle tute azzurre dei giovani artisti itineranti de ‘La Barraca’; colori simili per idee dissimili. Questo discorso di Federico supera la modernità (postmodernità?) liquida per farsi nuovo globalismo universale. Il volume così composto, e così composito in una versione postuma non aliena tuttavia al poeta che fu tale anche quando scrisse in “galego”, diviene biblioteca, *library* nella lingua franca attuale, con lo stesso augurio che Federico García Lorca, punta di diamante del *Siglo de plata* della letteratura spagnola, formula a chiusura della sua locuzione settembrina di Fuente Vaqueros: che “sirva de paz, inquietud espiritual y alegría” (p. 26). La *alegría negada*, potremmo concludere nel ricordo della *silva arromanzada* di Antonio Machado de “El crimen fue en Granada”.

NICOLA PALLADINO

SECONDA UNIVERSITÀ DI NAPOLI “LUIGI VANVITELLI”

Del tradurre il Don Chisciotte. A cura di Monica Palmerini, saggi di José Luis Aja Sánchez, Giuseppe Grilli, Giulia Latini Mastrangelo, Patrizia Prati, Sergio Rodríguez López-Ros, Angelo Valastro Canale, Dialogoi Ispanistica, Aracne editrice, Roma 2020.

Questo contributo è dedicato, attraverso la raccolta di saggi diversi, eppure convergenti, a un aspetto non banale nella costruzione del romanzo che ha portato all’elaborazione, secondo opinione ormai universalmente accolta, di ciò che intendiamo per romanzo moderno. Il riferimento va al capolavoro cervantino, il romanzo che assume sin dal

titolo l'identificazione con il suo protagonista, *el hidalgo* che presto si ribattezza Don Chisciotte della Mancha, compiendo con questo gesto l'azione della massima rilevanza possibile, tradurre il nome che è poi inventarne uno del tutto nuovo, diverso da quello che la società gli ha assegnato e con cui lo ri/conosce. Con ciò il Chisciotte si rivela e si afferma come partecipe, e in un alto grado, anche inventore di un nuovo mondo, quello della traduzione, un modello e una prima realizzazione di una letteratura che si scopre nuova e in transizione tra uno statuto ormai in via di superamento e un altro di nuova conazione. Ma ciò è vero anche in un altro senso. Infatti in un certo senso potrebbe dirsi che *el Quijote* è esso stesso un'opera di traduzione – e persino di adattamento o rifacimento – di un genere, o sottogenere della narrativa tradizionale, in particolare del frutto tardivo del romanzo medievale, quello di cavalleria, che in Spagna godette di ampia fortuna editoriale e persino produsse qualche capolavoro ai margini di una produzione sovrabbondante. Ma come è noto il paradosso consisté nel dato che proprio il culmine di questo itinerario, l'opera che dette fama dopo una carriera non proprio esaltante a Miguel de Cervantes, determinò la fine di quella ricca e prolifica serie letteraria. Dunque possiamo affermare che l'idea stessa di traduzione è intrinseca nella nascita del romanzo così come da quel 1605 lo intendiamo, un testo letterario che racconta una storia o delle storie ma che è anche rifacimento di altre storie o racconti che vivono nella memoria dell'autore e nella memoria collettiva. Ma che al tempo stesso è anche testo metanarrativo, critica della letteratura, suo superamento con ambizioni esegetiche e persino filosofiche.

Scriva la curatrice del volume, Monica Palmerini, nell'introduzione che è anche presentazione del testo, "En efecto, el libro, como se dice a menudo, más traducido después de la Biblia, continúa, justamente gracias a la traducción, su viaje a través del tiempo y la memoria, tejiendo un diálogo continuo entre lenguas, culturas y épocas históricas que se enriquece, cada vez más, de voces, sugerencias, conexiones que contribuyen a convertirlo en patrimonio de la humanidad".

In realtà il libro, sorto da un incontro accademico promosso dalla Università di Roma Tre accoglie approcci e voci diverse: da Sergi Rodríguez López-Ros direttore dell'Istituto Cervantes di Roma al momento della celebrazione del Convegno che dà titolo al volume, ad Angelo Valastro Canale, autore di una versione italiana con testo a fronte del libro cervantiano prima parte (1605) e seconda parte

(1615). Ma i collaboratori sono diversi e tra i contributi rilevanti si deve annoverare anche quello della ideatrice del Convegno e del volume che ne ha accolto le testimonianze. Certo non può trascurarsi il saggio di Giuseppe Grilli che riprende il tema della specifica interpretazione cervantina di ciò che è l'essenza stessa della traduzione che è un mestiere, irto di ostacoli e di trappole che a volte potrebbero indurre a negarlo e dismetterlo. Un intervento il suo che è anche un omaggio a una fine scrittrice come fu Lore Terracini, sempre in bilico tra intenzione e vocazione per l'analisi linguistica e la pratica della critica letteraria.

NICOLA PALLADINO

SECONDA UNIVERSITÀ DI NAPOLI "LUIGI VANVITELLI"

Lidia Carol Geronès, *Un bric-à-brac de la Belle Époque. Estudio de la novela Fortuny (1983) de Pere Gimferrer*. Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2020 (Biblioteca di Rassegna Iberistica; 18), pp. 224.

Permettetemi di cominciare con l'incipit di una introduzione, quella ai racconti di Katherine Mansfield di Cristina Campo, che inizia così: "Al di là di ogni conquista di stile, l'opera letteraria che può dirsi arte proietta sempre, sullo schermo della pagina, l'elemento predominante nella personalità del suo autore."

Pochi libri come il *Fortuny* di Pere Gimferrer hanno messo in scena, o forse dovremmo dire diretto il montaggio, con una scrittura solo apparentemente oggettiva alla *nouveau Roman*, al contempo volutamente impersonale ed estremamente rocambolesca, proiettando sullo schermo della pagina, un'epoca inevitabilmente perduta, con i suoi personaggi, gli artisti, le star. Una epoca con tutte le sue visioni immaginate e i sogni concretizzati prima che tutto inevitabilmente scomparisse, mutasse per perdersi come un evanescente ricordo.

Se nell'unico romanzo in catalano del poeta barcellonese, come in un film dell'epoca, ci appare un mondo (effimero paradiso) perduto, altrimenti detto *Belle Époque* o *Fin de siècle*, con tutte le sue fulgenti luci e le minacciose ombre, dovremmo altresì cogliervi l'elemento predominante della personalità dell'autore che ha saputo corroborare tale montaggio/messaggio. Ecco perché ogni volta che si prova leggere questo *unicum* letterario di un poeta votato all'iconicità della parola, anzitutto ci appare l'intrecciarsi di un mondo fatto di rimandi, evocazioni, detti-non-detti che ne

arricchiscono la fruizione. Ecco perché può solo essere ben venuta una ri-lettura critica che provi a rintracciare tali accenni, cerchi di contestualizzare i rimandi non necessariamente per spiegare il testo (banalizzandolo) ma possibilmente per meglio apprezzarlo, ascoltandolo.

Questo prova fare Lúdia Carol Geronès, docente di lingua e cultura catalana presso l'università di Verona, nel suo *Un bric-à-brac de la Belle Époque*, un *close reading* non pedantemente esaustivo quanto invece un lasciarsi affascinare dal testo perché possa rivelare i suoi puntuali riferimenti, le suggestioni che ci attraggono. Non si tratta di trovare un'immagine per ogni efrasi, il fatto storico dietro ogni singolo preciso evento narrato, ma se mai di provare come alcune singole tracce non si esauriscono se identificate ma restano volutamente aperte, ancora sempre attestabili. Un ottimo esempio di questa referenzialità aperta, appositamente evocativa, emerge nella ricostruzione della fortuna critica dell'opera (nell'ottica dell'estetica della ricezione di Hans Robert Jauß) che superando i dubbi di alcuni primi critici-lettori che la vedettero come un mero esercizio stilistico (esecrabile secondo i limitati dettami dell'epoca), con gli anni sempre più si è imposta proprio per la sfaccettata complessità che la caratterizza. Un romanzo per pochi, forse solo perché non vuole rivolgersi necessariamente a tutti ma semmai cercare chi lo voglia leggere, facendosi coinvolgere non in una trama narrativa ma nell'intrecciarsi, accumularsi, susseguirsi di immagini, frasi, versi che si fanno prosa, come "en una corrida conducida sin tregua contra todas las leyes de la gravedad, el equilibrio existencial, la sensatez" per usare le parole del professor Grilli che fanno da portico al lavoro della Carol Geronès.

Scriva ancora Grilli: "Herederó de la tradición modernista del escritor culto, es decir que nace de las lecturas, el escritor lector [...], Gimferrer se apropia del propósito del joven Giacomo Leopardi. Encerrado en el palacio biblioteca del Conde Monaldo en Recanati, Giacomo, entre niño y adolescente, se lanza a la conquista del mundo *sub specie* libresca. Lo mismo hace el precoz Pere ampliando sin embargo la lectura del verbo [...] al mundo de lo visual". Per apprezzare questo modo colto *sub specie* libresca come Leopardi e oltre, verso le arti visive, Carol Geronès suggerisce alcune possibili piste per ritrovare il gioco letterario gimferriano, che ribadiamo non vuole feticizzare l'intertestualità, quanto se mai rinvigorire le molte sensazioni che un documento (sia esso pittura, film, citazione) ci provoca quando viene ri-presentato, ri-attualizzato nel darsi del

racconto appunto come ecfraſis o citazione. A riprova che Gimferrer non deve eſſere considerato ſolo come un dotato deſcrittore di immagini ma piuttosto un regista compositore di visioni verbalmente montate, nello ſtudio di Carol Geronès ſono rintracciati gli interessanti articoli che ſin da giovane il poeta catalano pubblicò ſu *El Ciervo*, *Terrassa informacion* e *Film ideal*. Queſti teſti moſtrano come “el precoz Pere” (parliamo dell’epoca prima e ſubito dopo la pubblicazione del *Mensaje del Tetrarca*) ſi muoveva con conoscenza di cauſa e autorità tra nuovo cinema, ſia nordamericano che franceſe, e nuova letteratura, ſia iſpanica che iſpanoamericana. Siamo qui di fronte alla prima officina del lavoro culturale del poeta, quando incominciava a formare, raccogliere, potenziare quella varia quanto precisa *imagerie* che ſucceſſivamente arricchirà le ſue opere non ſolo poetiche. Non ſtupisce che come evidenza lo ſtudio della Carol Geronès, è ſoprattutto il cinema viſto, ſtudiato, amato (Wells, Ozu, Hawks, Chaplin) che come nel *Fortuny* diviene in queſte pagine ſaggistiche un richiamo immediato che chiede di farſi parola, nuovo immaginario (come nel paſſaggio fra il *Mensaje del Tetrarca* e *Arde el mar*).

In conluſione la ricostruzione del lavoro critico fatto ſul romanzo ſembra dimoſtrare che per apprezzarlo non importa ſempre e ſolo ſaper cogliere il riferimento più o meno eſplicito nel teſto alla ſtoria della famiglia Fortuny (e tutto quel modo che quel nome un tempo evocava), qui più che dal preciso ſignificato di un’immagine, la ſua eſatta ricostruzione referenziale, ſiamo invitati a farci cogliere, a farci avvolgere dal fluire di immagini/parole, da un vivido immaginario ancora attuale o attualizzabile, quaſi come una prezioſa ſtoffa che ſappiamo far noſtra interpretandola/indossandola.

FABIO FRACCAROLI
(SAGGISTA)

Guido Compagna, *Quando eravamo liberali e socialisti. Cronache familiari di una bella politica*, Prefazione di Stefano Folli, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2020, pp. 240.

L’insorgere di un populismo meridionalista, eſecrato o almeno conteſtato da più parti, non ceſſa dal moſtrare una certa forza almeno negli ſforzi che vengono da parti diverſe e perſino avverſe. Come negare, ſul piano della ſemplice cronaca, che in Campania De Luca e De Magiſtris ſi contra-

stino con vigore nello stesso terreno del populismo estremo? Entrambi si abbracciano e si contendono il primato del neo borbonismo, mentre si dichiarano di sinistra e avversari di tutto ciò che possa ricordare il sanfedismo dei Lazzari iscritti al legittimismo del Cardinale Ruffo, o di quello non meno retrogrado delle bande di briganti che si proclamavano borboniche già dopo la caduta di Gaeta nel 1961. In questo bel libro di Guido Compagna, figlio del professore meridionalista Francesco Compagna, di origini liberal crociate, poi deputato e ministro repubblicanlamalfiano, riappare in filigrana la tentazione come sforzo di rimettere in equilibrio una famiglia che, benché tenuta insieme da una volontà o allucinazione di sogno nazionale (l'Italia come stato-nazione), poi è costretta a disperdere e in fondo dissipare quel moto ideale. Cosa non funziona? Non pretendo qui rispondere a un interrogativo che racchiude in sé la storia dei tre fallimenti: quello delle tre penisole del Mediterraneo, Orientale, Centrale e Occidentale. Che si siano in apparenza quietate le guerre balcaniche, che la Spagna sembri mettere sotto la cenere o sotto il tappeto pseudodemocratico i guasti una transizione post franchista che vede il suo maggior artefice, Juan Carlos, in esilio in un paradiso petrolifero-turistico, è a tutti evidente. Similmente l'Italia non trova pace mentre ogni soluzione o proposta crolla nel deserto libico, nelle valli del Nord leghista pseudo secessionista e pasticciata; parimenti dall'equilibrio instabile tra stato e regioni non si vede una via d'uscita democratica. D'altronde ogni rinascita di una sinistra intimorita, ancora non sconta, cioè non fa i conti, con la storia e la teoria delle politiche. C'è sul termine del libro, quando il racconto precipita nella ricerca del suo finale, un racconto più serio e profondo di quanto non si voglia dare a intendere con il sottotitolo quasi pratoliniano, un pensiero che mi ha colpito molto positivamente: è quando l'autore autobiografico confessa il suo personale fallimento. Giornalista di un giornale importante, il Sole 24 ore, prima della direzione effimera di Gianni Riotta, collega di cui serba ricordi di via Tomacelli 146 quando lui era a La Voce Repubblicano, l'altro a il manifesto. Nel 1980, forzato da una repentina malattia del titolare dei servizi sindacali, Guido Compagna viene inviato a Torino per parlare della imminente grande sconfitta operaia. Una sconfitta nata per suggellare la grande vittoria della "sinistra" unita, unibile, democratica e sovversiva insieme, che travolge non solo se stessa (e non c'è modo di riparare le macerie) e poi ammettere anche la sconfitta di quel corteo dei 40 mila che erano la controparte dell'estremismo sinda-

cale. Così che vanno a carte quarantotto la sinistra, riformista o massimalista, e con lei l'intera classe operaia, tirandosi dietro anche la democrazia liberale e il senso dello Stato o Patria ideale, cari ai quadri e alla classe media.

Lo dirò in un altro modo. Questo libro di Guido Compagna avrei voluto scriverlo io. Non avrei potuto farlo, forse perché negli stessi anni in cui Guido era socialista e liberale o liberale e socialista, io ero comunista e anarchico, e quel libro comunque l'ho scritto in un altro modo (Personaggi di carta, magari per un caso o per deliberata volontà se ne parla in una recensione pubblicata qui stesso). Ma c'è un punto che il dissenso e la spocchia della sinistra marxista, che Compagna in più occasioni palesa con ironico (o forse satirico), oltre che meritato rimbrotto, è debole, gigante dai piedi di argilla. Ciò accade quando allude a Gramsci e al suo "errore". Va spiegato. Il corpo del libro, come dicevo, è una cronaca familiare, e di essa il corpo grosso è la rivista fondata dal padre di Guido, "Nord e Sud" nata per dare una risposta alla crisi italiana, e ispirata in Croce e Salvemini; ben presto tuttavia la rivista si fa libera e autonoma innanzi tutto nelle sue scelte stilistiche. Qui apro anch'io un siparietto come dice, e fa, lo scrittore: è il richiamo a un compagno di liceo di Francesco Compagna, lo scrittore Raffaele La Capria, con il suo dialetto sotteso al testo letterario, e riflessivo, insieme. In sostanziale sintonia con l'ammirato La Capria, Guido mostra la strana abilità – un vero programma politico – nel disseminare il suo racconto di una miriade di Don ecumenici, attribuiti al guardaporta o allo chauffeur, al nobile decaduto, al galantuomo, al borghese quasi nobile o che vive nobilmente, un Don adatto a tutti, come il voi napoletano, democratico. Questa democraticità gli impedisce di capire il senso di una idea di Gramsci, un principio, come forse lasciava intendere Said, di derivazione bukariniana piuttosto che leninista, in cui tutto parte dalla definizione della classe operaia come classe generale. Si legga: "fatta salva la buonafede di Gramsci, si vedeva in quello schema una sorta di subordinazione del contadino del Sud (destinato a rimanere tale) alla classe operaia del Nord e alle sue esigenze". Il punto è questo: se non si affronta il tema della classe generale (o classe di progresso) si finisce per ripiegare sulla classe nazionale. E la classe nazionale nella prospettiva Nord/Sud resta irrisolta, irrisolvibile; è la matrice inesorabile di ogni borbonismo. E di ogni divisione, interna, familiare o no. La contrapposizione tra Compagna e Galasso di cui parla Guido (p. 116) è un esempio. Quella tra Nenni e Saragat pure. Ma che dire (Guido

non ne parla) di quella tra Vecchietti e Basso? E persino quella tra lui e il fratello Luigi che prova a esorcizzare nel mito di Amadeo Bordiga, oggetto della tesi di laurea di Luigi, definito “un comunista puro e duro”. Tanto o troppo? Un irrisolto anch’egli, visto che non fece a tempo a fondare il PCd’Italia (poi PCI) che ne venne emarginato ed espulso? Ma una perla la merita (dal mio punto di vista) la sua definizione territoriale di Ingraio, “ciociaro”. Non è scritto ma in altro luogo un riferimento a Totò (sindaco di Rocca-secca) può offrirci una traccia: non era Ingraio romano, ma frusinate! Un po’ come Bassolino che veniva da Afragola per fare il sindaco di Napoli... Il Sud non può essere una Patria, e non lo vuole esserlo, grazie a dio. Non a caso i due soli difensori del legittimismo borbonico di Napoli furono i “carlisti” catalani, Tristany e Borges, incalzati dai piemontesi del Regno sabauda. Questa impossibilità implicitamente afferma o difende l’altro esponente della saga familiare, Fabrizio Perrone Capano, autore di un libro non troppo separato, separabile, da questo di Guido Compagna. Un libro anch’esso con un titolo crociano, Possiamo non considerarci italiani? 1860-1861 dai Borbone ai Savoia (si veda il ragguglio nella recensione pubblicata qui accanto). Un libro che è scritto in due lingue, italiano e greco, meglio neogreco. La Grecia moderna ha fatto la sua indipendenza mediterranea, a differenza del Mezzogiorno della penisola centrale. Ma è in guerra coi turchi ancora oggi, e che si possa arrivare a un trattato di pace è così improbabile come l’indipendenza della Padania, o la restaurazione di uno stato, neoborbonico, nel Sud peninsulare.

GIUSEPPE GRILLI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA TRE

La tragédie à l'époque d'Henri IV. Troisième Série - Vol. I (1589), a cura di Michele Mastroianni, Paola Martinuzzi, Daniele Speziari, Dario Cecchetti, Anna Bettoni, Leo S. Olschki, Florence, 2020, pp. 614.

Il volume si inserisce nella serie del “Théâtre français de la Renaissance fondé par Enea Balmas et Michel Dassonville, dirigé par Nerina Clerici Balmas, Anna Bettoni, Magda Campanini, Concetta Cavallini, Rosanna Gorris Camos, Michele Mastroianni, Mariangela Miotti”. In questa nuova produzione, degna d’encomio, condotta ovviamente nel rispetto delle norme ormai consolidate per cui si persegue il rispetto delle esigenze storiche e filologiche, mentre si con-

ferma la coerenza nella ricostruzione dei contesti come nella costituzione testuale, pur nella modernizzazione grafica finalizzata a una maggiore fruibilità da parte di un lettore colto ma non specialista.

Sono riproposti, nel volume che commento, i testi delle cinque tragedie di Roland Brisset, pubblicate nel 1589, a Tours. La figura, tutt'altro che secondaria di Brisset, al di là dell'interesse che suscita la sua opera, spicca per meriti intrinseci nella formazione di una tradizione linguistica e poetica decisiva nel consolidamento di una tradizione formale. In tal senso conviene ricordare che si colloca all'interno di un movimento i cui fini culturali di alta divulgazione delle istanze umanistiche si collegano a quel generale progetto, o ambiente politico, che porterà alla monarchia di Enrico IV nel segno della *politique d'abord*. Si tratta soprattutto di traduzioni o rifacimenti come il curatore dell'edizione, in questo caso Dario Cecchetti, sottolinea nella premessa che lo stesso Brisset (*Aux Lecteurs*) antepone alla sua versione-interpretazione della tragedia seneciana, o meglio dello pseudo Seneca³, *Octavie*. Proprio qui l'autore rivela il nocciolo, a mio avviso, della sua "trasformazione" creativa, dell'originale latino, in particolare per ciò che concerne l'osservazione patetica dei personaggi grandi del passato che si fanno presenti nell'agone della storia contemporanea⁴, atteggiamento che caratterizza lo scrittore francese in un periodo storico peculiare. Infatti credo che opportunamente venga richiamata, sin dal titolo, l'età di Enrico IV, cioè del fondatore della casa dei Borbone di Francia nella sua lunga traversata attraverso le guerre di religione, le fedi calvinista o cattolico-papalina con un solo faro all'orizzonte: la conquista e il consolidamento del potere⁵. Queste ragioni le espone con precisione Cecchetti

3 Cecchetti : « Malgré l'attribution des manuscrits, l'*Octavia* ne peut pas être l'œuvre de Sénèque, principalement pour deux raisons. En premier lieu, de par la prophétie de la mort de Néron qui semble décrite *ex eventu* (tandis qu'elle survient en 68, trois ans après le suicide de Sénèque). Deuxièmement, le fait que Sénèque apparaît parmi les personnages de la pièce ne s'accorde pas avec l'usage des auteurs des tragédies classiques ». (p. 383).

4 Brisset: « Mais je dirai bien que de tous les auteurs anciens, qui, comme ensevelis dans le cercueil de la barbarie, se sont ressuscités de notre âge, nul ne m'a ravi davantage que ceux-là qui, d'un vers tragique, nous ont non seulement dépeint la contenance et façon des Monarques, Princes et Potentats du monde, quand ils se sont trouvés défavorisés de ce bonheur qui les flattait en leurs affaires, mais aussi qui, par même moyen, nous ont rapporté leurs doléances, propos et gémissements, lorsqu'ils se sont trouvés en ces élancements et angoisses. » p. 396.

5 Solo un cenno al saggio di M. Mastroianni, *Roland Brisset*

nella sua introduzione all'*Octavie* nella focalizzazione che lo attrae verso questa tragedia "stravagante". Va ricordato che si tratta della sola *praetexta* del corpus raccolto e studiato nel volume, caratteristica che è in realtà quella che mi ha indotto alla scelta di insistere proprio su quest'opera per la recensione a un tomo che con le sue oltre seicento pagine non è facilmente riassumibile con attenzione e dedizione monografica in ogni suo aspetto.

È infatti vero che nella fonte di Brisset, cioè il teatro di Seneca, ha il suo punto di forza l'opera che sarà, ridotta o tradotta in francese con il titolo di *Hercule Furieux*, ovvero la tragedia del furore eroico, (qui edita da Michele Mastroianni). D'altronde anche se attento, come in genere il teatro dell'epoca alle implicazioni politiche, ai conflitti e al riassetto dell'Europa in nuove e in gran parte inedite aggregazioni di una transizione di equilibri concreti ma anche di ripensamenti teorici nel confronto delle ideologie in campo, Brisset sviluppa quella pragmatica del potere senza etica e senza men che mai filosofia. Insieme al capostipite abbiamo quindi il *Thyeste*, o della vendetta, l'*Agamemnon*, tragedia tradizionalmente ascritta al teatro delle passioni, come lo definiva Auerbach. Ai margini si collocano l'*Octavie* a cui ho accennato e su cui ritornerò, e il *Baptiste*, adattamento del *Baptistes, sive calumnia* di Buchanan.

Ho appena detto che intendo tornare nel concludere il mio rapido approccio di segnalazione per questo volume che contribuisce all'approfondimento scientifico di una tappa che gli studi rivelano ogni giorno di più, e con maggiore dovizia di particolari essere terreno di impatto del teatro nella ricostruzione di una età ricca di innovazioni, dell'età moderna, o forse più propriamente, l'età della modernità. Una tappa questa che manifesta segnali inequivocabili di unificazione degli umori della storia proprio nel momento in cui l'unità del mondo medievale o moderno⁶ si riprende, si appropria magari con qualche forzatura, del senso d'unità segnata dal mondo antico e ne fa bandiera del proprio "progresso". Detto altrimenti, la comunità di antico e moderno si rende palese agli stessi protagonisti delle nuove costruzioni, materiali e immateriali, della modernità, quando l'apparente unitarietà religiosa, e non soltanto, si frange

traducteur/imitateur. Le modèle sénéquien dans la tragédie française de la Renaissance, in *La tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*, études réunies et présentées par M. Mastroianni, Rosenberg & Sellier, Torino 2015.)

6 Di lì l'interesse mostrato da Petrarca verso il modello seneciano già nelle *Familiars*. (vedi p. 387 nell'edizione di Brisset).

e si spezzetta in quello che alcuni considerano la maggior sciagura, seppur adornata di luccicantissimi orpelli: la creazione degli stati nazionali. In questa direzione giustamente sono state messe in risalto la novità della tragedia *praetexta* e la sua riduzione nel teatro e nella cultura, anche politica, di fine cinquecento, ma credo sia utile, cosa alla quale il testo che qui commento offre ogni supporto informativo ed erudito, che tuttavia, anzi in due luoghi significativi, nell'exordio e nel finale, la materia greca, vincolata estremamente al tema mitologico legendario, rispettivamente il motivo del ciclo di Elettra e di quello di Ifigenia, è significativamente richiamata. Che poi nella *Dramatis Personae* si verifichi la compresenza del protagonista e dell'antagonista, *l'Empereur* e il *Philosophe*, è scontato.

GIUSEPPE GRILLI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA TRE

Phrasis. Rivista di studi fraseologici e paremiologici, n° 3, coordonné par Geneviève Henrot Sostero, 2019, 252 p., ISSN : 2531-0755, <http://www.phrasis.it/rivista/index.php/rp/issue/view/3>

Le troisième numéro de la revue *Phrasis. Rivista di studi fraseologici e paremiologici*, créée en 2017 sous l'égide de l'Associazione Italiana di Fraseologia e Paremiologia – *Phrasis* (<http://www.phrasis.it/>), accueille les contributions majoritairement consacrées à la dimension discursive des phraséologismes.

Le vaste champ de la phraséologie, désormais reconnu comme un domaine de recherche en soi, s'ouvre chaque jour à de multiples débats, à de nouvelles méthodes et approches. Les objets d'étude de la phraséologie sont très variés (collocations, colligations, séquences discursives, formules, proverbes, etc...) et, en outre, les nouvelles approches favorisent ses expansions définitives et ses alliances avec d'autres disciplines, comme la linguistique du discours, la psycholinguistique ou la linguistique de corpus.

Le numéro – coordonné par Geneviève Henrot Sostero, Professeur de Linguistique française à l'Université de Padoue – s'organise en six parties, selon le type de discours dans lequel s'actualisent les phraséologismes étudiés. Pour la diversité des langues explorées, les types d'unités phraséologiques observées et des discours étudiés, le numéro atteste une fois de plus de l'extrême complexité d'un sujet d'étude qui imprègne la pratique de chaque langue-culture.

La première partie est consacrée au phrasème et à la traduction. À partir des unités *cœur* et *corazón*, Pedro Mogorrón Huerta compare le contenu phraséologique des différents types de dictionnaires en usage, référentiels monolingues et bilingues (en support papier, en support informatique et en ligne) avec le contenu phraséologique des dictionnaires électroniques élaborés par des équipes de linguistes. L'objectif de l'article est de guider les usagers vers les outils lexicographiques plus performants.

Dans leur article, Ilaria Cennamo, Michela Murano et Micaela Rossi analysent un échantillon de phrasèmes exprimant le sens de 'boire' à la lumière de trois disciplines (lexicographie, traductologie et linguistique de corpus) dans une perspective contrastive français / italien.

La seconde partie du numéro rassemble des articles portant sur le phrasème et le discours littéraire. Vanda Mikšić et Matea Krpina mettent en lumière un solide tissu phraséologique issu de l'analyse du roman *Le Vaillant petit tailleur* d'Éric Chevillard. Un tissu qui met à l'épreuve la compétence et la créativité des traducteurs du roman.

L'analyse de Mirella Piacentini vise à étudier les choix opérés par Calvino dans sa traduction du roman *Fleurs bleues* de Raymond Queneau. Un parcours, celui proposé par Piacentini, qui cherche à révéler les stratégies et les techniques que Calvino adopte pour restituer en traduction les expressions verbales figées du roman quenellien.

Sabine Koesters se propose d'offrir un corpus parallèle d'expressions verbales, uniquement des constructions à verbe support, contenues dans le premier roman d'Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, et de leurs traductions en allemand.

La troisième partie comporte trois articles traitant de la place et du rôle du phrasème au sein du discours culturel. Gonzalo Pérez Castaño et Ismael Ramos Ruiz analysent la représentation des juifs dans le monde hispanique telle qu'elle est véhiculée par certains proverbes populaires. Au cours de l'analyse, les proverbes révèlent les stéréotypes négatifs qui se sont installés dans le lexique.

Irina Zykova et Olga Sokolova se proposent d'explorer le discours littéraire d'avant-garde, à travers l'analyse des manifestes rédigés par les représentants du cubo-futurisme russe des années 1910.

L'article de Badreddine Hamma se consacre à analyser la séquence *chez soi* et ses manifestations sous trois formes à l'oral (lexie quasi-composée, syntagme nominal et emploi mixte à mi-chemin entre les deux premiers).

La quatrième partie est consacrée au phrasème dans le

discours spécialisé. Daniela Dincă e Chiara Preite étudient les collocations verbales conceptuelles et leur le rôle pragmatique-discursif au sein du discours juridique.

Marie-Pierre Escoubas-Benveniste analyse des constructions verbales avec préposition – *tenir à, avoir à, revenir à* – qui développent des types de relation abstraite à l'intérieur des discours formels.

Dans leur article, Ismael Ramos Ruiz et Antonio Pamies Bertrán se proposent de trouver et d'analyser des termes qui appartiennent au domaine conceptuel de la santé et qui sont employés comme métaphores dans le discours journalistique économique espagnol.

La cinquième partie rassemble trois articles portant sur le phrasème dans le discours culturel. Joanna Szerszunowicz offre l'analyse des unités phraséologiques intra culturelles, inventées par le politicien polonais Jarosław Kaczyński, dans une perspective traductologique (du polonais vers l'anglais) en vue de déterminer et de mettre en évidence les problèmes potentiels.

Dans son article, Ilaria Meloni se propose d'analyser certaines fonctions que remplissent les phraséologismes (notamment expressives et conatives) dans les messages publiés, sur les réseaux sociaux, par des représentants des partis allemands et italiens à l'occasion des élections de 2017 et de 2018.

L'article de Gudrun Bukies se focalise sur l'analyse des structures rhétorico-stylistiques et sur la présence de phraséologismes dans les déclarations de politiciens allemands des partis les plus importants.

La sixième partie du numéro propose des réflexions sur le phasème employé dans le discours oral spontané. Maria Helena Svensson, pour rendre compte des caractéristiques du figement, fait recours à la notion de défigement et analyse sa présence dans les conversations d'un corpus de français parlé parisien des années 2000 (CFPP2000).

Dans son article, Mireia López Simó présente un nouveau classement, basé sur des critères pragmatiques et discursifs et réalisé dans une optique contrastive et traductologique espagnol-français / français-espagnol, d'un sous-ensemble de phrasèmes en discours auxquels elle réserve le nom de *formules conversationnelles*.

Bohdana Librova analyse les phraséologismes contenus dans les conversations des auditeurs martiniquais d'une émission radio créole. Son but principal est de mettre en évidence l'existence d'une interaction entre les phrasèmes métaphoriques et les divers procédés rhétoriques.

L'article d'Enrique Gutiérrez Rubio vise à présenter la fréquence et la typologie des unités phraséologiques espagnoles repérées dans les conversations enregistrées du *Gran Hermano* (2016).

En résumé, ce troisième numéro de la revue *Phrasis* apporte une pierre à l'édifice des études phraséologiques et parémiologiques internationales.

COSIMO DE GIOVANNI
UNIVERSITÉ DE CAGLIARI

Tra due rive – a cura di Paola del Zoppo e Rosanna Gangemi, Aracne Editrice, Roma 2020

È sufficiente leggere il titolo del bel volume curato da Paola del Zoppo e Rosanna Gangemi per i tipi di Aracne, *Tra due rive*, per far emergere in superficie quella curiosità intellettuale ed epistemica che deriva dal confronto con l'alterità e con gli spazi plurimi dell'intermediarietà. La fluidità ininterrotta che il concetto di *riva* porta con sé e la capacità della preposizione *tra* di serrare e aprire concettualmente la dimensione del quotidiano trovano, infatti, un riscontro immediatamente riconoscibile all'interno del lavoro. Muovendosi materialmente tra transiti, storie di sradicamenti e di riappropriazioni identitarie e molteplici cronotopi connessi con tutto ciò che è soglia, crocevia e vuoto, *Tra due rive* contribuisce, grazie a un approccio interdisciplinare e interculturologico esemplare, agli studi sull'esilio e sulla migrazione. In tal senso, il migrare e l'essere esuli vengono messi al centro di un dialogo polifonico, transtemporale e translocale, che ridefinisce il concetto di appartenenza e che, in ottica transdisciplinare, ne sottolinea ulteriormente il carattere liminale. Intorno all'aspetto fondamentale e fondante della soglia e della frontiera si snodano la prefazione di Micaela Latini e l'introduzione di Rosanna Gangemi, in cui emerge, senza fare ricorso a falsi miti e a stereotipi teorici, l'intenzione di offrire ai lettori gli strumenti per intendere l'alterità come un'esperienza onnisensoriale, attraverso cui l'individuo, nel suo spazio domestico o nella sua immediata quotidianità, possa percepire l'esistenza dell'altro e dei territori che esso abita. Se, però, la prefazione di Latini focalizza con grande eleganza la propria attenzione sull'esperienza dell'alterità e dell'esilio vista principalmente attraverso autori e autrici dell'universo di lingua tedesca

quali Kafka, Sebald, Seghers e Migutsch; l'introduzione di Gangemi, definita esso stesso come un testo soglia (p. 27), pone l'accento sulle geografie identitarie del confine e della frontiera, facendo leva su un'idea dinamica e multiforme del quotidiano.

Il volume, come si legge nella nota compositiva, raccoglie gli interventi dei relatori partecipanti al convegno *Scrivere il/in confino. Scritture femminili del Novecento Europeo*, tenutosi l'8 Settembre 2017 all'Università di Messina, su iniziativa dei Club Soroptimist Spadafora Gallo–Niceto e Messina e curato da Rosanna Gangemi. Il nucleo contenutistico del lavoro consiste, quindi, nella coniugazione delle forme del confine e del confino, degli esili, delle migrazioni e delle questioni di genere e di appartenenza. Il volume presenta cinque parti (Parte 1 – Storie; Parte 2 – Posture; Parte 3 – Ombre; Parte 4 – Crocevia; Parte 5 – Margini), intessute tra di loro e connesse come un fiume e il suo estuario, atte a restituire riflessi diversi di una stessa immagine, quella della scrittura. L'intelligente divisione in parti dotate di un proprio titolo offre ai lettori più o meno esperti la possibilità di orientarsi all'interno della vastità di contributi – un aspetto, questo, che se da una parte comporta un impegno cognitivo maggiore, dall'altra attiva l'interesse a 360 gradi, permettendo il confronto con una molteplicità di approcci e di strumenti metodologici. Colpisce, infatti, la varietà dell'organizzazione delle premesse metodologiche del volume, che, dallo storico allo stilistico e dal biografico all'antropologico, creano una complessa geografia dell'appartenenza e dell'identità femminile. Lungi dal voler tratteggiare dettagliatamente e in maniera approfondita il contenuto di ciascun articolo, cosa tra l'altro che risulterebbe infruttuosa e poco consona alla natura del presente testo, è bene dire che *Tra due rive* riesce nell'intento, apparentemente difficilmente perseguibile, di passare davvero in rassegna la storia del Novecento, facendo emergere la sua liquidità e inafferrabilità e dando voce ad autrici, personaggi e figure di spicco della cultura europea e con uno sguardo al transeuropeo, che prendono, appunto, la parola grazie all'impegno di molteplici studiosi e studiose.

Nella prima parte, intitolata *Storie*, l'attenzione viene concentrata su esperienze di esilio e di radicamento dai territori nati attraverso le figure di Anna Foa (esule italiana di religione ebraica negli Stati Uniti), Edith Bruck (autrice italo-fona di nazionalità ungherese, superstite del campo di concentramento di Auschwitz), Natalia Ginzburg (autrice di spicco della letteratura italiana, costretta al confino), Maud

Gonne (autrice irlandese, esule in Francia), Hilde Spiel (autrice viennese, esule a Londra durante il periodo nazista), Herta Müller (autrice tedescofona nata in Romania, premio Nobel per la letteratura nel 2007), Elsa Triolet (autrice russa rivoluzionaria, esule in Francia), Leslie Kaplan (autrice francofona di origini americane) e Mantea (nome d'arte di Luigia Subrero, costretta, agli inizi del '900 a seguire il proprio marito hawaiano nelle isole Sandwich).

Nella seconda parte, intitolata *Posture*, viene parzialmente abbandonato l'approccio biografico e individuale e si inserisce una riflessione di taglio più stilistico, laddove le esperienze di esilio e/o di fuga si intersecano in maniera più stringente con la dimensione fittiva: a testimonianza di ciò si prendano ad esempio in considerazione i due articoli su Irène Némirovsky (autrice francese morta ad Auschwitz). Quasi a voler riprodurre, come si è detto in precedenza, il percorso irregolare di un fiume, nella terza parte, *Ombre*, gli articoli su Goliarda Sapienza, Maria Messina, Némirovsky e Marina Ivanovna Cvetaeva (autrice russa esule in Francia) indagano l'esilio come uno spazio polisemico, che prende le mosse dall'interiorità e dal tumulto delle ideologie per giustificare il proprio *in der Welt Sein*. Questo convinto perfezionarsi interiore dei concetti di esilio e il sostenuto riverberarsi dell'idea di essere o essere state esuli, e quindi la manifestazione di una presa di coscienza critica, emerge con forza nelle ultime due parti del volume, intitolate *Crocevia* (quarta parte) e *Margini* (quinta parte), in cui i contributi rimarcano l'importanza di considerare l'esilio delle autrici del Novecento come un fenomeno attraverso cui si discioglie la potenza della parole e, come nei casi di Else Lasker-Schüler (autrice tedescofona esule a Gerusalemme), Rose Ausländer (autrice tedescofona nata nella Bukowina tedescofona, esule negli Stati Uniti e, successivamente, in Germania), Agota Kristof (autrice ungherese esule in Svizzera), Amelia Rosselli e Marina Cvetaeva, la capacità della scrittura di difendersi e di salvarsi dalla rete delle sensazioni di sradicamento e di straniamento. Conclude il volume la postfazione di Chiara Nannicini Streitberger, in cui, attraverso la creazione di un percorso tematico e stilistico nel volume, viene posto l'accento sul rapporto tra scrittura, femminilità ed esilio.

L'esilio rappresentato in questo volume si configura, dunque, come un fenomeno che varia la propria identità da evento esogeno a endogeno, poiché parte dall'esterno in quanto causato da vicissitudini storiche e private, motivazioni strettamente politiche o economiche e, una volta

attuatosi, diventa onnipervasivo. In tal senso, chi è esule una volta non riesce a liberarsi dall'idea di esserlo stato e, quindi, cerca risposte nella scrittura e in parole che possano curare la ferita oscura della perdita di sé e impedire il collasso dell'Io nel suo laborioso processo di ridefinizione. È appunto a questo processo di ridefinizione che è dedicata la maggior parte dei contributi: se è vero che l'esilio scardina e fa avventurare in territori instabili, sconosciuti e inaccessibili, è anche vero che esso offre l'occasione di cogliere sé stessi nel pieno della propria riformulazione. E non è, dunque, un caso che l'esilio qui osservato sia un esilio femminile nella duplice accezione di 'esperito da donne' e 'raccontato da donne': una coppia concettuale che ricostruisce un paradigma della scrittura femminile. Spesso messe in secondo piano rispetto ai colleghi uomini, spesso identificate come mogli, amanti o compagne di qualcuno, le esuli femminili si sono aggrappate allo spazio di soglia generata dal conflitto tra la propria condizione di esilio, la propria appartenenza fisica (i luoghi nati) e la configurazione della propria interiorità e dei propri universi conoscitivi di riferimento e si sono imposte nella storia della civiltà letteraria, consegnando ai posteri testimonianze di grande pregio, che il volume *Tra due rive*, nella sua duplice veste di raccolta di contributi scientifici e di omaggio personale all'esilio femminile, riesce a far percepire con sensibilità e rigore metodologico.

ERIBERTO RUSSO
UNIVERSITÀ SUOR OROSOLA BENINCASA NAPOLI

Abstract

Ioana Man, *Graces*

ABSTRACT. *The fourth grace. Genius corpus or the absent presence of the creative instance* introduces the diversity and complexity of the presence of bodies in the material and immaterial culture of a present that is a reflection of a past that is no longer capable of dictating the law, but is not yet completely overcome and even more than canceled. And this is so true if we think of a millennial past, such as that interpreted by the great ancient religions, such as classical mythologies or by the most recent. On the other hand, the awareness of bodies, living or natural, but also solid and very old, does not differ from the elements of the structure of the Cosmos or of the planet Earth. However, it emerges as a result of the twentieth century, in the effort to overcome spatial dimensions, traditionally made understandable by the flat projection (long / wide) in the projection of heights, in skyscrapers, the premise of virtual spaces.

ABSTRACT. *La quarta grazia. Genius corpus o la presenza assente del creato* introduce alla diversità e complessità della presenza di corpi nella cultura materiale e immateriale di un presente che è riflesso di un passato che non è più capace di dettare legge, ma non è ancora del tutto superato e men che mai annullato. E ciò è vero tanto se pensiamo a un trascorso millenario, come quello interpretato dalle grandi religioni antiche, come le mitologie classiche ovvero dalle più recenti. D'altronde la consapevolezza dei corpi, vivi o naturali, ma anche solidi e vecchissimi, non differiscono dagli elementi della struttura del cosmo o del pianeta Terra. Essa tuttavia emerge come portato del Novecento, nell'affanno verso il superamento delle dimensioni spaziali, rese comprensibili tradizionalmente dalla proiezione piatta (lungo / largo) nella proiezione delle altezze, nei grattacieli, premessa degli spazi virtuali.

Dolors Bramon, *El cos d'un Text únic, més que singular: L'ALCORÀ*

ABSTRACT: Per a més de 1.600 milions de musulmans l'Alcorà és la paraula de Déu presa al dictat. Constitueix el text fundacional de l'islam i conté la seva doctrina i la normativa que han de seguir els seus fidels. Encara que es consideri que el seu origen és diví, la seva lectura no sempre és fàcil d'entendre i d'interpretar. Però cal fer-ho. Els teòlegs han hagut de recórrer a diversos sistemes per a explicar els canvis que s'hi aprecien i fins i tot les seves contradiccions. Això dona, ha donat i donarà lloc a diverses maneres d'entendre l'islam.

ABSTRACT: More than 1,600 million Muslims take the Qur'an to be God's literal word revealed. It is the foundational text of Islam and it contains its doctrine, as well as the regulations to be followed by its faithful. Despite its being considered of godly origin, the Qur'an is not always an easy text to understand and interpret—yet one must do so. Muslim theologians have been forced to resort to several mechanisms in order to explain the inner changes and even the contradictions that are apparent in the text. This has resulted, results, and shall result, in different ways of understanding Islam.

Mario Panizza, *Il corpo del grattaciolo. The body of the skyscraper*

ABSTRACT: *L'edificio-fabbrica* accoglie, tra le sue definizioni, l'espressione composta di "corpo di fabbrica". Le due parole, così combinate, aggiungono al concetto di edificio l'idea di organismo. In modo del tutto naturale, lessicale, la descrizione fisica si completa con quella caratteriale, generando un valore nuovo: l'identità espressiva.

Nel panorama architettonico esiste un interprete che predilige l'esibizione isolata, mostrando nel confronto con gli altri il carattere fisico e simbolico della sua presenza: il grattacielo.

Il grattacielo identifica un'architettura estrema e paradossale, espressione del primato, fenomeno diverso, che inserisce nelle categorie del giudizio il valore della quantità e del simbolismo. Il permanere stabile di questi caratteri lo rende il personaggio di una storia che raccoglie più generazioni, si mescola con più ceppi etnici e incontra le vicende e gli stili dei singoli architetti.

ABSTRACT: The "building-fabrica" includes, among its definitions, the compound expression of "body of the building". The two words, combined in this way, add the idea of organism to the concept of building. In a completely natural, lexical way, the physical description is completed with the character, generating a new value: the expression of the identity.

In the architectural panorama there is an interpreter who prefers an isolated exhibition, showing in comparison with the others the physical and symbolic character: the skyscraper.

The skyscraper identifies an extreme and paradoxical architecture, an expression of primacy, a different phenomenon, which inserts the value of quantity and symbolism into the categories of the judgment. The permanence of these characteristics makes him the character of a story that gets together several generations, mixes with several ethnic groups and meets the events and styles of individual architects.

Fausto Pellecchia, *Per l'ermeneutica del corpo*

ABSTRACT: Il saggio tenta di ripercorrere le tappe salienti del pensiero di Wittgenstein sulla grammatica della prima persona, a partire dagli anni 1930 fino all'epoca delle *Ricerche filosofiche*. La successiva ripresa della critica del solipsismo, delineata nel *Tractatus logico-philosophicus*, comporta tuttavia una duplice presa di distanze: da un lato l'abbandono della *no ownership theory* e dell'idea che i fenomeni psichici si strutturino conformemente alla grammatica del nostro linguaggio (realismo metafisico), e dall'altro, inversamente, che l'esperienza di sé e della vita interiore sia una proiezione del pronome "io" (idealismo). L'analisi dell'autoreferenza del pronome di prima persona mette in questione sia la relazione fenomenologica con il "corpo proprio", sia la relazione semantica delle espressioni in prima persona con le sensazioni interne legate al nostro corpo. Ne consegue una radicale rimodulazione dell'analisi semantica dei cosiddetti "contesti intensionali" rispetto alla decostruzione operata nel *Tractatus*, sia attraverso lo sviluppo delle implicazioni logiche del "paradosso di Moore", sia con l'approfondimento dell'asimmetria della prima e della terza persona all'interno di quei contesti, che permette di cogliere la differenza tra persona grammaticale e persona psicologica.

ABSTRACT: The essay attempts to retrace the salient stages of Wittgenstein's thought on the grammar of the first person, starting from the 1930s until the age of *Philosophical Investigations*. However, the subsequent resumption of the critique of solipsism, outlined in the *Tractatus logico-philosophicus*, involves a twofold distancing: on the one hand, with the abandonment of the no ownership theory – that is the idea that psychic phenomena are structured according to the grammar of our language (metaphysical realism) – and on the other, inversely, that the experience of self and of inner life is a projection of the

pronoun “I” (idealism). The analysis of the self-reference of the first-person pronoun questions both the phenomenological relationship with the “own body” and the semantic relationship of first-person expressions with the internal sensations referable to our body. It follows a radical re-modulation of the semantic analysis of the so-called “intensional contexts” with respect to the deconstruction operated in the *Tractatus*, both through the development of the logical implications of the “Moore paradox”, and with the deepening of the asymmetry of the first and third person within those contexts, which makes it possible to grasp the difference between a grammatical person and a psychological person.

Vicente Salvador, , *El cuerpo y sus espacios. The body and its spaces*

RESUMEN: En el marco epistemológico de los estudios sobre la espacialidad este artículo examina algunos aspectos relacionados con el cuerpo humano y de los espacios que ocupa en el ámbito cultural: los simbolismos que crea, su capacidad de generar metáforas, la relación indisociable que mantiene con el componente emocional, las funciones que realiza como maniquí para ser vestido o lienzo donde inscribir signos y finalmente la experiencia humana del dolor y de la muerte.

PALABRAS CLAVE: cuerpo humano, espacialidad, simbolismos, metáfora, emociones

ABSTRACT: Within the epistemological framework of studies on spatiality, this article examines some aspects related to the human body and the spaces it occupies in the cultural sphere: the symbolisms it creates, its ability to generate metaphors, the inseparable relationship it maintains with the emotional component, the functions that it performs as a mannequin to be dressed or a canvas on which different signs can be inscribed, and finally the human experience of pain and death.

KEY WORDS: human body, spatiality, symbolisms, metaphor, emotions

Luisa A. Messina Fajardo, *Dal Trattato di Leonardo alle Unita fraseologiche*

ABSTRACT: Sono diversi i punti centrali di questo studio basato sull’analisi dei somatismi fraseologici. Innanzitutto, si mette in evidenza la dispersione terminologica presente negli studi fraseologici centrati sul corpo umano (somaticismi fraseologici, espressioni somatiche, somatismi idiomatici, espressioni corporali, ...). L’intensione è quella di uniformare la terminologia che altrimenti potrebbe creare confusione, come già avviene con la dispersione fraseologica presente per definire l’oggetto di studio della fraseologia (espressione idiomatica, unità lessicale superiore, lessema complesso, unità polirematica, idiom, espressione fissa, proverbi, detti, ...). Secondo, si studiano i somatismi fraseologici partendo dalle caratteristiche e classificazioni proposte da Corpas Pastor (1996) e Alberto Zuluaga (1980). Si mettono in evidenza la relativa stabilità e il significato unitario, e quasi sempre idiomatico delle UF. Terzo, ci soffermiamo sul tema della classificazione delle UF, uno tra i più controversi della disciplina e, anche, tra i più studiati (Wotjak, 2000; Zuluaga, 1980, Corpas, 1996; Penadés, 2018; García-Page, 2008).

Dal punto di vista metodologico, il nostro corpus si costruisce partendo da *Il Trattato di Anatomia Emozionale* di Virginia Caldarella e Andrea Pennisi (2018), i quali s’ispirano nel *Trattato di anatomia* di Leonardo Da Vinci.

Infine, Con L'analisi (funzionale) che offriamo, dimostriamo quanto afferma Inmaculada Penadés (2018: p. 714) riguardo la doppia possibilità di classificazione che presentano molte UF (loc. verbali / loc. s.: (Avere) *ali ai piedi*; loc. agg. / loc. v.: (Avere) *cuore ardente*, ...).

PAROLE CHIAVE: somatismi fraseologici, terminologia, dispersione, classificazione.

ABSTRACT: There are several central points of this study based on the analysis of phraseological somatisms. First of all, the terminological dispersion present in phraseological studies centered on the human body is highlighted (phraseological somatisms, somatic expressions, idiomatic somatisms, corporal expressions, ...). The intention is to standardize the terminology that could otherwise create confusion, as already happens with the phraseological dispersion present to define the object of study of the phraseology (idiomatic expression, superior lexical unit, complex lexeme, polirematic unit, idiom, fixed expression, proverbs, sayings, ...). Second, phraseological somatisms are studied starting from the characteristics and classifications proposed by Corpas Pastor (1996) and Alberto Zuluaga (1980). The relative stability and the unitary, and almost always idiomatic meaning of the UF are highlighted. Third, we focus on the topic of the classification of UF, one of the most controversial points of the discipline and, also, one of the most studied (Wotjak, 2000; Zuluaga, 1980, Corpas, 1996; Penadés, 2018; García-Page, 2008). From a methodological point of view, our corpus is built starting from *Il Trattato di Anatomia Emozionale* by Virginia Caldarella and Andrea Pennisi (2018), which are inspired by Leonardo Da Vinci's Treatise on Anatomy. Finally, with the (functional) analysis that we offer, we demonstrate what Inmaculada Penadés (2018: p. 714) affirms regarding the double possibility of classification that many UF (loc. v. / loc. s.: (Avere) *ali ai piedi*; loc. adj. / loc. v (Avere) *cuore ardente*, ...).

KEYWORDS: phraseological somatisms, terminology, dispersion, classification.

Marco Mazzeo, *Mercato e facoltà della prassi. Per un'antropologia dolciaria*

ABSTRACT: L'importanza che oggi hanno assunto le attività culinarie nella scena produttiva potrebbe trarre in inganno e far pensare a un riscatto dei cosiddetti «sensi minori» (gusto, olfatto) all'interno della visione occidentale del corpo. Al contrario, l'articolo cercherà di mostrare che la centralità della cucina nel mondo contemporaneo non si concentra sulla percezione sensoriale quanto sull'esaltazione delle facoltà pratiche coinvolte nelle attività culinarie e sul suo possibile utilizzo nel mondo neoliberale. Questa tesi sarà argomentata attraverso l'analisi di una ricetta tradizionale, le facoltà umana che attiva e il modo nel quale è stata impiegata in un noto format televisivo.

ABSTRACT: The importance that today the culinary activities have assumed in the production scene could be misleading and suggest a redemption of the so-called "minor senses" (taste, smell) within the Western vision of the body. On the contrary, the article will try to show that the centrality of cooking in the contemporary world does not focus on sensorial perception but on the exaltation of the practical faculties involved in culinary activities and on its possible use in the neoliberal world. This thesis will be argued through the analysis of a traditional recipe and the way in which it has been used in a well-known television format.

PAROLE CHIAVE: gusto, olfatto, facoltà di linguaggio, neoliberalismo, tentazione

KEYWORDS: taste, smell, faculty of language, neoliberalism, temptation

Valerio Magrelli, *Per una ennesima tipologia di lettore*

ABSTRACT. Ormai da decenni, nel rapporto privilegiato tra autore e opera si è introdotta la figura del grande terzo escluso, ossia il lettore. Se in clima strutturalistico si privilegiava l'analisi del testo, la discussione si è in seguito modellata sulla pragmatica della lettura: alla *Antropologia della scrittura* esaminata dal compianto Giorgio Raimondo Cardona, si è ormai affiancata una vera e propria "antropologia della lettura". Questo gioco delle parti ha dato vita a una casistica estremamente articolata. Ebbene, l'articolo intende presentare tre sottocasi di un'ulteriore categoria: quella di "lettore malato", o "lettore leso", quindi, implicitamente, reo di "lesa lettura".

ABSTRACT. For decades, the figure of the great excluded third, the reader, has been introduced into the privileged relationship between author and work. If in a structuralistic climate the analysis of the text was privileged, the discussion was later modeled on the pragmatics of reading: the Anthropology of writing examined by the dear Giorgio Raimondo Cardona has now been accompanied by a real "anthropology of reading". This play of roles has given rise to an extremely complex series. Well, the article intends to present three sub-cases of a further category: that of "sick reader", or "injured reader", therefore, implicitly, guilty of "injured reading".

Felice Cimatti, *Dal sintomo al sinthomo. Psicoanalisi e incarnazione*

ABSTRACT: In questo articolo il processo psicoanalitico viene descritto come un processo di incarnazione. L'obiettivo dell'analisi è passare da un corpo parlato ad un corpo incarnato: nei termini lacaniani dal corpo sintomo al corpo "sinthomo".

ABSTRACT: In this paper the psychoanalytic process is described as an incarnation process. The objective of the analysis is to pass from a spoken body to an incarnated body: in Lacanian terms from the symptom body to the "sinthome" body.

KEY WORDS: *Talking cure*, symptom, sinthome, language, incarnation

Paolo Virno *Sull'impotenza*

ABSTRACT: The purpose of this article is to describe the nature and the features of the powerlessness which characterizes our forms of life. Here is the main thesis: contemporary powerlessness is caused by an overabundance of faculties, capacities, skills that, however, are blocked in their accomplishment. *Dynamis* without *energheia*, power (potency) without acts, as Aristotle wrote polemicizing with the philosophers of Megara, supporters of the inseparability of potency and act. I also try to understand the Aristotelian idea that human species *has*, and therefore *is not*, its own faculties and abilities. In this *dynaminechein*, in this having (and not being) our power (potency), is perhaps found the explanation of the radical powerlessness with which we are dealing.

ABSTRACT: Scopo di questo articolo è descrivere natura e caratteristiche dell'impotenza che affetta le nostre forme di vita. Ecco la tesi principale: l'impotenza contemporanea è provocata da una sovrabbondanza di facoltà, capacità, competenze che, però, sono bloccate per quanto concerne la loro attuazione. *Dynamis* senza *energheia*, potenza senza atti, come scrisse Aristotele polemizzando con i filosofi di Megara, sostenitori dell'inseparabilità di

potenza e atto. Si tenta anche di comprendere l'idea aristotelica secondo la quale la specie umana *ha*, e quindi non *è*, le proprie facoltà e capacità. In questo *dymaminechein*, in questo avere (e non essere) la nostra potenza, si trova forse la spiegazione dell'impotenza radicale con cui abbiamo a che fare.

Graziella Bernabò, *Antonia Pozzi e la poesia del corpo*

ABSTRACT: La poesia di Antonia Pozzi – letterariamente elaborata, ma calda e corporea – rimase incompresa negli anni Trenta, perché lontana dal disciplinato e sobrio gusto letterario del suo ambiente intellettuale: il gruppo del filosofo Antonio Banfi. Solo oggi che la poesia del corpo e del desiderio si è imposta su un piano internazionale all'attenzione del pubblico e della critica è possibile apprezzarla in tutta la sua sorprendente originalità tematica e stilistica.

ABSTRACT: Antonia Pozzi's poetry - literally elaborate, but warm and corporeal - remained misunderstood in the Thirties, because it was far from the disciplined and sober literary taste of his intellectual environment: the philosopher Antonio Banfi's group. Only today that the poetry of the body and desire has attracted attention on an international level of the public and critics it is possible to appreciate it in all its surprising thematic and stylistic originality.

Gabriele Scaramuzza, *Amor fati di Antonia Pozzi*

ABSTRACT: *Amor fati* è il titolo di una poesia di Antonia Pozzi, datata 13 maggio 1937. Una data che sta tra la fine di passati infelici rapporti affettivi e l'aprirsi della luce, presto spenta, di un nuovo, coinvolgente rapporto, l'ultimo. Poesia perturbante, difficile da cogliere appieno. Per questo, anche più che altre poesie, necessita di punti di vista molteplici, e diversi, per poter essere compresa. Queste pagine risultano da un dialogo con altri; studiosi e studiosi esperti delle poesie e del mondo di Antonia Pozzi, o anche semplicemente amiche e amici attenti ad esso, simpatizzanti con esso. A loro lascerò innanzitutto la parola, trascrivendo qui i loro messaggi. Alla fine seguiranno pagine mie, che fanno tesoro anche della lettura di Fulvio Papi.

ABSTRACT: *Amor fati* is the title of a poem, which Antonia Pozzi (Milan, 1912-1938) dated on May 13, 1937. This date embraces the end of past unhappy relationships and the hope and brightness, soon extinguished, of a new, very engaging relationship, the last one. *Amor fati* can be defined as a disturbing poem to which something uncanny, difficult to grasp and to ascribe to categories of hope and future remains attached. For this reason, even more than other poems, *Amor fati* needs multiple and different points of view in order to be understood. These pages result from a dialogue with others: either expert scholars of the poems and the world of Antonia Pozzi, or just friends who have been very attentive to it, able to sympathize with it. I will first of all leave the word to them, transcribing their messages here. At the end the reader will find my pages and my thoughts that have also treasured the lesson and the exchange with Fulvio Papi.

Gabriele Scaramuzza, *Antonia Pozzi in Germania nel 1948*

ABSTRACT: Nel 1948 iniziava appena a dipanarsi il velo su Antonia Pozzi, morta suicida dieci

anni prima. Tra le prime manifestazioni di interesse per la sua poesia originalissima e densa di forme e contenuti allora sconcertanti – forse tale rimane ancora oggi tanta parte del suo pensiero e della sua voce – c'è una traduzione in tedesco di un testo che merita di essere riproposto oggi che l'attenzione su di lei donna e su di lei poeta è ricorrente, come si è finora visto, anche per la sua corposità e corporeità.

A distanza di anni, nel 2005, ce ne ha offerto una nuova traduzione in tedesco Stefanie Golisch (Antonia Pozzi, *Worte*). Gabriella Rovagnati ha infine proposto una versione nella sua antologia italo-tedesca *Parole/Worte*, Wallstein, Göttingen 2008, p. 135.

Valentina Fortunato, « Per fas et nefas » de *Splendeurs et misères* a *Ferragus*

ABSTRACT: Questo studio vuole evidenziare il punto di vista di Balzac non solo su alcuni fenomeni di corruzione finanziaria e politica ma anche sull'antico miraggio di un circolo di eletti in grado di governare dall'alto. Legando *Ferragus* a *Splendeurs et misères des courtisanes*, oltre ad altri romanzi della *Comédie humaine* incentrati sulla forza virtuale del denaro, l'evocazione e talvolta anche solo la testimonianza di un certo tipo di crimini passa attraverso l'allegoria e l'enigma. Da *Ferragus* a *Vautrin*, passando per *Mercadet*, l'incarnazione del legame tra teatro e finanza si fa strada in una realtà da svelare dietro le quinte.

ABSTRACT: Cette étude vise à faire remonter à la surface le point de vue de Balzac non seulement sur la corruption des milieux financiers et politiques mais aussi son ancien mirage d'un cercle d'élus à mesure de gouverner de haut. En reliant *Ferragus* à *Splendeurs et misères des courtisanes* tout en évoquant d'autres romans centrés sur la force virtuelle de l'argent, l'évocation ou le témoignage d'un certain genre de crimes passe par l'allégorie et par l'énigme. De *Ferragus* à *Vautrin* en passant par *Mercadet* on arrive à l'incarnation de la liaison entre le théâtre et la finance dans une réalité à découvrir dès ses coulisses.

ABSTRACT: This study aims to bring to the surface Balzac's point of view not only on the corruption of financial and political worlds but also his former mirage of a circle of elected officials able to govern from above. By linking *Ferragus* to *Splendeurs et misères des courtisanes* while evoking other novels centered on the virtual force of money, the evocation or the testimony of a certain kind of crimes goes through the allegory and the enigma. From *Ferragus* to *Vautrin* via *Mercadet*, we arrive at the embodiment of the link between theatre and finance in a reality to be discovered from behind the scenes.

Rocío Santiago Nogales, *La evolución del canon femenino en la poesía castellana: de las rubias medievales y áureas a las morenas de la Edad de Plata*

RESUMEN: Para llegar a la configuración del canon femenino en la poesía de los Siglos de Oro, que recrea una y otra vez a la mujer perfecta como rubia y de ojos claros, hay que tener en cuenta la Antigüedad Clásica de Ovidio o Virgilio, la lírica popular, la austeridad medieval represora de las pasiones y la Italia de Dante, Petrarca y Botticelli. Después, se puede comprobar cómo la Edad de Plata reacciona contra dicha imagen anclada en las Artes y nos ofrece una mujer real, una nueva concepción del amor y, sobre todo, de la sexualidad femenina. En este estudio pretendemos establecer una comparación entre ambos períodos con un planteamiento diacrónico e interdisciplinar entre literatura y pintura.

PALABRAS CLAVE: cabello femenino, Siglo de Oro, Edad de Plata, poesía, pintura, rubia, morena.

ABSTRACT: The configuration of the female canon in the poetry of the Golden Age recreates over and over again the perfect woman as blonde and with light eyes. We must take into account the Classical Antiquity of Ovid or Virgil, the popular lyric, the repressive medieval austerity of the passions and the Italy of Dante, Petrarca and Botticelli. Later, we can see how the Silver Age reacts against this image anchored in the Arts and offers us a real woman, a new conception of love and, above all, of female sexuality. In this study we intend to establish a comparison between both periods with a diachronic and interdisciplinary approach between literature and painting.

KEY WORDS: female hair, Golden Age, Silver Age, poetry, painting, blonde, brunette.

María del Pilar García Buendía, *Chechu Álava: las venus de la libertad y del deseo*

ABSTRACT: En este trabajo me propongo desentrañar el discurso feminista como posicionamiento estético (ético y político) de la pintora Chechu Álava a partir de dos de sus obras: *El placer de la Venus de Urbino. Elogio de la masturbación*, de 2016 y *Venus*, de 2017. Para ello, voy a mostrar cómo se relacionan estas obras entre sí y su intertextualidad, con la tradición de la representación del arquetipo de Venus en la historia del arte europeo occidental que aportaron autores como Tiziano, Velázquez, Lucas Cranach, el Viejo, por un lado y, dentro del arte moderno, otros autores como Goya y Manet.

PALABRAS CLAVE: Venus, arquetipo, intertextualidad, posicionamiento estético, arquetipo, discurso feminista.

ABSTRACT: In this paper, I intend to set out the feminist discourse as an aesthetic stance taking of Spanish painter Chechu Álava entailed in her works *El placer de la Venus de Urbino. Elogio de la masturbación*, 2016 and *Venus*, 2017. To do so, I will show how it is encoded in the way these two works relate to one another and the intertextual relation they maintain with their referential *Venere di Urbino* (1538), by Tiziano and the contributions on the archetype of Venus painted by Lucas Cranach, The Elder (*Venus*, 1532) and Velázquez (*La venus del espejo*, 1647), on one side or the Modern representations carried out by Goya (*La maja desnuda* (1797-1800) or Manet (*Olympia*, 1863).

KEY WORDS: Venus, archetype, intertextuality, aesthetic stance taking, feminist discourse.

ABSTRACT: Mi obiettivo in questo articolo è svelare il discorso feminista come posizionamento estetico che la pittrice spagnola Chechu Álava ha codificato in due delle sue opere pittoriche: *El placer de la Venus de Urbino. Elogio de la masturbación*, di 2016 e *Venus*, di 2017. A tal fine, mostrerò come interagiscono queste opere tra di se e il rapporto d' intertestualità che tutt'e due stabiliscono con la rappresentazione di l'archetipo di Venus tradizionalmente rappresentato da opere e autori come *Venere di Urbino*, 1538, da Tiziano; *Venere*, 1532, da Luca Cranach, Il Vecchio e *Venere allo specchio*, 1647, da Velazquez da una parte e poi, nell'arte moderna, con le rappresentazioni di Venus da Goya (*La maja nuda*, 1797-1800) and *Olympia*, 1863, da Manet.

PAROLE CHIAVE: Venus, archetipo, intertestualità, posizionamento estetico, discorso feminista.

Daniela Natale, *Reflexiones sobre la vejez y el envejecimiento en la narrativa testimonial de Teresa Pàmies*

RESUMEN: Este artículo analiza los últimos escritos de Teresa Pàmies sobre la vejez: sus motivaciones, objetivos y reflexiones, y cómo la meditación acerca de este tema tiene consecuen-

cias políticas para las mujeres y el feminismo.

La escritora empezó a publicar sus novelas testimonio y ensayos a partir de los cincuenta y dos años, al final de su exilio, cuando, de algún modo, quedó liberada de la militancia activa. La vejez siempre ha sido uno de los temas de sus trabajos, en los que se ha atrevido a contradecir la representación hegemónica de la feminidad basada en la juventud y la belleza, apoyando a asociaciones de mujeres que luchan contra la exclusión social y la marginación de las mujeres mayores.

PALABRAS CLAVE: Teresa Pàmies, Estudios de la edad, Gerontología cultural, Feminismo, *La aventura de envejecer*.

ABSTRACT: This paper inquires into Teresa Pàmies's last writings on aging: their motivations, goals and thoughts, and how the studies on this subject have political implications for women and feminism.

The writer started publishing her novels and essays, at the end of her exile, when she was fifty-two years old, when her active militancy had come to an end. The old age had always been one of the themes of her works where she dared to contradict the hegemonic representation of femininity, based on youth and beauty, supporting the women's associations that fight against social exclusion and the marginalization of elderly women.

KEY WORDS: Teresa Pàmies, Ageing, Cultural Gerontology, Feminism, *La aventura de envejecer*.

Maria Lalicata, *Aprossimazioni a Jewish voices from arab countries in contemporary italian prose*

ABSTRACT: Il presente articolo ha l'obiettivo di diffondere e al tempo stesso promuovere nuovi approfondimenti sulle voci, in lingua italiana, di autori appartenenti alle comunità ebraiche provenienti dai paesi arabi, che arricchiscono con le loro opere la letteratura italiana contemporanea di emigrazione. Fenomeno che si registra a partire dagli anni '90 le cui tematiche vertono sull'origine sefardita, la migrazione storica collettiva e individuale, il processo di formazione delle identità nella cultura ospitante. Temi espressi in un italiano poroso aperto alle influenze di arabo, ebraico, ladino, inglese e francese.

PAROLE CHIAVE: comunità ebraiche, letteratura di emigrazione, diaspore etniche, ebrei arabi.

ABSTRACT: The aim of this article is to disseminate and at the same time promote new insights on the voices, in Italian, of authors belonging to Jewish communities from Arab countries, that enrich with their works the contemporary Italian literature of emigration. A phenomenon that has been recorded since the 1990s, whose themes relate to the Sephardic origin, collective and individual historical migration, the process of formation of identities in the host culture. Themes expressed in a porous Italian open to influences of Arabic, Hebrew, Ladin, English and French.

KEY WORDS: Jewish communities, emigration literature, ethnic diasporas, Arab Jews.

Daniela La Mattina, *Living with yourself according to Emily Dickinson. Vivere con se stessi secondo Emily Dickinson*

ABSTRACT: Emily Dickinson's original poems and style profoundly influenced the 20th-century poetry with her short lines and verses about her inner life, thoughts and feelings. To

this day She is a distinctive voice in the American literature and in the World Wide Web because followed by several teenagers who uses her quotations in their profiles of social media overall in this emergency universal lockdown.

In Emily 's poetry we can find in fact a sort of relief and the solutions to our drama of loneliness and imprisonment already lived by the poet who conveys us the right attitude towards isolation that can be also joy, self-consciousness and happiness.

ABSTRACT: Le poesie e lo stile originali di Emily Dickinson hanno profondamente influenzato la poesia del XX secolo con i suoi brevi versi, pensieri e sentimenti sulla sua vita interiore. Ancora oggi è una voce distintiva nella letteratura americana e nel World Wide Web perché seguita da diversi adolescenti che utilizzano le sue citazioni nei loro profili dei social media soprattutto durante il periodo di lockdown. Nella poesia di Emily possiamo trovare infatti una sorta di sollievo e le soluzioni al nostro dramma di solitudine e confinamento già vissuto dalla poetessa che ci trasmette il giusto atteggiamento nei confronti dell'isolamento che può essere anche gioia, consapevolezza e felicità.

Bruno Mazzonei, *Amare il Classico*

ABSTRACT: La distanza del tempo impone diverse prospettive e valutazioni intorno alle espressioni umane, riflesse nell'arte prodotta nel suo contesto storico. Nell'opera *Lectio magistralis* di Mircea Cărtărescu (Bucarest 1956), professore di letteratura rumena all'Università di Bucarest, tenutasi in occasione dell'annuale Festival della letteratura Massenzio il 13 giugno 2018, viene offerta una visione diversa degli autori e classici. La proposta di Cărtărescu va oltre le visioni storiciste e arriva a dare rilevanza alla trascendenza del valore estetico e umano dell'opera letteraria che, attraversando il tempo, sopravvive ai canoni di valutazione imposti nei diversi contesti storici. Questa è la definizione di "classico" per Cărtărescu. In questo modo, e da questo punto di vista, Cărtărescu afferma che non è l'epoca che fa l'autore, ma l'autore che crea l'epoca. Contrariamente alle analisi e agli studi storicisti ed estetici, per Cărtărescu, un classico non è quello che deriva dall'accettazione di norme istituzionalizzate ma piuttosto, e seguendo Nabokov, quello che produce emozione quando viene compreso. Non si tratta di rifiutare autori di fama mondiale, ma di capire, nel senso più ampio del termine "classico", qual è il significato della trascendenza temporale dell'opera letteraria nei suoi lettori atemporale. In altre parole: la piena comprensione dell'opera nel suo senso più puro da parte del lettore, tralasciando le deformazioni che i contesti storici impongono alla soggettività. Le idee espresse da Cărtărescu sono raccolte nella versione italiana di B. Mazzonei, che ricrea l'analisi estetica e comparativa dei classici offerti dall'autore rumeno, accennando all'enfasi della proposta di Cărtărescu sul diritto alla soggettività assoluta del giudizio e della scelta che ogni lettore può esercitare per l'empatia che riesce a stabilire con le opere di quegli scrittori che hanno la capacità di dialogare e risuonare con lui.

ABSTRACT: The distance of time imposes different perspectives and evaluations around human expressions, reflected in the art produced in its historical context. In the work *Lectio magistralis* by Mircea Cărtărescu (Bucharest 1956), professor of Romanian literature at the University of Bucharest, held on the occasion of the annual Maxentius Literature Festival on 13 June 2018, a different view of the authors and classics is offered. Cărtărescu's proposal goes beyond the historicist visions and comes to give relevance to the transcendence of the aesthetic and human value of the literary work which, through time, survives the

canons of evaluation imposed in different historical contexts. This is the definition of "classic" for Cărtărescu. In this way, and from this point of view, Cărtărescu states that it is not the epoch (Era) that makes the author, but the author who creates the epoch. Contrary to historicist and aesthetic analyzes and studies, for Cărtărescu, a classic is not that which derives from the acceptance of institutionalized norms but rather, and following Nabokov, that which produces emotion when it is understood. It is not a question of rejecting world-famous authors, but of understanding, in the broadest sense of the term "classic", what is the significance of the temporal transcendence of the literary work in its readers. In other words: it is a question of the full understanding of the work in its purest sense by the reader, leaving aside the distortions that historical contexts impose on subjectivity. The ideas expressed by Cărtărescu are collected in the Italian version of B. Mazzoni, which recreates the aesthetic and comparative analysis of the classics offered by the Romanian author, hinting at the emphasis of Cărtărescu's proposal on the right to absolute subjectivity of judgment and choice that each reader can exercise for the empathy he manages to establish with the works of those writers who have the ability to dialogue and resonate with him.

Giuseppe Grilli, *Elio Chinol narratore, riproposto da Peppino Grossi*

ABSTRACT: L'articolo ristampa il contributo critico di Peppino Grossi apparso in *Studium* nel 1975 relativo a un romanzo, *La vita perduta*, forse il maggiore, di Elio Chinol, anglista veneto di Treviso che ha insegnato a lungo a Napoli; in lui sono evidenti le tracce della generazione di scrittori napoletani degli anni sessanta e successiva; la riproposta è introdotta da una nota di Giuseppe Grilli che contestualizza la gestazione del libro e anche la sua posterità, collegandolo anche a una scelta di Chinol anglista, in particolare il lettore e interprete dei sonetti di Shakespeare.

ABSTRACT: The article reprints the critical contribution by Peppino Grossi which appeared in *Studium* in 1975 relating to a novel, *La vita perduta*, perhaps the elder, by Elio Chinol, an English anglist from Treviso who taught in Naples for a long time and traces of the generation of Neapolitan writers of the sixties and later; the revival is introduced by Giuseppe Grilli's note which contextualizes the gestation of the book and also its posterity, also linking it to a choice of Anglo-born Chinol, in particular the letters and interpreter of Shakespeare's sonnets.

*Finito di stampare
nel mese di dicembre 2020
da Digital Team - Fano (PU)*