Siculorum Gymnasium
A Journal for the Humanities
LXXV, VIII, 2022

Corpi Invisibili

Università degli Studi di Catania

Dipartimento di Scienze Umanistiche

Siculorum Gymnasium

A Journal for the Humanities

LXXV, VIII, 2022

Siculorum Gymnasium
A Journal for the Humanities
Anno LXXV, VIII, 2022
Issn: 2499-667X

http://www.siculorum.unict.it/uploads/articles/siculorum.pdf
data di pubblicazione: gennaio-dicembre 2022

Dipartimento di Scienze Umanistiche
Università degli Studi di Catania
Piazza Dante, 32
95124 Catania

Il presente volume non ha fini di lucro, ma ha come scopo la divulgazione di ricerche scientifiche prodotte in ambito accademico. Le immagini contenute in questo numero, corredate dei nomi degli autori e delle fonti da cui sono tratte, rientrano nella finalità della rivista; pertanto per l'utilizzo e la diffusione di questi materiali valgono i termini previsti dalle singole licenze o, in assenza di licenze specifiche, si applica quanto previsto dalla Lda n. 633/41 e succ. mod.

in copertina: ©Fabrizio Villa. Fotografia tratta da un reportage di Fabrizio Villa. Per gentile concessione.

Impaginazione e grafica: Duetredue Edizioni

Board

Direttore
Giancarlo Magnano San Lio

Vicedirettore
Antonio Sichera

Caporedattore
Arianna Rotondo

Responsabili di sezione
Giancarlo Magnano San Lio e Antonio Sichera (*Res*), Salvatore Adorno e Tancredi Bella (*BiblioSicily*), Simona Inserra e Antonio Di Silvestro (*Riletture*), Maria Grazia Nicolosi e Luigi Ingaliso (*Agorà*), Maria Rizzarelli e Arianna Rotondo (*Sito web*).

Comitato direttivo
Salvatore Adorno, Gabriella Alfieri, Alberto Giovanni Biuso, Santo Burgio, Giovanni Camardi, Salvatore Cannizzaro, Sabina Fontana, Claudia Guastella, Gaetano Lalomia, Marco Moriggi, Maria Grazia Nicolosi, Vincenzo Ortoleva, Marina Paino, Antonio Pioletti, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Arianna Rotondo, Giuseppina Travagliante.

Comitato Scientifico
Maurice Aymard (École des Hautes Études en Sciences Sociales et Maison des Sciences de l'Homme, Parigi; Accademia dei Lincei), Paolo Bertinetti (Università di Torino), Piero Bevilacqua (Università La Sapienza, Roma), Henri Bresc (Università di Parigi X - Nanterre), Gabriele Burzacchini (Università di Parma), Sergio Conti (Università di Torino), Paolo D'Achille (Università di Roma Tre; Accademia della Crusca), Franco Farinelli (Università di Bologna), Denis Ferraris (Università di Parigi III - Sorbonne Nouvelle), Claudio Galderisi (Università di Poitiers), Jean Pierre Jossua (Le Saulchoir, Paris) †, Giuseppina La Face (Università di Bologna), Pierluigi Leone de Castris (Università Suor Orsola Benincasa, Napoli), François Livi (Università di Parigi IV - Sorbonne), Alessandro Mengozzi

(Università di Torino), Antonio V. Nazzaro † (Università Federico II, Napoli; Accademia dei Lincei), Giovanni Polara (Università Federico II, Napoli), Stefania Quilici Gigli (Università di Napoli II), Giuseppe Ruggieri (Fondazione per le Scienze Religiose Giovanni XXIII, Bologna), Gerrit Jasper Schenk (Università di Darmstadt), Fulvio Tessitore (Università Federico II, Napoli; Accademia dei Lincei), Gereon Wolters (Università di Costanza), Alessandro Zennaro (Università di Torino).

Comitato di redazione

Antonio Agostini, Francesca Aiello, Giulia Arcidiacono, Salvatore Arcidiacono, Gaetano Arena, Liborio Barbarino, Pietro Cagni, Marco Camera, Katia Cannata, Margherita Cassia, Sandra Condorelli, Antonella Conte, Maria De Luca, Anita Fabiani, Maria Chiara Ferraù, Marianna Figuera, Lavinia Gazzè, Andrea Gennaro, Corrado Giarratana, Teresa Giblin, Milena Giuffrida, Laura Giurdanella, Sebastiano Italia, Fabrizio La Manna, Marco Lino Leonardi, Ivan Licciardi, Marica Magnano San Lio, Barbara Mancuso, Elisabetta Mantegna, Adriano Napoli, Melania Nucifora, Giuseppe Palazzolo, Enrico Palma, Anna Papale, Maria Rosaria Petringa, Salvatore Nascone Pistone, Novella Primo, Orazio Portuese, Ivana Randazzo, Paola Roccasalva, Pietro Russo, Federico Salvo, Federica Santagati, Giannantonio Scaglione, Simona Scattina, Maria Sorbello, Daniela Vasta, Francesca Vigo, Marta Vilardo.

Indice

Giancarlo Magnano San Lio e Antonio Sichera
Editoriale 9

Res

Santo Di Nuovo
Corpi virtuali per una immortalità reale? 15

Salvatore Costanza
Corpi indagati, trasfigurati e negati nella divinazione greca 29

Enrico Palma
Narrare gli invisibili. Benjamin, il riscatto, la storia 45

Matteo Negro
L'invisibilità del corpo proprio in Merleau-Ponty 63

Stefano Piazzese
Corpo invisibile sui sentieri volatili del sonno. *Metafisica della tragedia umana* 79

Luigi Ingaliso
Arcana corpora. *Eziogenesi dei morbi e cause occulte nell'epidemiologia dell'età moderna* 93

Teresa Graziano
Dalla città come corpo ai corpi (in)visibili nello spazio: una rassegna critica in geografia 109

Salvatore Giammusso
Investire nella perdita. Il paradosso del corpo nell'arte marziale taoista 127

Augusto Cosentino
La dottrina dei Body Thetan di Scientology: presupposti teologici ed antropologici 163

Valeria Infantino
Abitare il confine tra invisibilizzazione e iper-visibilità: negoziazioni quotidiane della queerness nel contesto migratorio del Bangladesh verso l'Italia 193

Marilena Proietti
Lontano dalle foreste, dentro la città: forme di invisibilità e strategie di visibilità tra le donne migranti ādivāsī del Jharkhand 215

Carminella Sipala
La "materializzazione" del revenant*: distruzioni e ritorni* 235

Silvia Romano
*Corpi, arte e omoerotismo: l'*ekphrasis *poetica in "Sight and Song" (1982) di Michael Field* 263

Anita Fabiani
Grassitudini e altre in-visibilità 285

Margherita Bonomo
Come se io non ci fossi. Il corpo delle donne da luogo di guerra a spazio di pace 303

Alessandro Mastropietro
Il ciclo Descrizione del corpo *di Domenico Guaccero: una composizione multipla tra immateriale e culturalmente trasversale* 321

Federica Maria Chiara Santagati
I professionisti museali in Italia, storia di lavoratori invisibili 345

Riletture

Michel Foucault, *L'utopie du corps*
Registrazione della conferenza radiofonica dell'11 dicembre 1966 andata in onda su France Culture nel programma «Culture française» di Robert Valette 369

Matthias Kaufmann
Michel Foucault als „Verächter des Leibes"? 371

Sebastiano Vecchio
Il corpo dall'utopia all'isotopia 375

Agorà

Utopics

Sabina Fontana
Quando il corpo si fa lingua: la poesia in LIS tra il visibile e l'invisibile 383

Anna De Martino
Le virtualità del desiderio: invisibilità e potenze del corpo in Merleau-Ponty 405

Riflessi

Ivana Randazzo
Il corpo invisibile nelle opere di Giuseppe Maraniello 427

Doriana Masucci
Corpi invisibili all'ascolto: le Bagatelles et impromptus *di Bedřich Smetana tra opera ed evento* 437

Esperienze

Giuseppe Di Fazio
Gli studenti invisibili. La piaga della povertà educativa in Sicilia 447

Fil rouge

Maria Teresa Pacilè
Il potere dell'Invisibile: la meraviglia della nascita tra Caravaggio e Hannah Arendt 457

Umberto Rapisarda
Tracce dell'invisibile: la cruda intimità del corpo negli scatti di Pasquale Desantis 477

Scie

Patanè Marcosebastiano
Corpo Chair *e invisibile* 483

Nicoletta Celeste
Corpi gloriosi. La resurrezione dei morti nella Prima lettera ai Corinzi 501

BiblioSicily
Recensioni 515

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Editoriale

di *Giancarlo Magnano San Lio* e *Antonio Sichera*

Di che cosa parliamo quando parliamo del corpo? Del più intimo e del più inafferrabile, del più vicino e del più lontano, del più 'alla portata' e del più misterioso, di quel che abbiamo di più nostro e di quel che pure ha bisogno dell'altro per costituirsi, per essere sé stesso. La riflessione contemporanea sui molteplici statuti della corporeità ha affrontato e continua ad affrontare a vario titolo queste domande radicali sulla realtà e la consistenza del corpo. Il numero del *Siculorum Gymnasium* che vede oggi la luce affronta la questione da un punto di vista ben preciso e per molti versi drammaticamente attuale: quello del corpo invisibile. Il nostro tempo è infatti attraversato da un paradosso potente, che interseca un duplice orizzonte. Da un lato viviamo dentro il parossismo del corpo visto, esposto, proposto all'immaginario e offerto allo sguardo come spazio di un apparire, epifania di una bellezza che diventa criterio etico e quasi ontologico. Dall'altro siamo immersi in un mondo che, forse proprio a partire dal primato della *fictio* estetica, tende a occultare, a sopprimere, a non vedere i corpi scomodi, fastidiosi, irricevibili, perturbanti, i corpi di quanti col loro stesso essere violano l'equilibrio del 'bello' artefatto per proporsi scandalosamente come altro: sono i corpi dolenti, i corpi violati, i corpi brutti, i corpi degli ultimi, oggi anzitutto i corpi dei migranti, ridotti a cose ingombranti, a presenze disanimate, a pure presenze a cui è possibile negare il diritto alla vita sulla base di una deformazione strutturale dell'agire sociale e politico.

È in questo contesto che si collocano i saggi e i lavori ospitati nelle pagine seguenti. Come al solito, nella sezione *Res* tentiamo di affrontare il tema nell'ottica delle scienze umanistiche secon-

do le loro diverse declinazioni. Il nostro itinerario – che qui ricostruiamo sinteticamente attraversando argomenti e autori del numero – prende idealmente le mosse dal corpo invisibile nella grande parola dei tragici (Piazzese) e dall'uso del corpo nella mantica e nell'oniromanzia antiche (Costanza). Si concentra poi sullo snodo decisivo del passaggio dalla medicina ippocratica alla scienza medica moderna (Ingaliso). Riparte alla volta del moderno e dei suoi vari volti. Il volto letterario: dall'intrusione del corpo invisibile nella letteratura realista francese (Sipala), alla rappresentazione dell'anomalo, del mostruoso, del non visibile nella letteratura spagnola, in Clarin (Fabiani), fino alle descrizioni alternative del corpo femminile nell'*ekphrasis* di Field (Romano). Il volto storico e geografico: dal corpo migrante queer (Infantino) al nuovo statuto della corporeità nella città contemporanea, segnata profondamente dalle nuove tecnologie (Graziano); dalla storia delle donne migranti *ādivāsī* (Proietti) al corpo femminile nel quadro della guerra dell'ex-Iugoslavia (Bonomo). Il volto religioso: dalla sapienza dell'arte marziale taoista (Giammusso) al *Body Thetan* di Scientology (Cosentino). Il volto filosofico: dal pensiero centrale di Merleau-Ponty (Negro) alla penetrante visione di Benjamin (Palma), fino alla frontiera del trans-umanesimo (Di Nuovo). Il risvolto estetico sul piano musicale in Guaccero (Mastropietro) e su quello museale (Santagati) completa la sezione scientifica del numero.

Nella sezione *Riletture* ospitiamo un contributo classico di Foucault – mettendo a disposizione il link alla registrazione dell'intervento radiofonico originale del 1966 – sul duplice statuto del corpo. Si tratta di un testo su cui è tornata l'attenzione negli anni scorsi, ma che vale la pena ripubblicare e rileggere oggi. Gli interventi di Matthias Kauffman e di Sebastiano Vecchio guidano i nostri lettori nei meandri di un saggio orale breve e intenso, frutto della mente di uno dei problematici maestri del pensiero contemporaneo sulla corporeità.

In *Agorà* troverete come di consueto testi vari e interessanti, spesso frutto dell'intelligenza e della passione di giovani (e non giovani) studiosi, che rileggono il tema del numero in un'ottica aperta e problematica. In chiave ancora filosofica (De Martino, Randazzo), socioeducativa (Di Fazio), linguistica e sociosemiotica (Fontana), artistica (Masucci, Pacilè, Patané, Rapisarda), biblico-teologica (Celeste).

La rassegna nutrita e ponderata di libri sulla Sicilia di *BiblioSicily* chiude questo ottavo numero del *Siculorum*, ad uso di studiosi e appassionati. L'archivio che si è andato formando negli anni è ormai un punto di riferimento per chi voglia studiare l'Isola, e di questo siamo certamente soddisfatti.

In questi anni la nostra rivista ha scelto di muoversi nell'ottica di un lavoro scientifico che non perda mai di vista la condizione contemporanea. Abbiamo scelto sin dal principio di coniugare la teoresi e il mondo, le esigenze della scienza e le urgenze delle persone. Ci auguriamo che il numero che andiamo a licenziare raggiunga questo obiettivo e sia per tutti noi – per chi la rivista l'ha fatta e per voi che la leggete – il germe di un pathos pensante e soprattutto di un agire responsabile.

Res

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Corpi virtuali per una immortalità reale?

di *Santo Di Nuovo*[1]

1. Al di là di un corpo mortale?

L'umanità ha sentito fin dalle sue origini l'esigenza di ipotizzare una relazione tra la vita terrena in un corpo fisico e mortale, e un aldilà immortale.

Andando oltre la conoscenza razionale umana, diverse fedi religiose hanno avanzato ipotesi sui misteri dell'aldilà e ai rapporti di questo con il corpo. In alcune tradizioni la continuità della vita era assicurata dalla reincarnazione (rinascita del principio spirituale di un individuo in un altro corpo) o dalla metempsicosi, trasmigrazione delle anime in corpi diversi. Credenze risalenti alle Upanisad indiane e al buddismo, alla religione orfica, e successivamente rielaborate da filosofi e scrittori. Ma in queste condizioni non può essere assicurata la continuità della coscienza individuale, benché si ammetta la possibilità di conservare alcuni ricordi della vita precedente.[2]

Diverse forme di persistenza dopo la morte corporea sono state ritenute possibili. Nelle religioni mesopotamiche e greche, gli dèi possono rendere alcuni esseri umani fisicamente immortali. Greci e Romani hanno previsto l'Ade come luogo fisico, collocato al di sotto del mondo dei viventi e invisibile ad esso, in cui i defunti continuano a vivere "al di là" della esistenza corporea. Per il cristianesimo, ma anche per molte altre religioni, i veri credenti risorgeranno all'immortalità fisica nei propri corpi.

[1] Professore emerito di psicologia, Università di Catania. Presidente della Associazione Italiana di Psicologia.
[2] R. Stemman, *The big book of reincarnation*, Bophal, Manjul Publishing House, 2017.

Anche diversi filosofi hanno approfondito il rapporto fra corpo mortale e sopravvivenza al di là di esso, attribuita ad un principio vitale, diverso dal corpo, chiamato *anima*. Questo principio immateriale è immortale, e – secondo pensatori come Socrate – la filosofia dovrebbe mirare a liberarlo dal corpo, guidandolo verso le verità eterne, e questa liberazione si realizza con la morte fisica. Lo stoicismo attribuiva l'immortalità al λόγος universale, concepito come il fuoco animatore del mondo, di cui le singole anime sono scintille, che devono ricongiungersi ad esso nella conflagrazione universale finale del ciclo cosmico. Anche il pensatore islamico Ibn Sīnā (Avicenna)[3] considerava il principio immortale non come personale ma come impersonale e universale.

Mentre molti filosofi cristiani riaffermavano il dualismo platonico corpo-anima, Ibn Rushd (Averroè),[4] riprendendo Aristotele, considerava l'intelletto sostanza incorporea e perciò eterna. In precedenza, anche il filosofo e scienziato alto medievale Al-Farabi,[5] proveniente da una cultura musulmana ma che pure attingeva alla filosofia greca, aveva ribadito che l'essenza della persona umana è divisa in due componenti, una delle quali è strettamente associata alla natura e l'altra invece all'anima immateriale.

La sussistenza dell'anima, sostanza incorruttibile – sosteneva Cartesio[6] – per la sua essenziale semplicità, può consentire la sopravvivenza oltre la morte ma in una condizione diversa, in assenza del corpo fisico; concezione diversa da quella delle fedi religiose che ammettono una continuità o rinascita del corpo come conosciuto nella vita mortale.

L'esistenza di un doppio livello di esistenza (corpo materiale e principio spirituale indipendente da esso) sarebbe confermata, secondo alcuni filosofi, teologi e scrittori, ma anche psicologi,

[3] A. Ibn Sīnā, *A Compendium of the Soul*, Alexandria, Library of Alexandria, 2019.
[4] A. Illuminati (a cura di), *Averroè e l'intelletto pubblico. Antologia di scritti di Ibn Rushd sull'anima*, Roma, ManifestoLibri, 1996.
[5] A. Al-Farabi, *Philosophy of Plato and Aristotle*, New York, Cornell University Press, 2002.
[6] R. Descartes, *Opere filosofiche*, Torino, Utet, 1994. Sulle critiche delle neuroscienze al dualismo cartesiano, che mantiene separata la mente dal corpo: A. Damasio, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, tr. it., Milano, Adelphi, 1995.

dalle esperienze extra-corporee riferite da reduci da morte apparente, che proverebbero la realtà di un diverso livello di vita.[7] Queste esperienze mirano a dimostrare la possibilità di passare a un livello superiore di coscienza, in cui ciò che si perde è ciò di cui l'uomo non ha più bisogno: il corpo fisico. In definitiva, stare in un corpo fisico non sarebbe l'unico modo di vivere, ma ci sarebbero altri "corpi invisibili" in cui è possibile proseguire la vita.

Su questo principio si basa il tentativo più avanzato di prolungare la vita in un corpo immateriale appositamente creato mediante le tecnologie e l'Intelligenza Artificiale.

2. Come soddisfare la aspirazione ad un corpo immortale? Una risposta tecnologica

Il progetto del Trans-umanesimo o *Humanity+*,[8] cerca di trovare risposte alla finitezza basate sull'Intelligenza Artificiale. *Humanity+* ha avuto importanti precursori in Bacon, Nietzsche e Julian Huxley, ed è stata ripresa nel recente volume di Chalmers su *Reality+* come realtà genuina ancorché virtuale.[9] Realizzando la fusione di biologia, scienze cognitive, informatica e nanotecnologia, il trans-umanesimo mira alla possibilità di bloccare il processo di deterioramento della vita. Lo scopo è creare un altro sé, che non invecchi e non muoia.

Gli impulsi trascendentalisti tendono a cercare l'immortalità, come in passato era stato tentato dalla ricerca di "fonti di giovinezza", "elisir di lunga vita" e altri tentativi di sconfiggere l'invecchiamento e la morte. Avvalendosi della Intelligenza artificiale, scaricare la coscienza individuale sul web sarebbe un modo

[7] E. Kübler-Ross, *On life after death*, New York, MacMillan, 1969; R. Moody, *Life after life*, New York, Bentham, 1976.

[8] N. Boström, *A history of transhumanist thought*, «Journal of Evolution and Technology», 14, 2005, pp. 1-25; A. Sandberg, N. Boström, *Whole Brain Emulation: A roadmap*. Technical Report. Oxford, Future of Humanity Institute and Oxford University, 2008.

[9] D. Chalmers, *Reality+: Virtual Worlds and the Problems of Philosophy*, New York, Norton, 2022.

per garantire la sopravvivenza dopo la fine della vita corporea.[10] Esperti specializzati in interfacce neurali mirano a dare una risposta definitiva ai dolori e alle malattie dell'invecchiamento e alla morte stessa, trasformando i corpi e le menti a rischio di fragilità e di morte in persone olografiche.[11]

L'ambizioso progetto "*Initiative 2045*" aspira a sostituire persone reali, fragili e mortali con persone olografiche potenzialmente immortali.[12] Il processo è lungo e complesso. Nella prima fase deve essere creata una copia del corpo della persona realisticamente simulato, mediante tecniche consentite dall'Intelligenza artificiale (già sperimentata con successo sui robot androidi nei laboratori giapponesi).[13] Nel secondo periodo, viene programmato un Avatar in cui viene innestata la replica del cervello perfettamente simulata.[14] Nella terza fase, l'Avatar sarà implementato con i tratti della personalità individuale, anche questi replicati dalla persona reale. Nell'ultima fase – prevista per il 2045, da cui il titolo del progetto – un Avatar simile a un ologramma potrà sostituire la persona dopo la sua morte fisica, abilitandola ad una vita infinita in un *cloud* di realtà virtuale appositamente programmato.

Non si tratta di fiction fantascientifiche, ma di progetti reali che hanno già centinaia di adepti, iscritti e "prenotati" per questa avventura trans-umana.

---

[10] R. Kurzweil, *The Singularity Is Near*, New York City, Viking Press, 2005.

[11] A. R. Rosenthal, *Love of Life: Deconstruction, Biotech & the Survival of Indefinite Life*, «Oxford Literary Review», 40/2, 2018, pp. 156-180.

[12] D. Itzkov, Initiative 2045, http://2045.com/.

[13] H. Ishiguro, *How Human Is Human?: The View from Robotics Research*, Tokyo, JPIC International, 2020. Cfr. anche il sito della Intelligent Robotics Laboratory, Osaka University: https://eng.irl.sys.es.osaka-u.ac.jp/.

[14] Progetti internazionali nel campo dell'informatica e delle neuroscienze come "Human Brain Project" mirano a realizzare, attraverso supercomputer condivisi tra diverse istituzioni, una simulazione del funzionamento completo del cervello umano. Lo sviluppo e le applicazioni della tecnologia informatica ispirata al cervello consentiranno la messa a punto di agenti robotici e ambienti virtuali e reali per testare le simulazioni dei funzionamenti cerebrali. Per una descrizione del progetto in lingua italiana: H. Markram, *Il progetto cervello umano*, «Le Scienze», 8, 2012, pp. 44-49. Descrizioni più ampie nel sito https://www.humanbrainproject.eu/.

Trasformare gli individui in realistici corpi-Avatar risponderebbe all'antico desiderio di superare i limiti fisici della vita umana. Si aprirebbe la possibilità di realizzare la potenziale immortalità a cui l'umanità aspira fin dalle origini del mondo, che tutte le religioni traducono nella credenza nell'aldilà e nella possibilità della reincarnazione, e che la simulazione potrebbe ora realizzare non solo come "anima" spirituale ma in un corpo diverso da quello fisico.

La finitudine umana dunque può essere sconfitta dalla simulazione, cioè creando milioni di avatar immortali? Le critiche a questa pretesa di recuperare con la cibernetica il paradiso perduto non sono mancate, a cominciare da quelle strettamente tecniche.

È dubbio che eseguire una scansione dettagliata del cervello organico originario di un individuo e simulare l'intera struttura della sua personalità, seppur possibile, potrà consentire di raggiungere i livelli di coscienza necessari per replicare senza limiti di tempo la piena esistenza della persona umana. Nonostante gli avanzamenti delle tecnologie cibernetiche, il livello di dettaglio che tali scansioni e simulazioni dovrebbero raggiungere per emulare la consapevolezza è ancora da determinare, e non pochi dubitano che possa essere davvero ottenuta.

Ma, ammettendo che quanto promesso da "*Initiative 2045*" sia effettivamente realizzabile, non è chiaro se e come questi avatar individuali si relazionerebbero tra di loro per riprodurre la vita sociale che è essenziale per dare un senso alla vita dei singoli. Questa soluzione non risolve il problema posto già da secoli dalle ipotesi di un Ade o un paradiso ultra-mondano in cui anime (e corpi?) dovrebbero vivere, ma che non ipotizzano concrete modalità relazionali tra queste vite prolungate in eterno.

Sul piano etico, si obietta che questa sorta di "vita oltre la vita" andrebbe pianificata e governata da agenti intelligenti che riproducono l'essenza stessa della vita: la mente cosciente. Il pericolo è di istituire un "totalitarismo cibernetico", e lo stesso Boström,

fondatore del trans-umanesimo, ha messo in guardia contro i rischi che le intelligenze virtuali travolgano l'intelligenza umana inducendo a dipendere dalle macchine e creando potenziali disastri esistenziali e sociali: il pericolo che gli umani sentono istintivamente provenire da umanoidi troppo intelligenti, come tanta letteratura e cinematografia fantascientifica ha da tempo illustrato.

3. Quale via per l'al-di-là? Dal corpo virtuale individuale alla "parola" condivisa e al corpo collettivo

Considerando che il bisogno di avere assicurata una qualche forma di superamento della fine individuale è sempre reale e pressante nella storia della umanità, si possono ipotizzare altre vie per appagarlo, diverse da quella di simulare l'immortalità in corpi-avatar individuali? Si potrebbe avviare la costruzione di una 'trascendenza' dentro e dopo il tempo della vita, assicurando al tempo stesso forme di relazionalità cui gli individui possano conservare la propria peculiare personalità all'interno di un progetto comune.

In questa direzione la tecnologia può offrire il "saper fare", non lo scopo del progetto. Dalle scoperte del fuoco e della ruota agli antibiotici, ai social media, fino all'intelligenza artificiale e alla robotica, la scienza è un mezzo, non può stabilire il fine, che va invece cercato con una riflessione progettuale socializzata e contestualizzata.

Alcune teorie filosofiche e sociologiche hanno spostato il problema della sopravvivenza alla morte corporea ad un "progetto" che ha dei confini non solo individuali ma collettivi. La progettualità individuale si proietta nell'immateriale quando si connette a un progetto collettivo, orientato oltre il tempo vissuto individualmente e la finitezza del corpo mortale.

Riprendendo il presupposto condiviso da alcune teorie sociologiche e alcune culture, la morte fisica e la sopravvivenza ad essa non sono questioni solo individuali ma anche sociali.

Baudrillard[15] affermava che i morti cessano di esistere definitivamente quando vengono eliminati dalla rappresentazione simbolica del gruppo. Questo è un concetto antico condiviso con la tradizione orientale, secondo la quale la persona non muore definitivamente, pur separandosi dal corpo fisico, e resta vivo fin quando qualcuno ne tiene vivi il nome e gli atti. I "morti viventi" (morti che vivono ancora) sono ben diversi dagli "zombie" della letteratura noir occidentale. In molti templi cinesi esistono delle sale per commemorare i defunti dove si depositano le "tavolette dell'antenato" con la foto, le parole e gli atti della persona da ricordare. Questa tradizione culturale si basa sulla credenza in tre diversi "corpi": quello fisico, quello spirituale (l'anima) e il "corpo verbale": ritratti, immagini, scritti, che ricordano e sintetizzano l'esistenza personale. Pensieri e atti che tengono in vita la persona defunta, finché l'oblio non sopravviene e toglierla dalla memoria simbolica del gruppo di riferimento.

Secondo questa credenza, si può dunque sopravvivere alla fine del corpo fisico continuando a vivere in un corpo diverso dalle consuete coordinate, delimitate dallo spazio-tempo della fisica. Ma non basta per questo solo il "ricordo", per quanto sia importante per una memoria storica dei singoli: si può trascendere il fondamento materiale accedendo ad una dimensione transpersonale immateriale. Il processo evolutivo dell'umanità può raggiungere alti livelli di intelligenza collettiva promuovendo forme di trascendenza dalle singolarità individuali in una realtà comune.

L'etnografo Hutchins[16] sosteneva che le rappresentazioni mentali, collocate dalla scienza cognitiva classica nel cervello, in realtà sono distribuite nel sistema socioculturale di cui l'in-

[15] J. Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1979.
[16] E. Hutchins, *Cognition in the wild*, Cambridge, MIT Press, 1995.

dividuo fa parte. La concezione di "coscienza collettiva" era stata peraltro condivisa da autori di diversa estrazione teorica come Durkheim, Freud e Gramsci, e dalle teorie della "intersoggettività", della "deep social mind" e del "social brain".[17]

Ey[18] sosteneva che il campo della coscienza dà la forma alla relazione dell'Io col mondo, consentendo di aprirsi al mondo e orientarsi in esso, e di distribuire lo spazio vissuto tra il soggetto e il mondo.

Ken Wilber[19] partendo dalla psicologia transpersonale interculturale, e dalla negazione di un ordine del mondo basato sulla unidimensionalità della materia, evidenzia la necessità di accedere ad una "greater mind", estendendo la consapevolezza al trascendentale, quale che sia il nome attribuitogli: universo, evoluzione, esistenza, "il tutto", o Dio; comunque un potenziale antropologico derivante dallo sviluppo della coscienza sociale. «Il tema unificante in varie forme di spiritualità è … la ricerca di un ordine sistemico e la spiegazione o l'esperienza dell'interconnessione, dove la piatta materialità unidimensionale viene trascesa … La spiritualità come forma di coscienza costruisce il mondo come un tutto sistemico, dove le diverse parti sono interconnesse».[20] Nel Cosmo gli umani esistono solo in relazione con il tutto.[21]

Un supporto recente, in direzione dell'interconnessione delle coscienze individuali in un tutto sovraordinato e significativo, viene dalle concezioni neuroscientifiche secondo cui la mente non risiede solo nel cervello ma si estende al corpo (*embodied cognition*) e alla realtà esterna che la sostiene e la integra (*extended mind*). La mente costruisce i processi di pensiero mediante risorse disponibili al di fuori del cervello, tra cui le altre menti

[17] R.I.M. Dunbar, *The social brain hypothesis*, «Evolutionary Anthropology», 6, 1998, pp. 178-191.
[18] H. Ey, *La conscience*. Paris, Presse Universitaire de France, 1963.
[19] K. Wilber, *Integral spirituality. A starting new role for religion in the modern and postmodern world*, Boston, Integral Books, 2006.
[20] M. Kamppinen, J. Jakonen, *Systems thinking, spirituality and Ken Wilber, Beyond New Age*, «Approaching Religion», 5 (2), 2015, pp. 3-14 (cit. pp. 4-5).
[21] C. Taylor, *A Secular Age*, Cambridge, Belknap - Harvard University Press, 2007.

con cui si interagisce.[22] Secondo Gazzaniga[23] l'attività cerebrale non ha luogo solo nelle aree del cervello, ma nello spazio fra tanti cervelli che interagiscono.

Questa interazione non può che basarsi sulla *parola*, il λόγος dello stoicismo, la "coscienza discorsiva" kantiana, il fondamento essenziale della mente secondo Saussure. È l'elemento che in senso lacaniano struttura anche l'inconscio, che a sua volta rende possibile l'attività mentale cosciente. In questo senso l'inconscio è collocato fuori dalla mente, dato che penetra nella mente infantile attraverso le parole e i discorsi dell'habitat culturale e struttura così la coscienza.[24]

Esiste una coevoluzione tra coscienza e linguaggio[25] da cui nasce il legame "narrativo" che consente la comprensione di sé nel mondo, e attiva l'in-tenzionalità come tensione verso l'altro per comunicare e condividere i contenuti mentali. La *narrazione* serve alla produzione di senso per le persone e per l'intera comunità. La coscienza ha una matrice sociale condivisa in quanto interiorizza il linguaggio. Secondo Gadamer[26] il dialogo interiore manifesta il "*Mitenandersein*", essere-uno-con-l'altro, che può fondare la socialità, come può distruggerla se crea una coscienza collettiva alterata e mistificata da esigenze di potere.

Riaffermando il potere del "discorso collettivo" in un'era digitale che minaccia di metterlo in crisi, Turkle[27] ribadisce che «conversando insieme, costituiamo una realtà condivisa».

Una nozione che concretizza la condivisione è quella di "*meme*",[28] che rappresenta la trasmissione di idee, simboli e comportamenti tra le persone che condividono una cultura, e questo spie-

[22] A. Clark, *Supersizing the Mind: Embodiment, Action, and Cognitive Extension*, Oxford University Press, 2008; P.A. Murphy, *The Extended Mind: The Power of Thinking Outside the Brain*, Boston, Mariner Book, 2019.

[23] M. Gazzaniga, *Who is in charge? Free will and the science of the brain*, New York, Harper Collins, 2011.

[24] J. Lacan, *Ècrits*, New York, Norton, 1966.

[25] M.A. Arbib, *Co-evolution of human consciousness and language*, «Annals of the New York Academy of the Sciences», 929/1, 2001, pp. 195-220.

[26] H.-G. Gadamer, *Linguaggio*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

[27] S. Turkle, *Reclaiming conversation. The power of talk in a digital age*, New York, Penguin - Random House, 2016.

[28] R. Dawkins, *The selfish gene*, Oxford, University Press, 1989.

ga l'evoluzione della cultura. Come i geni, i *memi* infatti possono replicarsi e mutare, secondo le regole della selezione naturale; come unità di base della cultura corrispondono a reti di neuroni che costituiscono i nodi della memoria semantica collettiva.[29]

Mediante la trasmissione genetica si costruisce la memoria collettiva che trascende quella personale e diventa patrimonio della specie. La coscienza dell'individuo serve ad assicurare la sua identità finché resta in vita, ma anche ad accumulare memoria per la specie. L'acquisizione alla coscienza collettiva di nuovi significati crea un patrimonio immateriale che si tramanda nel tempo al di là delle singole persone che hanno contribuito a cumularlo.

Alcuni neuroscienziati cognitivi ipotizzano che una narrazione generale possa trascendere la finitudine della singolarità, e questo consentirebbe di raggiungere una forma di sopravvivenza collettiva al di là della morte individuale.

Uno stimolante articolo[30] sostiene che l'anima – se così si vuole chiamare la parte immateriale della persona - è una "proprietà distribuita" del nostro cervello e degli altri, e la partecipazione a questa proprietà condivisa è il modo in cui gli aspetti immateriali della persona possono sopravvivere alla morte.

Commentando questa posizione, altri autori introducono la nozione di *auto-narrativa* come concetto interdisciplinare volto a cogliere aspetti essenziali dell'identità delle persone. Le auto-narrazioni sono concepite come costrutti relazionali dinamici e distribuiti, adatti per implementazioni neurali, aperti ad una dimensione spazio-temporale ulteriore.

> L'aldilà può essere raffigurato in termini relazionali come un sistema unificante che abbraccia e connette tutti i sé/persone, in modo tale che ogni sé abbia accesso simultaneo e immediato alla narrazione di tutti gli altri.

[29] C. J. Lumsden, E.O. Wilson *Genes, Mind, and Culture: The Coevolutionary Process*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.

[30] M. A. Arbib, *Your soul is a distributed property of the brains of yourself and others,* «Reti, saperi, linguaggi: Italian Journal of Cognitive Sciences» III/1, 2016, pp. 5-30.

> Poiché tutti i sé e le narrazioni individuali convergono e si relazionano all'interno di un tale sistema unificante, l'aldilà potrebbe essere concepito come la manifestazione ultima dell'intera storia dell'umanità.[31]

Somiglianze interessanti possono essere trovate fra la teoria dei *memi*, l'approccio neuroscientifico alla narrativa universale, e gli "archetipi" junghiani come temi o modelli universali condivisi dall'umanità al di fuori del tempo. Non si tratta di idee ereditate, ma di una disposizione funzionale a produrre idee uguali o affini.[32] Mediante gli archetipi, secondo Jung possiamo attingere a una parte inconscia della nostra mente per avere indicazioni sull'immortalità, che invece la coscienza non può raggiungere per i suoi limiti strutturali di spazio e tempo. La coscienza vive infatti in un mondo che ha plasmato le nostre condizioni psichiche, e non ci consente di rappresentare un altro mondo governato da leggi dello spazio e del tempo radicalmente diverse, cui solo l'inconscio collettivo può accedere.[33]

Ma la narrazione archetipica proposta in termini neuroscientifici non è limitata alla conoscenza cumulativa proveniente dal passato. È un progetto condiviso da realizzare nel futuro, in una coscienza sociale che aspetta di trovare le parole adeguate per la condivisione.

Il concetto di "racconto archetipico" trova anche risonanza con il concetto già citato di "λόγος universale" dello stoicismo, che però proviene da un Dio immanente. Lo stesso si dice all'inizio del Vangelo di Giovanni: "λόγος" è Dio, ma in senso trascendente. La parola narrata è il principio e la fine, la vita e la luce eterna degli uomini. Ma come si può realizzare questa trascendenza all'interno della realtà contingente e finita in cui l'umanità – nell'accezione heideggeriana – si trova "gettata"?

---

[31] I. Colagè, N. Gobbi, *From distributed souls to relational, dynamical and distributed self-narratives*, «Reti, saperi, linguaggi: Italian Journal of Cognitive Sciences» III/2, 2016, pp. 253-260 (cit. pp. 258-259).

[32] C.G. Jung, *Simboli della Trasformazione*, tr. it., Torino, Bollati-Boringhieri, 2012, cit., p.109.

[33] Id., *Life after death*, in *Memories, Dreams, Reflections*, New York, Random House, 1961.

4. Le religioni e le alleanze sociali possono realizzare un corpo invisibile e immortale?

Edgar Morin[34] ha creato il neologismo '*reliance*', derivato da *reli*gione – anche in ottica laica – e *alleanza*, per definire la capacità di rafforzare connessioni e progetti positivi e crearne di nuovi. L'identità sociale è possibile solo se connessa al "prossimo", alla comunità, alla società multietnica, al genere umano come unica "Patria-Focolare". Questo è il "porto sicuro" per tutti gli esuli in cerca di fraternità, e di salvezza dalla deriva a cui possono portare la tecnologia e l'economia, anziché mirare al bene comune. Si pensi agli usi dei "social media" che costruiscono la coscienza collettiva ma possono anche manipolarla e distorcerla. E alla economia globalizzata, che tende a sopraffare i più deboli anziché aiutarli a diventare più forti.

Mentre la libertà e l'uguaglianza possono essere promosse dalla legge, la fraternità non può essere imposta. Nasce dal riconoscimento della comune umanità e dal rispetto delle sue differenze come risorse e non come barriere. Su queste basi si può sviluppare la fratellanza tra tutti gli esseri umani per far fronte al comune destino di finitezza e per condividere i tentativi di superarlo. Questa strada va verso un progetto di πόλις comune che la politica mondiale non sa, o non vuole, orientare. Il progetto va orientato alla costruzione di *memi* e di reti di coscienza sociale condivisa e dovrebbe riguardare tutti gli ambiti della vita umana: economia, lavoro, giustizia, ecologia, salute, alimentazione, consumi, famiglia, condizione femminile, diversità fisica e psichica, invecchiamento. Tutte le dimensioni in cui si realizza il benessere devono trovare una strada che realizzi un migliore corpo-sociale umano.[35] È la strada dell'unità intelligente dell'umanità che realizza la consapevolezza di appartenere alla comu-

[34] E. Morin, *La Fraternité, pourquoi?*, Paris, L'Aube, 2019.
[35] E. Morin, *La voie, pour l'avenir de l'humanité*, Paris, Fayard, 2011.

nità invisibile di coloro che lottano contro il male e l'iniquità per affermare le forze del bene, che Einstein[36] individuava nella verità, nella bellezza e nella giustizia.

Un sostegno ulteriore a questa visione laica del progetto di fraterna cooperazione sociale potrebbe venire dalla fede religiosa, condivisa da gran parte dell'umanità pur se in forme diverse e sganciata dalla religiosità formalizzata in riti e pratiche devote. Una fede che implica la consapevolezza dell'interdipendenza in un progetto comune, universale, che trascende il tempo e lo spazio e la singola persona. Progetto dall'esito ora inconoscibile, per le strutture fisiche e mentali in cui siamo gettati, perché le "trascende"; ma che si realizza in un corpo mistico in cui la parola divina si presenta e si realizza.

In particolare, il cristianesimo καθολικός (universale) riconosce la Chiesa diffusa nel modo come un corpo "mistico", vivente seppur invisibile. «Questo è il mio corpo», parola di Gesù ai suoi discepoli, si ripete ogni volta che si rinnova il mistero eucaristico, la "comunione". Un corpo da condividere. La *communio* si realizza mettendo insieme le esperienze e le capacità 'narrative' di quanti credono in questa condivisione, costruendo concretamente l'essenzialità del racconto, del λόγος come pensiero-parola presupposto dell'azione. La *communio* è l'obiettivo e il mezzo che realizza la trascendenza dell'individuo e la presenza divina nel mondo, portatrice di 'salvezza' dalla finitudine, che è salvezza dello spirito ma anche del corpo (in questo senso anche i corpi attuali devono "risorgere").

L'ἐκκλησία divina, come Cristo l'ha voluta, è la realizzazione concreta e vivente del λόγος universale che permane nel tempo, e può portare al mondo una parola di speranza e di vita eterna – dove l'eterno deve cominciare "qui ed ora". In realtà, l'ἐκκλησία cristiana non sempre ha coinciso con l'istituzione ecclesiastica quale nella storia – per molte ragioni: alcune valide, alcune

[36] A. Einstein, *Pensieri, idee, opinioni*, Roma, Newton Compton, 2006.

meno, altre per nulla – è diventata, e che ha troppo spesso e in troppi luoghi trascurato i bisogni dei corpi attuali in vista di risurrezioni ultra-terrene.

La *reliance* moriniana e la speranza in un diffuso λόγος propositivo di fraternità universale è l'utopia che mira a raggiungere l'obiettivo di un supplemento di umanità, una *Humanity+*, ma in modo diverso dalla filosofia e dalla tecnologia del Trans-umanesimo: creando non tanti corpi virtuali come avatar individuali dispersi in una eternità indefinita, ma un unico corpo universale, invisibile ma profondamente reale, in cui l'eternità comincia a realizzarsi dal momento presente e supera i limiti delle vite individuali.

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Corpi indagati, trasfigurati e negati nella divinazione greca

di *Salvatore Costanza*

La presente analisi è dedicata alle molteplici valenze psicologiche, ideologiche, semiotiche elaborate dalla mantica greca e bizantina riguardo al corpo. A tal fine sono esaminate le evenienze registrabili negli *specimina* documentati dalla trattatistica superstite in materia. Una fiorente letteratura divinatoria è attestata, infatti, da papiri, epigrafi e/o manoscritti medievali. Giova considerare, inoltre, il ruolo del corpo dell'indovino e del medium alla luce delle esperienze dei vati mitici e della pratica divinatoria in età storica. In tal modo è possibile ricostruire un quadro esauriente dell'incidenza culturale del tema nell'immaginario corrente.

Senza dubbio le tecniche di predizione impiegate nella manualistica antica e medievale dedicano notevole attenzione alla sfera del somatico. Alcuni metodi divinatori investigano in modo precipuo il corpo umano al fine di trarne presagi relativi all'avvenire. Il corpo del consultante è, quindi, la fonte di pronosticazione prescelta e consente di decrittare diversi segni fatidici. È notoriamente il caso della palmomanzia che indaga tremiti e spasimi involontari (παλμοί) delle parti del corpo umano sussultanti.[1] Entro l'esposizione dei pronostici elencati rigorosamente

[1] Per la nozione di palmoscopia cfr. Th. Hopfner (post.), *Palmoskopia*, «RE», XVIII, 3, 1949, coll. 259-262; H. Diels, *Beiträge zur Zuckungsliteratur des Okzidents und Orients*, I, Berlino, Akademie der Wissenschaften, 1908 («Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften», 1907), pp. 6-9; T. Vítek, *Palmické věštění*, «Listy Filologické», CXXIX, 2006, pp. 243-270; S. Costanza, *Corpus Palmomanticum Graecum*, Firenze, Gonnelli, 2009 («*Pap. Flor.*», XXXIX), pp. 3-9 (di seguito *CPG*); Id., *Fateful Spasms: Palmomancy and Late Antique Lot-divination*, in A. Luijendijk, W. E. Klingshirn (eds.), *My Lots are in Thy Hands: Sortilege and its Practitioners in Late Antiquity*, Leida-Boston, Brill, 2019 («RGRW», CLXXXVIII), pp. 78-100, in part. pp. 80-82.

a capite ad calcem l'uomo è considerato in modo organicistico, ma un maggiore rilievo è assegnato ad alcune membra salienti come il capo, la sede della facoltà razionale;[2] gli organi della visione[3] e dell'udito;[4] le mani, strumento dell'atto di volizione.[5] Inoltre, la palmomanzia investiga un corpo sessuato, fortemente connotato nella sua identità di genere. Anche i tremiti delle zone erogene sono esposti con dovizia e determinano l'elaborazione di pronostici caratteristici attinenti all'idea della generazione o di un certo accrescimento. Un testimone palmomantico, *P. Ryl.* I 28, dedica un'intera sezione alle pudende e alla palpitazione degli organi sessuali, che implicano la possibilità generativa e presentano pronostici di crescita, seppure talora in forma limitata.[6] Per i testicoli (ὄρχεις) si enuclea una prospettiva tipicamente maschile concepita per i fruitori di tali responsi.[7] In merito all'αἰδοῖον si prospetta una vecchiaia allietata da molti figli, i quali saranno un sostegno economico per l'anziano genitore, permettendogli di rifondere i debiti cumulati in precedenza.[8] Di seguito, il glande (βάλανος) si collega ad un responso positivo, che preannuncia gaiezza (εὐφρασία), ma con una precisazione

[2] In particolare, *P. Mich.* XVIII 766, ed. S. Costanza, *CPG*, cit., p. 87 tramanda l'incipit di un trattato palmomantico circa i tremiti del capo, presagio di mali incombenti (l. 1: κακόν) e del cervello, che denotano una malattia cronica (ll. 13-14: χρόνιον νό|σον), secondo una concezione peculiare della fisiologia umana rispondente alle nozioni mediche coeve. Dolori encefalici con spasmi violenti procurano certamente emicrania, mancanza di equilibrio, spossatezza.

[3] In Plaut., *Pseud.* 106-107 lo schiavo giustifica l'aspettativa del denaro: *Atque id futurum unde dicam nescio, / nisi quia futurum est: ita supercilium salit.* Cfr. Id., *Mil.* 397: *Timeo, quid rerum gesserim: ita dorsus totus prurit*; *Asin.* 315: *Ergo mirabar, quod dudum scapulae gestibant mihi, / hariolari quae acceperunt sibi esse in mundo malum*, cfr. S. G. Oliphant, Salissationes sive ad Plauti Milit. *694*, «AJPh», XXXI, 1910, pp. 203-208; Th. Hopfner, *Palmoskopia*, cit., col. 261.

[4] Si consideri il motivo folclorico del ronzio delle orecchie in Lucian., *Dial. Mer.* 9, 2; Plin., *Nat. Hist.* XVIII 24, Stat., *Silv.* IV 4, 26; Fronto, *Ep.* 126, 15-16, Aristaenet., II 13, cfr. G. Böhm, *Hydromantia*, «RE», IX, 1, 1914, col. 81, con l'evidenza dei papiri magici greci; A. T. Drago, *Il "lamento della donna abbandonata" o lo stravolgimento parodico della tradizione: Aristaenet.* Ep. *2, 13*, «MD», XLI, 1988, pp. 208-210; S. Costanza, *« Les oreilles ont dû Vous tinter ». Fortune littéraire d'un thème folklorique de Lucien à Proust*, «Revue de Littérature Comparée», III, 2015, pp. 257-268.

[5] Sulla valenza fatidica della mano sussultante nella letteratura *de palpitationibus*, cfr. K. Gross (post.), *Menschenhand und Gotteshand in Antike und Christentum*, suppl. W. Speyer, Stoccarda, A. Hiersemann, 1985, pp. 300-302.

[6] *P. Ryl.* I 28, ll. 28-74, ed. S. Costanza, *CPG*, cit., pp. 55-57; cfr. Id., *The Power of the Phallus: its Value in Greek Divination*, «Archymède», II, 2022, pp. 55-66, in part. p. 61.

[7] *P. Ryl.* I 28, ll. 50-57, ed. Id., *CPG*, cit., p. 56; cfr. Id., *The Power of the Phallus*, cit., p. 62.

[8] *P. Ryl.* I 28, ll. 43-45, ed. Id., *CPG*, cit., p. 56, cfr. *ibid.*, l. 44: ἐν δανίοις (*l.* δανείοις).

degna di rilievo, poiché si pronostica un guadagno foriero di biasimo per la donna.[9] Considerata la parte del corpo sussultante, si immagina un'attività relativa al meretricio che presuppone una relazione sessuale fonte di lucro, ma parimenti di riprovazione sociale. Nella tradizione medievale dello ps.-Melampo è serbato il riferimento alla sessualità nel presagio relativo allo schiavo della *versio* A,[10] mentre nella *versio* B 112 è isolato un accenno generico alla gaiezza (εὐφρασία) già attestato nel papiro, ma sono epurate le allusioni ad attività erotiche.[11]

Il corpo oggetto di esame ai fini della previsione del futuro conferma la sua centralità in tecniche bizantine quali l'eleomanzia, l'esame dei nèi (ἐλαῖαι) riscontrati sulle diverse membra.[12] Il criterio di associazione tra i nevi e i pronostici corrispondenti è sovente trasparente: un neo sulla pancia è segno di voracità pantagruelica;[13] sulle mani di abilità artigianale;[14] sul naso e sulle pudende di un uomo o di una donna è indizio che l'interessato/a sarà parimenti insaziabile dell'unione sessuale (ἀκόρεστος … τῆς συνουσίας).[15] A tal riguardo, per il naso è operante una palese similitudine fallica che rimanda ad un'idea folclorica molto pro-

[9] *P. Ryl.* I 28, ll. 46-49, ed. Id., *CPG*, cit., p. 56, cfr. *ibid.*, ll. 48-49: κέρ|δος μετὰ ψόγου.

[10] Ps.-Melamp., *De palpitationibus*, *versio* A, 126, ed. Id., *CPG*, cit., p. 136.

[11] Ps.-Melamp., *De palpitationibus*, *versio* B, 112, ed. Id., *CPG*, cit., p. 159.

[12] Cfr. G. A. Megas, Ζητήματα Ἑλληνικῆς Λαογραφίας, «Λαογραφία», III-IV, 1941-1942, pp. 77-195, in part. pp. 155-162; R. P. H. Greenfield, *A Contribution to the Study of Palaeologan Magic*, in H. Maguire (a cura di), *Byzantine Magic*, Washington/D.C., Dumbarton Oaks, 1995, pp. 117-153; S. Costanza, *La divinazione greco-romana. Dizionario delle mantiche: metodi, testi e protagonisti*, Udine, Forum, 2009, p. 81; Id., *Una versione bizantina e una metafrasi neogreca dello Ps.-Melampo* De naevis, «Byz.», LXXXIII, 2013, pp. 83-102; G. L. Irby, M. Keyser, P. T. Keyser, *Greek Science of the Hellenistic Era. A Sourcebook*, Londra-Nuova York, Routledge, 2002, pp. 343-344: traduzione inglese del trattato di eleomanzia (*versio* A).

[13] *Versio* A *de naevis in corpore* § 19, ed. S. Costanza, *Addendum eleoscopico, palmomantico e metopomantico (Athous Iviron, 4301, Atheniensis EBE 1350 e 1275)*, «Byz.», LXXXVIII, 2018, pp. 141-161, in part. p. 146: ἐὰν εἰς τὴν κοιλίαν, <πολύ>φαγοι ἀμφότεροι ἔσονται. (Se il neo è sulla pancia, sia l'uomo sia la donna saranno due ghiottoni voraci).

[14] *Versio* A *de naevis in corpore* § 16, ed. Id., *Addendum eleoscopico*, cit., p. 146: ἐὰν ἔχῃ εἰς τὰς χεῖρας, πολύτεχνος ἔσται (se ha il neo sulle mani, sarà valente come artigiano).

[15] *Versio* A *de naevis in corpore* § 5 ed. Id., *Addendum eleoscopico*, cit., p. 146: ἐὰν ᾖ εἰς τὴν ῥῖνα τοῦ ἀνδρὸς καὶ ἡ χροία αὐτῆς ἔσται πυρός, ἀκόρεστος ἔσται τῆς συνουσίας, ἐπειδὴ καὶ εἰς τὸ κρυπτὸν ἐλαίαν ἔχει; cfr. la traduzione demotica C 4, Id., *Una versione bizantina*, cit., p. 99: **ἐ**ὰν εἰς τὴν μύτην τοῦ ἀνδρὸς καὶ τὸ χρῶμά του ᾖναι κόκκινον, δὲν χορταίνει συνουσίαν, διότι ἔχει καὶ εἰς τὸ ἀπόκρυφον μέλος ἐλαίαν; § 22: ἐὰν εἰς τὸ κρυπτόν, ἄπληστοι ὑπὸ τῆς συνουσίας ἔσονται.

duttiva attestata dal giambografo arcaico Ipponatte di Efeso[16] e dall'epigrammista latino Marziale, imitato in età umanistica dal Panormita.[17]

Ancora nell'ambito della fisiognomica la chiromanzia concentra la sua attenzione su una parte del corpo specifica, sviluppando la lettura della mano con le sue linee, fessure e particolarità.[18] Malgrado l'esclusivo interesse per le mani, la trattazione chiromantica greca non è aliena da un'esplicita connessione con la sfera sessuale di rimando al dito di Afrodite, il pollice, posto sotto la signoria planetaria della dea dell'amore secondo la teoria della melotesia,[19] influenzata da concezioni folcloriche correnti.[20] Nel manuale chiromantico bizantino il pronostico relativo al *digitus Veneris* è connesso ad attività erotiche venali con esplicito riferimento al lenocinio e al meretricio:[21]

> Ἐὰν ἡ ἀναγκαία γραμμὴ ἐπιστρέφηται καὶ ἐπινεύῃ ἐπὶ τὸν τῆς Ἀφροδίτης δάκτυλον, παρὰ γυναικῶν ἢ διὰ γυναικῶν κέρμα ἀποίσεται, ἐφ' ᾧ χαρήσεται μεγάλως.

[16] Hipponax, *fr.* 78, 14 West, 22 e 118, 1 West; su questo *topos* cfr. E. Degani, *Recensione* a Martin L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlino, de Gruyter, 1974 («UALG», XIV), «Gnomon», LII, 1980, pp. 512-516, in part. p. 514 = Id., *Filologia e storia. Scritti di Enzo Degani*, 1-2, Hildesheim-Zurigo-Nuova York, Georg Olms, 2004 («*Spudasmata*», XCV/I), p. 82; Id., *Marginalia Hipponactea*, «Eikasmos», IX, 1998, pp. 11-15, in part. pp. 13-15 = *Filologia*, cit., pp. 165-167.

[17] Martial., 6, 36; Antonio Beccadelli noto come il Panormita, *Hermaphroditus* (1425) VIII *De Ursae tentigine et naso*: *Si multus multae est nasus tentiginis index, / Ursae tentigo tenditur usque pedes. / Quin si multa ampli nasi tentigo sit index, / Nasus ad usque tuum tenditur, Ursa, genu*, cfr. S. Costanza, *The Power of the Phallus*, cit., p. 62, p. 64.

[18] Cfr. G. W. Gessmann, *Katechismus der Handlesekunst*, Berlino, Karl Siegismund, 1889; A. Lehmann, *Aberglaube und Zauberei von der ältesten Zeiten an bis die Gegenwart*, Stoccarda, F. Enke, 1898, pp. 180-182, 208, 219-222; K. Gross, *Menschenhand und Gotteshand*, cit., pp. 291-295; T. Vítek, *Antická a středověká chiromancie: její počátky a principy*, «Listy Filologické», CXXXV, 3-4, 2012, pp. 227-258; S. Costanza, *CPG*, cit., pp. 36-38; Id., *Osservazioni sul trattato anonimo bizantino di chiromanzia*, «MHNH», XVIII, 2018, pp. 101-120.

[19] In ambito mantico cfr. A. Pérez Jiménez, *Melotesia zodiacal y planetaria: la pervivencia de las creencias astrológicas antiguas sobre el cuerpo humano*, in Id., G. Cruz Andreotti (a cura di), *Unidad y pluridad del cuerpo humano. La anatomía en las culturas mediterranéas*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1999, pp. 249-292.

[20] Il pollice chiuso sul pugno raffigura la συκῆ (*cumnus*), cfr. Th. Hopfner, *Griechisch-ägyptischer Offenbarungszauber. Seine Methoden*, 1-2, Lipsia, H. Haessel, 1921-1924; rist. Amsterdam, Hakkert, 1974, I, § 438, 623, 625; S. Costanza, *Osservazioni sul trattato anonimo bizantino di chiromanzia*, cit., p. 108.

[21] In § 94, ed. Id., *Un trattato anonimo bizantino di chiromanzia*, «*MHNH*», XVII, 2017, pp. 185-214, in part. p. 197, trad. *ibid*., p. 205.

> Se la linea della necessità si piega e si curva verso il dito di Venere, guadagnerà denaro da parte delle donne o a causa di esse: a motivo di ciò si rallegrerà assai.

Una particolare indagine nell'ambito del somatico è enucleata in un opuscolo divinatorio assegnato a Pitagora nel manoscritto Laur. 28,14 del tardo XIV secolo.[22] Il trattato è vergato su due colonne dedicate al lato destro e sinistro del corpo umano con un elenco completo di membra (μέλη) e la relativa predizione (κρίσις). Questa *tabula* esamina non i tremiti, bensì l'alterazione (ἀλλοίωσις) delle membra, come spiega la titolatura: ὑπόδειξις διαλύσεως τῶν μελῶν τοῦ ἀνθρώπου ἀλλοιουμένων (*Indicazione del dissolvimento delle membra umane in alterazione*). Bisogna rigettare la correzione normalizzante ἀλλομένων che postula membra sussultanti, ma la palpitazione delle membra del corpo umano introdotta da tale emendamento è inconciliabile con l'atto della dissoluzione (διάλυσις).[23] Il metodo di predizione si configura quindi, come una rielaborazione originale della palmomanzia. La tavola pseudo-pitagorica considera ugualmente il corpo nella sua totalità, rispetto ai trattati *de palpitationibus* mostra una *facies* linguistica demotizzante: il lessico anatomico include lemmi quali ὀμάτια "occhi" (§ 18-21), μίτη "naso" (§ 22-27), μάγουλον "guancia" (§ 28-29), καταμάγουλον "mento" (§ 30-31), βυζίον "seno" (§ 82-83), ἄντζα "tibia" (§ 98–99), κότζιν "astragalo" (§ 100-101), invece delle voci classiche corrispondenti.[24] Per lo svolgimento del rito erano utilizzati probabilmente i corpi di prigionieri e condannati, le cui membra erano esaminate a fini divinatori in occasione del supplizio, conformemente alle consuetudini che le fonti greche assegnano ai druidi nel quadro della divinazione ufficiale celtica:[25]

---

[22] A ff. 307ᵛ–308ʳ: Πυθαγόρα (*l.* Πυθαγόρου) ἡ σύνταξις, cfr. ed. A. Delatte, *Anecdota Atheniensia*, I, *Textes grecs relatifs à l'histoire des religions*, Liegi, Vaillant-Carmanne-Paris, Champion, 1927, pp. 628-630; S. Costanza, *Una* syntaxis *mantica pitagorica*, «BZ», XCVIII, 1, 2005, pp. 5-21.

[23] Introdotta nel titolo da A. Delatte, *Anecdota Atheniensia*, cit., p. 628.

[24] Cfr. S. Costanza, *Una* syntaxis, cit., pp. 7-11.

[25] Diod., V 31, 3; similmente per i druidi Strabo, IV 4, 5 annota che immolano un uomo con una

> παράδοξον καὶ ἄπιστον ἔχουσι νόμιμον· ἄνθρωπον γὰρ κατασπείσαντες τύπτουσι μαχαίρᾳ κατὰ τὸν ὑπὲρ τὸ διάφραγμα τόπον, καὶ πεσόντος τοῦ πληγέντος ἐκ τῆς πτώσεως καὶ τοῦ σπαραγμοῦ τῶν μελῶν, ἔτι δὲ τῆς τοῦ αἵματος ῥύσεως τὸ μέλλον νοοῦσι, παλαιᾷ τινι καὶ πολυχρονίῳ παρατηρήσει περὶ τούτων πεπιστευκότες.
>
> Hanno poi un'usanza assai singolare e incredibile. Infatti, dopo aver votato una persona al sacrificio, la colpiscono con una spada proprio sopra il diaframma e predicono poi il futuro a seconda del modo in cui la vittima è caduta, dalle convulsioni delle sue membra e dallo scorrere del suo sangue, confidando al riguardo in un'antica osservazione di lunga data.

L'abitudine di predire il futuro dall'osservazione delle membra dei prigionieri giustiziati è attestata pure tra i Lusitani i quali, a quanto pare, sono annoverabili tra le popolazioni celtiche e sono influenzati culturalmente dai Celtiberi in modo decisivo:[26]

> Θυτικοὶ δ' εἰσὶ Λυσιτανοὶ τά τε σπλάγχνα ἐπιβλέπουσιν οὐκ ἐκτέμνοντες· προσεπιβλέπουσι δὲ καὶ τὰς ἐν τῇ πλευρᾷ φλέβας, καὶ ψηλαφῶντες δὲ τεκμαίρονται. Σπλαγχνεύονται δὲ καὶ δι' ἀνθρώπων αἰχμαλώτων καλύπτοντες σάγοις· εἶθ' ὅταν πληγῇ τὰ σπλάγχνα ὑπὸ τοῦ ἱεροσκόπου, μαντεύονται πρῶτον ἐκ τοῦ πτώματος, τῶν δ' ἁλόντων τὰς χεῖρας ἀποκόπτοντες τὰς δεξιὰς ἀνατιθέασιν.

spada nella schiena e traggono predizioni dalle sue convulsioni: ἄνθρωπον γὰρ κατεσπεισμένον παίσαντες εἰς νῶτον μαχαίρᾳ, ἐμαντεύοντο ἐκ τοῦ σφαδασμοῦ; cfr. S. Costanza, *Sacrificio cruento e divinazione in Psellos*, Περὶ θυτικῆς*: paralleli negli usi dei druidi ed in una tabula pseudo-pitagorica*, «MHNH», XX, 2020, pp. 51-78, in part. pp. 55-56.

[26] Strabo, III 3, 6; cfr. *ibid*., XI 4, 7 per le osservazioni divinatorie tratte dal modo della caduta degli uomini immolati alla divinità nel Caucaso: τῆς δὲ θυσίας ὁ τρόπος οὗτος· ἔχων τις ἱερὰν λόγχην ᾗπέρ ἐστι νόμος ἀνθρωποθυτεῖν, παρελθὼν ἐκ τοῦ πλήθους παίει διὰ τῆς πλευρᾶς εἰς τὴν καρδίαν, οὐκ ἄπειρος τοιούτου· πεσόντος δὲ σημειοῦνται μάντειά τινα ἐκ τοῦ πτώματος καὶ εἰς τὸ κοινὸν ἀποφαίνουσι, κομισθέντος δὲ τοῦ σώματος εἴς τι χωρίον ἐπιβαίνουσιν ἅπαντες καθαρσίῳ χρώμενοι («il modo del sacrificio è il seguente: un uomo armato della lancia sacra, con la quale è legge presso di loro compiere il sacrificio umano, avanza dalla folla e colpisce la vittima al fianco, affondando la lama fino al cuore con un gesto esperto. Traggono alcuni presagi dalla caduta della vittima e li diffondono pubblicamente, poi il corpo è trasportato in un luogo in cui tutti possano toccarlo col piede e usano questo contatto per purificarsi»); Id., *Sacrificio cruento e divinazione in Psellos*, cit., pp. 57-59.

> I Lusitani amano praticare i sacrifici ed esaminano le viscere senza estrarle; esaminano anche le vene nel costato e scoprono indizi al tatto. Predicono anche tramite l'ispezione delle viscere dei prigionieri, che coprono con delle cappe, poi quando le viscere sono trafitte dalla ieroscopo, traggono responsi in primo luogo dalla caduta della vittima, poi amputano le mani dei prigionieri e consacrano le destre agli dèi.

In tali rituali il corpo dei prigionieri costituisce non solo l'oblazione alla divinità, ma anche la fonte di osservazioni divinatorie analogamente a quanto si suppone per le modalità di pronosticazione indicate dalla *syntaxis* Laurenziana citata di età paleologa.

La rete di associazioni semantiche innestate sulla corporeità ha, altresì, notevole incidenza su *specimina* divinatori che esulano da tale ambito d'indagine, ma presentano proiezioni metaforiche ad esso riconducibili. A tal proposito i papiri greci di ieroscopia esaminano le viscere (τὰ ἱερά) della vittima del sacrificio, in genere il fegato di un ovino, ma sviluppano pure frequenti correlazioni tra le membrane epatiche dell'animale e le parti del corpo umano in base ad una lettura antropizzante degli *exta*.[27] Secondo tale logica un dotto epatico simile alle pudende di un uomo o di un ragazzo presenta un responso di forza e potenza per i latori del sacrificio: ἀγα[θὸς δὲ κ]ἂν αἰδοῖ ἐοίκῃ ἀνδρὸς ἢ παιδός, ἰσχὺν γὰρ καὶ κράτ[ος ση]μαίνει ἔσεσθαι τοῖς θύουσιν.[28]

Parimenti, Artemidoro di Daldi, il teorico dell'oniromanzia e interprete professionista dei sogni del II secolo d.C. adduce negli *Oneirocritica* molte spiegazioni concernenti il corpo del dor-

[27] Cfr. W. Furley, V. Gysembergh, *Reading the Liver. Papyrological Texts on Ancient Greek Extispicy*, Tubinga, 2015 («Studien und Texte zu Antike und Christentum», XCIV), pp. 2, 7; S. Costanza, *Il corpus dei papiri greci di ieroscopia: addenda e ulteriori considerazioni*, «AnalPap», XXX, 2018, pp. 17-37; Id., *La tipologia divinatoria di* P. Gen. inv. *161 inerente alla ieroscopia*, «ZPE», CCVII, 2018, pp. 5-13; Id., A. Papathomas, P. Ross. Georg. *I 21: riedizione e commento del più esteso manuale di ieroscopia*, «APF», LXVII, 1, 2021, pp. 50-84.

[28] *P.S.I.* X 1178, ll. 5-6; cfr. S. Costanza, *Dottrina magica nei manuali divinatori greci, bizantini e metabizantini*, in A. Mastrocinque, J. E. Sanzo, M. Scapini (a cura di), *Ancient Magic: Then and Now*, Stoccarda, Franz Steiner, 2020 («Potsdamer Altertumswissenschaftliche Beiträge», LXXIV), pp. 387-403; Id., *The Power of the Phallus*, cit., p. 61.

miente, alcune sue parti e/o funzioni corporee espletate durante il sonno. A tal proposito è emblematica la spiegazione addotta per il sogno di un atleta:[29]

> ἔδοξέ τις ἀθλητὴς τὰ αἰδοῖα ἀποτεμὼν καὶ ἅμα τὴν κεφαλὴν δήσας ἐστεφανῶσθαι, ἐγένετο ἱερονίκης καὶ οὐκ ἄδοξος· καὶ μέχρι ἄφθορος ἦν, λαμπρῶς καὶ ἐπιφανῶς τῇ ἀθλήσει ἐχρήσατο, χαρισάμενος δὲ ἀφροδισίοις ἀδόξως κατέλυσεν.
>
> Un atleta sognò che, dopo essersi tagliato le pudende ed essersi bendato la testa, era stato incoronato: vinse e divenne famoso e, finché restò casto, praticò l'atletica brillantemente e gloriosamente, ma, quando si abbandonò ai piaceri dell'amore, finì la sua carriera ignominiosamente.

Per intendere l'esegesi di Artemidoro riguardo all'immagine onirica dell'autocastrazione, bisogna sottolineare che Platone elogia espressamente il regime degli atleti per gli effetti benefici della continenza. Il tarantino Icco è noto come il primo ad avere evitato scrupolosamente i rapporti sessuali con una donna o un ragazzo durante il periodo più intenso di allenamento per ambizione di vittoria.[30] Secondo idee filosofiche e pregiudizi tabuistici che si riflettono in prescrizioni mediche e sono alla base dell'esegesi onirica di Artemidoro, il commercio sessuale implica la perdita delle forze virili, debilitando la resistenza dell'uomo alla fatica.[31] Gli atleti di per sé vigorosi potenziano le qualità congenite, vivendo nella più rigida castità.[32] Di conseguenza, coloro

[29] *Oneir.* V 95, trad. A. Giardino, in G. Guidorizzi-Id. (a cura di), *Artemidoro di Daldi. Il Libro dei Sogni*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 683.

[30] Vd. Plat., *Lg.* VIII 839e-840a, Ael., *V. H.* 11.3, *H. An.* 6.1; cfr. M. Foucault, *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità*, 2, Milano, Feltrinelli, 2004[7]; ed. or. *L'usage des plaisirs, Histoire de la sexualité*, 2, Parigi, Gallimard, 1984, pp. 124, 172.

[31] Vd. Hom., *Od.* X 341; Ps.-Aristot., *Probl.* 4, 6; Gal., *Sem.* 1, 16, p. 585 K.; Aret., 4.5, p. 71 H.; Aet., in Phot., *Bibl.* cod. 231, i p. 177 b 31, cfr. Th. Hopfner, *Askese*, «RE», VIIA, 1, 1940, coll. 50-64, in part. col. 62. La concezione medica postula la perdita di energia, δύναμις, che compromette i movimenti ed il pensiero.

[32] Sull'astinenza sessuale degli atleti, cfr. Th. Hopfner, *Askese*, cit., col. 63; W. Burkert, *Homo necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlino, de Gruyter, 1972 («RGVV», XXXII), p. 117 nota 43; R. Parker, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Ox-

che confidano su una speciale forza fisica come i pugili debbono evitare il commercio sessuale e la perdita del seme, che li snerva e li priva dell'efficacia nella competizione agonale.[33]

Questo manuale di oniromanzia espone in dettaglio sogni dei genitali connessi alla generazione e, quindi, in primo luogo ai genitori e ai figli dell'interessato.[34] È significativo che omette, invece, categorie oniriche a noi familiari come il sogno di imbarazzo, durante il quale il dormiente prova vergogna per il fatto di apparire nudo in presenza di estranei o conoscenti, esibendo ciò che il senso del pudore vieta di mostrare. Il silenzio di Artemidoro al riguardo è indicativo del fatto che la nudità non è ancora fonte di scandalo per il pubblico dei suoi lettori e non rappresenta un divieto condiviso.[35] Nella prima età imperiale l'esibizione del corpo non è fortemente censurata come si rileva nel periodo medievale a seguito della cristianizzazione con il risultato che si iniziano a registrare sogni imbarazzanti di nudità nell'oniromanzia bizantina.[36] Da tale momento si sviluppa un tabù culturale carico di implicazioni etiche e morali, gravido di conseguenze per la rappresentazione onirica del corpo spogliato, violato dagli sguardi lascivi degli osservatori colpevoli di voyeurismo.[37]

---

ford, Clarendon, 1983, p. 84; M. Foucault, *L'uso dei piaceri*, cit., p. 25. Tale nozione si perpetua nei ritiri pre-partita odierni, in cui i giocatori sono isolati e costretti ad una provvisoria condizione di astinenza.

[33] Al contrario, sugli effetti positivi del seme, cfr. Th. Hopfner, *Askese*, cit., col. 62 con ulteriori paralleli latini su tale tabù: Ovid., *Am*. III 11, 13; Propert., II 16, 27: *excussi lumbi*; *Schol*. Pers., I 18.

[34] Cfr. Artemid., *Oneirocr.* I 2: αἰδοῖον εἰς γονεῖς καὶ γυναῖκα καὶ τέκνα; *ibid.* I 45: Τὸ αἰδοῖον ἔοικε γονεῦσι μέν, ἐπεὶ τὸν σπερματικὸν ἐπέχει λόγον· τέκνοις δέ, ἐπεὶ καὶ αὐτὸ τέκνων αἴτιον, γυναικὶ δὲ καὶ ἐρωμένῃ, ὅτι πρὸς ἀφροδίσια ἐπιτήδειόν ἐστι; S. Costanza, *The Power of the Phallus*, cit., p. 55.

[35] Il sogno di nudità è tipico, invece, dell'analisi freudiana, cfr. la riflessione di G. Guidorizzi, *Introduzione*, in *Artemidoro di Daldi. Il libro dei sogni*, cit., pp. 5-49, in part. p. 37: «Ovviamente anche i Greci e i Romani che consultavano il manuale di Artemidoro avranno certamente sognato di vedersi nudi; quello che manca però è la sensazione di vergogna e imbarazzo oppure la componente esibizionistica che si accompagna a queste situazioni».

[36] Id., *Introduzione*, in *Artemidoro di Daldi. Il libro dei sogni*, cit., pp. 37-38 suppone «che ciò dipenda dal mutato valore che la nudità e l'autoconsapevolezza del corpo assumevano nell'ambito della civiltà antica rispetto a quella tardoantica o medievale, e ancora di più nella mentalità puritana della borghesia viennese a cui Freud faceva riferimento, tutti ambiti nei quali l'esibizione del proprio corpo era sottoposta a una forte censura culturale, a differenza di quanto accadeva nell'antichità».

[37] Come rileva Id., *Introduzione*, in *Artemidoro di Daldi. Il libro dei sogni*, cit., p. 38, tale tabù «diede forma a uno specifico schema dell'immaginario onirico, destinato a sedimentarsi nella psiche collettiva».

Nel materiale vagliato da Artemidoro emergono, invece, di frequente sogni di destrutturazione del corpo, nei quali il dormiente immagina alterazioni fisiche quali la perdita di sembianze umane e l'assunzione di tratti animaleschi come la comparsa di ali (I 4); setole di porco (I 20); orecchie asinine (I 23); testa di leone, lupo, leopardo, elefante (I 27); corna taurine (I 39); zampe d'orso (V 49); infezioni parassitarie con attacchi di pidocchi, cimici, tafani (III 7-8, V 64); metamorfosi animali (I 50), divine (III 13) ed eroiche (IV 47); trasformazioni in ponte (IV 66); fiume (V 6) o albero (V 74); cambiamenti di sesso (IV 83); eccesso pilifero sulle pudende maschili (V 65). Si annoverano mutilazioni fisiche con la perdita di occhi (I 26, V 54); naso (I 27); mani (I 42) e piante dei piedi (V 81); decapitazione (I 35); ferite (III 40, V 59, 61); ernie e patologie cutanee quali scabbia, lebbra, elefantiasi (III 45, 47) o malattie veneree (IV 37); eviscerazione (V 57), evirazione (V 95). Sovente il sognante constata di avere acquisito tratti somatici estranianti quali macrocefalia (I 17); chioma di lana (I 21); moltiplicazione sul corpo di orecchie (I 23); nasi (I 27); seni (I 41); peni (I 45, V 91); piedi (I 48); legno o lana che spuntano dalle sue dita, dal petto o dal dorso (IV 54). In modo più perturbante in sogno può comparire un pene di ferro (V 15); un olivo sulla testa (V 18); un occhio sul seno destro di una donna (V 37); spighe di grano sul petto di un uomo (V 64) o di una donna che si protendono fino ad inserirsi negli organi sessuali (V 63) oppure le mani possono diventare d'oro (V 48). Questa tipologia onirica dissociativa è analizzata, dunque, in dettaglio da Artemidoro, ma senza essere accostata a soggetti psicotici, come presuppone l'esperienza clinica odierna. Negli *Oneirocritica* il tratto unificante è l'immagine della realtà corporea del sognante alterata, snaturata e perturbata.[38] Le esperienze legate al somatico sono preminenti in questo manuale che contempla il sogno della gravidanza pure per gli uomini (I 14, V 44) e discute attività fisiche della vita quotidiana

[38] Cfr. G. Devereux, *Dreams in Greek Tragedy*, Oxford, Blackwell, 1976, p. XXVI, con discussione e ulteriori esempi in G. Guidorizzi, *Introduzione*, in *Artemidoro di Daldi. Il libro dei sogni*, cit. p. 38.

trasposte in sogni di allattamento (I 16); vomito (I 33, IV 26); ematemesi (V 6); gare (I 57, 59, V 48); corse (I 58, V 55, 78, 79); lotte (I 60-62, II 32, III 9, V 7, 13, 75, 76); lavacri, aspersione di profumi e trucchi (I 64, 75, IV 41, V 55); bevute (I 66) e ubriachezza (III 42); mangiate (I 67-73); balli (I 76. II 68); unioni sessuali (I 78-80, V 31, 87); dormite (I 81), festini notturni (III 61). In modo più cruento il sognatore immagina di essere sezionato e smembrato (I 44), folgorato (II 9, 52), strangolato o sgozzato (II 50, 51, V 76), crocifisso (II 53, IV 33), aggiogato a un carro come un quadrupede (III 18, V 60), ucciso dal proprio padrone (IV 64); impegnato a combattere contro le fiere (II 54). Infine, non si esclude di vivere esperienze paranormali come una catabasi fisica nell'Ade (II 55); una camminata sul mare (III 16); una risurrezione *post mortem* (IV 82) o una seconda nascita dal ventre della madre (V 46); un soggiorno nelle Isole dei Beati (V 16); un percorso etereo lungo la rotta del sole e della luna (V 19) o un volo in cielo (V 69, 70).

D'altra parte, bisogna rimarcare che gli indovini usano ripetutamente come medium il corpo di un ragazzo impubere, incorrotto, esente da difetti fisici, al fine di indurlo ad avere visioni numinose e rivelazioni sul futuro. Il fanciullo è allenato mediante digiuno, veglia forzata, trance indotta e subisce sollecitazioni psicofisiche che alterano il quadro normale della sensibilità e possono causargli danni irreversibili. A tal proposito, è esemplare il racconto del *puer incantatus* impiegato da Apuleio di Madaura come medium, il quale versa in uno stato di follia al termine della seduta di ipnosi. Il filosofo medioplatonico è costretto a discolparsi pubblicamente dall'accusa di aver rovinato in modo permanente la salute del suo assistente, descrivendo in dettaglio il rituale di evocazione.[39] Del resto queste pratiche medianiche si

[39] Apul., *Apol.* 44; cfr. A. Abt, *Die Apologie des Apuleius von Madaura und die antike Zauberei. Beiträge zur Erläuterung der Schrift der Magie*, Giessen, A. Töpelmann, 1908 («RGVV», IV, 2), p. 240; Th. Hopfner, *Die griechisch-orientalischen Mysterien*, «Theosophie», XII, 1924, pp. 105-119, 174-182, in part. p. 157; Id., *Die Kindermedien in den griechisch-ägyptischen Zauberpapyri*, in *Recueil d'Études dédiées à la mémoire de M. P. Kondakov*, Praga, Seminarium Kondakovianum, 1926, pp. 65-76, in part. 68-70; E. Peterson, *Frühkirche, Judentum und Gnosis*, Roma-Friburgo in Br.-Vienna, Herder, 1959, pp. 333, 357; G. Fowden, *The Pagan Holy Man in Late Antique Society*, «JHS», CII, 1982, pp. 35-59, in part. pp. 39-41; S. I. Johnston, *Charming Children: the Use of the Child in Ancient Divina-*

conformano alle raccomandazioni dei neoplatonici riguardo alla purità, alla quale debbono attenersi rigorosamente i fanciulli prescelti come medium e gli esecutori del rito.[40] Indicazioni ripetute di castità (ἁγνεία) si rilevano nel frammento di idromanzia del II sec. d.C., che allude ugualmente alla presenza di un medium tenuto ad osservare debitamente alcune prescrizioni,[41] per avere il privilegio di ricevere le visioni veridiche del futuro in un catino pieno di liquido riflettente.[42]

In diversi casi gli operanti delle scienze occulte dell'Antichità non arretrano di fronte alla violazione delle salme, al fine di prelevare materiale organico (οὐσία) utilizzabile in rituali magici e necromantici.[43] In genere si ricercano i cadaveri di quanti sono deceduti prematuramente (ἄωροι), specie di morte violenta: uccisi o giustiziati (βίαιοι, βιαιοθάνατοι) o sono ancora insepolti (ἄταφοι). Si suppone che tali categorie di defunti abbiano una speciale nostalgia dell'esistenza terrena e siano, pertanto, particolarmente sensibili al richiamo coercitivo operato tramite la materia organica. La manipolazione sistematica dei corpi dei defunti è il requisito necessario per l'evocazione di dèi, eroi e demoni indotti a rivelare arcani segreti.[44]

Infine, non si deve trascurare la realtà somatica dell'indovino che svolge un ruolo eminente nel mito e in epoca storica. Una relazione peculiare con il corpo è palesata dai vati leggendari dell'età eroica come Tiresia. Nelle *Baccanti* l'anziano vate e il suo

---

tion, «Arethusa», XXXIV, 1, 2001, pp. 97-117; Ead., *Ancient Greek Divination*, Malden/MA-Oxford, Wiley-Blackwell, 2008, p. 160.

[40] Cfr. Iambl., *Myst.* III 24, *PGM* VII 540-875; S. I. Johnston, *Ancient Greek Divination*, cit., pp. 159-162.

[41] Cfr. *P.S.I.* X 1179, ll. 3-5, 10; *ed. alt.* S. Costanza, PSI *X 1179: un frammento di idromanzia*, «AnalPap», XVIII-XX, 2006-2008, pp. 51-72, in part. pp. 55-57.

[42] Cfr. S. Costanza, *I manuali su papiro di observationes divinatorie: applicazione e diffusione del sapere magico*, in M. de Haro Sanchez (a cura di), *Écrire la magie dans l'Antiquité*, Actes du colloque international (Liège, 13-15 octobre 2011), Liegi, Presses Universitaires de Liège, 2015 («*Pap. Leodiensia*», V), pp. 173-185; Id., *Dottrina magica nei manuali divinatori greci*, cit., pp. 392-392, con ulteriori paralleli su prescrizioni e divieti rituali nei papiri magici.

[43] Cfr. Th. Hopfner, *Mageia*, «RE», XIV, 1, 1928, coll. 301-393, in part. 328-330; Id., *Nekromantie*, «RE», XVI, 2, 1935, coll. 2218-2233. Ulteriori esempi in R. Merkelbach, M. Totti, *Abrasax. Ausgewählte Papyri religiösen und magischen Inhalts*, 1 *Gebete*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1990 («*Pap. Col.*», XVII, 1), pp. 10, 16; D. Ogden, *Greek and Roman Necromancy*, Princeton/NJ, University, 2001, pp. 182-184, 196.

[44] Cfr. Th. Hopfner, *Nekromantie*, cit., coll. 2219-2220.

coetaneo Cadmo si travestono da giovinette, mentre Penteo, il custode dell'ordine costituito, è inorridito di fronte a tale duplice trasgressione di genere e di età.[45] Tiresia è, inoltre, il protagonista di una spettacolare storia di cambio di sesso da uomo a donna e ritorno alla condizione primigenia tramandata dalla *Melampodia* pseudo-esiodea e da altre fonti.[46] Le varianti del mito concordano sul fatto che Tiresia assolve la funzione paradigmatica di mediatore tra i sessi così come tra uomini e dèi secondo la peculiarità del suo ministero di vate.[47] Anche gli indovini in età imperiale si mettono in evidenza per il superamento delle barriere della divisione dei sessi, aspirando a recuperare l'unità originaria degli opposti. I devoti di Cibele, la *Magna Mater* frigia, si segnalano per l'autocastrazione attraverso un rituale di evirazione volontaria: in seguito proferiscono vaticini estatici in uno stato di trance autoindotta. Tale modello è riproposto dagli effeminati profeti della Scizia descritti da Apuleio: questi ciurmatori imbastiscono una cleromanzia fraudolenta mediante l'impiego di una *sors unica*, dimenandosi, flagellandosi e simulando la possessione divina al

[45] Eur., *Ba.* 248-262. Sul conflitto tra Penteo e Tiresia, promotore della duplice trasgressione del codice vecchio-giovane, maschio-femmina e portavoce dell'abolizione di ogni distinzione cfr. *ibid.* 208-209: ἀλλ' ἐξ ἁπάντων βούλεται τιμὰς ἔχειν | κοινάς, διαριθμῶν δ' οὐδὲν ἀΰξεσθαι θέλει, cfr. G. Ugolini, *Tiresia e i sovrani di Tebe: il topos del litigio*, «MD», XXVII, 1991, pp. 9-36, in part. pp. 27-34; N. Loreaux, *The Experiences of Tiresias. The Feminine and the Greek Man*, Princeton/NJ, Princeton University, 1995; ed. or. *Les expériences de Tirésias: le féminin et l'homme grec*, Parigi, Gallimard, 1989; S. H. Montero, *Diccionario de adivinos, magos y astrólogos de la Antigüedad*, Madrid, Trotta, 1997, p. 300; E. Suarez de la Torre, *La noción de daimon en la literatura de la Grecia arcaica y clásica*, in A. Pérez Jiménez, G. Cruz Andreotti (a cura di), *Seres intermedios. Ángeles, Demonios y Genios en el Mundo Mediterráneo*, Madrid, Clásicas-Málaga, Distribución Editorial, 2000 («Mediterranea», VII), pp. 47-87, in part. p. 73; A. Papathomas, *Ευριπίδου Βάκχαι. Εισαγωγή, μετάφραση και ερμηνευτικά σχόλια*, Atene, Sillyvos, 2018, pp. 468-469, 479-482.

[46] Ps.-Hes., *Melampodia*, fr. 275 Merkelbach-West, pp. 134-135; Ps.-Apollod., *Bibl.*, III 6, 7; Tzetz., *Schol. Ad Lycophr. Alex.* 682-683; Hyg., *Fab.* 75 H. I. Rose; Phleg., *Mirab.* I 4 ed. O. Keller, *Rerum naturalium scriptores Graeci minores*, I, *Paradoxographi Antigonus, Apollonius, Phlegon, Anonymus Vaticanus*, Lipsia, Teubner, 1877, pp. 73-74; Ovid., *Met.* III 316-338; Lact., *Comm.* in Stat., *Theb.* II 95; cfr. J. Schwartz, *Pseudo-Hesiodeia. Recherches sur la composition, la diffusion et la disparition ancienne d'œuvres attribuées à Hésiode*, Leida, Brill, 1960, pp. 211-215; L. Brisson, *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, Leida, Brill, 1976 («ÉPRO», LV), pp. 11-18; T. Carp, *"Venus utraque": A Typology of Seerhood*, «CW», LXXVI, 1983, pp. 275-285; G. Ugolini, *Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias*, Tubinga, Gunter Narr, 1995 («*Classica Monacensia*», XII), pp. 118-119.

[47] Come rileva L. Brisson, *Le mythe de Tirésias*, cit., pp. 52-53, la bisessualità del vate è l'equivalente sociale della mediazione tra gli estremi instaurata dal codice religioso con il risultato eclatante di annullare le barriere della condizione umana contingente.

fine d'impressionare il loro pubblico da trivio facilmente suggestionabile.[48] I sogni del cambiamento di sesso con la trasformazione completa del corpo del(la) dormiente o la presenza di attributi del sesso opposto sono altresì considerati da Artemidoro, il quale vi accenna, come notato, alla fine del quarto libro degli *Oneirocritica*:[49]

> Οὐδὲν δὲ διαφέρει γυναικὶ ἐάν τε πώγωνα ἔχειν δοκῇ ἐάν τε ἀνδρὸς αἰδοῖα ἐάν τε στολὴν ἢ κουρὰν ἢ ἄλλο τι ἀνδρεῖον [ἔχειν δοκῇ], τὰ αὐτὰ γὰρ ἀποβήσεται. Ὁμοίως καὶ ἐπὶ ἀνδρῶν οὐδὲν διαφέρει ἐάν τε ὅλον τὸ σῶμά τις εἰς γυναῖκα μεταβεβληκέναι δόξῃ, ἐάν τε μόνον γυναικείαν φύσιν ἔχειν ἐάν τε στολὴν ἢ ὑπόδεσιν ἢ ἐμπλέγματα γυναικεῖα· τὰ αὐτὰ γὰρ ἀποβήσεται.
>
> Per una donna non c'è alcuna differenza tra sognare di avere la barba e sognare di avere gli organi sessuali o la veste di un uomo oppure i capelli tagliati come un uomo o qualche altro attributo maschile, poiché gli esiti dei sogni saranno i medesimi. Analogamente, per gli uomini non c'è alcuna differenza tra sognare che il loro corpo si sia trasformato completamente in un corpo femminile e sognare di avere soltanto gli organi sessuali o la veste di una donna, o le calzature e le trecce come una donna, poiché gli esiti saranno i medesimi.

In conclusione, emergono dalla mantica diverse prospettive sulla corporeità meritevoli di essere focalizzate con attenzione. Secondo un modello di indagine semiotica peculiare il corpo è

[48] Apul., *Apol.* VIII 29, 9, cfr. C. Grottanelli, *Possessed Transsexuals in Antiquity: A Double Transformation*, in D. Shulman, G. S. Stroumsa (eds.), *Self and Self-Transformation in the History of Religion*, Nuova York-Oxford, Oxford University, 2002, pp. 91-105; Id., Sorte unica pro casibus pluribus enotata. *Literary Texts and Lot Inscriptions as Sources for Ancient Kleromancy*, in S. I. Johnston, P. T. Struck (a cura di), *Mantikê. Studies in Ancient Divination*, Leida-Boston, Brill, 2005 («RGRW», CLV), pp. 129-146, in part. p. 133, con utili osservazioni sul legame che i devoti della *Magna Mater* intrattengono con la divinazione.

[49] IV 83; trad. A. Giardino, in *Artemidoro di Daldi. Il Libro dei Sogni*, cit., p. 623 modificata. Di seguito Artemidoro spiega come tale condizione onirica liminare, che viola le barriere tra i sessi, vada interpretata come il segno di qualcosa lasciato a metà. Il senso di incompiutezza corrisponde a pronostici non assolutamente positivi, né totalmente negativi.

impiegato dagli indovini quale fonte diretta di *observationes* oppure offre un bagaglio di associazioni analogiche utili alla formulazione del pronostico. Una visione d'insieme consente di enucleare i paradigmi dei corpi indagati, usati e talora alterati dagli operanti della divinazione, i quali mostrano un interesse peculiare per la materia organica ed illustrano schemi ideologici e pregiudizi tabuistici correlati al somatico. Di conseguenza, si evidenzia un immaginario metaforico precipuo inerente alle nozioni della sessualità e della generazione. Tale costruzione culturale operante nella mantica greco-romana non è aliena dall'ansia spasmodica del riscatto dai limiti dolorosi imposti alla condizione umana dalla materialità attraverso l'esplicazione dell'io nel corpo di appartenenza. Certamente, la divinazione nella tradizione mitica e nella pratica di età storica auspica il superamento della contingenza mediante un surplus conoscitivo che potenzia tutte le facoltà sensoriali fino all'approdo nobilitante ad una dimensione altra, alla quale possono aspirare solo gli iniziati.

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Narrare gli invisibili. Benjamin, il riscatto, la vita

di *Enrico Palma*

> *Noi raccontiamo delle storie perché in ultima analisi le vite umane hanno bisogno e meritano d'essere raccontate. Questa osservazione assume tutto il suo valore quando richiamiamo la necessità di salvare la storia dei vinti e dei perdenti. Tutta la storia della sofferenza grida vendetta e domanda d'esser raccontata.*[1]

> *Bene, al nostro amico puoi dirglielo. Digli che come un eremita antico io trascorro qui i miei giorni su queste carte e che scrivo la storia del mondo offeso. Digli chi soffro ma che scrivo, e che scrivo di tutte le offese una per una, e anche di tutte le facce offensive che ridono per le offese compiute e da compiere.*[2]

Parafrasando Céline,[3] l'essere umano è molto più egoista di quanto si stenti ad ammettere. Ciascuno pensa a ciò che è bene per sé, in tutte le declinazioni che questa tendenza può avere. Ma nel vorticare spesso insensato dei giorni, in direzione di qualcosa che molto spesso non si sa nemmeno definire, forse una forma deteriore del conosci te stesso delfico come realizza ciò che sei, nell'agone della storia in cui i principi individuali sono costretti a urtare tra di loro anche in modo non pacifico, accade sempre un

[1] P. Ricœur, *Tempo e racconto. Volume 1* (*Temps et récit. Tome 1*, 1983), trad. di G. Grampa, Milano, Jaca Book, 2016, p. 123.
[2] E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, ed. aggiornata a cura di G. Falaschi, Milano, Rizzoli, 2019, p. 307.
[3] Cfr. V. Magrelli, *Proust e Céline. La mente e l'odio*, Torino, Einaudi, 2022.

danno di natura collaterale. C'è chi viene sconfitto. Oppure c'è chi non ha nemmeno la possibilità di lottare, di lenire il suo dolore esistenziale esercitando non tanto un diritto (poiché credo che tale non sia) bensì adempiendo a un dovere, al dovere di essere felici e di sconfiggere giorno per giorno il dolore che è la vita in sé. Nella corsa sfrenata verso il Felice come ciò che (giustamente) riscatta, si pongono tuttavia delle condizioni di disparità, di ingiustizia o, fuori da ogni moralità, di diversità *realizzativa*. Nelle scintillanti vetrine mediatiche dell'oggi, nella comunicazione scatenata e nella sordità all'altro, si viene a creare come una barriera, una specie di *sfocatura* intorno a ciò che guardiamo, come se la visione venisse impedita nell'osservazione di alcune regioni del reale che si frappongono tra il Felice a ogni costo e i costi umani per consentirlo. È una regione di silenzio, tristezza, lutto, sottratta alla visione e quindi condannata all'inconsistenza. O, con una parola altrettanto densa, all'*invisibilità*.

La vastità del problema è consequenziale alla posizione della questione proprio in quanto problema. Scelgo allora di circoscriverlo discutendo a partire da alcuni testi di Walter Benjamin, che verranno posti in libero dialogo tra di loro. Essi ci consentiranno di strutturare per gradi una breve prospettiva filosofica sulla questione ma il *focus* del problema è necessario chiarirlo sin d'ora. Individuata la regione dell'invisibilità, le cui cause abbiamo lasciato anche intendere ma che verranno chiarite in seguito, verranno individuati anche i loro abitatori, coloro che sfuggono alle prese della visione divenendo appunto *invisibili*. Ma come portarli allo scoperto, alla visione, all'attenzione della conoscenza e all'essere? A chi compete questo compito? Quali sono le premesse metafisiche di questa dinamica? Chi è propriamente un invisibile? Attraverso quindi la lettura di alcune tra le opere maggiori del filosofo berlinese, si tenta in queste pagine di abbozzare una risposta.

1. Un presupposto metafisico

Una delle proposte interpretative molto fondate riguardo al pensiero di Benjamin è che la sua concezione metafisica rimase per lo più intatta lungo l'intero arco della sua speculazione filosofica. Voglio dire che è molto probabile, e alcuni lo testi lo confermano, che un'idea in particolare restò centrale nei suoi tentativi di pensiero, conservandosi nell'estrema varietà di interessi e declinazioni che il filosofo berlinese coltivò e nei quali riuscì a esprimersi. L'idea forte di cui parliamo è quella per cui Benjamin non rinunciò mai al pregiudizio metafisico della creatura muta, triste e desiderosa di riscatto tramite la parola così come era stata formulata nel saggio del 1916 *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*. Parliamo naturalmente di un giovane Benjamin studioso della *Frühromantik*,[4] imbevuto di mistica ebraica nella maniera in cui traspirava dalla sua amicizia con Scholem, nonché avido lettore di Platone e delle Scritture, soprattutto della *Genesi*, della quale propone una lettura di estremo fascino. Ripercorrere il saggio sarebbe molto dispendioso, persino fuorviante, giacché non è né l'argomento della nostra discussione né tantomeno quello che ci proponiamo di fare.[5] Ma ci preme chiarire lo sfondo metafisico su cui si muoveranno le presenti riflessioni.

[4] Mi riferisco alla sua tesi di dottorato sulla *Frühromantik*. Cfr. W. Benjamin, *Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1919), in *Gesammelte Schriften. Band I.1*, hrsg. von R. Tiedemann and H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991, pp. 7-122; *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, a cura di N.P. Cangini, Milano-Udine, Mimesis, 2017.

[5] Per alcune linee guida sul saggio cfr. almeno B. Moroncini, *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Napoli, Guida, 1984; T. Tagliacozzo (a cura di), *Walter Benjamin, Gershom Scholem e il linguaggio*, Milano-Udine, Mimesis, 2016; G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, Milano-Udine, Mimesis, 2016, pp. 57-62; G. Agamben, *Lingua e storia. Categorie linguistiche e categorie storiche nel pensiero di Benjamin*, in L. Belloi, L. Lotti (a cura di), *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio*, Roma, Editori Riuniti, 1983, pp. 65-82; G. Carchia, *Nome e immagine. Saggio su Walter Benjamin*, Macerata, Quodlibet, 2009; W. Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1995, pp. 9-22; A. Pinotti (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Torino, Einaudi, 2018, pp. 95-98, C. Bracken, *The language of things: Walter Benjamin's primitve thought*, «Semiotica», 138, 2002, pp. 321-349; F. Desideri, M. Baldi, *Benjamin*, Roma, Carocci, 2019, pp. 32-45.

Tra le chiavi di lettura che si possono usare per discuterlo, piuttosto che privilegiare, almeno inizialmente, la lingua dell'uomo come forma linguistica che gli compete, scegliamo invece la cosiddetta *Reine Sprache*, la pura lingua, *la lingua delle cose.* Che le cose non parlanti, e che quindi rimangono inespresse, possano avere una lingua è una delle più felici intuizioni di questo testo.[6] Ed è ciò che spinge Benjamin a operare una delimitazione metafisica del concetto di lingua in quanto *espressività.* La lingua è ciò in cui la cosa, la creatura muta, si esprime *immediatamente.* Il modo in cui la cosa si dice, si comunica, è primariamente la sua lingua, la sua espressività. Espressività che è il riverbero della parola di Dio come parola creatrice e conoscente, e da cui l'uomo, proprio a partire da questo riverbero, assegna il nome.

Le cose, nel ragionamento di Benjamin, hanno una loro espressività ma per comunicarsi a Dio hanno bisogno dell'intercessione dell'uomo, che nominandole permette loro appunto di dirsi al Creatore. Esse hanno una lingua, la lingua è la loro espressività colta dall'uomo e designata nel nome, attraverso cui possono comunicarsi a Dio allo stesso modo in cui l'uomo gli si comunica con il suo nome. Il compito dell'uomo, citando un altro suo saggio che fa il paio con quello del 1916,[7] non è quello del designatore dei nomi delle cose, secondo la concezione *borghese* della lingua, bensì del *traduttore.* L'uomo dà il nome all'espressività originaria della cosa, e traduce nella sua lingua quella della natura muta. L'idea, quindi, è che la creatura muta, la natura, il regno delle cose, si dica a Dio nella lingua dei nomi dell'uomo, che originariamente era perfetta e perfettamente conoscitiva.

Tuttavia, l'idillio edenico si consuma, accade un evento perturbativo che spezza l'equilibrio: per così dire si interrompe quella *Sprachbewegung* che, generata dalla parola creatrice di Dio, si

[6] Sulle cose mute e il loro eventuale rapporto con il linguaggio rimando anche a F. Cimatti, *Cose. Per una filosofia del reale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2018; B.-C. Han, *Le non-cose. Come abbiamo smesso di vivere il reale* (*Undinge: Umbrüche der Lebenswelt*, 2021), trad. di S. Aglan-Buttazzi, Torino, Einaudi, 2022.

[7] Mi riferisco ovviamente a W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923), in *Gesammelte Schriften. Band IV.1. Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, cit., pp. 9-22; *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2014, pp. 40-52.

riverberava nella natura, nelle cose, e che tramite la lingua dei nomi che l'uomo assegnava poteva arrivare a Dio, tornando nuovamente a Lui: con il peccato originale, l'aver spezzato questa *magia* della lingua a causa della corruzione del linguaggio, il quale da pura lingua dei nomi, già di per sé conoscente, diventa lingua di giudizi. Con il peccato perpetrato ai danni della lingua, continua Benjamin intercettando un'idea tipicamente ebraica, l'uomo ha privato la cosa dei nomi in cui la sua essenza si esprimeva e si comunicava a Dio. La cosa, dunque, è muta. E una cosa muta, aggiunge Benjamin, è anche triste. Se la natura, come insieme delle cose, potesse ora parlare lo farebbe per lamentarsi.[8]

Questa, quindi, è l'idea centrale di Benjamin di cui parlavamo, il presupposto metafisico che resterà sempre presente nella sua concezione filosofica. Il mondo è triste, e sono mute con lui anche tutte le creature. Necessitano allora di un'altra parola che parli di loro, le esprima e le comunichi, che le risollevi anzitutto dal mutismo e, fatto ciò, dal lutto in cui versano per via della colpa dell'uomo. In altre parole, si tratta del bisogno di redenzione.

Il saggio *Sulla lingua* si ferma qui ma resta un dato fondamentale, che fa di questo scritto uno dei capolavori filosofici del Novecento: che il primo carattere ontologico del mondo sia la sua tristezza, il suo dolore. E con un'altra frase, quella del grande pensatore – ed è il caso di dire anche del maestro della lingua – Benjamin immette su un preciso percorso metafisico: «Vive, in ogni tristezza, la più profonda tendenza al silenzio e questo è infinitamente di più che incapacità o malavoglia di comunicare. Ciò che è triste si sente interamente conosciuto dall'inconoscibile».[9] Solo chi è triste, chi sa che la vita è ai margini della felicità e del visibile, chi percepisce il lutto nelle cose, il grido del loro lamento, sente autenticamente il mondo. Sopportare la tristezza è

[8] Cfr. su questo I. Ferber, *Lament and Pure Language: Scholem, Benjamin and Kant*, «Jewish Studies Quarterly», 21, 2014, pp. 42-54.

[9] W. Benjamin, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916), in *Gesammelte Schriften. Band II.1*, cit., pp. 140-156; *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cit., p. 68.

la marca del vero pensatore, che non la allontana come si farebbe con un pericolo o un rischio per la vita, bensì la asseconda con la misura del pensiero: essa lo fa sprofondare nell'intimità del *nunc stans* mondano per coglierne le ragioni altrettanto profonde, il piano segreto che lo rinvia a qualcos'altro e che, pur essendo non visto e senza voce, reclama. Con una formula di Bruno Moroncini, il riscatto dell'uomo, a cui si unisce il destino della cosa, si articola in questi termini: «Il compito della vita linguistica dell'uomo consiste nel redimerla dal silenzio».[10]

2. Epos e narrazione

Questa idea viene ripresa in seguito da Benjamin nella sua opera indubbiamente più compiuta, l'*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, nell'ultima parte del quale ricopia quasi *ipsis verbis* alcune affermazioni del saggio *Sulla lingua*, inserendole nell'economia di discorso sull'allegoresi barocca.[11] In quest'opera le riflessioni su lutto, mutismo e tristezza sono ricalibrate e riproposte in chiave storico-estetica attraverso il genere peculiare di critica filosofica che aveva concettualizzato nel saggio su Goethe[12] e che qui trova una sua possibile applicazione. Nondimeno, è a un altro testo che ci si deve riferire, poiché i concetti enucleati più di un decennio prima adesso vengono estesi a un altro ambito dell'umano e che per il Benjamin successivo (specie dei tardi anni Trenta) diventa centrale: la narrazione. Le cose avevano una loro espressività immediata e interna, ma nel mondo linguisticamente decaduto in quale dimensione dire il mondo e le creature in esso? La risposta potrebbe stare in una forma peculiare di espressività: la narrazione orale.

[10] B. Moroncini, *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, cit., p. 301.
[11] Cfr. W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), in *Gesammelte Schriften. Band I.1*, cit., pp. 203-430; *Il dramma barocco tedesco*, trad. di F. Cuniberto, Torino, Einaudi, 1999, pp. 199-200.
[12] Cfr. Id., *Goethes Wahlverwandtschaften* (1922), in *Gesammelte Schriften. Band I.1*, cit., pp. 123-202; *Le affinità elettive di Goethe*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cit., pp. 163-243.

Per la nostra argomentazione voglio riferirmi, come premessa, al saggio scritto da Benjamin per introdurre a *Berlin Alexanderplatz* di Döblin. È soprattutto il primo paragrafo a essere per noi illuminante, nel senso che la tesi qui espressa sarà poi ripresa, anche in questo caso, in modo quasi uguale nel *Narratore*, sebbene con un altro punto di osservazione. Il saggio benjaminiano del 1930 evocato poco fa parla infatti di crisi del romanzo, a dispetto di quanto si dirà in quello del 1936 (*Il narratore*, appunto), in cui a essere oggetto di riflessione come oggetto in crisi sarà invece la narrazione orale che adesso Benjamin discute in riferimento all'epica classica.

Nello schema di Benjamin ci sono due figure tra di loro antitetiche, il poeta epico e il romanziere: il primo, sul quale si fonda il paradigma del narratore come chi racconta in forma orale in mezzo alla gente, tra il popolo, è soppiantato dal secondo, che invece è la figura umana dell'artista che si separa dal mondo per compiere silenziosamente e isolatamente la propria arte:

> Egli [il romanziere] è veramente solitario, silenzioso. Mentre l'uomo epico si limita a riposarsi. Nell'epos il popolo riposa dopo il lavoro quotidiano; ascolta, sogna e raccoglie. Il romanziere si è distaccato dal popolo e da ciò che esso fa. La culla del romanzo è l'individuo nella sua solitudine, che non sa più pronunciarsi in forma esemplare sulle sue faccende più importanti, non ha nessuno che lo consigli e non può più dare consigli a nessuno. Scrivere un romanzo significa rappresentare la vita umana in modo da spingere all'estremo l'incommensurabile. Per capire che cosa separa il romanzo dall'epos vero e proprio basta pensare ai poemi omerici o a quello di Dante.[13]

[13] Id., *Krisis des Romans* (1930), in *Gesammelte Schriften. Band III*, cit., pp. 230-235; *Crisi del romanzo. A proposito di* Berlin Alexanderplatz *di Döblin*, in *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, trad. di A. Marietti, Torino, Einaudi, 1973, qui p. 93.

Per leggere queste affermazioni possiamo dotarci delle categorie che abbiamo fin qui provato a sviluppare. Il romanziere, nell'ambivalenza tracciata da Benjamin, è in realtà la figura umana allo stesso tempo del riscatto e del peccato. Il romanziere compie la sua arte nel silenzio, dimensione in cui, lo abbiamo visto, si compie la missione del pensatore che coglie la luttuosità del mondo e che, sulla scia dell'*Ursprung*, se ne fa anche interprete. Ma è figura del peccato perché è distaccato dal popolo, dalla comunità delle creature di cui vorrebbe farsi portavoce ma che in definitiva, secondo Benjamin, non riesce a cogliere i consigli che gli vengono dalla vita. Poiché, come sarà chiaro dopo, il consiglio non può maturare nella culla silenziosa del romanziere, bensì solo nella fucina dell'esperienza di vita.

Ciò che conta però non ignorare è che il romanziere, come figura ambigua di artista, mette in serio pericolo con la sua esistenza e la sua inclinazione la narrazione epica, un modo di farsi della parola in mezzo alla gente, nel popolo, che si fa traduzione di eventi e di cose tacite e invisibili. Come ricorda Paolo Cipolla in riferimento all'epica omerica, a cui Benjamin come visto pensa certamente: «Nei poemi omerici épos significa sempre "parola", e indica soprattutto la parola della comunicazione normale, "parlata"».[14] L'epica come narrazione, e viceversa, è l'orizzonte in cui si muoverà la riflessione di Benjamin, anche contro il romanzo, che, a suo dire, ucciderebbe l'essenza della narrazione: «Si può ben dire che nulla contribuisce tanto al pericoloso ammutolire dell'uomo interiore, nulla uccide così radicalmente lo spirito del raccontare come lo spazio che la lettura dei romanzi viene sfrontatamente a occupare nella vita di tutti noi».[15]

L'elemento che bisogna allora subodorare, in quella che è da parte di Benjamin una vera e propria denuncia, è uno scollamento, forse inconciliabile, tra un certo modo di aderire della parola

[14] P.B. Cipolla, *La poesia*. ὠδή, 17° volume della collana *Greco. Lingua, storia e cultura di una grande civiltà*, a cura di M. Centanni e P.B. Cipolla, «I Manuali del Corriere della Sera», Milano, RCS, 2022, p. 59.
[15] W. Benjamin, *Crisi del romanzo. A proposito di* Berlin Alexanderplatz *di Döblin*, cit., pp. 93-94.

al mondo, che nell'epica si fa narrante e quindi espressivamente mediale tramite sé dell'esperienza delle creature di cui diviene intenzione, e di raccogliersi nel romanzo compiendosi in solitudine, in un'invisibilità che non conduce affatto al visibile coloro che vi sono esclusi *ab origine* secondo la condizione creaturale che si era visto nella lettura di *Genesi*. Questo modo benjaminiano di intendere il genere romanzesco presta certamente il fianco a facili obiezioni. Ma è la *natura* del suo problema a dover essere conservata: la narrazione come dimensione in cui una figura particolare di uomo può far parlare il mondo muto e invisibile, lo stesso che nel saggio del 1916 era decaduto a causa del peccato linguistico.

3. Il narratore della creatura

La separazione che abbiamo accennato diventa una presa d'atto nel saggio *Der Erzälher*, a cui adesso ci rivolgiamo.[16] Si tratta di una distanza, di un fenomeno la cui lontananza sia storica che culturale è necessario sottolineare con forza: «Il narratore – per quanto il suo nome possa esserci familiare – non ci è affatto presente nella sua viva attività».[17] Ciò significa che abbiamo smarrito il senso stesso della sua figura, che non ci è più presente. Ci risulta in qualche maniera familiare, perché la sua idea storica è ancora fissa nell'immaginario culturale, ma si ignora il piano sia

[16] Su questo saggio cfr. almeno J.-M. Gagnebin, *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, Paris, L'Harmattan, 1994; M. Baldi, *Narrare l'assente. Esperienza, narrazione e romanzo*, «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», 2, 2009, pp. 31-39; S. Martin, *Les fables de la voix en litterature enfantine: actualités du «Racconteur» (Der Erzähler, 1936) de Walter Benjamin*, «Strenæ», 5 (disponibile online al link https://journals.openedition.org/strenae/961#bodyftn2 [consultato il 19.01.2023]). In ogni caso, bisogna ricordare altre riflessioni del Benjamin degli anni '30, in particolare W. Benjamin, Über das mimetische Vermögen (1933), in *Gesammelte Schriften. Band II.1*, cit., pp. 210-213 [*Sulla facoltà mimetica*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cit., pp. 71-74] e Id., *Probleme der Sprachsoziologie. Ein Sammelreferat* (1935), in *Gesammelte Schriften. Band III*, cit., pp. 452-480. Su queste due opere benjaminiane e su un tentativo di agile sintesi sulla filosofia del linguaggio del filosofo berlinese, cfr. D.A. Contadini, *Lingua traduzione comunità. Sulla filosofia del linguaggio di Walter Benjamin*, «Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio», 8/2 (2014), pp. 43-58.

[17] W. Benjamin, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* (1936), in *Gesammelte Schriften. Band II.2*, cit., pp. 438-464; *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cit., pp. 247-274, qui p. 247.

concettuale che esperienziale in cui egli è posto: la sua attività. È per questa ragione che la riflessione di Benjamin, ancora prima che un commento sull'opera di Leskov, è principalmente una concettualizzazione filosofica del narratore come *typus* umano e soprattutto come modello destinale dell'espressività linguistica. Il *busillis* del filosofo è quello di risalire a un'origine che abbiamo perduto e di cui ne va della nostra stessa essenza, anche se l'impressione è che Benjamin non parli tanto di qualcosa che si è effettivamente smarrito ma di un modello ideale a cui nella storia passata ci si era avvicinati maggiormente, cosa che oggigiorno, e con ragione, siamo ben lontani anche dallo sforzo di evitare di perdere.

La narrazione viene fatta coincidere da Benjamin con un'arte molto difficile e che solo in pochi possiedono, l'arte appunto di narrare storie. Le storie però affondano nella vita, nell'esperienza di chi compie cose e fatti al di là della gente comune, la quale appunto, adunata intorno a chi quell'esperienza l'ha accumulata, è desiderosa di sentirlo parlare, narrare. La narrazione affonda allora nel desiderio e nell'espressività originaria che ogni cosa reclama per sé. Benjamin tocca un punto essenziale: la narrazione è scambio di esperienze, condivisione di vite. Questa «capacità di scambiare esperienze»[18] costituisce il talento del narratore. Ma il talento è nulla senza la predisposizione a scambiare la propria esperienza con il talento stesso di chi racconta: si dà la propria esperienza al narratore, il quale grazie alla sua capacità narrativa può scambiarla con chi lo ascolta. Senza dimenticare l'altra predisposizione, quella all'accoglienza del pubblico che vuole che il narratore narri e che la sua storia, se è una bella storia, lo raggiunga. Questa è la dimensione che per Benjamin si sta perdendo, che è in via d'estinzione.

Nei tempi odierni, quelli di un Occidente tecnicamente dispiegato al massimo delle sue possibilità ma comunque in crisi, la narrazione continua comunque ad avvenire, benché in altre for-

[18] *Ibidem.*

me.[19] Ma è la *materia* del narrare che ci preme sottolineare, una materia che si sta bollando come un tabù impronunciabile e quindi espulsa da ogni narrazione possibile, quando invece dovrebbe esserne lo spicco, la punta di diamante. E su questa materia in svanimento Benjamin medita a partire dai racconti di Leskov. Il narratore è quindi un uomo di consiglio, chi ha vissuto particolari esperienze e sulla base di queste (nell'esempio di Benjamin un utile che «può consistere una volta in una morale, un'altra in un'istruzione di carattere pratico, una terza in un proverbio o in una norma di vita»)[20] può essere garanzia di fiducia da parte di chi sente il suo racconto sulla materia narrata. Il narratore è chi ha vissuto, e sulla base della sua alta qualità esistenziale suscita approvazione in coloro che lo stanno ad ascoltare.

Nondimeno, prosegue Benjamin, ci troviamo nell'epoca dello svanimento della narrazione come svanimento anzitutto della figura del narratore, determinata da dinamiche tecno-storiche contro cui non ha la forza per potersi opporre. Se prima avevamo parlato di una crisi del romanzo, adesso, forse più coerentemente, c'è in gioco una crisi della narrazione come comunicazione di esperienze, di storie, di *vissuti*. La comunicabilità dell'esperienza sta subendo una seria rimodulazione, secondo Benjamin una chiara avvisaglia del decadimento dell'esperienza stessa e del depauperamento dell'autenticità esistenziale.[21] Non c'è consiglio circa la vita, non c'è morale o istruzione pratica che venga comunicata, non c'è più saggezza: «L'arte di narrare volge al tramonto perché il lato epico della verità, la saggezza, vien meno».[22]

[19] Ricopia quasi alla lettera queste tesi benjaminiane, rilanciando quindi il presente saggio, T.W. Adorno, *La posizione del narratore nel romanzo contemporaneo* (*Standort des Erzälers im modernen Roman*, 1954), in *Note sulla letteratura* (*Noten zur Literatur*, 1974) a cura di S. Givone, Torino, Einaudi, 2012, p. 28.

[20] W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 250.

[21] In questa direzione va anche il saggio *Erfahrung und Armut* (1933), in *Gesammelte Schriften. Band I.1*, cit., pp. 213-218; *Esperienza e povertà*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012, pp. 364-369.

[22] Id., *Il narratore*, cit., p. 251.

Se viene meno il lato epico della verità, si eclissa un modo della verità come modo di *dirla*, sicché come diretta conseguenza viene meno il risvolto pratico della verità come saggezza, come prudenza esistenziale, come verità *parlata*. La parola, in altri termini, si sta trasformando in sterile scrittura, in cui questa dimensione relazionale e transazionale della verità verrebbe a scomparire. Il segno di ciò, per Benjamin, sarebbe la preponderanza storica del romanzo che sta subentrando alla narrazione. Anche in questo caso, Benjamin, come aveva fatto con le affermazioni a cavallo tra il saggio *Sulla lingua* e il *Dramma barocco*, ricopia quasi letteralmente quanto aveva scritto nel saggio su Döblin:

> Il narratore prende ciò che narra dall'esperienza – dalla propria o da quella che gli è stata riferita –; e lo trasforma in esperienza di quelli che ascoltano la sua storia. Il romanziere si è tirato in disparte. Il luogo di nascita del romanzo è l'individuo nel suo isolamento, che non è più in grado di esprimersi in forma esemplare sulle questioni di maggior peso e che lo riguardano più davvicino, è egli stesso senza consiglio e non può darne ad altri. Scrivere un romanzo significa esasperare l'incommensurabile nella rappresentazione della vita umana.[23]

Più che evidenziare una congruenza, che di per sé ovviamente è già significativa, è sulle differenze che bisogna concentrarsi, ed esse sono da cogliere almeno in ciò: il narratore, secondo Benjamin, la vecchia figura di narratore che scambia l'esperienza oralmente, che trae il racconto dalla sua vita vissuta e ne fa dono a chi glielo chieda, è coinvolto nel palpitare della vita come il romanziere non potrebbe mai fare, e forse, sempre secondo questa prospettiva, nessun altro artista.[24] Benjamin auspica, latamente, un recupero di questa dimensione narrativa come scambio di

[23] *Ibidem*.

[24] In questo senso, sarebbe interessante, da un punto di vista di critica letteraria, propiziare la lettura del romanzo moderno e contemporaneo alla ricerca di questa dimensione narrativa come racconto della vita che secondo Benjamin sarebbe andata perduta, segno certo, d'altra parte, della direzione individualistica dei nostri tempi.

esperienze. Ma le domande obbligate, a questo punto, sono di facile formulazione, soprattutto se teniamo ancora a mente la riflessione di mistica del linguaggio del giovane Benjamin: chi racconta? A chi si comunica l'uomo? Chi o cosa è l'oggetto della narrazione?

Credo che sulla scorta della stringente argomentazione benjaminiana possiamo ricollocare quell'essenza spirituale che per il filosofo si dava immediatamente nella lingua e si traduceva nella lingua dei nomi. Intendo quindi l'esperienza di vita come quella possibilità esistenziale che può essere comunicata e considerata come l'essenza spirituale della creatura in quanto comunicabile. Il narratore, in altri termini, raccontando l'esperienza di vita degli uomini, delle cose e degli eventi che hanno riguardato anche la sua storia personale, su cui si riversa anche la sua saggezza come lato epico della verità, è colui al quale l'essenza spirituale del mondo si comunica, ed egli, nel suo racconto, ne fa comunicazione condivisa. Questo sarebbe il tipo di narratore ancora in vita nei racconti di Leskov. I romanzi sono riflessioni sul significato della vita ma se inseriti nel flusso storico dello scadimento della narrazione non possono che dire nulla su questo stesso scadimento; detto altrimenti: lo smarrimento dell'uomo moderno, il quale è, appunto, «un uomo derubato della propria esperienza»,[25] l'esperienza di vita che per il narratore era la materia del suo narrare, ciò che gli dava senso e motivo d'esistere.

È con questo passaggio apparentemente slegato dal resto dell'argomentazione che Benjamin conduce al cuore del saggio in riferimento al nostro tema, e cioè, in prima istanza, al rapporto tra il narratore e la comunità, tra il narratore e le creature, al rapporto con gli invisibili fondato narrativamente. Aggiunge infatti: «Il grande narratore avrà sempre le sue radici nel popolo, e anzitutto nei ceti artigianali. Ma come questi abbracciano il ceto contadino, marinaio e cittadino nei vari stadi della loro evoluzio-

[25] Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi e C.-C. Härle, Vicenza, Neri Pozza, 2012, p. 878.

ne tecnica ed economica, così sono variamente graduati i concetti in cui si deposita, per noi, il loro patrimonio di esperienze».[26] Rispetto alla borghesia dei padroni e degli oppressori, che con potere, denaro e influenza si impongono alla visibilità nel campo della vita, Benjamin, sulla scorta della personalissima interpretazione di Leskov, preferisce invece i più umili, quelli che secondo il nostro argomento possiamo definire appunto *invisibili*. Il narratore di razza emerge da questa sfera sociale, con un tipo di suggestione chiaramente di ispirazione marxista. E tuttavia, tra le figure di favola con cui Leskov popola i suoi racconti, queste creature hanno una guida indiscussa, i *giusti*, i quali, esemplando in sé alcune allegorie, «si stringono intorno al narratore».[27] Parliamo quindi di figure assolutamente eccezionali, candide, pure, che non infliggono sofferenza ma la subiscono per gli altri, che si preoccupano degli umili e di chi resta indietro, chi possiede ben altre categorie per pensare la visibilità.

Isoliamo allora soltanto alcune affermazioni che sulla base dello sfondo teorico che abbiamo tracciato dovrebbero risultare notevoli: «Il giusto è il portavoce della creatura e insieme la sua più alta manifestazione», intendendo con ciò che il pio protagonista di molti racconti di Leskov è *Fürsprech*,[28] chi interpreta la voce della creatura, ne prende letteralmente le difese per rappresentarla, e che allo stesso tempo ne è, nella scala gerarchica, il vertice. In alcuni racconti, con la figura del narratore «Leskov vede toccato l'apogeo della creatura, e getta un ponte fra il mondo terreno e ultraterreno»,[29] quasi a voler suggerire il narratore come una figura intermedia che con la sua esistenza svolge quella funzione che si era preventivato successivamente alla caduta linguistica. Credo dunque che Benjamin stia parlando di un modo assolutamente singolare di narratore, che è la punta

[26] Id., *Il narratore*, cit., p. 266.
[27] *Ibidem*.
[28] Sull'uso filosofico di questa parola ha speso riflessioni importanti M. Heidegger in *Chi è lo Zarathustra di Nietzsche?* (1953), in *Saggi e discorsi* (*Vorträge und Aufsätze*, 1954), a cura di G. Vattimo, Milano, Mursia, 2018, pp. 66-67.
[29] W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 267.

della piramide creaturale ma per elevarla interamente a Dio, il popolo invisibile degli umili e delle creature tristi, mute e decadute che trovano anche in Leskov una precisa rappresentazione. Il narratore, dall'alto della sua posizione e attraverso la dignità della sua esistenza data dal suo talento di comunicare esperienze e di forgiarle al fuoco della sua stessa vita, può elevare ciò di cui racconta a Dio, chiudendo quindi quel percorso interrotto di comunicazione che ora comprendiamo essere quella redenzione che si compie nella parola a partire dal silenzio della creatura inespressa.

Non a caso, Benjamin parla di Leskov come di un mistico che ha il coraggio di discendere fino al livello più basso dell'inanimato facendo narrazione anche della creatura più bassa, la pietra.[30] Benjamin concepisce il narratore come perfettamente identico al giusto, chi è interprete del mutismo, del dolore e del lutto per farne racconto, e nel racconto intercettare quell'essenza spirituale che altrimenti sarebbe rimasta inespressa e invisibile. E questo accade il più delle volte in Leskov proprio con i più sofferenti, con chi vive ai margini, appunto con gli invisibili che nessun altro avrebbe raccontato. Infatti, con la formula conclusiva ed enigmatica del saggio: «Il narratore è la figura in cui il giusto incontra se stesso»,[31] che nell'ambiguità estrema che questa frase nasconde può voler riassumere in realtà quanto finora abbiamo cercato di dire.

Manca solo un ultimo arco per chiudere il cerchio. È certamente una mia ipotesi che Benjamin usi Leskov per tracciare l'*identikit* di questo narratore mistico e giusto,[32] ma ritengo significativo che il filosofo dica di lui, mostrando chiaramente quale fosse il suo pregiudizio metafisico, una cosa estremamente importante se si rammentano le sue riflessioni di filosofia e di mistica del linguaggio:

[30] In tal senso, posso suggerire il racconto *Carbonio* di P. Levi in *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi, 1994, in cui viene ripercorsa la vicenda direi proprio *esistenziale* di un atomo di carbonio.
[31] W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 274.
[32] Sull'uso strumentale e *pretestuoso* di Leskov in questo saggio da parte di Benjamin cfr. G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, cit., p. 301.

> La gerarchia del mondo creaturale, che ha nel giusto la sua cima più alta, sprofonda in gradini successivi nell'abisso dell'inanimato. Dove bisogna tener presente un fatto particolare. Tutto questo mondo creaturale non si esprime tanto, per Leskov, nella voce umana, quanto in quella che si potrebbe chiamare, col titolo di uno dei suoi racconti più significativi, "la voce della natura".[33] *Voce della natura* che è indubbiamente un'espressione di Leskov, ma che enfatizzata da Benjamin non può che annodarsi con quella *lingua delle cose* in quanto lingua della natura di cui il narratore, come portavoce, si fa interprete.

4. Invisibili e narrazione storica

Benjamin si ricorderà della narratività anche nel suo testo più denso e famoso, le tesi *Über den Begriff der Geschichte*, in cui la redenzione passa per la riscrittura ideale e materiale del racconto storico fatto dai vincitori. Ciò che Benjamin auspica è dunque una storia raccontata dal punto di vista di coloro che la storia stessa solitamente *non vede*, degli oppressi, degli umili, dei vinti, ma che in un nuovo orientamento della narrazione, spazzata contropelo,[34] possono aspirare a un riscatto. Soltanto se la storia verrà rivisitata in senso narrativo si potrà sperare nello smontaggio del dolore e della sconfitta verso un tempo avvenire migliore e prospero.

Nel *Narratore* Benjamin aveva parlato del cronista come una delle figure da cui sarebbero discesi i narratori dei secoli successivi; diversa è invece la questione per gli storici, poiché nelle loro

[33] W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 269. Sul ritorno di Benjamin in questo saggio al tema della creaturalità cfr. H. Eiland, M.W. Jennings, *Walter Benjamin. Una biografia critica* (*Walter Benjamin. A Critical Life*, 2014), trad. di A. La Rocca, Torino, Einaudi, 2016, p. 489.

[34] Cfr. Id., *Über den Begriff der Geschichte* (1940), in *Gesammelte Schriften. Band I.2*, cit., pp. 691-704; *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 2011, p. 31. Sulle *Thesen* benjaminiane cfr. almeno P. Pullega, *Commento alle «Tesi di filosofia della storia» di Walter Benjamin*, Bologna, Cappelli, 1980; E. Mazzarella, *Nietzsche e la storia. Storicità e ontologia della vita*, Napoli, Guida, 2000 (seconda edizione accresciuta, con un'appendice benjaminiana alle pp. 183-203); D. Gentili, *Il tempo della storia. Le tesi «Sul concetto di storia» di Walter Benjamin*, Macerata, Quodlibet Studio, 2020.

opere devono introdurre le spiegazioni ai fatti, cosa che in linea di principio è estranea tanto al cronista che al narratore.[35] La narrazione storica viene fatta dagli storiografi immedesimandosi[36] sempre nella parte di chi vince, cosa che per il filosofo berlinese è deleteria in vista di una vera riappropriazione del passato che possa redimerlo e renderlo perciò citabile in ogni suo punto, laddove in ogni punto siano stati riscatti il sopruso, la sofferenza e la barbarie.

«L'immedesimazione con il vincitore torna perciò sempre a vantaggio dei dominatori di turno. Con ciò, per il materialista storico, si è detto abbastanza. Chiunque abbia riportato sinora vittoria partecipa al corteo trionfale dei dominatori oggi, che calpesta coloro che oggi giacciono a terra».[37] Si deve allora adottare un punto di vista – anche nel senso tecnico con cui si intende questa espressione in narratologia – che sia avulso dalla tradizione degli oppressi, che con questa lezione di gnoseologia storica[38] Benjamin pone assolutamente nella visibilità che meritano.[39] È con un'immagine, e dunque con un espediente estetico, che Benjamin definisce questo concetto, con la celeberrima didascalia filosofica (ma ovviamente molto più di questo) con cui trasmette la forza di questa idea e offre una rappresentazione metafisica, pur nella sua brevità, di cosa sia il mondo. Benjamin è con gli occhi dell'angelo, con gli occhi della storia e dell'arte riunite insieme, che invita a osservare le macerie che si accumulano indicando forse il segno della nostra condanna inemendabile.

---

[35] Riporto la felice intuizione di M. Löwy: «Lo scrittore russo Nikolaj Leskov, Franz Kafka e Anna Seghers sono, ai suoi occhi [agli occhi di Benjamin], le figure moderne del cronista così inteso», cioè il cronista che racconta la storia da un punto di vista integrale, quello della creatura *tout court* e dell'*apocatastasi*. In Id., *Segnalatore d'incendio. Una lettura delle tesi* Sul concetto di storia *di Walter Benjamin* (*Walter Benjamin: avertissement d'incendie. Une lecture des Thèses* "Sur le concept d'histoire", 2001), trad. di M. Pezzella, Verona, ombre corte, 2022, p. 55.

[36] Su questo tema cfr. R. Peluso, *Contro il Principio Empatia. La critica all'*Einfühlung *nella "Teoria della conoscenza storica" di Walter Benjamin*, «Bollettino Filosofico», 37, 2022, pp. 314-326.

[37] W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, cit., p. 31.

[38] L'espressione fa capo naturalmente a Id., *Das Passagenwerk*, in *Gesammelte Schriften. Band V*, cit.; *I «passages» di Parigi. Volume primo*, ed. it. a cura di E. Gianni, Torino, Einaudi, 2010.

[39] Mi sembra che sia coerente con il quadro benjaminiano, dal punto di vista di uno storico dell'arte, il volume di T. Montanari, *I vinti. Il corpo nella storia dell'arte*, Milano, Solferino, 2022.

In conclusione, è allora con questi occhi d'angelo che si deve guardare quanto concettualizzato finora, con quella che anche Heidegger chiamava la visibilità generata dall'arte come messa in opera della verità:[40] raccontare il mondo per rendere visibile l'essenza spirituale inespressa e la vita sommessa che c'è in esso; che è, possiamo dire, la grande lezione di Benjamin: narrare la creatura muta, triste, decaduta affondando nell'abisso, laddove la sua vita, seppur ferita, brucia come una fiamma per risollevarla, per riscrivere la storia da un altro punto non di vista, ma di invisibilità.

[40] Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* (*Der Ursprung des Kunstwerkes*), in *Sentieri interrotti* (*Holzwege*, 1950), trad. di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 3-71. Per una problematizzazione del nesso Heidegger-Benjamin sull'opera d'arte cfr. F. Desideri, M. Baldi, *Benjamin*, cit., pp. 158-162.

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

L'invisibilità del corpo proprio in Merleau-Ponty

di *Matteo Negro*

La percezione del corpo proprio o corpo vissuto è un tema assolutamente centrale, su cui si innesta l'intera costruzione fenomenologica di Merleau-Ponty attorno al problema della percezione. L'ambiguità insuperabile della relazione tra interiorità ed esteriorità, nel modo proprio in cui il soggetto si percepisce come interiorità di un'esteriorità e come esteriorità di un'interiorità, è il contrassegno del *Leib* in quanto unità dell'essere "vedente-visibile". Il corpo vedente è visibile all'altro ma non a se stesso. Nessuno può vedersi: in questa lacuna, nell'invisibilità propria che alcuna riflessività può risolvere, se non distaccandosi cartesianamente dall'essere, si riversa lo sguardo altrui, al cui cospetto è possibile ricostituire l'interiorità altrimenti impossibile. Il percorso di Merleau-Ponty non è però lineare: le tappe della sua evoluzione sono contrassegnate da un progressivo distanziamento dalle posizioni husserliane, in particolare dalle nozioni di costituzione e intenzionalità, per convergere infine verso un pensiero dell'incarnazione. In questa sede, anche per ragioni di spazio, non si tenterà una ricostruzione minuziosa di questo itinerario, non privo di una certa complessità: più teoreticamente l'interesse è qui rivolto ad alcune sporgenze particolarmente emblematiche, e di queste si darà conto. Com'è noto, le opere paradigmatiche che delimitano significativamente le due fasi del percorso sono *Fenomenologia della percezione* del 1945 – che poggia su *La struttura del comportamento* del 1942 – e *Il visibile e l'invisibile*, pubblicato postumo nel 1964. Accanto a queste, lungo un itinerario

per l'appunto non lineare, una miriade di scritti, molti dei quali ancora inediti, recano la traccia di una ricerca inesausta, pungolata di continuo da un'inquietudine irrisolta. Certo, impressionano il tono e il registro di uno scritto degli inizi, *Christianisme et ressentiment*, del 1935, una recensione all'edizione francese de *L'uomo del risentimento* di Max Scheler: qui l'inquietudine cova sotto la superficie dell'apparente sicurezza sfoggiata da Merleau-Ponty prima della sua crisi religiosa; tuttavia, già in queste pagine giovanili traspaiono la sensibilità e l'interesse per il tema della percezione insieme al rigetto delle soluzioni dell'empirismo e dell'idealismo.[1] In un saggio della maturità – testo preparato per una conferenza – per alcuni versi ricollegabile idealmente al precedente, *L'homme et l'adversité*, pubblicato nel 1952 e successivamente incluso in *Signes* (1960), sono condensate ulteriori riflessioni sull'intreccio di spirito e corpo e sull'estromissione dal senso comune, grazie anche alla psicoanalisi freudiana, dell'immagine di una corporeità esclusivamente meccanica: «Alla fine del XIX secolo, per molti pensatori il corpo era un frammento di materia, un fascio di meccanismo. Il nostro secolo ha rinnovato e approfondito la nozione della carne, cioè del corpo animato».[2] Dalla compenetrazione di corpo e spirito, di esterno e interno, consegue che «tutti i nostri gesti partecipano a modo loro a quest'unica attività di esplicitazione e di significazione che

---

[*] Si è qui fatto un uso selettivo delle edizioni in italiano delle opere di Merleau-Ponty: in alcuni casi ho provveduto a tradurre i testi citati nel corpo del testo, preferendo in altri casi lasciare in nota l'originale in francese. Anche le citazioni tratte dalla letteratura secondaria sono state all'uopo appositamente tradotte.

[1] Suggestivo, a tal proposito, il suo rifiuto di un cristianesimo disincarnato: «Car le Royaume de Dieu ou cette société nouvelle entre les hommes que crée l'amour sans paroles n'est pas, comme le suggère un mot platonicien, "là-haut" et loin de la terre. Il ne doit pas être conçu comme une négation de la terre, comme un renversement de la vie terrestre, une toile de fond contrastant avec elle. Jamais le Royaume de Dieu, aux époques de grande foi, n'a été le lieu des compensations. *Parce qu'*il n'est pas un monde renversé, – mais *autre chose, parce qu'*il est transcendant justement, il n'est pas un moxen de faire différer la justice jusqu'après la mort – un moyen de faire patienter les pauvres…» (M. Merleau-Ponty, *Parcours 1935-1951*, Lagrasse, Verdier, 1997, p. 26).

[2] M. Merleau-Ponty, *Segni*, ed. it. a cura di A. Bonomi, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 297. In M. Merleau-Ponty, *Parcours Deux 1951-1961*, Lagrasse, Verdier, 2000, troviamo in annesso la trascrizione dei dibattiti seguiti alla conferenza del 1952.

è noi stessi».[3] Uno dei corollari – oggetto peraltro di ulteriori sviluppi nelle opere successive – speculare al rifiuto del paradigma unico della fisiologia meccanicistica, è il rifiuto dell'introspezione come metodo di conoscenza dell'io: se il corpo e lo spirito si compenetrano, sconfinando l'uno nell'altro, vanno ripensate proprio le categorie di corpo e spirito, nei termini in cui si sono evolute nel corso dei secoli, ma vanno parimenti ripensati i metodi di indagine loro rivolti. Venendo meno l'introspezione, permane per intero la questione del come il soggetto corporeo possa conoscersi, e di quali forme debba assumere la sua auto-osservazione. Si rendono evidenti tutte le asperità di un'auto-conoscenza di sé come auto-conoscenza corporea: le insormontabili lacune di cui un simile percorso è costellato sono riconducibili alla presenza di punti ciechi, all'incostanza percettiva di un corpo che non può essere osservato dal soggetto nel suo osservare il mondo. Una difficoltà di principio, dunque, e non appena la limitazione nell'osservazione di "parti" del corpo permanentemente escluse dal campo visivo (il proprio volto, il collo o la schiena). Il metodo sembrerebbe pertanto essere indiretto: spetta all'altro vedermi e in questo vedermi dell'altro posso rispecchiarmi, ritrovare la mia immagine riflessa. Qui Merleau-Ponty raccoglie l'intuizione di Paul Valéry: «Tu non sei me, poiché tu mi vedi e io non mi vedo. Ciò che mi manca, è questo me che tu vedi. E a te, manca il te che io vedo. Nella misura stessa in cui progrediamo nella conoscenza reciproca, noi ci riflettiamo, saremo altri».[4] Le difficoltà, tuttavia, non accennano a giungere ad un punto di arresto. L'altro, infatti, coglie nello spazio la mia corporeità, facendola sua, attraendola al centro di sé, ma non è in grado di cogliere la mia passività,

[3] Ivi, p. 299. E a p. 300 il testo è ancora più esplicito: «Nessuna delle nozioni che la filosofia aveva elaborato – causa, effetto, mezzo, fine, materia, forma – è sufficiente per pensare le relazioni del corpo con la vita totale, il suo innestarsi sulla vita personale o l'innestarsi della vita personale su di esso. Il corpo è enigmatico: parte del mondo, senza dubbio, ma stranamente offerta, come sua dimora, a un desiderio assoluto di avvicinare l'altro e di raggiungerlo anche nel suo corpo, animato e tremante, figura naturale dello spirito. Con la psicoanalisi lo spirito passa nel corpo come inversamente il corpo passa nello spirito».

[4] Da *Mauvaises Pensées*, cit. in ivi, p. 303.

ovvero il carattere che qualifica il mio corpo come corpo che, al di qua dello spazio visivo o tattile, percepisco mio, e da cui l'io non può essere sottratto, se non riflessivamente.[5] Il noto esempio illustrativo delle mani che si incrociano rimbalza da *Fenomenologia della percezione* e pone in un certo senso le premesse della questione. È il caso di riprenderlo in dettaglio.

> Il mio corpo visivo è sì oggetto nelle parti lontane dalla mia testa, ma a mano a mano che ci si avvicina agli occhi, esso si separa dagli oggetti, dispone in mezzo agli oggetti un quasi-spazio in cui questi non hanno accesso, e quando voglio colmare questo vuoto ricorrendo all'immagine dello specchio, tale immagine mi rinvia ancora a un originale del corpo che non è laggiù, fra le cose, ma dalla mia parte, al di qua di ogni visione. Nonostante le apparenze, ciò vale anche per il mio corpo tattile, giacché, se posso palpare con la mano sinistra la mano destra mentre tocca un oggetto, la mano destra oggetto non è la mano destra che tocca; la prima è un intreccio di ossa, muscoli e di carne schiacciato in un punto dello spazio, la seconda attraversa lo spazio come un razzo per andare a rivelare l'oggetto esterno nella sua sede. In quanto vede o tocca il mondo, il mio corpo non può quindi essere visto o toccato. Esso non è mai un oggetto, non è mai "completamente costituito", proprio perché è ciò grazie a cui vi sono degli oggetti. Non è né tangibile né visibile nella misura in cui è corpo che vede e che tocca [...] Quando premo una mano contro l'altra, non si tratta quindi di due sensazioni che proverei insieme, come si percepiscono due oggetti giustapposti, ma di un'organizzazione ambigua in cui le due mani possono alternarsi nella funzione di "toccante" e di "toccata".[6]

[5] M. Merleau-Ponty, *L'unione dell'anima e del corpo in Malebranche, Biran e Bergson*, ed. it. a cura di S. Prinzi, Napoli-Salerno, Orthotes, 2017, p. 89: «La conoscenza del corpo non può quindi essere né puramente esteriore né puramente interiore. Se volessimo, contemporaneamente, abitare il nostro corpo e conoscerlo, bisognerebbe essere, insieme, se stesso e altri: vi è qui il punto di partenza di un tentativo generale di fondare in diritto la dualità primitiva dell'interno e dell'esterno».

[6] M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, ed. it. a cura di A. Bonomi, Milano, Bompiani, 2003, pp. 143-144.

L'ambiguità dell'organizzazione è strutturale, così come pure, per derivazione, l'insostituibilità delle funzioni che attraversano il corpo, oscillando dal soggettivo all'oggettivo. Una tale ambiguità solo di riflesso appartiene all'esperienza altrui. L'altro non coglie il mio corpo se non nell'ambiguità del proprio, assumendolo come suo, ma mai come mio.[7] Da qui, la revocabilità del rispecchiamento e la persistenza di un punto cieco irrappresentabile dall'esterno come già dall'interno. Il progressivo allontanamento dall'intenzionalità husserliana, consumato definitivamente nell'ultima fase dell'indagine merleau-pontiana, ha delle radici ben profonde. Il riempimento intenzionale è pur sempre l'approdo di una postura che il soggetto assume di fronte al mondo come di fronte a se stesso, in un'orizzontalità che, pur non negando la trascendenza, riduce noematicamente il mondo a quello che deve essere, senza punti oscuri. La percezione appare invece più intensamente come un'esperienza di trascendenza radicale, contrassegnata da una negatività irriducibile: essa può essere compresa, per dirla con Agata Zielinski, come percezione "infinita" della trascendenza "indefinita" del mondo, e quindi, in quanto tale, come una delle forme del desiderio.[8]

Della maturazione della riflessione di Merleau-Ponty *Il visibile e l'invisibile* è traccia indiscutibile. Di quest'opera incompiuta abbiamo il manoscritto, pubblicato da Claude Lefort nel 1964

[7] Di converso, io non sono in grado di partecipare alla vita altrui: «S'il y a un autre, je ne puis par définition m'installer en lui; coïncider avec lui, vivre sa vie même: je ne vis que la mienne. S'y il y a un autre, il n'est jamais à mes yeux un Pour Soi, au sens précis et donné où je le suis pour moi» (M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 110).

[8] A. Zielinski, *La notion de "transcendance" dans* Le Visible et l'invisible*: de l'indétermination au désir*, in E. de Saint Aubert (a cura di), *Maurice Merleau-Ponty*, Paris, Hermann, 2008, p. 240: «La transcendance caractérise le monde tel qu'il se donne à notre perception. Plus précisement, elle caractérise les deux pôles mêlés, entrelacés, de l'intentionnalité: le sujet charnel et le monde charnel. En effet, si c'est le monde qui est en excès sur la perception, il faut bien, en vertu de la corrélation (ou de l'entrelacs contitutif du sujet et de l'objet), que la visée perceptive elle-même prenne une forme particulière. Son mouvement doit répondre à l'écart ou à l'excès, ou encore à l'absence caractérisant la donation du monde. Au "toujours plus" du visible doit répondre un "toujours plus" de la vision. [...] La transcendance ne caractérise donc pas une déficience ou un "échec" du sujet percevant, mais permet de dépasser l'opposition sujet/objet. Le caractère "indéfini" ou "inépuisable" de la transcendance appelle une perception infinie. Cette expérience originaire – ouverture irréductible du sujet –, ce mouvement vers la transcendance du monde que le monde n'épuise pas, est une forme du désir. Le sujet percevant est un sujet désirant».

insieme all'ingente mole di *notes de travail*, annesse a seguito di un'accurata selezione orientata secondo un criterio di coerenza con i capitoli ritrovati. Qui, Merleau-Ponty acutizza, nei toni e nelle tinte testuali, la riflessione sull'invisibilità. Io e l'altro restiamo reciprocamente inaccessibili e invisibili:

> Se veramente l'altro è altro, cioè un Per Sé nel senso forte in cui io lo sono per me, è necessario che non lo sia mai ai miei occhi, bisogna che quest'altro Per Sé non cada mai sotto il mio sguardo, bisogna che non vi sia percezione dell'altro, bisogna che l'altro sia la mia negazione o la mia distruzione. Ogni altra interpretazione, con il pretesto di collocarci, lui ed io, nel medesimo universo di pensiero, rovina l'alterità dell'altro, e segna dunque il trionfo di un solipsismo mascherato.[9]

Io e l'altro siamo pura trascendenza: perennemente esclusi dal recinto delle cose. Il corpo «vede il mondo stesso, il mondo di tutti, e senza dover uscire da "sé"».[10] Se il mondo e il corpo sono "carne" (*chair*), un'unica carne, i limiti tra corpo e mondo degradano fino a scomparire del tutto nel *grand spectacle*, nella partecipazione al visibile che coinvolge anche il mio corpo invisibile. La visibilità non è quindi più del corpo in quanto oggetto del mondo ma appartiene alla carne in cui corpo e mondo si incastrano, dando forma a un tutt'uno senza esteriorità.[11] La Visibilità trascende le cose visibili, che, negandosi inesorabilmente allo sguardo, ritornano visibili fuori dal corpo e dal mondo dei fatti, come in un gioco di specchi posti l'uno di fronte all'altro si crea una serie indefinita di immagini incastonate, non appartenenti a nessuna delle due superfici: nulla di estraneo a quell'immagine riflessa, a quella passività irriducibile, può prendere il sopravven-

[9] M. Merleau-Ponty, *Le visible*, cit., p. 110.
[10] Ivi, p. 181.
[11] Ivi, p. 182: «La pellicule superficielle du visible n'est que pour ma vision et pour mon corps. Mais la profondeur sous cette surface contient mon corps et contient donc ma vision. Mon corps comme chose visible est contenu dans le grand spectacle. Mais mon corps voyant sous-tend ce corps visible, et tous les visibles avec lui. Il y a insertion réciproque et entrelacs de l'un dans l'autre».

to. Tutta la consistenza di quel fenomeno è attività che si sperde nella passività, nell'essere catturati e afferrati dal gioco del visibile, «sicché vedente e visibile si reciprocano e non si sa più chi vede e chi è visto. È questa Visibilità, questa generalità del Sensibile in sé, questo anonimato innato di Me-stesso che poc'anzi chiamavamo carne, e si sa che nella filosofia tradizionale non abbiamo un nome per designarlo».[12] La carne è la nuova categoria che interviene a suggellare *per differentiam* (nel senso di differenza richiamato da Ricœur, che è quello della chiarificazione fenomenologica) l'insufficienza dell'ontologia classica, ancorata com'era all'eteronomia dell'oggetto e del soggetto e alle *fictiones* dell'intenzionalità. La lacuna della visione, l'adombramento, la parzialità e l'invisibilità, sono d'incanto sostituiti e giustificati dalla coesione della visibilità in sé della carne, e con ciò il solipsismo è scongiurato:

> Per la prima volta, il vedente che io sono mi è davvero visibile; per la prima volta, appaio a me stesso rivoltato sino in fondo sotto i miei occhi [...] vedo che, nel suo accoppiamento con la carne del mondo, il corpo apporta più di quanto non riceva, aggiungendo al mondo che vedo il tesoro necessario di ciò che vede, se stesso.[13]

Il mondo è dunque un campo aperto, trascende se stesso nell'intreccio con il corpo, e il corpo invisibile acquista la visibilità nella verticalità della carne, che è *Weltlichkeit des esprits*: non nello spazio cartesiano, ma nel mondo estetico. Tra gli appunti delle *Notes de travail* che vanno dalla fine del 1959 in avanti, troviamo annotato l'esplicito riferimento alla dimensione della verticalità, alla rozzezza dell'Essere selvaggio e indistinto[14] che

[12] Ivi, p. 183.
[13] Ivi, p. 189.
[14] Ivi, p. 256: «ma vue et mon corps, émergent eux-mêmes du *même* être qui est, entre autres choses, *cube* – La réflexion qui les qualifie comme sujets de vision est cette même réflexion épaisse qui fait que je me touche touchant, *i.e.* que *le même* en moi est vu et voyant: je ne me vois pas même voyant, mais par *empiètement* j'achève mon corps visible, je prolonge mon être-vu au-delà de mon être-visible pour moi. Et c'est pour ma chair, mon corps de vision, qu'il peut y avoir le cube même

si svela nella trascendenza e non nell'intenzionalità: «Se l'essere deve disvelarsi, sarà dinanzi a una trascendenza, e non dinanzi a un'intenzionalità, sarà l'essere grezzo impantanato che ritorna a se stesso, sarà il *sensibile* che è cavo [*qui se creuse*]».[15] Nessuna contradditorietà tra il visibile e l'invisibile: l'invisibile è inscritto nel visibile e, fregiandosi della sua irrappresentabilità, è ciò in cui continuamente sconfina il visibile, di cui decreta il limite costitutivo, è la giunzione dei campi fenomenici incomparabili e inoggettivabili di cui si sostanzia l'essere. Il mondo estetico della carne è lo spazio topologico della trascendenza e della deiscenza:[16] «un Essere d'infrastruttura che, in ultima analisi, non ha la sua *Erfüllung* che nella *Weltthesis* di questo mondo qui».[17] È uno spazio in cui la verticalità dell'essere è leggibile come negatività, come fessurazione originaria del visibile su cui la coscienza non ha alcuna presa, giacché essa nel suo defatigante sforzo di riempire i vuoti e colmare le lacune intende com-prendere geometricamente le compossibilità, assorbendo la trascendenza nelle modalità dell'immanenza e neutralizzando così la topologia del percepito. La trascendenza non va intesa come negatività in senso logico, dal momento che essa non nega qualcosa di più originario (un visibile obiettivo): per Merleau-Ponty la negazione è riferimento negativo o nullo, da qualificare piuttosto come scarto (écart). Nulla è infatti da indicare che non sia modalità della stessa trascendenza: ogni indicazione determinativa scompone lo spazio topologico in parti, riducendolo analiticamente a qualcosa di più essenziale e amputandolo della sua visibilità.[18] Quindi, se volessimo schematizzare sulla falsariga di *Fenomenologia della percezione*, potremmo dire che nella carne del visibile

qui ferme le circuit et achève mon être-vu. C'est donc finalement l'unité massive de l'Être comme englobant de moi et du cube, c'est l'Être sauvage, non épuré, "vertical", qui fait qu'il y ait un cube».

[15] Ivi, p. 263.

[16] Cfr. ivi, pp. 269-270.

[17] Ivi, p. 282.

[18] Ivi, p. 311: «Il s'agit d'une négation-référence (zéro de…) ou écart. Cette négation-référence est commune à tous les *invisibles* parce que le visible a été défini comme dimensionnalité de l'Être, *i.e.* comme universel, et que donc tout ce qui n'en fait pas *partie* est nécessairement *enveloppé en lui* et n'est que modalité de la même transcendance».

il riferimento è il corpo che percepisce, che vede e tocca, ma essendo esso il punto cieco trascendente del visibile, non può essere indicato e, di conseguenza, la sua referenzialità è nulla. In quanto carne, cioè in quanto incastrato nel mondo, quel corpo è la cornice dell'essere percepito, ma non è parte localizzabile o "regionalizzabile": la sostanza del mondo rifluisce nella passività del corpo che reatroagisce sul mondo nell'attività del mondo stesso, in uno scambio di reciproca donazione. In quanto mondo rispecchiato esso non contiene separatamente il corpo proprio e gli altri corpi: così, indicando il cubo, è come se indicassi me, che ne sono la trascendenza ultima inindicabile; indicando la sedia o il tramonto, dovrei riferirmi a me, che ne sono la cornice, l'eccesso infigurabile e al contempo inaggirabile. Non la sedia è il vero riferimento, né il cubo, né il tramonto, giacché essi permangono nei loro continui adombramenti invisibili e impercepiti: il riferimento è assente, sfugge perché si sfalda, deflagra nel campo dell'essere.[19] E, ancor più profondamente, il *creux* o l'écart della carne non è letteralmente il *vide*, non è cioè lo spazio involgente prospetticamente sia il soggetto in quanto oggetto sia gli altri oggetti, ma permane come segno della pienezza irrappresentabile della carne medesima, della reversibilità inarrestabile di attività-passività, e dell'insorvolabilità del visibile. Due mesi prima della sua scomparsa annotava: «Non è un visibile tronco. È un visibile-archetipo, – e non potrebbe esserlo se fosse sorvolabile»,[20] cioè se afferrato da una situazione esterna al visibile stesso, al percepito. Il pensiero di "sorvolo" è, propriamente parlando, il pensiero scientifico – dichiarerà in quel capolavoro assoluto che

[19] M. de Certeau, *La folie de la vision*, «Esprit», 6, 1982, p. 92: «Ce paradoxe organise la vision. Il est sa première folie. On n'ouvre les yeux sur les choses qu'en prenant de la distance par rapport à ce qu'on cherche. La vision se paie d'une séparation. Elle s'instaure à partir d'une *absence* de ce qu'elle vise, mais elle est rendue possible par la *présence* au monde où se produit cette division. Elle "distingue" des objets parce qu'elle s'en éloigne».

[20] M. Merleau-Ponty, *Le visible*, cit., p. 326.

è *L'occhio e lo spirito*, anch'esso apparso qualche anno dopo la sua morte[21] –, che può esclusivamente inseguire e non proseguire il darsi originario e paradossale del corpo proprio nel tessuto del mondo:

> Visibile e mobile, il mio corpo è annoverabile fra le cose, è una di esse, è preso nel tessuto del mondo e la sua coesione è quella di una cosa. Ma poiché vede e si muove, tiene le cose in cerchio intorno a sé, le cose sono un suo annesso o un suo prolungamento, sono incrostate nella sua carne, fanno parte della sua piena definizione, e il mondo è fatto della medesima stoffa del corpo. Questi capovolgimenti, queste antinomie sono modi diversi di dire che la visione è presa, o si fa, nel mezzo delle cose, là dove un visibile incomincia a vedere, diventa visibile per se stesso e grazie alla visione di tutte le cose, là dove persiste, come l'acqua madre nel cristallo, l'indivisa comunione del senziente e del sentito.[22]

In quell'opera si dipana una fine riflessione su percezione ed espressione artistica. Nella pittura di Cézanne prende vita la raffigurazione plastica del gioco di visibilità segreta e manifesta, di visibile totale e parziale. Il quadro non evoca nulla ma esibisce quel che chiama all'esistenza; non espelle, bensì ingloba tutta la voluminosità del suo mondo: «raffigura e amplifica la struttura metafisica della nostra carne».[23] Il quadro non è però metafora: non c'è traslazione di senso, perché il senso è intrasferibile, oltre che infigurabile.[24] Il quadro è *Dasein*: «L'infigurabile, infatti non

[21] M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989, p. 15: «È necessario che il pensiero scientifico – pensiero di sorvolo, pensiero dell'oggetto in generale – si ricollochi in un "c'è" preliminare, nel luogo, sul terreno del mondo sensibile e del mondo lavorato così come sono nella nostra vita, per il nostro corpo, non quel corpo possibile che è lecito definire una macchina dell'informazione, ma questo corpo effettuale che chiamo mio, la sentinella che vigila silenziosa sotto le mie parole e sotto le mie azioni».

[22] Ivi, p. 19.

[23] Ivi, p. 27.

[24] C. Sini, *Teoria e pratica del foglio-mondo. La scrittura filosofica*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 189: «Il segreto del mondo, dunque, è che esso è un evento, non un segno, non un significato, non un raffigurato, perché è appunto sempre l'evento del segno, del significato, del raffigurato».

esiste in sé, come un mondo occulto. Esso [...] accade sempre *in* figura come l'infigurabile *della* figura o l'invisibile *del* visibile. Il *Dasein* è il luogo *della* raffigurazione, il punto cieco *del* visibile».[25] L'invisibile si mostra e vive nel visibile, costituendone il limite, la cornice, lo sfondo impercepito nell'opera pittorica come nella carne dell'essere. Precisa bene Françoise Dastur che questo passaggio si è consumato embrionalmente già in Husserl: l'intenzionalità fungente (*fungierende Intentionalität*) ha preso il sopravvento sull'intenzionalità degli atti, benché la centralità della coscienza trascendentale non lasci presagire possibili evoluzioni verso l'intenzionalità in quanto carne. Così come la *Leiblichkeit* del corpo fenomenico in Husserl non preannuncia ancora l'estensione della reversibilità di sentito e senziente alla totalità dell'essere.[26] Se infatti la carne fosse solo attività, potere di sentire, potremmo interpretarla come sensibilità latente: essere e sentire coinciderebbero, ma perderemmo l'altro foglio dell'essere, la trama del *percipi*. La potenza del puro sentire non recherebbe in sé alcuna luce, alcun riflesso, alcun rispecchiamento, alcuna trascendenza. Un sentire senza *percipi* implicherebbe, in ultima analisi, estraneità all'essere. Se, davvero per assurdo, separassi la potenza del percepire dall'essere percepito, e percepissi così senza mondo, senza mai essere abbagliato, guardato, urtato o toccato, neanche da me stesso, senza prendere coscienza di me come passività, non potrei poi neppure obiettivarmi e obiettivare l'altro. Senza corpo proprio, non c'è più corpo, non c'è ormai mondo e, in definitiva, non v'è potere di sentire, giacché il potere si misura dal contatto con altro, in quanto altro vi si infrange, resiste o si deforma. E in assenza di forza, nessun movimento e nessuna quiete, e nessuna percezione, si danno. Abolendosi la passività, si abolisce la distanza e ogni albeggiamento. Nella carne dell'essere, invece, attività e passività si congiungono, sfregandosi, sconfinando

[25] R. Ronchi, *Il pensiero bastardo. Figurazione dell'invisibile e comunicazione indiretta*, Milano, Marinotti, 2001, p. 221.
[26] Cfr. F. Dastur, *Chair et langage. Essais sur Merleau-Ponty*, Paris, Le Belles Lettres, 2016, p. 75 e ss.

l'una nell'altra senza mai aderire del tutto, senza mai sfociare nell'identità: l'identità le renderebbe biunivocamente corrispondenti. Nel chiasma della carne esse continuano a sussistere senza esteriorità, sfalsate e reciprocamente eccedenti, sicché l'attesa e il riempimento non vengono mai meno, compenetrandosi infinitamente senza coincidere del tutto. Tale sentire pre-obiettivo, metafisico, è una fede percettiva, una *Urdoxa*, e non ancora una conoscenza. Osserva bene Dastur: «il sensibile non è "accanto" o "sotto" l'intelligibile, esso è *transitivamente* l'intelligibile, ed è la ragione per cui sarebbe preferibile parlare qui in termini di visibile e di invisibile: il visibile *diviene* l'invisibile, come parimenti l'invisibile è sempre l'in-visibile *del* visibile ed è di conseguenza accessibile non appena si dà vedere, e non solamente in virtù del puro pensiero».[27]

Quella di Merleau-Ponty è una "intra-ontologia" o, come si è ritenuto, un'ontologia indiretta: più precisamente forse, una *Ontologie des "wilden" oder "rohen" Seins*, che coglie l'essere nella promiscuità e mette in rapporto la *Lebenswelt* con temi tradizionalmente estranei, se non addirittura in contrasto con gli assi portanti della fenomenologia.[28] Di follie della visione ha scritto ben a ragione Michel de Certeau; Marc Richir ha accennato al "concetto bastardo" della carne, equiparata alla *chōra* del *Timeo* platonico. Tuttavia, il dato più sorprendente da trattenere, in questa configurazione ontologica, è il porsi paradossale della presenza come assenza, elemento che ci consente di curvarci, in epilogo, sullo strano statuto del corpo proprio e sulla sua presenza iperdialettica nel campo della carne. Renaud Barbaras ha afferrato con precisione il nodo del problema, lì dove riconosce che

[27] Ivi, p. 130.
[28] Si veda il pregevole saggio di M. Summa, *Merleau-Ponty – Ein relationaler Ansatz zur Metaphysik*, in T. Keiling (ed.), *Phänomenologische Metaphysik. Konturen eines Problems seit Husserl*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2020, pp. 236-264. Anche qui una pertinente riflessione attorno all'opposizione merleau-pontiana tra *Lebenswelt* e *cogito* trascendentale: M. Richir, *Le sens de la phénoménologie dans "Le visible et l'invisible"*, «Esprit», 6, 1982, pp. 124-145.

> la tangibilità del corpo toccante corrisponde all'invisibilità della dimensione che dispiega: non c'è tatto che come dimensione segreta dei tangibili, e il corpo proprio non sfugge a questa legge. In quanto un toccare si produce in esso, e perché vi si produca, il corpo proprio deve rimanere esso stesso tangibile, essere anch'esso una modalità di cristallizzazione di una dimensione che si offre altrove e altrimenti. In questo il corpo è del mondo, è preso nella dimensione che dispiega, si fa tangibile perché per suo tramite accada un mondo tattile. In breve, i sensi possono fare apparire solo se sono già una modalità di cristallizzazione della dimensione secondo cui essi fanno apparire. Quel che vale per il tatto vale per il rapporto tra tatto e visione e, in senso generale, per il rapporto dei sensi tra loro.[29]

In filigrana, traluce il debito del mondo rispetto al corpo proprio, alla sua particolare offerta di mondo – in virtù del suo stesso essere mondo – al mondo. Il corpo proprio offre sé al mondo, la sua invisibilità e oscurità, affinché quello sia visibile: ne è la profondità, il *Nullpunkt* di ogni dimensione. L'assenza è la specifica modalità di donazione al mondo entro cui si dà la sua apparizione: l'assenza non nega la presenza, ma ne è il fondo incolmabile, la trascendenza. È lo spazio non topologico cartesiano a rimanere indenne da ogni profondità e trascendenza; dal suo orizzonte niente però ci guarda, si rivolge a noi e alla nostra attesa di mondo: non vi abitano cose, ma oggetti staccati dal fondo dell'essere. Le cose hanno per Merleau-Ponty un fondo di inaccessibilità, di non-manipolabilità: esse resistono. Qui s'insedia la più tardiva reazione anti-piagetiana (oltre che, com'è noto, quella, vigorosa, alla negatività sartriana e, in definitiva, gnostica) raggrumata nella riflessione sulle "ultra-cose", richiamata con grande cura da Emmanuel de Saint Aubert, attento studioso delle carte inedite, che così chiosa: «L'ultra-cosa [...] diviene l'as-

[29] R. Barbaras, *De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, Grenoble, Millon, 2001, p. 230.

soluto onirico dell'*inesauribile*, di ciò al di là del quale vi sarà sempre di più da percepire, da comprendere e da desiderare. L'inaccessibile si fa "profondità", l'inosservabile si fa "invisibile" nel suo senso merleau-pontiano: latente e pregnante "avvolgimento di un attuale inaccessibile nell'attuale accessibile – è lì adesso [...] si prepara a farsi vedere"».[30] La percezione non richiede dunque la pienezza dell'osservazione (come del tatto): l'imperscrutabilità resta insuperabile,[31] ma è paradossalmente l'unica strada per guadagnare il visible: «Per essere percepita, la cosa non attende di essere perfettamente distaccata dal fondo da cui emerge: essa è percepita mentre è ancora presa nella profondità e negli orizzonti».[32] Ed è lo stesso Merleau-Ponty a darcene conto: «Paradosso: la cosa c'è, la vedo, raccolta in se stessa, *leibhaft*, e in principio questa pienezza non è visibile che da lontano: da vicino non vi sono mai che degli aspetti. Tutte le cose sono "ultra-cose", fuori dalla nostra portata, nel "lontano" ed è di questa assenza che sono reso certo dalla loro presenza».[33] La cosa, facendosi carne, non perde resistenza né profondità: la tessitura della carne è l'ultracosalità. Noi stessi, nella carne, condividiamo questo destino, esprimendolo nella risposta inesauribile del desiderio: sollecitati dalle ultra-cose, siamo resi ultra-cose, e a questo titolo guadagnamo la visibilità e la tangibilità della carne. Così si rende palese, constata Zielinski, che «[l]a carne è il modo di donazione di un "sempre di più" del mondo. Ma è perché essa dona nella forma di ciò che manca, di ciò che è assente, che il di più è possibile: la carne rende possibile la donazione del *di più nel di meno* – inesauribile perché mai interamente manifestata. La negatività raccoglie così eccesso e assenza».[34] Negatività come trascendenza, e non come

[30] E. de Saint Aubert, Être et chair – II. *L'épreuve perceptive de l'être: avancées ultimes de la phénoménologie de Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 2021, p. 125.
[31] Ivi, p. 131: «nous n'attendons pas que la chose ne soit plus ultra-chose pour la percevoir, nous la percevons alors qu'elle est encore ultra-chose, et le fait de la percevoir n'en fait pas pour autant un objet».
[32] Ivi, p. 130.
[33] M. Merleau-Ponty, *La philosophie dialectique* [corso del 1956], cit. in ivi, p. 131.
[34] A. Zielinski, *Lecture de Merleau-Ponty et Levinas. Le corps, le monde, l'autre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, pp. 162-163.

negazione. La carne, nell'ontologia di Merleau-Ponty, è scambio, donazione di senso, tra attività e passività, tra interno ed esterno, tra corpo e mondo: in quanto tale, nella sua promiscuità e infinità, essa è garanzia della visibilità del corpo proprio e delle cose e, come corollario, del darsi di ogni campo dell'esperienza, dalla comunicazione alla relazionalità e alla politica, nel segno della trascendenza e dell'inesauribilità del desiderio di vedere "sempre di più" l'Essere che si dona, mostrandosi a noi.

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Corpo invisibile sui sentieri volatili del sonno. Metafisica della tragedia umana

di *Stefano Piazzese*

> *E nel rimpianto d'amore gli parrà che l'immagine della sua donna fuggita al di là del mare sia ancora la signora di casa sua.*[1]

Invisibile è «ciò che, per essere puro spirito o comunque incorporeo, non si manifesta materialmente».[2] Pertanto, quando nel presente lavoro si fa riferimento al concetto di *corpo invisibile* si vuole indicare proprio questa *nuance* semantica. Qui tutto il dramma dell'evento in cui l'invisibile si manifesta nella sua immaterialità come viva presenza per poi dissolversi. Eschilo ci conduce alle porte del dramma umano e ci invita a esplorarlo.

Dai versi 420-426 dell'*Agamennone* emergono con forza le sofferenze scaturenti dal desiderio erotico che inerisce al sentimento amoroso, quelle per il cui dolore non esiste rimedio. Il coro dà voce a una variazione storica riferentesi alla vicenda di Elena, origine da cui prese forma la guerra che portò il re Agamennone e gli Achei lontani dalle proprie dimore per molti anni. Il coro 'vede' i silenzi dell'abbandono e dell'umiliazione di Menelao; questi silenzi dovuti all'avvilimento non recriminano, non accusano, bensì esprimono tutto il patimento per l'assenza dell'a-

[1] Eschilo, *Agamennone*, in *Le tragedie*, traduzione, introduzione e commento a cura di M. Centanni, «I Meridiani», Milano, Mondadori, 2003, vv. 412-415, p. 423.

[2] Treccani, voce 'invisibile', <https://www.treccani.it/vocabolario/invisibile/#:~:text=%E2%80%93%201.,manifesta%20materialmente%3A%20Dio%20%C3%A8%20i> [consultato il 20.03.2023].

mata: un'assenza trasfigurante ogni significato nel nulla di cui si fa esperienza quando giunge l'abbandono da parte di chi si ama e che continua a essere presente in forza della nostalgia. Il coro afferma (vv. 739-749) che «Elena[3] giunge a Ilio non come una donna in carne ed ossa, ma come l'immagine stessa dell'amore: la si percepisce con i sensi, in maniera oscura. Dell'amore ha la dolcezza che ci trafigge attraverso lo sguardo».[4] Per i Greci lo sguardo realizza già tutta la potenza dell'Eros, «un lampo, che nell'istante 'tremendo' del *kairós* ci colpisce, la bellezza di Elena (V, VIII, 2), *eîdos* perfettamente semplice («haploûnti»), che nessuna simmetria, nessuna *convenientia* o *commodulatio* potranno mai produrre».[5] Il motivo di Elena come εἴδωλον, visione, immagine evanescente[6] è stato elaborato successivamente da Euripide, nella cui tragedia si legge che a Troia non andò la sposa di Menelao - Hermes l'aveva portata in Egitto, nel palazzo di Proteo, dopo averla nascosta in una nuvola, nelle pieghe del cielo -, bensì una statua fatta da Era, fantasma che respira (εἴδωλον ἔμπνουν οὐρανοῦ),[7] simulacro vuoto (κενὴν δόκησιν).[8] Certamente si tratta di una sfumatura interpretativa diversa da quella che si trova nell'*epos* e in Eschilo se si pensa al fatto che Euripide reinterpreta la vicenda di Elena ponendo al centro del discorso tragico la sua innocenza: «sono morti in tanti per causa mia presso le correnti di Scamandro, e mi stramaledicono, anche se sono solo una vittima di tutto quello che è successo, e pensano che abbia tradito il

[3] Per un approfondimento e un confronto di prospettive sulla figura di Elena e delle sue poliedriche interpretazioni cfr. M. Bettini, C. Brillante, *Il mito di Elena. Racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2014.

[4] F. Li Vigni, *L'ambiguità del logos nell'Agamennone di Eschilo*, in *Quaderni di cultura junghiana*, Anno 3, numero 3 – 2014, p. 139.

[5] M. Cacciari, *Dell'inizio*, Milano, Adelphi, 1990, p. 297.

[6] Per la ricostruzione delle diverse tradizioni su Elena che si erano diffuse nell'antichità (Omero, Saffo, Stesicoro e Gorgia) cfr. G. Basta Donzelli, *La colpa di Elena. Gorgia ed Euripide a confronto*, in L. Montoneri - F. Romano, *Gorgia e la Sofistica*, Atti del Convegno Internazionale di Lentini-Catania, 12-15 dicembre 1983, Catania 1985, pp. 389-409, rist. in Ead., *Studi sul teatro antico*, Amsterdam 2008, pp. 137-150.

[7] Euripide, *Elena*, in Eschilo, Sofocle, Euripide, *Tute le tragedie*, trad. di A. Tonelli, Milano, Bompiani, 2018, v. 34, pp. 2398-2399.

[8] Ivi, v. 36, p. 2400.

mio sposo e scatenato una grande guerra per i Greci».[9] Il tragico euripideo, rielaborando la figura di Elena, pone in primo piano l'impossibilità di agire in modo autonomo senza che vi siano determinanti influenze esterne (anche *L'encomio di Elena* di Gorgia si muove su questa linea interpretativa, e tra i condizionamenti esterni enucleati dal poeta un posto particolare spetta alla potenza persuasiva del λόγος). Qui la tragedia non solo prende le mosse dal mito, ma lo rielabora donandogli nuova forma, mettendolo in dubbio,[10] il λόγος filosofico-tragico mette in crisi la verità del mito. Tornando alla tragedia eschilea, l'apparire di Elena, la sua immagine che nel sogno sopraggiunge, non è un inganno, ma la stessa domanda della filosofia.

Nell'*Agamennone* gli occhi di Menelao sono gli occhi di chi, nel profondo dell'angoscia, ha perso la capacità di provare stupore per la vita; occhi che contemplano l'abisso dell'assenza di ogni orizzonte di senso. Ecco perché

> la grazia delle belle statue ora gli è insopportabile: occhi vuoti in cui si è disseccato ogni desiderio d'amore. E fantasmi nel sogno, dolorose illusioni, verranno a portargli un vano piacere: vano sì quando qualcuno crede di vedere ciò che gli è caro e lo stringe tra le braccia, ma l'immagine svanisce presto sui sentieri volatili del sonno.[11]

La realtà onirica, unico spazio in cui il reale può rivoltarsi prendendo forme altrimenti difficili da raggiungere, viene vissuta come un tormento. Nello spazio del sogno Menelao incontra Elena, ma l'amplesso che li riunisce è poco dopo stroncato dal dissolversi del delittuoso apparire della forma svuotata della propria essenza materica.

---

[9] Ivi, vv. 52-55, p. 2401.

[10] Cfr. J.-P. Vernant, *Il momento storico della tragedia in Grecia*, in J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale, estetico e psicologico*, trad. di M. Rettori, Torino, Einaudi 1976, p. 6.

[11] Eschilo, *Agamennone*, in *Le tragedie*, cit., vv. 416-426, pp. 422-423: «εὐμόρφων δὲ κολοσσῶν | ἔχθεται χάρις ἀνδρί·| ὀμμάτων δ' ἐν ἀχηνίαις | ἔρρει πᾶσ' αφροδίτα. | ὀνειρόφαντοι δὲ πειθήμονες | πάρεισι δόξαι φέρου σαι χάριν ματαίαν. | μάταν γάρ, εὖτ' ἄν ἐς θιγὰς δοκῶν ὁρᾷν, | παραλλάξασα διὰ | χερῶν βέβακεν ὄψις, οὐ μεθύστερον | πτεροῖς ὀπαδοῦσ' ὕπνου κελεύθοις.».

La menzione di Elena, nella presente tragedia, non è limitata ai versi in questione; il poeta e filosofo volge il proprio sguardo teoretico alla radice della colpevolezza di Clitemnestra, difatti Elena è dichiarata "principale colpevole" dell'assassinio di Agamennone. La sposa di Menelao non assurge solo a causa motrice della guerra tra Achei e Troiani, portatrice di innumerevoli stragi, altresì essa va compresa come anello fondamentale della catena di omicidi che intesse la *Saga degli Atridi* avente nell'*Agamennone* e in tutta l'*Orestea* gran parte del proprio sviluppo. A Elena il coro attribuisce il delitto: «e ora, Elena, io ti incorono con l'ultimo fregio memorabile fatto di sangue che non si può lavare: tu per questa reggia fosti la sciagurata Eris, che ha sconfitto il sovrano».[12] Oltraggio chiama oltraggio; sangue chiama sangue, e Clitemnestra difende la sorella da questa accusa che il coro declama: la colpa non è di Zeus, e nemmeno di Elena, ma di Ate[13] a cui la stirpe degli Atridi è legata con catene. In questo modo il coro e Clitemnestra giungono a un responso veritiero.[14] Le imprese di Δίκη acquisiscono sempre nuove e inaspettate forme, eseguendo così il principio supremo di Zeus – «Dike affila le armi per un'altra impresa».[15] Alle lacrime versate da Clitemnestra per l'uccisione della figlia deve rispondere il re suo marito, pagando con la propria vita: «chi uccide cade ucciso» - ἐκτίνει δ' ὁ καίνων.[16]

Il coro proclama con forza e tenacia, ancora una volta, il principio eschileo – παθεῖν τὸν ἔρξαντα: «resta saldo, finché Zeus resta saldo sul trono, il principio che chi agisce patisce. Questa è la giustizia divina»,[17] giustizia manifestantesi in tutta la sua pienezza nel fiotto di sangue che macchia Clitemnestra quando sferza il colpo mortale al marito. Adesso l'uccisione di Agamennone apre lo spazio a una nuova situazione di squilibrio, poiché anche questo omicidio è una colpa che dovrà essere punita: incombe la

[12] Ivi, vv. 1455-1461, p. 495.
[13] Ivi, v. 1566, p. 501.
[14] Ivi, v. 1569, *ibidem.*
[15] Ivi, v. 1535, p. 499.
[16] Ivi, v. 1562, p. 501
[17] Ivi, vv. 1563-1564, *ibidem.*

morte; la catena di sciagure non è spezzata. Il nome della morte è θανοῦσι θανὼν ἄλλων ποινὰς θανάτων[18] e apre la strada alla vendetta per il sangue versato: il delitto è inespiabile poiché, anche quando ristabilisce in un primo momento l'ordine alterato, genera, a sua volta, una colpa che reclama vendetta.

Elena è qui l'assente che tuttavia appare nel sogno come presenza datrice di tormento. La parola tragica di Eschilo ci proietta in una dimensione esistentiva profonda, difficile da sondare. L'assente dalle belle forme appare e, nel suo erotico apparire, non perde lo *status* di assente conferitole dall'assenza. Ecco il dramma: assenza e presenza coincidono. Colei che appare, difatti, è sempre l'assente che rimane tale in quanto sui sentieri volatili del sonno è solo ombra (εἴδωλον), spettro (φάντασμα), immagine incorporea, *corpo invisibile*. All'apparire di Elena cantato dal coro sembra echeggiare la domanda veterotestamentaria: «chi è colei che appare come l'alba, bella come la luna, pura come il sole, formidabile come un esercito a bandiere spiegate?».[19] La potente immagine evocata dai versi eschilei dice la presenza dell'assente, quell'assente a cui Menelao fa continuamente il discorso della sua assenza: da qui si fa strada il dolore provocato dalle "illusioni" del sonno, quelle illusioni che proiettano il sognante nel dramma del *qui e ora*, nel vortice dei propri tormenti. L'apparire del *corpo invisibile* di Elena, benché immagine del sogno, è anche "discorso" dell'assente in forza della propria assenza che dice: «sono qui, ma per fatto stesso di esserci confermo la mia assenza, la pongo come sigillo del mio apparire, dell'unico modo in cui il mio apparire sorge nel tuo orizzonte visivo».

Roland Barthes ha dedicato alcune pagine memorabili all'argomento, ponendo molta attenzione al discorso che si dirama dall'assenza dell'assente, e che qui possiamo riferire alla presenza del *corpo invisibile* di Elena:

[18] Ivi, vv. 1339-1340, p. 487.
[19] *Ct* 6, 10.

> all'assente, io faccio continuamente il discorso della sua assenza; situazione che è tutto sommato strana; l'altro è assente come referente e presente come allocutore. Da tale singolare distorsione, nasce una sorta di presente insostenibile; mi trovo incastrato fra due tempi: il tempo della referenza e il tempo dell'allocuzione: tu te ne sei andato (della qual cosa soffro), tu sei qui (giacché mi rivolgo a te). Io so allora che cos'è il presente, questo tempo difficile: un pezzo di angoscia pura. L'assenza si protrae e bisogna che io la sopporti. lo devo perciò "manipolarla": trasformare la distorsione del tempo in un movimento di va e vieni, produrre del ritmo, aprire la scena del linguaggio (il linguaggio nasce dall'assenza: il bambino si è fabbricato un rocchetto, lo lancia e lo riacchiappa, mimando la partenza e il ritorno della madre: un paradigma è stato creato). L'assenza diventa una pratica attiva, un "affaccendamento" (che m'impedisce di fare altro); ha luogo la creazione d'una finzione con ruoli multipli (dubbi, rinfacciamenti, desideri, malinconie). Questa messa in scena di linguaggio allontana la morte dell'altro: un brevissimo momento, si dice, separa il tempo in cui il bambino crede sua madre ancora assente da quello in cui la crede già morta. Manipolare l'assenza significa far durare questo momento, ritardare il più a lungo possibile l'istante in cui l'altro potrebbe, dall'assenza, piombare bruscamente nella morte.[20]

Tornando ai versi dell'*Agamennone*, il tempo del tragico è tempo di un'assenza che si rende manifesta, che reclama la propria pretesa di *esser qui*. La realtà onirica così descritta, troppo facilmente liquidata come "truce illusione", merita di essere approfondita perché in essa dirompe tutta la potenza del *corpo invisibile* di Elena; un *corpo invisibile* che reclama finanche una reazione fisica del sognante, quella di stringere tra le braccia il *corpo invisibile* apparso, tuttavia destinato presto a dissolversi tra i sospiri ineffabili del sonno.

[20] R. Barthes, *L'assente,* in *Frammenti di un discorso amoroso* (*Fragments d'un discours amoureux,* 1977), trad. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2014, p. 35.

L'immagine che i versi del poeta di Eleusi ci hanno donato è di grande portata esistentiva. Anche qui Eschilo mostra che la sua poesia è filosofica, nel senso che i suoi versi cercano di esplorare gli abissi più profondi del dramma umano indagando la vita a partire da ciò che è truce per sondare le strade di una possibile risposta al suddetto dramma. Di ciò è testimonianza l'immagine di Menelao tormentato dall'apparizione di Elena nel sonno. Grassi afferma che «solo così, nell'attività scoprente della passione, nel soffrire la tragicità dell'esistente giungiamo concretamente a identificare la problematica dell'apertura enunciativa, in funzione della quale lo svelarsi tragico degli enti ottiene una forma apofantica, ante-predicativa».[21]

L'appello abissale è quanto lo spirito tragico rivolge all'esserci da sempre, e fino ai nostri giorni, nel luogo della propria esistenza che è sempre il luogo del patire e del *vedere* connesso a questo patire: la verità è sempre *verità situazionale* che, a sua volta, esige un'ontologia situazionale. L'esperienza della storicità che sorge dall'umano patire per il fatto di *essere nel mondo* ha come protagonisti gli uomini con le loro passioni e destini, il dominio degli dèi e l'accadere. Per tale ragione,

> riprendendo questa idea di Schadewaldt e portando all'estremo le argomentazioni dedicate da Heidegger ai primi pensatori greci, ci sembra di poter dire che molti problemi filosofici riguardanti l'io storico, sebbene in forma a volte solo enunciata e non criticamente approfondita, siano già rinvenibili nelle opere degli autori tragici.[22]

Il problema storico dell'io, ampiamente trattato da Dilthey e sviluppato da Heidegger[23] (considerando, ovviamente, le differenze tra i due pensatori), pone in essere la questione della tem-

[21] E. Grassi, *Il dramma della metafora. Euripide, Eschilo, Sofocle, Ovidio*, a cura di M. Marassi, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1992, p. 28.
[22] Ivi, p. 31.
[23] Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo* (*Sein und Zeit*, 1927), trad. di A. Marini, Milano, Mondadori, 2006, § 77, p. 1115.

poralità e della storicità che, non a caso, nel pensiero del secondo è stata sviluppata a partire dalla ripresa della filosofia greca.

L'analisi della metafora conduce a 'vedere' ciò che impegna il destino umano, e attraverso di essa la storia stessa mostra tutta la complessità del binomio ancestrale *vita-morte*. Il problema della morte e il patimento dell'esserci non nascono da una riflessione di natura logico-razionale condotta dai tragediografi, ma «dal chinarsi attento del drammaturgo sull'accadere sofferto dell'uomo. È in questo modo che l'autore cerca indicazioni, chiarimenti per i problemi che lo assillano».[24]

Come giunge il procedere drammatico a cogliere l'essenza del reale? Come si può dal *corpo invisibile* di Elena che appare a Menelao comprendere la realtà drammaticamente posta "al di là" del sogno? Grassi risponde che ciò è possibile non mediante una metafisica intesa come processo dimostrativo, ma grazie all'illustrazione delle esperienze umane cariche di πάθος. Al di là di quanto afferma giustamente Grassi, bisogna considerare che *metafisica* non *è* solo *procedimento dimostrativo*, ma molto di più: essa può esser detta in diversi modi ed è, come insegna Aristotele, μετὰ τὰ φυσικά, laddove μετὰ è *oltre* indicante tutti gli argomenti che non hanno un diretto riferimento alle entità fisiche. Ancora: la metafisica è, sin dai suoi albori, un modo rigoroso attraverso cui l'uomo cerca di rendere ragione di se stesso e del mondo. Ne consegue che, posta questa accezione, è possibile delineare una *metafisica del tragico* animata dalla tensione che caratterizza il tentativo umano di giungere all'essenza del reale intesa come essenza dell'esistenza, del dramma di essere nati, del mondo in cui si è gettati, delle strutture esistenziali che dicono la finitudine dell'umano, delle esperienze che scaturiscono dal trovarsi in una determinata situazione.

Si palesa, dunque, la necessità di corrispondere al καιρός, e nel dispiegarsi della tragica vicenda ogni elemento contribuisce a rafforzare l'esigenza di non fallire dinnanzi a questo impegno.

[24] E. Grassi, *Il dramma della metafora. Euripide, Eschilo, Sofocle, Ovidio*, cit., p. 61.

Ma cosa significa qui *fallire*? Dice Grassi: «non aver identificato la necessità che preme nell'urgere dell'istante, che si impone nel patire, nel palesarsi del non ancora, nel manifestarsi di un'ora e di un non più nell'evento tempo».[25] Le passioni e i dolori si ergono nell'intervallo tra il *non ancora* e il *non più*, dando senso e significato all'orizzonte dell'istante in cui si patisce; ogni ente che appare all'orizzonte dello sguardo fenomenologico è semantizzato in forza dello *stare* del guardante in *quella* determinata situazione.

Da questa prospettiva ermeneutica muta anche una domanda originaria della filosofia: chi è quest'uomo? *Questo* indica lo stare storico e temporale che fa dell'ente uomo *quell*'ente uomo e non altro; dunque, emerge l'unicità dell'essere dell'esserci necessitata dalla sua stessa storicità, dove «ogni accadere drammatico implica così la notizia di ciò che avviene: è in essa che si palesa la situazione».[26] L'importanza delle parole si manifesta in tutta la sua radicalità: in Eschilo si ha per la prima volta il culto del λόγος tragico. La parola rimane quanto di più sacro vi è all'interno di ogni vicenda poiché essa declama gli eventi tragici ed è annunciatrice del volere divino. Di più: il λόγος tragico di Eschilo indica l'essenza della realtà ed è anche l'inesauribile tentativo di esporre in forma linguistica la struttura dialettica del reale.[27]

La necessità sofferta è la scintilla che rende la parola il centro nevralgico del dramma in cui i principi logici cessano di essere ermeneuticamente determinanti per dare spazio all'inatteso, al mistero, all'enigma, a ciò che non può essere posto all'interno delle strutture logiche e che allo stesso tempo è cogente tanto quanto lo sono per altri aspetti quelle che rientrano, invece, nell'alveo della razionalità matematizzante. E il *corpo invisibile* di Elena si fa enigma da interpretare, dramma ermeneutico. Anche per Menelao il patire permette di solcare i mari della conoscenza

[25] Ivi, p. 64.
[26] Ivi, p. 65.
[27] Su questa definizione di *filosofia del tragico* cfr. M. Garelli, Prefazione. *Pensare il tragico: ovvero l'antidoto*, in *La filosofia di fronte al tragico*, a cura di M. Vero, Pisa, Edizioni ETS, 2005.

per giungere al pensiero che si apre a Necessità, e dentro di essa alla limitata libertà di scelta che egli ha nei confronti di se stesso e di chi gli sta di fronte. Il poeta di Eleusi utilizza una metafora molto profonda per l'esplicazione del principio πάθει μάθος: «cedi alla necessità: abituati al nuovo giogo!».[28] Il giogo di Necessità si dispiega attraverso la dinamica del doppio in forza del binomio colpa-punizione. Se il sapere nasce attraverso il dolore, allora esso raggiunge il suo apice teoretico nella comprensione che il sangue versato non si asciugherà mai. Così ogni uccisione, per quanto motivata e giusta sotto alcuni aspetti possa essere, genera sempre il grido di invocazione a Δίκη. Giustizia è stata fatta, ma il sangue dei giustiziati ricade sui giustizieri. L'attesa della punizione di una colpa esclama: «Ma c'è Oreste»;[29] e con ciò viene aperta la strada a un'altra giustizia non scevra di ἀδικία che a sua volta sarà punita. Ecco cosa accade agli umani "sotto il sole".

Se il *corpo invisibile* di Elena è enigma,

> la tragedia *espone* l'enigma, 'chiarisce' che per enigmi parla il dio. La filosofia presuppone che l'enigmatica parola del dio sia rivolta a noi per ottenere risposta. La tragedia è visione dell'enigma, pura *theorìa*; la filosofia concepisce l'enigma stesso come una forma dell'interrogare. La tragedia costituisce il dubbio immanente alla ricerca filosofica: quale ragione abbiamo di intendere così l'enigma? Ma non saremo in grado dei 'ascoltare' la tragedia separandola dalla *hýbris* filosofica – che ogni domanda, se è vera domanda, celi già in sé la risposta. Anzi: che la tragedia non sia, nel suo senso ultimo, che esposizione di un interrogare, *drâma*, azione dell'interrogare, e non di *mŷthos* che in sé si compie, evento che in sé rinserra domanda-risposta.[30]

Non sarà l'apparizione di Elena descritta dal poeta di Eleusi a porre la domanda della filosofia di cui la tragedia è in sé portatrice? I *fantasmi nel sogno* e le *dolorose illusioni* fondano l'indagine

[28] Eschilo, *Agamennone*, in *Le tragedie*, cit., v. 1071, p. 465.
[29] Ivi, v. 1646, p. 507.
[30] M. Cacciari, *Della cosa ultima*, Milano, Adelphi, 2004, pp. 113-114.

esistentiva che l'esserci rivolge a se stesso, stando alla tesi heideggeriana secondo cui «nel comprendere è contenuto esistenzialmente il modo d'essere dell'esserci in quanto poter-essere».[31] Giunge allora il domandare - tentativo di *cum-prehendere* - che dall'apparizione onirica di un corpo vuole affrontare il problema del *qui e ora*,

> *improbus labor* indagare se stessi; erranza infinita e necessaria. Come svolgere, *diaporeîn*, tale problema, senza peccare di *hýbris*? Come può l'uomo ontologicamente impedito, claudicante, balbuziente procedere verso se stesso, fino a dire se stesso? È la domanda della filosofia nell'età della tragedia – ma non in senso storico-cronologico. È la domanda di una filosofia che 'salvi' in sé il senso della tragedia.[32]

Indagine perennemente aperta. Inesauribile è la domanda perentoria che essa rivolge al sognante durante lo scuotimento del sonno. Può un'ombra dissolversi nello schiarimento della parola? Il *corpo invisibile* che presto svanisce sui sentieri volatili del sonno, tuttavia, non svanisce in sé, come ombra, ma solo come *ombra di un sogno*. Il tormento erotico di Menelao è perenne sia prima che dopo il risveglio. I suoi occhi continuano a essere disseccati dal dolore, dall'angoscia per la vicinanza di ciò che, pur non essendo più presso di lui nella pienezza della propria essenza materica, lo tormenta. È possibile chiarire e rispondere in modo esaustivo a questo enigma? L'ombra di Elena è destinata a non trovare ragione del proprio apparire, del suo essere presente come assenza materica. Dell'Elena di cui il coro canta si può dir lo stesso di un'altra ombra molto cara al μύθος; essa ci ricorda che di un corpo invisibile non è possibile tracciare le coordinate spazio-temporali che ne permettono il chiarimento noetico, la schiusura speculativa, il dissolvimento dell'aporia che la fonda. I

[31] M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., § 31, pp. 413-415: «Im Verstehen liegt existenzial die Sainsart des Daseins als Sein-können» (p. 412).
[32] M. Cacciari, *Della cosa ultima*, cit., p. 150.

sentieri volatili del sonno rimangono protesi e al tempo stesso insondabili al metodo del κατὰ βραχὺ διαλέγεσθαι, pur costituendo uno dei suoi momenti fondativi e fondanti.

> È un'ombra il «conosci te stesso». Così forse ci segue e ci perseguita il 'consiglio' del Dio. Voler chiarire quell'ombra è commettere l'errore di Orfeo che pretende di fare di Euridice un'operetta, di manifestarla alla luce del suo canto, di pro-durla nella sua parola. Così finisce col tradire l'ombra e fa naufragare l'opera. Dissolvendo l'ombra, anche il desiderio che è l'agente dell'opera svanisce. La distruzione dell'ombra esige quella dell'opera. E il Genio di Orfeo si ritrova prigioniero malinconico, a contemplare impotente il lontanissimo baleno di un astro notturno.[33]

Possiamo interpretare l'immagine evocata dai versi eschilei qui presi in esame come il fulgore di un astro notturno che rifulge tutta la sua potenza di fronte all'impotenza del sognante. È possibile qui individuare una delle poliedriche e infinitamente creatrici forme del tragico. La forma del sogno dove il *corpo invisibile* è presenza Erotica che reclama a sé, εἶδος che incede senza alcuna barriera verso ciò che, al di là del sogno, risulta irraggiungibile in termini di pienezza. Il sognante descritto dal coro è talmente immerso in quell'apparizione che tenta di stringere tra le braccia ciò che gli è caro. Ecco il dramma della potente immagine evocata dal poeta eleusino: immagine, *corpo invisibile*, destinato presto a svanire. Il suo sorgere è un apparire che, sin dal primo istante in cui si manifesta, è presto volto alla dissoluzione non totale, non definitiva, non ultima: il corpo invisibile *era*, *è* e *potrà ancora essere*. A Menelao βοὴν ἀγαθός, dal grido possente (*Il.*, III, 96), rimane solo la gloria dell'istante in cui quando si sta per traboccare di pienezza si precipita, poco dopo, nei vortici di un abisso più profondo dove la ragione rimane muta, attonita, colpita, prigioniera nel proprio baratto.

[33] Ivi, p. 130.

Quale consolazione dal *corpo invisibile* di Elena? Nessuna. Aleggia il silenzio del nulla di cui si fa esperienza ogniqualvolta sui sentieri del sonno si raggiungono le estreme conseguenze dei tumulti esistentivi esacerbati dalle esperienze fatte al di là della dimensione onirica. Ora, non è il sogno stesso un traboccamento della realtà che rende illegittimo ogni tentativo di erigere confini che possano renderlo 'illegittimamente' dimensione a sé stante? Nel nostro caso è il corpo invisibile di Elena il λόγος ποιητικός che, dai sentieri volatili del sonno, plasma la realtà cosiddetta dell'"oltre sogno" arrivando a toccare finanche gli aspetti più reconditi della vita quotidiana. In che rapporto sta il corpo invisibile di Elena con il mondo? Risulta teoreticamente fertile e del tutto fondata l'affermazione di Gadamer secondo cui «il mondo che appare nel gioco delle rappresentazioni non sta accanto al mondo reale come una copia, ma è questo stesso mondo reale in una più intensa verità del suo essere».[34] L'imitazione, l'immagine del reale, il corpo invisibile che appare nel sogno acquisisce un proprio statuto ontologico, si traduce nell'identico.

Urge una metafisica del pensiero tragico emergente dall'evento declamato dal dramma. Quel *corpo invisibile* si fa domanda esistentiva che indaga le strutture dell'esistere. Pare qui trovare realizzazione anche l'osservazione di Lukács secondo cui «ogni vera tragedia è un Mistero».[35] A partire dalla dimensione esistentiva del tragico che pertiene all'evento di cui parliamo,[36] è possibile rilevare che «nella forma tragica si rappresentano e ri-presenta-

[34] H.-G. Gadamer, *Verità e Metodo* (*Wahrheit und Methode*, 1960), trad. di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 2000, p. 297.

[35] G. Lukács, *L'anima e le forme* (*Die Seele und die Formen*, 1910), trad. di S. Bologna, Milano, SE, 2002, p. 233.

[36] M. Cacciari, *Dell'inizio*, cit., pp. 154-155: «Soltanto nel sogno l'Io è veramente e immediatamente certo di sé. Tutte le rappresentazioni del sogno si avvertono d'un colpo immanenti all'Io che sogna. È nel sogno che veramente mai possiamo dimenticare che l'Io è, che mai possiamo dimenticarci. Le porte del sogno sembrano aprirsi al fondamento dell'idealismo coerentemente pensato: a quell'atto intrascendibile per cui l'Io si pone a centro della sfera a raggio infinito del sapere. Mai con tanta chiarezza nel sogno l'Io 'abita' quel centro: tutto 'ciò' che sogna – qualunque luogo raggiunga dell'agostiniano "penetrale amplum et infinitum" della memoria – sarà sempre il sogno che l'Io sogna, senza possibilità di dubbio o inganno. [...] Divina, infatti, possiamo chiamare la certezza di sé che raggiungiamo nel sogno. [...] Il nostro non è sogno, ma ombra di sogno: frammento, rovina del sogno divino».

no incessantemente le vicende che dal Passato 'procedono', senza mai poterlo comprendere, senza che mai del suo Centro possa darsi theoría».[37] La potenza di un *corpo invisibile* diviene un sentiero ermeneutico-esistentivo solo se posto e compreso all'interno di un tentativo di indagine che si caratterizza come metafisica della tragedia umana.

[37] Ivi, p. 518.

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Arcana corpora. Eziogenesi dei morbi e cause astrali nell'epidemiologia dell'età moderna

di *Luigi Ingaliso*

«Non prese nessuna precauzione contro la peste; gli s'attaccò; andò a letto, a morire, come un eroe di Metastasio, prendendosela con le stelle».[1] Le parole di Manzoni raccontano gli ultimi momenti di vita di Don Ferrante, emblema dell'erudito secentesco ed espressione di un sapere nozionistico ed esibizionistico, che nel suo atteggiamento tronfio di enciclopedismo mostra poco spirito critico e poca attenzione alle innovazioni. Non ci deve stupire, dunque, il fatto che Don Ferrante fosse tra coloro i quali negarono maggiormente la peste, non con *ischiamazzi*, ma con ragionamenti logicamente coerenti e assolutamente privi di aderenza alla realtà: «In rerum natura, – diceva, – non ci son che due generi di cose: sostanze e accidenti; e se io provo che il contagio non può esser né l'uno né l'altro, avrò provato che non esiste, che è una chimera».[2]

Le pagine in cui Manzoni descrive l'epidemia milanese ricordano tanto quelle scritte da Boccaccio per raccontare la peste fiorentina del 1348, e non è un caso che lo stesso Manzoni abbia trovato nella lettura del *Decameron* motivi di ispirazione per narrare la peste de *I promessi sposi*. Così, se volessimo letterariamente abbracciare le descrizioni della peste tra la fine del medioevo e la prima età moderna, potremmo prendere come esempi proprio

[1] A. Manzoni, *I promessi sposi - Storia della colonna infame*, a cura di S. S. Nigro, Torino, Einaudi, 1998, p. 989.
[2] Ivi, p. 986.

le due opere letterarie, le stesse che ci restituiscono, attraverso l'impareggiabile prosa dei loro autori, le dinamiche sociali che si innescavano durante il dilagare dei fenomeni epidemici: a Firenze, nel 1348, così come a Milano nel 1630 la massima che probabilmente circolava di più tra le strade delle città sarebbe stata quella galenica, *cito, longe, tarde* ovvero fuggi presto, va lontano, torna più tardi che puoi. I molteplici trionfi della morte, tra cui quello più noto di Pieter Bruegel il Vecchio,[3] ben raffigurano il sentimento tragico che circolò in Europa in quei secoli:[4] schiere di uomini e donne falciate dalla morte, pile di cadaveri pronti per essere bruciati, edificazione di strutture sanitarie, soprattutto lazzaretti,[5] per la cura dei malati, nobili che fuggivano dalle città per scampare il grave pericolo, ecc.

Sulla genesi delle epidemie, la tradizione medica si fondava sulla teoria miasmatica che, nei fatti, rappresentava il paradigma teorico al quale si richiamavano la maggior parte nei medici agli inizi del '500.[6] Su questa tradizione di pensiero si era progressivamente innestata l'idea che gli astri giocassero un ruolo di primo piano nella genesi delle epidemie, una tesi questa che, sebbene fosse andata scemando tra Cinque e Seicento, rimaneva ancora viva in molti autori della tradizione. Manzoni, profondo conoscitore del XVII secolo, la ripropone in tutta la sua immutata forza ancora per tramite Don Ferrante:

> "La c'è pur troppo la vera cagione" diceva; "e son costretti a riconoscerla anche quelli che sostengono poi quell'altra così in aria… La neghino un poco, se possono, quella

[3] P. Bruegel, *Il trionfo della morte* (1562-1563), https://www.museodelprado.es/en/the-collection/artwork/the-triumph-of-death/d3d82b0b-9bf2-4082-ab04-66ed53196ccc [consultato l'8/03/2023].
[4] Cfr. P. Preto, *Epidemia, paura e politica nell'Italia moderna*, Roma-Bari, Laterza, 1987, p. 35.
[5] La creazione dei lazzaretti, molto più simili agli ospedali che agli antichi lebbrosari, determinò una spinta notevole nella riforma degli istituti sanitari della penisola che aveva avuto il suo *incipit* nel XV secolo. Cfr. G. Cosmacini, *Storia della medicina e della sanità in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 67-68.
[6] Nel paradigma dei moderni rimane ancora viva l'idea che la peste possa essere generata anche da presenze demoniache o dallo stesso Dio come misura punitiva inflitta agli uomini per i loro peccati. La medicina, *stricto sensu*, non si occupò di questa particolare forma di peste, in quanto sulle sue cause i medici non potevano agire dipendendo dal volere di Dio o dalla malvagità del diavolo.

> fatale congiunzione di Saturno con Giove. E quando mai s'è sentito dire che l'influenze si propaghino…? E lor signori mi vorranno negar l'influenze? Mi negheranno che ci sian degli astri? O mi vorranno dire che stian lassù a far nulla, come tante capocchie di spilli ficcati in un guancialino?… Ma quel che non mi può entrare, è di questi signori medici; confessare che ci troviamo sotto una congiunzione così maligna, e poi venirci a dire, con faccia tosta: non toccate qui, non toccate là, e sarete sicuri! Come se questo schivare il contatto materiale de' corpi terreni, potesse impedir l'effetto virtuale de' corpi celesti! E tanto affannarsi a bruciar de' cenci! Povera gente! brucerete Giove? brucerete Saturno?".[7]

Nella cornice rinascimentale e della prima età moderna la fabbrica del corpo umano viene letta e interpretata attraverso le corrispondenze tra micro e macrocosmo,[8] e questo ci fa comprendere i motivi per i quali l'arte medica era profondamente legata alla conoscenza degli astri e dei loro movimenti: non solo le parti del corpo umano avevano delle correlazioni con i pianeti, ma le stesse patologie che affliggevano gli individui potevano trovare spiegazione attraverso la medicina astrologica. Del resto, ancora per tutto il sedicesimo secolo, le parole astrologia e astronomia venivano utilizzate in modo indistinto, mantenendo solo una lieve differenziazione semantica, analoga a quella che poteva passare tra medicina pratica e medicina teorica.[9] Ed è ancora il Don Ferrante di Manzoni ad offrirci il destro per comprendere meglio queste dinamiche medico-filosofiche, infatti

[7] A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., p. 988. Nel 1348 «nelle egregia città di Fiorenza, oltre a ogn'altra italica bellissima, pervenne la mortifera pestilenza: la quale, per operazion *de' corpi superiori* o per le nostre inique opere da giusta ira di Dio a nostra correzione mandata sopra i mortali…» (G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1992, I p. 14; il corsivo è mio).

[8] E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 113 e 128-130.

[9] Cfr. R. French, *Astrology in Medical practice*, in L. Garcia-Ballester, R. French, J. Arrizabalaga, A. Cunningham (eds.), *Practical Medicine from Salerno to the Black Death*, Cambridge, Cambridge University press, 1993, pp. 33-37; E. Casali, *"Anatomie astrologiche". Melotesia e pronosticazione (sec. XVI-XVII)*, in C. Pancino, G. Olmi (a cura di), *Anatome. Sezione, scomposizione e raffigurazione del corpo fra Medioevo e età moderna*, Bologna, Bononia University press, 2012, pp. 161-183.

«sosteneva la domificazione del Cardano contro un altro dotto attaccato ferocemente a quella dell'Alcabizio».[10] Famoso per aver redatto l'oroscopo di Gesù Cristo,[11] Cardano affermava il valore dell'astrologia e la necessità della sua depurazione dalle superfetazioni introdotte dagli arabi e, per raggiungere questo obiettivo, riteneva che la via maestra fosse un ritorno all'*Opus quadripartitum* di Tolomeo,[12] ovvero ad un trattato in veste di compendio fondativo per tutta l'astrologia, in particolare per tutti coloro che utilizzavano i genetliaci per predire ogni aspetto della vita umana, salute compresa.[13] L'opera di Tolomeo si presenta in modo più sistematico rispetto ai repertori che l'avevano preceduta, e fonda questo suo rigore metodologico sull'assunto teorico, ben espresso già nel proemio, dell'esistenza di uno stretto legame tra astronomia e astrologia, che tuttavia non riconosceva a entrambe lo stesso valore epistemologico: mentre la prima perveniva a risultati certi, la seconda - pur fondandosi sulle risultanze astronomiche - giungeva a conclusioni probabili, poiché il suo oggetto d'indagine era la mutevole realtà fisica. Pur con queste precisazioni, chi ci impedirà «di preannunciare gli eventi che si verificheranno

Fig. 1. J. Rueff, *De conceptu et generatione hominis* (1580), p. 3r.

[10] A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., p. 717.
[11] G. Cardano, *L'oroscopo di Cristo*, a cura di A. Torno, Milano, La Vita Felice, 2022.
[12] Cfr. G. Ernst, *Magia e Astrologia*, in AA.VV., *Storia della Scienza*, vol. IV (Medioevo, Rinascimento), Roma, Treccani, 2001, p. 679; A. Grafton, N. Siraisi, *Between the Election and My Hopes: Girolamo Cardano and Medical Astrology*, in W. R. Newman, A. Grafton (eds.), *Secrets of Nature: Astrology and Alchemy in Early Modern Europe*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2001, pp. 69-131.
[13] Si veda, a tal riguardo, soprattutto la seconda parte dell'opera dell'astronomo. Cfr. C. Tolomeo, *Le previsioni astrologiche (Tetrabiblos)*, a cura di S. Feraboli, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 1989.

nel tempo, visto che una determinata configurazione astrale, in armonia con un determinato temperamento, promette anche prosperità e un'altra in combinazione disarmonica minaccia guai?».[14]

La giudiziaria, dunque, faceva parte a pieno titolo dell'*ars medendi et curandi*, e questa pratica si era progressivamente affermata soprattutto a partire dal secondo secolo dopo il Mille, allorquando alcuni testi pseudo-ippocratici, in particolare di matrice araba, avevano iniziato ad utilizzare l'astrologia nella prognostica.[15] Come si diceva in precedenza, questa *liaison* medico-astrologica aveva attraversato tutto il medioevo per giungere alla modernità con tutto il suo portato di superstizioni e si spingeva fino a utilizzare le posizioni degli astri per indagare la genesi delle patologie, per stabilire l'inizio della cura o per determinare l'efficacia o l'inutilità di un farmaco:

> Or se le febbri e altre alterazioni vogliono tanta osservanza celeste, assai più si deve pensare nell'altre cose soggette al tempo. Però è necessario la natività dell'infermo sapere, per questo e per tutte l'altre azioni, perché un'influenza nuoce ad uno, ad altro giova, e quel che giova all'amico giova pure a te e agli animali amici all'uomo, e quel che nuoce a te nuoce agli amici, per il simbolo, e così tra l'animali e ogni cosa s'esperimenta, ché patendo il mare patiscono tutte l'acque, e se Saturno in Vergine fa brucoli, nuoce a noi e agli animali nostrali come buoi, cavalli.[16]

[14] Ivi, p. 15.

[15] «A supporto dell'interpretazione astrologica di Ippocrate, dal XIII-XIV secolo cominciarono inoltre circolare almeno tre versioni latine (Guglielmo di Moerbeke e Pietro d'Abano traducono dal greco, uno o più traduttori e anonimi dall'arabo) di un'opera apocrifa che sarà conosciuta anche nel Rinascimento in diverse edizioni a stampa: l'Astrologia o Astronomia Hippocratis» (C. Pennuto, *La medicina astrologica: nascite, pesti e giorni critici*, in M. Conforti, A. Carlino, A. Clericuzio [a cura di], *Interpretare e curare. Medicina e salute nel Rinascimento*, Roma, Carocci, 2013, p. 62).

[16] Cfr. T. Campanella, *Del senso delle cose e della magia*, Bari-Roma, Laterza, 2006, p. 287.

La posizione espressa da Campanella sui rapporti tra gli astri e i natali degli individui era allora condivisa da molti filosofi, ad esempio Ficino,[17] ma anche da una percentuale elevata di medici, e ciò non deve stupire, se consideriamo il fatto che sotto l'ombrello della cosiddetta professione medica, tra Cinque e Seicento, trovava riparo un insieme di persone assai diverse tra loro che andavano dai più tradizionali medici laureati, ai barbieri, ai cerusici, agli speziali, per arrivare persino ai ciarlatani. Così Campanella, che certamente non era un medico di professione, diventa testimone indiretto di una tradizione che aveva attraversato tutto il medioevo e continuava a vivere nella prima età moderna, un sapere medico-astrologico le cui radici – secondo molti autori di questo periodo – giungevano sino all'antichità, alle riflessioni di Ippocrate e di Galeno sulla necessità dei medici di essere anche dei buoni astronomi (ma non astrologi), così com'era stato per i Caldei e gli Egizi.

Non deve, quindi, stupire se accanto ai testi della tradizione, nelle librerie dei medici tardo-rinascimentali, si potevano trovare ancora effemeridi, almanacchi e pronostici: «Trattati di medicina esprimevano il concetto in molte forme diverse e in due terzi delle centinaia di libri d'ore pubblicati tra la fine del Quattrocento e il 1539 si trova, subito dopo il frontespizio, prima del calendario, la figura di un uomo in piedi, a seconda delle edizioni un nudo o uno scheletro; intorno alla quale compaiono consigli per i salassi dipendenti dalla posizione della luna».[18] La produzione di questi calendari terapeutici, dove si elencavano i giorni fausti, i nefasti e quelli *critici* (ovvero di parossismo della malattia), spopolarono per tutta Europa, specie dopo l'invenzione della stampa, e per molti ciarlatani divennero motivo di arricchimento e lucro; in

[17] Certamente Campanella, come molti suoi contemporanei, aveva letto il terzo volume del *De triplici vita* di Ficino, il cui padre era stato medico di Cosimo il Vecchio, dove sono dipanate le strette relazioni tra i corpi superiori, pianeti e costellazioni, e quelli inferiori, e come queste influenzano la salute degli uomini. Cfr. M. Ficino, *De triplici vita*, Antonio Miscomini, in agro Caregio, 1489; M. M. Bullard, *The Inward Zodiac. A development in Ficino's Thought on Astrology*, «Renaissance Quarterly», 43, 4, 1990, pp. 687-708.

[18] F. Maiello, *Storia del calendario. La misurazione del tempo, 1450- 1800*, Torino, Einaudi, 1994, p. 71.

alcuni casi il fenomeno raggiunse una tale espansione che le facoltà mediche chiesero anche l'intervento dello Stato per evitare la diffusione di *pronostica* pieni di errori o, nel peggiore dei casi, di superstizione. Emblematico il caso occorso in Francia nel 1534, allorquando la facoltà medica di Parigi chiese al Parlamento di impedire la produzione e il commercio di almanacchi che mettevano in serio pericolo la salute della popolazione.[19]

Nel caso dei fenomeni epidemici o più specificatamente pestilenziali – benché sotto questo nome tra la fine del medioevo e la prima età moderna possono essere indicati molteplici manifestazioni morbose –, la teoria dominante era di matrice galenica. Nel *De differentiis febrium* Galeno aveva sostenuto che a corrompere l'aria, quindi a innescare i meccanismi pestilenziali erano i miasmi, cioè dei vapori originatesi da corpi putrefatti o da luoghi malsani, a causa dell'eccessivo calore, che si levavano verso l'alto inquinando l'aria.[20] Nella cornice astrologica, pienamente maturata nel corso del medioevo grazie anche alla circolazione delle opere dello pseudo-Aristotele[21] e, in particolare, al *De causis proprietatum elementorum* (opera che ebbe molta fortuna perché parafrasata da Alberto Magno) e al *De imaginibus lunae secundum Aristotelem*, gli astri divengono i 'motori' che azionano i miasmi in obbedienza alle strette relazioni tra micro e macrocosmo oppure per comando della stessa divinità.

Queste dinamiche non si interruppero improvvisamente col sopraggiungere della modernità, anzi «è indispensabile rendersi ben conto della disseminazione larghissima, alle origini della cultura moderna, dei temi astrologici, magici ed ermetici, e del loro perdurare ovunque nelle forme più varie, e non solo nelle immagini dell'arte, ma anche proprio all'interno della nuova

[19] Cfr. Ivi, p. 77.

[20] C. Galeno, *De differentiis febrium*, in Id., *Opera omnia*, editionem curavit D. Carolus Gottlob Kühn, Lipsiæ, prostat in officina libraria Car. Cnoblochii, 1821, vol. VII, pp. 289-290.

[21] Cfr. *Pseudo-Aristotle in the Middle Ages. The theology and other texts*, edited by Jill Kraye, W.F. Ryan, Charles B. Schmitt, London, Warburg Institute, University of London, 1986.

scienza».[22] In altre parole, la crisi del rapporto tra astrologia e medicina può essere descritta, più che nei termini di un improvviso cambiamento di paradigma, come una progressiva separazione tra saperi.

Quanto affermato non ci deve indurre nell'errore di pensare che mancarono gli oppositori all'uso *spregiudicato* dell'astrologia in ambito medico. Basterebbe, a tal riguardo, ricordare le *Disputationes* (1496) di Pico della Mirandola che nelle sue pagine, oltre a denunciare la superstizione degli astrologi, si scaglia contro quella classe medica che usa questo sapere per supportare le sue diagnosi.[23] L'uso delle fonti antiche, fatto da Pico, è esemplificativo di questo modo di intendere la medicina, infatti egli ritiene che il buon medico, ad esempio nell'analisi dei giorni critici, debba affidarsi all'autorità di Ippocrate e non di Galeno, proprio perché il secondo ha avuto, secondo Pico, il grande demerito di aver patrocinato l'introduzione dell'astrologia in questo particolare settore della medicina.[24] Anche la Chiesa, dal canto suo, non era rimasta inerte: a poco meno di cent'anni dalla pubblicazione delle *Disputationes* di Pico, Papa Sisto V aveva promulgato il 5 gennaio 1586 la bolla *Coeli et Terrae Creator* che condannava la superstizione, proibiva la pratica astrologica, la lettura e il possesso di opere che riguardavano questi argomenti.[25]

Anche sul fronte medico le cose stavano iniziando a mutare, già nel corso del Cinquecento i medici cominciarono a porre l'attenzione soprattutto sulle cause seconde ridimensionando gradualmente l'azione delle influenze astrali sulle malattie. Un

[22] E. Garin, *Lo zodiaco della vita*, Roma-Bari, Laterza, 1976, p. 9.
[23] Cfr. G. Pico della Mirandola, *Disputationes adversus astrologiam divinatricem*, a cura di E. Garin, Firenze, Vallecchi, 1946-52, vol. I, *Proemio*. È opportuno sottolineare che la battaglia di Pico contro l'astrologia non anticipa i registri polemici della nascente scienza moderna, bensì viene condotta per rivendicare la libertà dell'essere umano la cui azione non è soggetta alla natura, ma solo alla divinità. Comprendiamo pienamente lo sguardo di Pico se teniamo in considerazione il fatto che il suo rifiuto delle cause occulte va di pari passo con l'accettazione della magia naturale quale strumento per conoscere i principi della realtà. Cfr. E. Garin, *Lo zodiaco della vita*, cit., p. 103.
[24] Cfr. G. Pico della Mirandola, *Disputationes adversus astrologiam divinatricem*, cit., pp. 322-348.
[25] Cfr. D. Verardi, *Astrologia e Controriforma. A proposito della* Coeli et terrae *di Sisto V*, «Sapienza», LXII, 2009, pp. 349-356.

esempio mirabile di ciò lo abbiamo nelle analisi eziologiche delle epidemie e, in particolare, nelle *theses morborum* di Giovanni Filippo Ingrassia: la figura del protomedico costituisce certamente un formidabile caso di una visione eziologica della malattia che cominciava ad abbandonare i canoni tipici del medioevo per avvicinarsi progressivamente alla modernità. Come si diceva in precedenza, nel caso delle epidemie, la teoria miasmatica si accompagnava sempre alle analisi astrologiche e allo studio di fenomeni astronomici particolari, come ad esempio le eclissi o il passaggio delle comete, che servivano a spiegare la forza del contagio e la sua diversa diffusione tra gli strati della popolazione. Accanto a questa teoria cominciò a circolare l'idea che a determinare la genesi e la diffusione del contagio non fossero i miasmi, ma piuttosto dei corpuscoli pestilenziali, dei *seminaria pestis* come ebbe a scrivere Girolamo Fracastoro nel *De contagione* (1546) – lo stesso che nel *De causis criticorum dierum libellus* del 1538 si era scagliato contro la giudiziaria – e, in Italia in particolare, ciò avvenne con un ritorno al corpuscolarismo, soprattutto ad opera degli aristotelici patavini che ripresero, in parte attraverso Galeno,[26] l'idea dei *minima naturalia* senza che questo implicasse la riduzione della *qualitas* dei corpuscoli ai loro attributi meccanici o, peggio ancora, l'affermazione dell'esistenza del vuoto.[27] È chiaro che su queste tematiche ovvero sulla base ontologica delle teorie di Fracastoro la modernità giocò una delle battaglie più importanti per l'affermazione del paradigma scientifico, tuttavia per i medici vissuti «nel XVI secolo i miasmi e i semi delle malattie non erano considerati tanto diversi tra loro, e molti medici avrebbero accettato l'equazione tra i due».[28] Questa visio-

[26] Galeno menziona dei *loimoũ spérmata* (semi pestilenziali) parlando della diffusione del morbo, quando vuole dimostrare che i semi non contagiano necessariamente tutti quelli che entrano in contatto con gli ammalati. Cfr. C. Galeno, *De differentiis febrium*, cit., pp. 273-405.

[27] Cfr. A. Labellarte, *Atomismo e corpuscolarismo nella Napoli di fine Seicento*, Roma, Armando, 2019, pp. 15-19; C. Pennuto, *Simpatia, fantasia e contagio. Il pensiero medico e il pensiero filosofico di Girolamo Fracastoro*, Roma, Storia e Letteratura, 2008.

[28] V. Nutton, *Ippocrate nel Rinascimento*, in M. Conforti, A. Carlino, A. Clericuzio (a cura di), *Interpretare e curare. Medicina e salute nel Rinascimento*, cit., p. 38.

ne, sebbene non consumò pienamente il distacco dall'ontologia della *qualitas*, tuttavia contribuì a un notevole ridimensionamento del ruolo delle influenze astrali, a partire proprio dall'eziogenesi delle epidemie: così Fracastoro, ad esempio, non guarda né alle cause occulte né alle cattive congiunzioni celesti, ma riporta tutto alle dinamiche naturali *propter analogiam* e ai meccanismi di contagio diretto, per fomite e *ad distans*.

Il caso di Ingrassia risulta ancora più emblematico perché se è indubitabile il fatto che era cresciuto all'interno della scuola medica siciliana nel solco della tradizione ippocratico-galenica (pur sotto l'egida di un *novatores* come De Petra), è altrettanto vero che si era formato, intorno agli anni Trenta del XVI secolo, in un ambiente dinamico e culturalmente aperto alle novità, cioè tra Bologna e Padova, dove proprio le idee di Fracastoro circolavano ampiamente, lo stesso ambiente che avrebbe visto dopo qualche anno l'arrivo di Andrea Vesalio. Quindi, il debito intellettuale di Ingrassia nei confronti della tradizione medica padovana è evidente fin dalle pubblicazioni degli anni Cinquanta, allorquando si trovò a fronteggiare come medico un'ondata epidemica nella città di Palermo[29] e lo si vede, soprattutto, nell'utilizzo dei *principij seminarij*, anche per lui di matrice fracastoriana, che spiegano l'origine e la diffusione della febbre pestilenziale. In Ingrassia, tuttavia, i *seminaria pestis* cominciano ad assumere una caratterizzazione non solo qualitativa, ma anche quantitativa: così quelli più sottili e meno viscosi sono quelli della *vera peste*, mentre quelli più spessi e viscosi sono tipici del *pestifero e contagioso morbo*.[30] Nelle epidemie che segnarono la Sicilia nei decenni successivi, fino a giungere alla recidiva del 1577, l'analisi ingrassiana procede utilizzando la stessa metodologia degli anni Cinquanta, lo scopo non dichiarato era quello di sottrar-

[29] G.F. Ingrassia, *Ragionamento, fatto in presenza del Magistrato sopra le infermità epidemiali, e popolari successe nell'anno 1558*, in Id., *Trattato assai bello, et utile di doi mostri nati in Palermo in diversi tempi*, Palermo, s.e., 1560; M. Aymard, *Epidémies et médecins en Sicile à l'époque moderne*, «Annales Cisalpines d'Histoire Sociale», 4, 1973, pp. 9-21.

[30] Cfr. G.F. Ingrassia, *Informatione del pestifero et contagioso morbo*, a cura di L. Ingaliso, Milano, FrancoAngeli, 2005, p. 143.

re lo studio e, soprattutto, la cura delle epidemie all'astrologia giudiziaria. In questa visione di transizione che ruolo giocavano gli astri? Nell'idea del protomedico l'azione degli astri, seppur ridimensionata, non scompare del tutto, la troviamo infatti presente nell'analisi del morbo del 1558 per spiegare l'irrobustirsi del male, dovuto al fatto che, nell'agosto dello stesso anno, il Sole era entrato in Leone in congiunzione con Marte e ciò aveva rafforzato i *principij seminarij*.[31] Del resto sia Fracastoro che Cardano avevano riferito che la febbre lenticolare del 1505 si era rafforzata a seguito della congiunzione di Saturno o di Giove, mentre altre volte si era assistito, sempre per l'azione degli astri, alla mutazione di un'endemia in una pandemia.[32] Gli astri giocavano un ruolo di primo piano anche nella definizione delle vera peste, infatti, escludendo quelle pandemie dovute all'azione divina o diabolica, nel caso di peste con putrefazione dell'aria, la causa astrale era, secondo Ingrassia, sempre necessaria, anche quando questa poteva essere totalmente sconosciuta agli astronomi: la peste prevedeva sempre una causa occulta, infatti il caldo, l'umidità e la stessa putrefazione non erano sufficienti a determinare la comparsa di focolai pestilenziali. Da ciò si spiegano le indagini astronomiche che vengono premesse alle analisi più strettamente mediche per l'individuazione della tipologia di morbo. Lo scopo è quello di limitare il più possibile l'azione degli astri e, in alcuni casi, Ingrassia supera l'astrologia con l'astronomia, come quando per sgomberare il campo da possibili influenze astrali nella genesi dell'epidemia del 1575 afferma che l'unico fenomeno degno di nota era stata un'eclissi, avvenuta il 13 di novembre, ma questa non poteva avere nessuna correlazione con il morbo che imperava nei territori del Regno

> poiché essendo la Sicilia (come dicono gl'Astronomi) soggetta al leone, segno della medesima triangolarità di saggittario, et oltra essendo stato il donatore di tal eclissi

[31] G.F. Ingrassia, *Ragionamento*, cit., p. 42.
[32] Cfr. G.F. Ingrassia, *Informatione*, cit., p. 84.

> il pianeta Giove, non ha tanta forza di malignità in questo Regno di far pestilenza, né anco di durare insino ad hoggi. Et se pur fossino di qual si voglia malignità, non vi è ragion perché in Palermo, Messina, Sciacca, et alcune altre poche Città e Terre solamente, et non in luoghi lor circonvicini sia stato tale influsso celeste.[33]

Inoltre, occorre tenere presente che gli astri erano tra i fattori, assieme all'età, al sesso, alla condizione sociale, che spiegavano meglio la diffusione del contagio, sia in termini di mortalità differenziata, sia per chiarire perché veniva colpita una parte della popolazione, mentre un'altra risultava indenne: ciò accadeva perché gli astri predisponevano *per analogiam* i corpi a ricevere o a respingere i *seminaria*.[34] Ingrassia, quindi, col ridimensionamento della capacità d'azione degli astri sulla Terra apre la strada ad un progressivo distacco della medicina dall'astrologia che culminerà in pieno Seicento, tra l'altro, con la pubblicazione del *Delle cagioni* di Borelli.[35]

L'opera borelliana risulta ancora più significativa se si tiene conto che essa non rappresenta il frutto più maturo del galileismo dello scienziato partenopeo – che vedrà la sua massima espressione, a distanza di un trentennio, con la pubblicazione del *De motu animalium* –, benché porti con sé già gli elementi cardini della scienza moderna che, in quest'opera, si intrecciano con l'eredità iatrochimica che Borelli mutua da Castelli. Ciò spiega, come sottolinea Oreste Trabucco, le ragioni per le quali il *Delle cagioni* «non è pensabile senza l'intersezione dell'esperienza romana del suo autore, del viaggio da lui compiuto nei centri italiani tra il 1641 ed il 1642, della tesaurizzazione di quanto prodotto dalla cultura messinese espressa da uomini come Pietro Castelli».[36] Queste premesse chiariscono assai bene il sottotitolo

[33] Ivi, pp. 18-19.
[34] Cfr. Ivi, pp. 43-45, 81.
[35] G.A. Borelli, *Delle cagioni delle febbri maligne della Sicilia negli anni 1647 e 1648*, In Cosenza, per Gio. Battista Rosso, 1649.
[36] O. Trabucco, *«Delle cagioni delle febbri maligne» di G.S. Borelli, Una lettura contestuale*, in «Giorna-

dell'opera dove si precisa che, nella parte finale, si tratterà della digestione dei cibi con un nuovo metodo, un modello che si allontana decisamente dalla *concoctio* galenica e afferma l'esistenza di un succo digestivo che scompone i cibi che, ancora prima di essere esposto nelle opere di van Helmont, circolava nella medicina del nord Europa.

Pur con questi presupposti, nel *Delle cagioni* emerge prepotentemente la matrice galileiana del suo autore, Borelli infatti non lesina attacchi all'astrologia e alla superstizione ad essa correlata utilizzando il piglio dello scienziato e delle impareggiabili argomentazioni di carattere astronomico, sorrette da *ragioni probabili, e verisimili*, e segnate da una pungente ironia. Su questo tema, la vicinanza con Castelli risulta evidente, infatti entrambi si collocano sul fronte di coloro che criticano aspramente l'astrologia, benché Castelli creda ancora nella possibile origine divina o demoniaca delle epidemie. Nel suo argomentare, Borelli evidenzia che secondo il parere degli astrologi due erano stati gli eventi che avevano introdotto in Sicilia il seme delle febbri petecchiali del 1647-48: il primo era l'eclisse lunare del 20 gennaio 1647, l'altro la congiunzione di Giove e di Marte. Borelli dimostra che le congiunzioni avvengono mediamente ogni 29 giorni, dunque credere a tali influssi è ragionare allo stesso modo di colui che si aspetta fulmini «ogni volta che l'aria è coperta di nuvole».[37] Inoltre, per quanto riguarda i fenomeni lunari, evidenzia che «l'effetto della detta eclisse lunare dovea cominciare verso la fine del primo quadrimestre, perche il luogo eclitico non era ancor giunto al meridiano; si che doveva haver principio doppo il mese di Maggio»,[38] eppure fu allora che a Palermo cessarono le febbri maligne. Inoltre, il suo effetto non si sarebbe dovuto prolungare oltre il mese di settembre «perche il tempo della dimora lunare nell'ombra fu meno di 3 hore, e ciascheduna delle dette hore eclittiche importa

le critico della filosofia italiana», 20, 2000, p. 279.

[37] Ivi, p. 70.

[38] Ivi, p. 88.

un mese; si che tre mesi solamente doveva durare la malignità»;[39] nondimeno fu dopo il mese di settembre che le febbri maligne cominciarono a farsi sentire a Messina, perseverando inoltre per tutto l'inverno e la primavera. Infine, Borelli sottolinea che queste febbri non dovevano colpire tutta la Terra, ma solamente le città che hanno per ascendente il *segno eclittico o dell'angolo precedente*, dunque si sarebbe dovuta presentare

> solamente nelle Città di Granata, Tunisi, Venetia, Genova, Lucca, Pisa, e Milano, perche nell'angolo precedente trovavasi il segno di cancro, al quale le dette Città sono soggette: & in Damasco, Siracusa, Roma, Ravenna, e Praga perche il luogo dell'eclisse era il segno del Leone, a cui soggiacciono i detti luoghi. Ma le due Città di Messina, e Palermo non dovevano patire un minimo detrimento, essendo elle soggette non a quei segni, ma allo Scorpione, & al Toro.[40]

Borelli, in altre parole, dimostra che le argomentazioni addotte dagli astrologi non sono sostenibili scientificamente e, dunque, affidarsi alla giudiziaria è come affidarsi alla fortuna, quando non si incorra nel dolo dell'indovino che deduce e predice ciò che gli è più conveniente. Queste affermazioni, oltre a collocarsi nel solco delle teorie antiastrologiche, minavano alla base uno dei fondamenti della medicina tradizionale, ossia quello della corrispondenza tra gli umori e gli astri, infatti tra le tre possibili cause della febbre, la seconda, che spiegava la corruzione dell'aria dalle «cattive influenze delle stelle, o del sole»,[41] viene criticata e sostituita dall'idea che l'aria non si corrompe mai, ma ciò che determina la malattia sono delle particelle velenose o pestilenziali che si insinuano nell'aria pura: «stimo che rimanendo la sostanza dell'aria intatta serva ella per vehicolo, come il pane, o l'acqua

[39] *Ibid.*
[40] Ivi, pp. 88-89.
[41] Ivi, p. 65.

quando se gli mescolasse arsenico, o sublimato…».[42] L'alternativa di Borelli sembra, dunque, ricalcare l'eziogenesi dei morbi di matrice ingrassiana, fondata come detto in precedenza, sui *seminaria pestis*, tuttavia sebbene entrambe le visioni possono essere ricondotte alla ripresa dell'atomismo nella prima età moderna, esse non sono sovrapponibili proprio perché in Borelli la teoria si inserisce in una cornice meccanicistica che con le sue leggi regola il movimento dei fluidi e dei solidi, in un contesto, quello del *Delle cagioni*, imbevuto della chimica di cui si era fatto promotore Castelli. Infatti, come scrive Borelli, è tipico della natura estrarre con artificio chimico

> spiriti, e finissime esalationi, dalle materie terrestri, in estremo grado corrosive, e penetranti, e di natura simile a i veleni, nella incredibile sollecitudine di corrompere, con maniere virgola e circostanze diverse, ha fatto da quelle virgola che si conservano nelle materie ordinarie elementari: e se la cava da i solfi, e da altri sali per accenderne i fulmini, sarà pur necessario che da gli arsenici, e dall'altre miniere velenose ne attragga esalationi, essendo queste, e quelle similmente esposte attorno la superficie terrestre, et essendo lo stesso Sole che attorno l'une, e l'altre si irraggia.[43]

Il passo successivo, compiuto dallo scienziato partenopeo, non è meno importante dei precedenti, infatti, sulla scorta del suo maestro Campanella, interpreta la febbre non come morbo, ma come una medicina che il corpo oppone al male proveniente dall'esterno.[44] A questo punto non stupisce che anche sulla curativa, basata suoi fiori di zolfo,[45] Borelli manifesti una certa continuità con la iatrochimica largamente presente a Messina, proprio per l'insegnamento di Castelli.

[42] Ivi, p. 55.
[43] Ivi, p. 108.
[44] Ivi, p. 157.
[45] Ivi, pp. 139-140.

In conclusione, lo *spaccio* dell'astrologia dalla medicina, iniziato un secolo prima, trova nell'opera di Borelli una delle massime espressioni del XVII secolo. Resta il fatto che, tra Cinque e Seicento, il legame tra medicina e astrologia era profondamente radicato nella cultura della prima età moderna non solo tra i medici di professione, ma circolava come un fiume carsico tra i diversi strati della popolazione financo a diventare parte delle *beaux arts e belles lettres*. Così non deve stupire che nel *Riccardo II* di Shakespeare, composto intorno al 1595, il duello tra Bolingbroke e Mowbray, che si imputano a vicenda la morte di Thomas Woodstock, duca di Gloucester, venga evitato dallo stesso sovrano perché astrologicamente non era mese per fare salassi.

Wrath-kindled gentlemen, be ruled by me;
Let's purge this choler without letting blood:
This we prescribe, though no physician;
Deep malice makes too deep incision;
Forget, forgive; conclude and be agreed;
Our doctors say this is no month to bleed.
Good uncle, let this end where it begun;
We'll calm the Duke of Norfolk, you your son.[46]

[46] W. Shakespeare, *King Richard II*, London-NewYork, Routledge, 1989, pp. 11-12 (il corsivo è mio).

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Dalla città come corpo ai corpi (in)visibili nello spazio: una rassegna critica in geografia

di *Teresa Graziano*

1. Introduzione

Corpi come rappresentazioni, come allegorie e dispositivi metaforici, corpi come oggetto di narrazioni e soggetti che si muovono attraverso lo spazio: nella disciplina geografica il corpo ha storicamente svolto la funzione di attivare processi di (ri)significazione spaziale, essendo la prima dimensione scalare attraverso cui si esplica il rapporto con lo spazio e agendo da vero e proprio sistema di intermediazione tra il locale e il globale, tra il pubblico e il privato. In virtù delle diverse modalità e cornici teoriche che descrivono, mobilitano o usano il corpo nella disciplina geografica, il contributo propone una rassegna critica dei modi attraverso cui esso si pone in relazione con con/dentro gli spazi, soprattutto urbani, nell'alveo di diversi filoni di ricerca geografica: dalla geografia femminista declinata nell'approccio intersezionale, che esplora come meccanismi di *embodiment/disembodiment* possono riprodurre nello spazio relazioni di potere egemoniche legate non solo al genere, ma anche alla classe sociale e all'etnia; alla geografia politica e delle migrazioni, che indagano come i corpi attraversano confini e barriere – non soltanto quelli squisitamente fisico-geografici – o, al contrario, rimangono intrappolati nell'invisibilità, riflettendo disuguaglianze che, pur afferendo alla sfera globale, si traducono in forme di esclusione territorializzata (si pensi ai migranti, agli *homeless*, agli "indesiderabili" in generale).

In modo particolare, il contributo si focalizza sul ruolo rivestito dalle nuove tecnologie nel ripensare i rapporti tra corpi, spazi e luoghi: da un lato, attivando un (presunto) processo di dematerializzazione che confina la tangibilità dei corpi a un coacervo di pixel nella dimensione digitale, seppur usati come veri e propri "sensori umani" nella città smart; dall'altro, in un cortocircuito spaziale, assegnando ai corpi nuove forme di abitare nello/con lo spazio che scardinano i paradigmi fondanti della geografia (dentro/fuori; vicino/lontano; pubblico/privato) e sembrano disegnare un nuovo Aleph, per dirla con Borges: lo spazio dove tutti i luoghi (e i corpi) si incontrano è, oggi, il Metaverso?

Partendo, dunque, dalle carte antropomorfe e dalle prime visioni organiciste che identificavano nella città un sistema complesso di arterie, flussi, organi alla stregua di un corpo, appunto, il contributo si propone di restituire la prospettiva della geografia sulla relazione tra spazio, prevalentemente urbano, e corpi, intesi in tutta la loro *agency*: non tanto come involucri del nostro abitare nel mondo ma soggetti attraverso cui si incorporano nello spazio inedite forme di relazione tra gli individui e tra di essi e i contesti in cui si muovono, attraverso cui passano, o nei quali sono confinati, sempre più spesso mediati dalle nuove tecnologie.

2. All'origine era una carta: i (primi) corpi in/per la geografia

Per secoli, il corpo in geografia è stato funzionale alla mera rappresentazione cartografica. La fiorente tradizione di carte antropomorfe testimonia di un utilizzo del corpo umano come strumento di descrizione/narrazione visuale di tipo allegorico, non come oggetto e ancor meno soggetto dell'indagine geografica, sprovvisto di qualunque *agency*: strumento di geo-grafia, intesa letteralmente come descrizione/interpretazione del mondo, ma non per questo dispositivo neutrale di rappresentazione del territorio. Partendo dall'assunto ormai assodato nella disciplina che nessuna carta racconta la verità, come ci ricorda Farinelli nel

suo *Crisi della ragione cartografica*,[1] ancor meno la verità o anche una sua approssimazione emerge dalle carte antropomorfe, che riflettono in modo palese i rapporti di potere egemonici attraverso cui stati e continenti piegano la realtà geopolitica alle visioni, agli obiettivi e ai pregiudizi delle loro rappresentazioni.[2]

Ne sono prova le carte che, a partire da fine Cinquecento, rappresentano continenti e paesi con corpi di animali o persone, come la Cosmografia di Sebastian Münster del 1570, o certe incisioni in cui il corpo è ritratto in forma allegorica, come le *Feminae Pictae* di Theodor de Bry del 1590, in cui "amazzoni" incastonate nel paesaggio dell'antica Britannia dimostrano una connessione tra i "selvaggi" della Virginia appena scoperta e i popoli dell'antica Inghilterra.[3] Il corpo femminile, dunque, è funzionale alla riproduzione di schemi coloniali impregnati di quell'orientalismo di cui parlava Said[4] e che confinavano il "subalterno",[5] privato di qualunque *agency*, a rappresentazioni distorte e limitanti.

Questa visione antropomorfa dello spazio è evidente nella celebre carta "The Man of Commerce" (fig. 1) pubblicata nel 1889, nella quale l'anatomia del corpo umano si "piega" a rappresentare il sistema di trasporti americano con l'evidente connotazione metaforica di identificare l'Ovest con il centro della circolazione cardiaca.

Il corpo, nella sua complessa articolazione biologica, è funzionale anche a rappresentare metaforicamente la complessità di flussi e relazioni spaziali che caratterizzano la scala urbana. La teoria organicista delineatasi nell'Ottocento, infatti, descrive il metabolismo urbano in relazione al suo ciclo vitale. Reclus[6] sostiene che «come ogni organismo che si sviluppa, la città tende

[1] F. Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi, 2009.
[2] E. Boria, *Carte come armi: geopolitica, cartografia, comunicazione*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2012.
[3] L. Rossi, *L'altra mappa. Esploratrici, viaggiatrici, geografe*, Reggio Emilia, Diabasis, 2005.
[4] E. Said, *Orientalism*, London, Pantheon Books, 1978.
[5] G.C. Spivak, *Can the subaltern speak?*, London, Macmillan, Basingstoke, 1988.
[6] E. Reclus, *The Evolution of Cities*, «Contemporary Review», 1895 (trad. franc. *L'evolution des villes*, in M. Roncayolo, Th. Paquot [eds.], *Villes & civilization urbaine au XVIII-XX siècle*, Paris, Larousse, 1992, pp. 158-73, p. 162).

Fonte: McKay A.F., Rand McNally and Company Engraver, Superior, Wisconsin: Land and River Improvement Company, 1889, https://hdl.loc.gov/loc.wdl/wdl.6770

anche a morire». Se, dunque, le città per l'Autore possono diventare «dei corpi organici perfettamente sani e belli»[7] e il movimento che avviene al loro interno è paragonabile allo «scorrere del sangue nel corpo umano»,[8] nello stesso solco Lavedan[9] dichiara che «la città è un essere vivente. Come ogni essere vivente, essa nasce, cresce, muore». Come evidenziato da Cattedra e Governa,[10] l'ambiguità della concezione organicista risiede non soltanto nel relegare la trasformazione della città in visioni meramente evoluzioniste – dal villaggio alla metropoli – ma anche nell'usare il corpo non come cornice epistemologica, piuttosto come semplice dispositivo metaforico. Eppure, questo linguaggio rimarrà di grande fascinazione per gran parte del XX secolo, scandito da trame, arterie, organi, tessuti, ma anche flussi, circolazione

[7] Cfr. ivi.
[8] Cfr. ivi.
[9] P. Lavedan, *Géographie des villes*, Paris, Gallimard, 1936, p. 9.
[10] R. Cattedra, F. Governa, *Definizioni di città: concetti e teorie nella geografia urbana*, in F. Governa, M. Memoli, *Geografie dell'urbano. Spazi, politiche, pratiche della città*, Roma, Carocci, 2011.

e cancri da estirpare - i quartieri degradati: un'intera galassia linguistico-discorsiva risulterà dominante anche per legittimare in pieno clima positivista e igienista la lettura diagnostica di città "malate", rese insalubri dalla Rivoluzione Industriale.[11] È anche attraverso questa retorica che trovano legittimazione gli interventi di "risanamento", di demolizione e ricostruzione, finalizzati a estirpare certe "escrescenze urbane": dalla Parigi hausmanniana allo sventramento di Napoli e, nel secolo successivo, di San Berillo a Catania.[12]

3. Di corpi e femminismi

Esclusi i corpi come fonte immaginifica di rappresentazione cartografica e, nel XX secolo, alcune riflessioni e analisi pionieristiche sulla relazione tra corpo e spazio,[13] la prospettiva geografica arranca per anni dietro altre discipline in merito alla problematizzazione del corpo come oggetto/soggetto di indagine. Tradizionalmente sono gli approcci femministi, queer, poststrutturalisti e post/de-coloniali che per primi prendono in considerazione il corpo per comprendere come le diverse forme di potere, e gli squilibri e disuguaglianze che derivano dalle reciproche interazioni, agiscono *con* e *attraverso* lo spazio per finalità di controllo, regolamentazione, delimitazione.[14]

Nel solco di Foucault,[15] il filone femminista decostruisce la soggettività del corpo esplorando il soggetto *embodied* attraverso approcci che spaziano dall'intersezionalità e dal poststrutturalismo alla *standpoint theory*, la "teoria del punto di vista": prospettiva, quest'ultima, che postula come la conoscenza, essendo

[11] U. Rossi, A. Vanolo, *Geografia politica urbana*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
[12] T. Graziano, *The 'blemish of the past': (un)usual paths of gentrification in a Mediterranean city throughout history*, «City», 26, 2-3, 2022, pp. 473-495, DOI: 10.1080/13604813.2022.2054222.
[13] R. Longhurst, *The body and geography*, «Gender, Place & Culture», 2, 1, 1995, pp. 97-105; H. Nast, S. Pile (eds.), *Places through the Body*, London, Routledge, 1998.
[14] A. Mountz, *Political geography III: Bodies*, «Progress in Human Geography», 42, 5, 2018, pp. 759-769.
[15] M. Foucault, *The History of Sexuality, Vol. 1, An Introduction*, trans. Hurley R., London, Penguin, 1979.

socialmente situata, sia accessibile in modo differente ai gruppi marginali. Se la prima visione, infatti, si ancora epistemologicamente al corpo per valutare come le appartenenze identitarie multiple di etnia, classe, genere e orientamento sessuale incidono nelle relazioni con e nello spazio pubblico, il poststrutturalismo interpreta il corpo come *textum*, una sorta di superficie in cui si iscrivono le identità, mentre la *standpoint theory* vi identifica l'elemento centrale per decostruire il contesto identitario e gli influssi locali.

Negli anni l'approccio femminista si è differenziato, andando al di là della mera inclusione del corpo femminile nelle ricerche sullo spazio pubblico e riposizionandolo non più come oggetto passivo di esclusione/estromissione o negazione empirica da pratiche e discorsi spaziali, ma come "sito" attivo di impegno politico e resistenza.[16] Il corpo, muovendosi attraverso lo spazio e il tempo, diventa espressione di relazioni di potere e dei conflitti che vi emergono: si pensi, per esempio, alla conflittualità scaturite in relazione alle donne velate nello spazio pubblico. Inoltre, il corpo include una dimensione "scalare", inteso come livello spaziale in cui si riverberano e attraverso cui si attivano processi geopolitici transcalari: Mayer,[17] per esempio, definisce gli stupri avvenuti nel caso di genocidi come atti politici perpetrati alla scala del corpo, usato come un vero e proprio territorio per l'espressione violenta dei nazionalismi.

A partire da metà anni 2000, il corpo e i processi di incorporazione/disincorporazione calamitano in maniera crescente l'interesse dei geografi, traducendosi in una vasto repertorio di posture teoriche e di approcci analitici non più confinati ai sub-settori disciplinari in cui tradizionalmente è stato mobilitato, come quello femminista, ed estesi alla geografia culturale e politica: il

[16] P. Moss, I. Dyck, *Women, Body, Illness*, Lanham, MD, Rowman and Littlefield, 2002.
[17] T. Mayer, *Embodied nationalisms*, in L. Staeheli, E. Kofman, L. Peake (eds.), *Mapping Women, Making Politics: Feminist Perspectives on Political Geography*, New York, Routledge, 2004, pp. 153-167.

corpo è sì oggetto di indagine, ma anche strumento analitico, dimensione di scala, sito in cui/attraverso cui si esplicano processi spaziali, spazio di rappresentazione.

Il corpo non a caso è centrale nelle lotte contro le forme di imperialismo e (neo)colonialismo, brandito come un vero e proprio luogo di espressione, rivendicazione e performatività della sovranità come nel caso di numerose comunità indigene, sistematicamente confinate all'invisibilità. Per il materialismo storico femminista ispirato al marxismo, infine, i corpi sono "beni" (*commodities*) che agiscono da ingranaggi involontari dei sistemi capitalistici e di riproduzione sociale, a cui viene assegnato un valore in base al quale possono essere commercializzati, di cui si può disporre o – all'opposto – liberare.[18] Da qui emerge quella tendenza all'invisibilizzazione degli *homeless*, per esempio, percepiti come superflui nel sistema neoliberista globale e non funzionali ai suoi meccanismi: anzi, giudicati come disturbanti rispetto alla linda omogeneità dei corpi normalizzati.

È proprio nei primi anni Duemila che l'ampia letteratura di matrice critica si sofferma a indagare le differenti e spesso conflittuali modalità attraverso cui corpi, luoghi e spazialità si influenzano reciprocamente, risultando strettamente intrecciati. Essendo sempre localizzabili/territorializzati, le soggettività incorporate nello spazio (ri)producono conoscenze che non riguardano soltanto il nostro stare nel mondo, ma anche, sottolinea Longhurst,[19] il modo in cui le conoscenze sono riprodotte.

4. Spazi e corpi: esclusioni, controllo, sorveglianza tecnologica

Una vasta letteratura critica nell'ambito degli studi urbani sollecita l'adozione di una prospettiva di genere nella pianificazione per consentire di superare approcci escludenti nell'organizzazio-

[18] R. Orzeck, *What does not kill you: Historical materialism and the body*, «Environment and Planning D», 25, 2007, pp. 496–514.
[19] Longhurst, *The body and geography*, cit.

ne degli spazi.[20] L'obiettivo è scongiurare che la pianificazione urbanistica possa «riprodurre, invece che mettere in discussione, stereotipi legati al genere, alla classe e alle divisioni dei ruoli nell'ambito familiare», distinguendo tra lo spazio intimo, privato e inviolabile della casa, tradizionalmente assegnato alle donne confinante all'invisibilità, e quello aperto, pubblico concesso agli uomini, non a caso percepito spesso come pericoloso dalle donne sminuite a corpi sessualizzati.[21] Facendo ricorso a quella che viene definito un approccio geografico "viscerale", Ortiz Escalante e Gutiérrez Valdivia sostengono la necessità di mobilitare i corpi come nesso tra spazi pubblici e spazi privati, dimensione in cui si dispiegano le identità di genere e come vera e propria scala di pianificazione, partendo dalla quale si possono progettare città più inclusive. L'approccio "viscerale" consiste nel raccogliere dati sulla percezione di sicurezza/insicurezza, agio/disagio a partire dalle sensazioni sensoriali e psicologiche e, attraverso pratiche partecipative di pianificazione, coinvolgere un repertorio variegato di utenti dello spazio pubblico, superando la visione normalizzatrice e regolatrice della pianificazione tradizionale.

Nei processi di pianificazione, governance e management urbano il corpo si impone come una nuova inedita scala di esplorazione spaziale in particolare in relazione alla diffusione delle nuove tecnologie nell'ambito della Smart City: ovvero una città in cui le tecnologie smart sono integrate in sistemi complessi per migliorarne la vivibilità e governabilità.

La crescente pervasività delle tecnologie e la loro rilevanza per le soggettività incorporate nello spazio si inseriscono nel quadro più ampio delle riflessioni delineatesi all'indomani della nascita dell'internet, che ha indotto la disciplina geografica a interrogarsi persino sulla sua stessa "sopravvivenza" come scienza

[20] S. Ortiz Escalante, B. Gutiérrez Valdivia, *Planning from below: using feminist participatory methods to increase women's participation in urban planning*, «Gender and Development», 23, 1 (Working on gender equality in urban areas), 2015, pp. 113-126.
[21] E.L. Sweet, S. Ortiz Escalante, *Planning responds to gender violence: evidences from Spain, Mexico, and the U.S.*, «Journal of Urban Studies», 47, 10, 2010, pp. 2129-2147.

spaziale, poiché la Rete scardina le tradizionali categorie empiricamente rilevabili. Ne consegue che il dibattito geografico sul cyber-spazio per anni si incaglia sull'antinomia reale/virtuale, presupponendo la fine dello spazio geografico tangibile, fagocitato da quello digitale. «Dialettiche consolidate come centro/periferia, vicino/lontano cominciano a declinarsi secondo parametri differenti, che rispondono alle dicotomie accesso/disconnessione, visibile/non visibile»,[22] alimentando una dicotomia ancora più escludente e radicale, come la definisce Bonora, secondo cui «essere distante oggi è non essere, non essere connesso ai flussi e alle reti che innervano la globalizzazione».[23]

Il disorientamento epistemologico innescato dall'emergere di inedite dialettiche geografiche induce gli studiosi a tentare di "mappare" il cyberspazio come dimensione aggiuntiva, apparentemente deterritorializzata che inferisce, però, sugli spazi geografici. Superato questo primo approccio tecno-determinista, che postula la fine delle distanze e delle barriere, si approda alla consapevolezza che «geography still matters».[24] L'innegabile compressione spazio-temporale di cui parla Harvey,[25] che segna la nascita della postmodernità e che risulta ancor più amplificata dalle ICTs, non decreta la "morte" dei territori e delle categorie spaziali, ma ne determina una loro riconfigurazione. Le tendenze alla concentrazione del sistema di flussi e reti, su cui si innervano le infrastrutture necessarie alla digitalizzazione – esse sì, profondamente ancorate al territorio – non fanno altro che plasmare nuove polarizzazioni socio-economiche indotte dal divario digitale.[26]

---

[22] V. Albanese, T. Graziano, *Place, cyberplace e le nuove geografie della comunicazione. Come cambiano i territori per effetto delle narrazioni online*, Bologna, Bologna University Press, 2020, p. 62.

[23] P. Bonora, *ComCities. Geografie della Comunicazione*, Bologna, Baskerville, 2011, p. 12.

[24] M. Paradiso, *Geography, Planning and the Internet: Introductory Remarks*, «Netcom» 17, 2003, pp. 129-138.

[25] D. Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge, Massachusetts, Blackwell Publishers, 1989.

[26] S. Graham, S. Marvin, *Splintering Urbanism: Networked Infrastructures, Technological Mobilities and the Urban Condition*, London, Routledge, 2001.

Negli ultimi anni, la scala di analisi dell'impatto del digitale è cambiata: se prima la scala era globale e/o regionale, gli effetti prodotti dalla riconfigurazione digitale sono sempre più indagati alla scala di città, quartieri, e, appunto, corpi. I dispositivi mobili e indossabili, miniaturizzabili – dagli auricolari agli smartwatch – si radicano nelle pratiche spaziali quotidiane attraverso il corpo, al quale quasi si assimilano, equiparabili a propaggini, veri e propri arti che attivano un continuo sconfinamento tra la sfera pubblica e quella privata. Questa convergenza tecnologica crescente si dispiega sia in termini spaziali che temporali, poiché le tecnologie sono potenzialmente utilizzabili su ogni superficie urbana così da trasformare ogni luogo - e ogni momento - in un atto di intermediazione tecnologica:[27] tra spazi reali e virtuali, corpi e dispositivi tecnologici si attivano insomma processi di ibridazione, più che di reciproca esclusione/opposizione.

Non a caso, secondo i geografi della comunicazione Jansson e Falkheimer[28] sono proprio mobilità e convergenza tecnologico-culturale i paradigmi della post-modernità:

> superate le pratiche mediali tradizionalmente confinate allo spazio chiuso, immobile e fisso della casa (dal televisore del focolare domestico al telefono fisso e, in anni più recenti, al personal computer), oggi la mobilità mediale consente la produzione e condivisione di messaggi in movimento, generando veri e propri flussi che si intersecano con e nei paesaggi circostanti – i contesti – e producendo connessioni ipertestuali inedite che ne annullano i confini.[29]

[27] N. Thrift, *The promise of urban informatics: some speculations*, «Environment and Planning A», 46, 2014, pp. 1263-1266.

[28] A. Jansson, J. Falkheimer, *Towards a geography of communication*, in J. Falkheimer, A. Jansson (eds.), *Geographies of communication: The spatial turn in media studies*, Goteborg, Nordicom, 2006, pp. 9-25.

[29] V. Albanese, T. Graziano, *Place, cyberplace e le nuove geografie della comunicazione. Come cambiano i territori per effetto delle narrazioni online*, cit., p. 62.

In questa mobilità mediale il corpo si attiva da un lato come sensore umano,[30] ma dall'altro si dematerializza nell'atto stesso di comunicazioni mediali che prescindono dall'interazione in presenza: è il paradosso dell'incorporeità del Metaverso, che postula la dematerializzazione dei corpi nella dimensione virtuale ma che allo stesso tempo *deve* incorporarsi attraverso dispositivi tecnologici per potersi attivare.

Se, da un lato, visioni più intrise di tecno-entusiasmo salutano queste forme mediali mobili come una liberazione delle pratiche comunicative, non più vincolate allo spazio fisso e chiuso, dall'altro lato gli approcci più critici ne evidenziano le contraddizioni e gli aspetti più controversi: «tradizionalmente, i computer sono stati usati per capire le città. Dopo quattro decenni di sviluppo abbagliante, lo stesso computer che noi impieghiamo per capire la città è diventato esso stesso uno nuovo tipo di città [...] gli strumenti che noi abbiamo creato alla fine ci creeranno».[31] Questo sovvertimento tra oggetto (città), soggetto (la persona) e lo strumento attraverso cui si esplica la loro relazione (la tecnologia) implica un processo di *embodiment/disembodiment* sempre più pervasivo perché il corpo non è più funzionale al solo utilizzo del dispositivo, ma si fa esso stesso contenitore e contenuto dell'intermediazione tecnologica. Da qui deriva un rischio incalzante di erosione della privacy, in realtà non nuovo in letteratura,[32] e securizzazione delle politiche e pratiche di controllo che rientrano in quel "capitalismo della sorveglianza" emerso con particolare enfasi durante la pandemia da Covid-19.

L'aspetto più controverso della relazione tra corpi, spazi urbani e nuove tecnologie, infatti, riguarda la facilità con cui i processi di sorveglianza non soltanto permettono la raccolta di dati e la loro ricombinazione, ma plasmano nuovi *panopticon* digitali

[30] M.F. Goodchild, *Citizens as sensors: The world of volunteered geography*, «GeoJournal», 69, 4, 2007, pp. 211-221.

[31] D. Sui, *Reconstructing Urban Reality: from GIS to Electropolis*, «Urban Geography», 18, 1, 1997, pp. 74-89, in particolare pp. 84-85, T.d.A.

[32] A.M. Townsend, *Smart cities: big data, civic hackers, and the quest for a new utopia*, New York, W.W. Norton & Company, 2013.

che partono dai corpi come dispositivi di intermediazione tecnologica e approdano di nuovo ai corpi: sempre più controllati, schedati, registrati. Graham e Wood[33] già nel 2003 parlano di un super-panopticon, un sistema di sorveglianza senza mura, finestre, torri o guardiani che raccoglie, ricombina e stocca dati in tempo reale, con implicazioni che vanno ben oltre le questioni legate alla privacy o al controllo sanzionatorio. Nel solco della biopolitica di Foucault[34] e della sua analisi, di ispirazione geografica, dei rapporti tra territorio, popolazione e sicurezza, il corpo diventa esso stesso dispositivo a servizio della politica securitaria. Le telecamere di videosorveglianza che punteggiano gli spazi pubblici, secondo questa visione, annullano la tangibilità dell'osservatore – che non è visto e, spesso, non è nemmeno presente nell'atto stesso dell'osservazione, delegata alla tecnologia. Così, la relazione tra dispositivo tecnologico e corpo nello spazio pubblico si declina in termini di normalizzazione indotta da uno sguardo asettico, tecno-mediato che monitora e soprattutto registra e stocca i dati: l'osservatore non soltanto è in qualche modo sempre presente nello spazio, come nella prigione di Bentham, ma anche nel tempo, grazie alla possibilità di accedere ai dati registrati. Con le videocamere negli spazi pubblici la tecnologia del potere è elettronicamente estesa e potenzialmente replicabile all'infinito, tanto da trasformare le nostre città in enormi *panopticon* in cui il controllo sociale informale della persona è sostituito dall'asettico e incessante controllo del dispositivo tecnologico.

5. Le traceabilities dei corpi migranti

La dialettica tra invisibilità-disincorporazione e visibilità-incorporazione, entrambe tecno-mediate, diventa ancor più evidente nel caso di corpi in cui si esplica la transcalarità di processi geopolitici e geoeconomici complessi come quelli dei migranti.

---

[33] S. Graham, D. Wood D., *Digitizing Surveillance: Categorization, Space, Inequality*, «Critical Social Policy», 23, 2, 2003, pp. 227–248.

[34] M. Foucault, *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France, 1977–1978*, London, Palgrave Macmillan, 2007.

Come ricordano Diaz e Nicolosi,[35] la *numérisation* ("digitalizzazione") del fenomeno migratorio implica pratiche profondamente situate nei corpi di donne e uomini migranti:

> Il digitale è diventato un vero e proprio campo di battaglia tra coloro che vogliono cancellare le tracce dell'identità dei corpi dei migranti, vivi o morti, e coloro che vogliono ricostruirle [...]: da un lato, la cancellazione (da parte dei migranti illegali che devono cancellare le loro tracce o dei poteri pubblici che fanno sparire le tracce della loro morte, scomparsa o repressione), e dall'altro la ricostruzione delle tracce (dalla tracciatura dei migranti nei database di impronte digitali alla difficile ricostruzione, da parte di esperti forensi, delle tracce dei migranti morti e scomparsi).

L'emergere del "migrante connesso"[36] e, dunque, delle nuove tecnologie nelle diverse fasi delle migrazioni evidenzia la necessità di valutare non soltanto i flussi, le *trajectories*, ma anche le *traceabilities*,[37] ovvero quei "segni" continuamente impressi negli ambienti digitali, tracce di passaggi virtuali che rivelano, però, una potente pregnanza nella dimensione reale":[38] basti pensare alla mole di dati digitalizzati di repository e dataset finalizzati al controllo delle frontiere. Non a caso, per Diaz e Nicolosi[39] la digitalizzazione dell'esperienza migratoria rivela una forte componente quantitativa – sotto forma di numeri, statistiche, database che sintetizzano i percorsi migratori –, definita *come représentation numérique par quantification*.

---

[35] P. Diaz, G. Nicolosi, *Corps, identités et technologies «par les nombres» dans l'imaginaire migratoire*, «Socio-anthropologie», 40, 1, 2019, pp. 9-28. p. 9, T.d.A..

[36] D. Diminescu, *The Connected Migrant: An Epistemological Manifesto*, «Social Science Information», 47, 2008, pp. 565-579.

[37] D. Diminescu, B. Loveluck, *Traces of dispersion: online media and diasporic identities: online media and diasporic identities*, «Crossings: Journal of Migration, Culture, Intellect», 5,1, 2014, pp. 23-39: p. 2.

[38] V. Albanese, T. Graziano, *Place, cyberplace e le nuove geografie della comunicazione. Come cambiano i territori per effetto delle narrazioni online*, cit.

[39] P. Diaz, G. Nicolosi, *Corps, identités et technologies «par les nombres» dans l'imaginaire migratoire*, cit.

Da un lato, il digitale assolve a un potenziale di emancipazione e di "visibilizzazione" rilevante per i migranti, per i loro corpi in movimento, perché le nuove tecnologie rappresentano dispositivi "salvavita" nelle diverse fasi della mobilità migratoria. Dall'altro, «le nuove tecnologie possono esercitare un altro potere – opposto al primo – di dematerializzazione, "disindividualizzazione", reso possibile dalle dinamiche di astrazione e riduzionismo virtuale che certe pratiche di controllo dei flussi inevitabilmente comportano».[40] È, dunque, di nuovo *con* e *sui* corpi delle persone (migranti) che le nuove tecnologie esprimono il loro potere emancipatorio o, al contrario, disumanizzante.

6. Considerazioni conclusive

Contrariamente a una letteratura tecno-entusiasta che identifica nelle nuove tecnologie la panacea contro i divari territoriali e per la gestione e pianificazione urbana, un filone critico non manca di evidenziarne gli aspetti controversi. Anche muovendoci alla scala dei corpi, meno indagata fino a oggi, la relazione risulta ambigua. Certamente, le nuove tecnologie hanno un potere emancipatorio, schiudendo inedite possibilità di partecipazione, socializzazione, interazione e mobilità, ma occorre ricordare che se i corpi agiscono da sensori (in)volontari, ricettori e co-produttori di informazioni geo-referenziate, risulta cruciale soffermarsi sulla loro *agency* nella riproduzione di dati adottando quello stesso approccio intersezionale caro al femminismo: è essenziale, cioè, capire come la differenza e la molteplicità di genere, etnia, età non agiscono soltanto in termini di interazioni nello spazio, ma di inter(net)mediazioni che non possono prescindere più dalle nuove tecnologie.

[40] V. Albanese, T. Graziano, *Place, cyberplace e le nuove geografie della comunicazione. Come cambiano i territori per effetto delle narrazioni online*, cit.

Le conseguenze in termini di nuove disuguaglianze sono evidenti, alimentate dalle cosiddette "software-sorted geographies"[41] ovvero tecniche di *sorting* mediate dal digitale che, attraverso il potere dell'algoritmo, alimentano nuove disuguaglianze tra persone e luoghi privilegiati e quelli marginali. Il dominio dell'*everyware*,[42] che estende le nuove tecnologie a tutta la trama urbana, delinea una città in cui i computer e i dispositivi sono talmente incorporati nelle pratiche quotidiane da risultare ormai invisibili.

Tutti questi processi sono emersi in modo più evidente con le azioni di tracciamento e controllo messe in atto durante la pandemia da Covid-19 che da un lato hanno rappresentato sperimentazioni di contenimento epidemiologico, ma dall'altro hanno esacerbato gli aspetti più contraddittori della *pandemic Smart City*.[43] Durante la crisi sanitaria è proprio il corpo che attiva un'inedita geografia dei contagi che, come ricorda Albanese,[44]

> può essere riassunta a diverse scale: il virus si forma alla frontiera dello spazio occupato dal corpo e poi quei corpi, nel raggio dei propri spostamenti, lo trasportano in nuovi spazi semi-chiusi e densamente popolati (specialmente case di cura e ospedali), dove si diffonde rapidamente. I visitatori di questi spazi tra- sportano il virus in nuovi spazi puntuali (per es. luoghi di aggregazione, scuole, case) ma anche in spazi dinamici (per es. lungo tutto il percorso che attraversano) e sui/nei corpi con cui entrano in contatto. La pandemia è dunque una questione geografica che va pensata a diverse scale, inclusa quella primaria e minima del corpo.

[41] S. Graham, *Software-Sorted Geographies*, «Progress in Human Geography», 29, 2005, 5, pp. 562-80.
[42] A. Greenfield, *Everyware: The Dawning Age of Ubiquitous Computing*, Indianapolis, New Riders Pub, 2006.
[43] O. Söderström, *The three modes of existence of the pandemic smart city*, «Urban Geography», 42, 3, 2021, pp. 399-407.
[44] V. Albanese, *Geografie della pandemia e capitalismo della sorveglianza: riflessioni italiane*, «Documenti Geografici», 1, 2021, DOI: http://dx.doi.org/10.19246/DOCUGEO2281-7549/202002_03, p. 53.

Il cortocircuito spaziale cui si accennava al principio nasce proprio dalla pregnanza assegnata al corpo nelle geografie del Covid, vettore e scala dei flussi di contagio, ma anche contenuto/contenitore che attiva nuove forme di abitare nello/con lo spazio, scardinando i paradigmi fondanti della geografia (dentro/fuori; vicino/lontano; pubblico/privato). È attraverso il corpo che prende forma il nuovo Aleph di Borges, spazio in cui tutti i luoghi (e tutti i corpi?) si incontrano, il Metaverso: o, meglio, la rappresentazione proiettata al futuro che circola di esso, essendo al momento niente di più che una visione di marketing.

Come evidenziato in altra sede,

> Le nuove spazialità ibride emerse con la crisi epidemiologica, in cui si intrecciano i confini chiusi e tangibili dello spazio privato della casa con quelli sfilacciati e porosi degli spazi interconnessi attraverso lo schermo, attivano una vera e pro- pria mise en abyme – direbbe Gide – di spazi concentrici, incastonati l'uno dentro l'altro senza soluzione di continuità. Non più spazi liminali dell'*in-between*, ma luoghi-ponte di interazione sempre più pervasivi: un *in(ternet)-between* che attiva connessioni tra luoghi, spazi, attori secondo modalità non più binarie o dicotomiche.[45]

La consapevolezza di come siano le soggettività incorporate a giocare un ruolo cruciale nelle interazioni tra spazio reale e virtuale, non più dimensioni autonome come nel *cyberspace* ma integrate nel *cyberplace*,[46] conduce a quella che Cugurullo[47] chiama la "città Frankenstein": una città in cui gli spazi urbani tecno-mediati si ribellano come il mostro di Frankenstein, sfuggendo al controllo di chi li ha creati. Ed è interessante sottolineare

[45] T. Graziano, *Della Publicity digitale: frontiere e divari degli spazi privat(izzat)i del Web*, «Semestrale di studi e ricerche in Geografia», XXXIII, 2, 2021, p. 163.

[46] D. Meek, *YouTube and Social Movements: A Phenomenological Analysis of Participation, Events and Cyberplace*, «Antipode», 44, 4, 2012, pp. 1429-1448.

[47] F. Cugurullo, *Frankenstein Urbanism. Eco, Smart and Autonomous Cities, Artificial Intelligence and the End of the City*, London, Routlege, 2021, p. 50

come sia stata mobilitata proprio la metafora del "Mostro" senza nome, dotato di un corpo nato per assemblaggio di vari corpi, ma deforme, non normalizzato. Un corpo che si appropria della libertà lasciando prefigurare l'iperbole di «a world where we not only think of cities but cities think of us»:[48] senza disconoscere il potenziale "positivo" delle nuove tecnologie, è infatti cruciale interrogarsi fino a che punto i corpi nello spazio pubblico sono soggetti di interazioni tecno-mediate o reificati a oggetti/dispositivi di trasmissione dati.

[48] M. Crang, S. Graham, *Sentient cities: ambient intelligence and the politics of urban space*, «Information, communication & society», 10, 6, 2007, pp. 789-817.

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Investire nella perdita. Il paradosso del corpo nell'arte marziale taoista

di *Salvatore Giammusso*

«Vincere è bene», diceva il grande stratega e generale cinese Sun Tzu, «ma vincere senza combattere è ancora meglio». La battuta suona paradossale: come si potrebbe mai vincere senza neanche combattere? La formulazione non deve trarci in inganno. È ispirata dal *wu wei* taoista (il non-agire); e, in accordo con tale principio, afferma qualcosa di molto semplice: negli affari politici, così come negli altri ambiti della vita, conviene seguire la naturalezza, non fosse altro perché questa via è la più economica. La massima riconosce che una strategia di potenza non è mai invulnerabile; e allora meglio prevenire il conflitto, costruendo una pace durevole fondata su valori di fiducia e consenso.

Sun Tzu era un contemporaneo di Tucidide e, come quest'ultimo, aveva guardato lontano. Noi sappiamo che le strategie di potenza creano un circolo vizioso: chi le subisce tenderà a provare timore e sospetto, e si preparerà al conflitto; e chi le pratica non vi troverà garanzia di sicurezza, e anzi si sentirà quasi costretto all'aumento della potenza, nella vana ricerca di una sicurezza assoluta che lo metta al riparo dall'ostilità che la sua stessa strategia ha generato. La massima taoista di Sun Tzu sottende una precisa intuizione: l'accumulo di armi e la ricerca di potere illimitato sono essi stessi responsabili del senso paranoico di insicurezza e del conflitto. Se si assume questa prospettiva, allora la storia del tiranno di Siracusa che usava un ponte levatoio per separare la sua stanza da letto dal resto della fortezza in cui viveva è comprensibile: non è che il tiranno avesse (soltanto) un

brutto carattere, come afferma Cicerone (*Tusc. Disp.*, XX 57-58); è proprio la strategia di potenza ad alimentare il circolo vizioso che genera sospetti e sfiducia, e che in fin dei conti rende precari i rapporti pubblici e privati. Questo ha di mira anche Sun Tzu: le sue parole rovesciano il pregiudizio secondo cui l'accumulo di potere sarebbe un bene in sé, privo di conseguenze negative. Quel pregiudizio non si avvede che l'accumulo di forza genera risentimento e prima o poi anche conflitto; e che nessuna forza, per quanto grande, mette al riparo dalla sconfitta. Data l'instabilità delle cose umane, il consenso e la fiducia sono strategicamente più efficaci del conflitto perché prevengono sul nascere il circolo vizioso dell'insicurezza e del conflitto, e consentono di ottenere risultati più durevoli a un costo minore.

Fatte le debite differenze, il paradosso di Sun Tzu vale anche in campo medico. E non è un caso. La medicina tradizionale cinese si richiama alle stesse idee taoiste che Sun Tzu sosteneva in campo politico-militare. Per il medico tradizionale cinese prevenire una malattia è meglio che curarla dopo che sia scoppiata. Questo atteggiamento lascia intendere una mentalità del tutto differente da quella con cui opera la moderna medicina "cartesiana". Nella prospettiva della medicina taoista si promuove la salute e la buona circolazione energetica in una condizione di relativa normalità, nel convincimento che una strategia attiva in condizioni ordinarie sia più efficace di una strategia di emergenza in una situazione più o meno compromessa. Al limite, il buon medico taoista non ha "pazienti": se è bravo, si limita ad agevolare l'equilibrio tra gli organi interni, e tra la persona e l'ambiente circostante, prima che si generi una situazione di squilibrio. Come il politico usa trattati ed emissari, così il medico usa strumenti suoi propri, quali erbe, massaggi, agopuntura, ginnastica medica e quant'altro riterrà opportuno in un caso determinato per rimuovere le ostruzioni che impediscono il buon fluire delle energie in gioco. Ma in entrambi i casi si tratta di vincere prima ancora di combattere.

Il richiamo alla massima taoista introduce il tema che intendo qui svolgere. Parlerò della disciplina del corpo nell'arte marziale cinese del taijiquan. "Investire nella perdita" è il modo di dire usato in questo contesto per indicare la finalità che si persegue con il training. Anche in questo caso risuona quello stesso gusto del paradosso che abbiamo incontrato nella massima di Sun Tzu. Sulle prime suona un po' come se l'educazione del corpo-mente dovesse essere rivolta a perdere più che a vincere. Ma non è così. Vedremo che il vero compimento dell'arte sta in una condizione di spirito che ha trasceso i concetti di vantaggio e svantaggio, di conquista e perdita; per il momento ci basta mettere in risalto che in questo caso, come nei casi precedenti, il paradosso è solo apparente: il praticante delle arti marziali "interne", quelle connesse a vario titolo con i principi del taoismo e del buddhismo, preparerà il corpo al combattimento; ma - proprio come consigliava Sun Tzu - non seguirà una strategia di potenza: non cercherà di aumentare la massa muscolare né le armi disponibili, né provocherà conflitti; egli dovrà piuttosto lavorare sulla "cedevolezza", imparare cioè a muoversi senza opporre la forza alla forza e piuttosto a usare la forza altrui per controllarla e dirigerla. Non è solo un fatto fisico: non si tratta soltanto di lasciare andare le tensioni inconsce e fluire con le forze mutevoli che operano in una determinata situazione; investire nella perdita è un monito che si riferisce alla perdita dell'ego: occorre apprendere a "mollare" il piccolo ego che si attacca a vantaggi e svantaggi per approdare a una condizione "libera" con cui adattarsi alle circostanze come acqua che scorre. In questo senso, il monito risulta del tutto comprensibile: l'efficacia è il portato di una profonda individuazione che ha trasceso paure e attaccamenti. Non è valido soltanto nell'arte marziale taoista, ma in tutte le arti. Una siffatta educazione del corpo-mente è la base su cui si è storicamente costruita la pratica delle arti di Oriente, dal teatro alla danza, dalla poesia alle arti figurative e all'architettura, e ancora dalla cerimonia del thè all'arte di disporre i fiori. Per ovvi motivi di spazio, non posso qui approfondire questi argomenti in tutte le loro articolazioni.

Scelgo l'arte marziale come esempio qualificato, poiché il senso del training mostra di che si tratta in tutte le arti: innanzitutto decondizionare il praticante, liberandolo da atteggiamenti preconcetti e da modelli di movimento stereotipati (il che equivale a sfondare la barriera del piccolo ego); e poi fare in modo che la naturalezza stessa in lui trovi una via. L'arte marziale ha una sua particolarità poiché educa a cercare una risposta naturale e rilassata nelle situazioni di conflitto. È proprio nello stato di eccezione che è messa alla prova ed emerge la comprensione taoista della natura. L'idea di una educazione paradossale del corpo-mente ha però qualcosa di universale che vale anche al di fuori del contesto culturale in cui essa si è originata. Una fenomenologia dell'esperienza vissuta può mostrare per quale motivo: investire nella perdita significa in definitiva oltrepassare l'ego cartesiano per giungere a una posizione di vita che non conosce né successo né insuccesso perché li ha trascesi entrambi.

1. Il taijiquan è uno stile "interno" di arte marziale cinese,[1] che nel suo complesso è nota in Occidente con il nome di *gong fu*. In verità, il termine *gong fu* non si riferisce in senso stretto all'arte marziale, ma indica in generale un duro lavoro che richiede tempo ed energia. L'ideogramma lascia intendere anche che lo sforzo necessario per la comprensione corporea dell'arte è meritorio e ripagato da un risultato degno di nota: all'esterno si manifesta in un potere, una evidente abilità; ma c'è anche una dimensione più sottile, che riguarda la vitalità, la disciplina e l'armonia interna. L'arte marziale del taijiquan è dunque solo una delle tante forme possibili di *gong fu*, che sta più in generale per una via impegnativa e per la virtù che distingue chi l'abbia percorsa. Come accennavo in precedenza, questo vale in buona sostanza per tutte le arti di Oriente. In un senso esteso, si potrebbe dire che c'è *gong fu* anche nella perfetta esecuzione di una cerimonia del thè.

[1] Per un'introduzione al taijiquan nel contesto delle arti marziali "interne", e più in generale delle arti marziali d'Oriente cfr. P. Crompton, *Il tai chi. Lo spirito di un'arte marziale*, Milano, Xenia, 1993, in particolare le pp. 68-79.

Tanto premesso, possiamo affermare che il taijiquan rientra a pieno titolo nel *gong fu*, perché è un'arte del movimento (marziale) che richiede un impegnativo lavoro di preparazione corporea ma offre anche un risultato visibile come educazione dell'intera personalità. Ho accennato prima al fatto che il taijiquan è uno stile interno di arte marziale, ed è opportuno chiarire adesso il concetto. Gli stili esterni di *gong fu* sono basati sulla forza muscolare, su salti e acrobazie varie, in maniera tutto sommato non dissimile dalle arti marziali occidentali; invece il taijiquan accentua gli aspetti dell'arte ricavati dagli insegnamenti taoisti e in parte anche buddhisti.[2] Usato in questo contesto, il termine "interno" rinvia al primato sull'uso della forza della componente spirituale taoista, la stessa che abbiamo visto all'opera nella massima di Sun Tzu. Già nel nome ("boxe della suprema polarità"), il taijiquan rivela la sua adesione all'antica cosmologia cinese, per la quale lo yin e lo yang costituiscono le forze opposte e complementari che operano in ogni fenomeno, ivi inclusa la sfera umana. Il nome fa anche capire che il praticante di questa disciplina risolve i conflitti adeguandosi al *Dao* e alla suprema polarità di yin e yang.[3]

I primi documenti scritti relativi alle origini del taijiquan risalgono alla prima metà del Seicento. Secondo queste fonti l'arte sarebbe stata inventata da Chen Wanting (1600-1680), un guerrie-

[2] Non sempre l'influsso del buddhismo sul taijiquan è stato colto in maniera adeguata. Fanno bene invece Chang Dsu Yao e Roberto Fassi a richiamare l'attenzione su una serie di aspetti che documentano tale influsso: in primo luogo, va citato il fatto che il taijiquan deriva in qualche misura dallo shaolinquan, sviluppato a Shaolin, il luogo dove aveva insegnato Bodhidharma. Secondo la tradizione, fu lui a portare dall'India la meditazione buddhista (o *dhyana*) in Cina, dove poi divenne il *ch'an* di epoca Tang. Si deve poi aggiungere l'aspetto cognitivo: nel buddhismo *ch'an* (giapp.: *zen*) si cerca il risveglio attraverso l'esperienza interiore del vuoto; in modo analogo, nell'esperienza marziale si ricerca la non-mente (*mushin*), uno stato mentale libero da condizionamenti di rabbia o paura, che permette di rispondere alla realtà non attraverso un concetto o un ragionamento, ma con la risposta istintiva del corpo. C'è infine un aspetto più sottile: il taijiquan è un'arte marziale di autodifesa che non persegue l'eliminazione fisica dell'avversario, in conformità agli ideali di non violenza del buddhismo. Cfr. Chang Dsu Yao, R. Fassi, *Il tai chi chuan. Il segreto dell'energia vitale*, Milano, De Vecchi, 1997, pp. 29-30.

[3] Su questo cfr. soprattutto P. Crompton, *Il tai chi. Lo spirito di un'arte marziale*, cit., e Id., *Tai chi. I principi dell'antica arte cinese del movimento e dell'armonia*, Milano, Mondadori, 2000; ricchi di riferimenti filosofici sono poi i testi di Jou Tsung Hwa, *Il Tao del tai-chi chuan*, Roma, Ubaldini-Astrolabio, 1986, e Huang Chungliang Al, *Abbraccia la tigre, torna alla montagna*, Milano, Corbaccio, 1998.

ro professionista e letterato che sotto la dinastia Ming (1368-1644) ebbe posizioni di potere.[4] Il taijiquan rimase a lungo patrimonio della famiglia Chen, che lo trasmise di generazione in generazione. Gli altri stili di taijiquan (Yang, Wu, Sun) sono tutti più moderni e risalgono all'Otto-Novecento.[5] Va detto però che già documenti scritti dell'Ottocento retrodatavano l'origine del taijiquan all'epoca Song ricollegandola a una figura semi-leggendaria. Secondo questa tradizione il saggio taoista Zhang Sangfeng avrebbe inventato il taijiquan tra il Duecento e il Trecento.[6] Non si può dire molto su questa attribuzione perché la figura di Zhang è piuttosto controversa, e i documenti relativi alla sua vita non sono affatto chiari: non si sa bene quando sia vissuto, se al tempo della dinastia Song (960-1279), di quella Jīn (1125-1244) o di quella Yuan (1271-1368); né si sa con esattezza dove: ora lo si colloca a Shaolin, ora sulla montagna Wudang, e ancora altrove. Più che altro, è significativo il fatto che in età moderna si sia sentita l'esigenza di attribuire a una figura leggendaria la paternità del taijiquan: in questo modo le origini erano nobilitate e sospinte in un passato nebuloso e senza tempo; ma al tempo stesso si delimitava l'ambito della disciplina: il taijiquan nasce come pratica spirituale, sviluppata da un taoista che era stato anche a Shaolin, il principale centro attraverso cui il buddhismo dei patriarchi indiani era stato veicolato in Cina, in uno con l'arte marziale. Chi attribuiva l'origine del taijiquan a Zhang Sangfeng credeva anche che l'arte fosse un modo di meditare sul *Dao* in movimento e di praticare lo spirito marziale come arte della pace.

Il modo in cui si racconta l'origine del taijiquan è denso di significato. Pare che Zhang Sangfeng vide un serpente e una gru combattere: con un gran battito d'ali la gru cercava di colpire il serpente, ma questo si muoveva appena; gli bastava un piccolo

[4] Cfr. D. Siaw-Voon Sim, D. Gaffney, *Taijiquan stile Chen. L'origine dell'arte del Taijiquan*, Firenze, M.I.R. edizioni, 2005, p. 12.

[5] Per una descrizione comparata dei diversi stili di taiji rinvio a Wong Kiew Kit, *Il libro del tai chi chuan*, Roma, Ubaldini-Astrolabio, 1998.

[6] Sulla figura di Zhang Sangfeng cfr. soprattutto Jou Tsung Hwa, *Il Tao del tai-chi chuan*, cit., pp. 13-18.

movimento circolare per schivarla. Zhang comprese allora che l'arte di "cedere" e assorbire i colpi con movimenti circolari prevaleva sulla rigidità dell'aggressore. La narrazione suggerisce la "scoperta" del taijiquan per imitazione dei movimenti naturali. Un'altra versione della storia fa pensare piuttosto a una invenzione. Per la seconda versione Zhang Sangfeng vide alcuni monaci della montagna Wudang lottare tra loro e gli sembrarono goffi: il loro movimento non era equilibrato perché usavano troppa forza fisica e si sbilanciavano da sé. In termini taoisti: lo yang era troppo prevalente sullo yin. Zhang diede allora forma al taijiquan come tecnica per equilibrare lo yin e lo yang nel movimento.

Come si comprende, entrambe le narrazioni fanno ampio ricorso a elementi leggendari, frutto di interpretazioni retrospettive. Ma entrambe custodiscono un nucleo che rivela una verità di centrale importanza nella pratica dell'arte: la "cedevolezza" (o anche morbidezza) è una via per praticare l'armonia anche in una situazione estrema come quella del conflitto. Le è essenziale una forma raffinata di presenza di spirito, che ascolta e intuisce il movimento dell'altro; e poi ancora hanno un ruolo importante il senso dell'equilibrio, l'adesione al movimento dell'avversario, la coordinazione e la prontezza. Sono tutte qualità che non chiamano in causa la forza muscolare. Per questo è corretto parlare del taijiquan come arte marziale morbida: ai livelli avanzati o della maestria, si usa poca forza per neutralizzare l'aggressione con movimenti circolari che squilibrano l'avversario. In altri termini, si "investe nella perdita". Il classico taoista dice che si uccide con una spada presa in prestito.[7] Sun Tzu avrebbe senz'altro commentato che in questo modo si vince senza combattere. Un tale livello nella disciplina del corpo e nell'arte si raggiunge con l'esercizio. Certo, passione e talento hanno il loro peso, come del resto in tutte le arti. Ma essenziale è il lavoro di rieducazione del corpo-mente, che fa pensare a una vera e propria "nascita mistica". Alla fine del percorso si diventa uno con il *Dao* in movimento.

[7] Cfr. *I 36 stratagemmi*, tr. it. a cura di G. Magi, Vicenza, Il punto di incontro, 2003, in particolare il terzo stratagemma "Uccidere con una spada presa in prestito".

Ce ne spiega la dinamica il classico attribuito a Lao Tzu. «Il molle e il debole – si dice nel testo - vincono il duro e il forte»; e in un luogo successivo un passaggio chiarisce l'affermazione: «La cosa più molle al mondo si precipita contro la più dura al mondo. Niente al mondo è più molle e debole dell'acqua; ma nell'avventarsi contro ciò che è duro e forte, niente può superarla… Così io so che il Non-agire ha il sopravvento».[8] Lao Tzu osserva che l'elemento più forte in natura, l'acqua, è anche quello più "molle" e cedevole di tutti; e ne trae la conclusione che la virtù dell'arte sta nel prendere a modello la natura. Il non-agire (*wu wei*) cui si accenna in conclusione è lo stadio supremo dell'arte, una virtù, una qualità eccellente dell'intera personalità che è diventata uno con le fasi della natura, e con la più forte delle forze naturali. In virtù di questa forza "morbida", si rimane vuoti e sensibili, pronti a muoversi in modo fluido adattandosi a ciò che è rigido per sgretolarlo.

> Quando nasce – afferma ancora Lao Tzu -, l'uomo è tenero e debole; quando muore, è duro e rigido. I diecimila esseri, piante e alberi, durante la vita sono teneri e fragili; quando muoiono, sono secchi e appassiti. Perché ciò che è duro e rigido è servo della morte; ciò che è tenero e debole è servo della vita. Dunque: se un'arma è troppo rigida viene distrutta; se un albero è troppo rigido si spezza.[9]

Troviamo qui formulata un'intuizione fondamentale del taoismo: ogni vivente è tenero a confronto di quello che è privo di vita. La flessibile cedevolezza e il non-agire rappresentati nel modo più compiuto dall'acqua sono più vicini alla vita rispetto alla rigidità: infatti quest'ultima è dura e moralmente intransigente, per cui è come se fosse già morta, visto che non si flette, ma si rompe e si spezza. Seguire il *Dao*, manifestare il *Dao* in movimento, vuol dire allora educare il corpo a diventare flessibile

[8] Lao Tzu, *Tao-tê-ching*, cap. 36, tr. it., Milano, Fabbri, 1997, p. 90.
[9] Ivi, cap. 76, p. 158.

e cedevole come l'acqua, che non ha forma e si adatta a ogni situazione. Ricordiamo il serpente che Zhang Sangfeng vide scontrarsi con la gru: rimanendo centrato nel suo movimento fluido, riuscì a far desistere l'avversario con poco sforzo. Ecco dunque il senso del "non-agire" taoista: vincere il rigido con la morbidezza; così «la quiete domina l'agitazione».[10]

Come si addice a una disciplina ermeneutica, cerchiamo i principi su citati nel testo sul taijiquan attribuito a Zhang San Feng.[11]

> Quando cominci a muoverti, che il corpo sia leggero e agile. Ogni parte del corpo sia collegata a tutte le altre. Si dovrebbe espandere l'energia interna, farla vibrare come il battito di un tamburo. Lo spirito dovrebbe condensarsi all'interno del corpo. Quando esegui il tai chi, che esso sia perfetto; non consentire alcuna imperfezione. La forma deve essere omogenea senza irregolarità, e continua, senza che vi sia spazio per alcuna interruzione.

Si accenna in apertura all'agilità e alla leggerezza, qualità del movimento che sono opposte ai movimenti "duri" basati sulla forza muscolare esterna. La fonte del movimento è l'energia interna che deve potersi propagare dall'interno all'esterno. Poi si introduce un concetto nuovo: ogni parte del corpo deve muoversi in sintonia con tutte le altre. Si rimane sorpresi di fronte a questa affermazione perché pare ovvia. Da buon taoista, Zhang Sanfeng sapeva benissimo che il corpo è un organismo in cui le diverse parti hanno un'unità funzionale; ma il testo intende dire che il corpo deve *potersi* muovere come un'unità. Muoversi in questo modo è difficile. Discipline moderne come la psicosomatica e la

[10] Ivi, cap. 26, p. 70.

[11] Per il testo del trattato, arricchito da commenti, cfr. Liao Waysun, *I classici del t'ai chi*, Roma, Ubaldini-Astrolabio, 1996, pp. 91-99; cfr. anche Yang Jwing Ming, *La via del tai chi chuan. Parole segrete degli antichi maestri*, Vicenza, Il punto di incontro, 2001, pp. 15-28 (riporta anche il testo cinese e un utile glossario). Assumo qui il testo come base per aprire la strada a un discorso sul vissuto del corpo nella pratica del taijiquan.

bioenergetica a partire da Reich fanno capire per quale motivo: sotto la pressione dei conflitti inconsci e del rapporto con la realtà l'unità funzionale del corpo può irrigidirsi in blocchi: si formano così tensioni muscolari specifiche che diventano con il passare del tempo croniche. Nella vita di tutti i giorni un carico inconscio grava sul corpo, e il movimento risulta per lo meno inestetico, se non inefficace e spezzato: vorrebbe rappresentare un senso e realizzare scopi con l'azione, ma non vi riesce del tutto perché il corpo è contratto e resiste a se stesso. Di qui la mancanza di coordinazione tra alto e basso, destra e sinistra, avanti e indietro.

Si comprende l'importanza di quanto sostiene Zhang Sangfeng in apertura del suo trattato. Il movimento leggero, continuo e ininterrotto serve a capovolgere le condizioni diffuse di scarsa coordinazione. È proprio quello che avviene ancora nel training moderno: esercitandosi nella forma a solo, il praticante cerca di ripristinare la naturale armonia del corpo muovendosi in maniera fluida, in piena presenza di spirito. Egli cerca la leggerezza, non lo sforzo, e - per così dire - lascia che il movimento fluisca da sé, in modo naturale. Si ripetono lentamente i movimenti, coordinandoli con il respiro e con l'attenzione, che segue ogni movimento. Con il tempo e l'esercizio, la strategia ripaga: si supera la scissione per cui il corpo è di ostacolo a se stesso, e se ne riscopre l'unità funzionale. Le qualità di cui si parla nel testo, l'agilità, la leggerezza, l'omogeneità, la regolarità e continuità del movimento, sono qualità di un corpo sciolto e rilassato. Il primo passo in questa direzione sta proprio "nell'investire nella perdita", nel lasciare andare le tensioni inutili e nell' "essere" pienamente nel proprio corpo, da fermi e in movimento. Ai livelli più progrediti l'apprendistato nei diversi stili punta proprio agli obiettivi additati da Zhang Sangfeng: il corpo integrerà destra e sinistra, alto e basso, avanti e indietro, e scorrerà con continuità da una forma all'altra nella sequenza. Così, la pratica del taijiquan è anche un lavoro sull'integrazione del corpo.

> L'energia, il qi, è radicata ai piedi, si trasferisce nelle gambe, è controllata dalla vita e si sposta, infine, lungo la schiena fino alle braccia e alla punta delle dita.
> Quando trasferisci il qi dai piedi alla vita, il corpo agisce come se tutte le parti fossero una cosa sola; ciò ti consente di avanzare e arretrare liberamente controllando l'equilibrio e la posizione. Se non riesci, perdi il controllo dell'intero sistema corporeo. Il solo rimedio a tale problema è la verifica della posizione.
> L'applicazione dei principi favorisce il movimento fluido del tai chi in ogni direzione: avanzare, arretrare, spostarsi verso destra e verso sinistra.
> In tutto ciò, si dia risalto all'uso della mente nel controllo dei movimenti, e non semplicemente a quello dei muscoli esterni. È necessario seguire il principio tai chi degli opposti: quando ti muovi verso l'alto, che la tua mente sia consapevole del basso; quando avanzi, che la tua mente tenga presente anche l'arretrare; quando ti sposti sul lato sinistro, che la tua mente presti contemporaneamente attenzione al lato destro, così che quando la mente sta salendo, essa stia anche scendendo.
> Tali principii sono collegati al movimento tai chi così come sradicare un oggetto, distruggendone quindi le fondamenta, lo fa cadere più in fretta.

È noto che il taoismo antico aveva sviluppato tecniche per la buona circolazione del "*qi*" o energia vitale nel corpo, sia per un fine generale di salute, sia per un fine ascetico-meditativo.[12]

[12] Il concetto di "*qi*" (giapponese: *ki*; sanscrito: *prana*) è di centrale importanza nella concezione cinese del cosmo. "*Qi*" significa "energia", ma con alcune significative differenze rispetto al concetto occidentale moderno. Quest'ultimo indica la capacità di svolgere un lavoro oggettivamente misurabile sul piano fisico ed esprimibile in termini matematici; invece il "*qi*" è una nozione molto ricca di implicazioni filosofiche, psicologiche e cosmologiche e non può essere ridotta a una formulazione fisico-matematica nel senso della scienza moderna. Ad esempio, il "*qi*" può essere facilmente sentito, specie nei palmi delle mani, e manipolato consapevolmente per fini marziali o terapeutici, ma sfugge a qualsiasi tipo di definizione astratta e a qualsiasi tentativo di quantificarlo. Come indica l'ideogramma moderno, "*qi*" sta per il complesso delle forze che gli organismi ricavano dal cielo e dalla terra, e che entrano a far parte di un ciclo energetico di assunzione-restituzione. Nei termini più generali, il "*qi*" è dunque una qualità generale della relazione corporea all'ambiente circostante, una modalità qualitativa dell'esperienza che si riferisce ai processi energetici per come vengono vissuti su un piano esperienziale. Anche lo stile dell'alimentazione, la qualità del tatto o la capacità di essere in ascolto, e non solo del linguaggio, sono espressione di un certo "*qi*". A differenza dell'ideogramma moderno, l'ideogramma antico non pone l'accento sulla

A sua volta, Zhang Sangfeng parla del *qi* nel contesto dell'arte marziale. Come va intesa questa affermazione? Intanto appare subito plausibile che un corpo rilassato e libero da tensioni inutili sia non solo più leggero e agile, ma anche più "morbido" e capace di vibrare con energia. Ma nel testo si dice anche qualcosa di più preciso sull'integrazione del corpo e della mente. Leggiamo che il praticante si concentra per condurre il *qi*. La componente cognitivo-intenzionale svolge un ruolo di spicco: guida il movimento scheletrico-muscolare in ogni sua fase e lo coordina con il respiro.

Non è facile parlare di questa qualità vissuta del movimento, che risulta ovvia ai livelli avanzati dell'arte. Troviamo una chiave di accesso guardando all'aspetto strutturale. Il testo allude innanzitutto al radicamento di piedi e gambe. Zhang Sangfeng ci spiega che dalla spinta delle radici, da piedi e gambe, si ricava la forza; la si conduce attraverso la vita e la schiena e la si proietta con le braccia e le mani. Per ottenere questo radicamento, si sposta il baricentro fisico – e anche quello mentale – più in basso. È giusto insistere sul radicamento nelle gambe perché va in controtendenza rispetto all'esperienza comune, in cui di solito si tende a portare il peso verso l'alto. Psicologia e psicopatologia ci fanno comprendere perché: stati d'ansia, insicurezza, tensioni croniche a livello pelvico connesse a difficoltà di ordine psicosessuale rendono problematico fidarsi delle gambe, ragione per cui il baricentro della persona si sposta più in alto. Si crea in questo modo un circolo vizioso: l'elevata posizione del baricentro alimenta la paura di cadere, la rigidità, il bisogno di sostenersi "dall'alto"; e questi stati, a loro volta, consolidano la "fuga" verso l'alto. Non è necessario chiamare in causa sindromi specifiche; basta un'ordinaria situazione di stress a spiegare il ritrarsi dello psichismo verso l'alto, in una sorta di autodifesa, che è poi in

qualità del ciclo organismo-ambiente, ma rende visibile il fine della mistica taoista: un'alchimia interna, che ha il compito di raffinare gli strati più materiali dell'essere.

linea con il generale orientamento intellettualistico della cultura e degli stili di vita contemporanei. Per quanto paradossale possa suonare, il corpo che incarni gli insegnamenti taoisti andrà in alto solo dopo essere andato verso il basso: ogni slancio avviene sempre sulla base di un radicamento. Viene in mente il mito di Anteo, il gigante che al contatto con la terra riceveva sempre nuova forza. Per quanto potente, il semidio Eracle non riuscì ad avere la meglio su di lui se non grazie a uno stratagemma: staccarlo dal suolo per separarlo dalla scaturigine delle sue forze. Anche il corpo educato al taijiquan è legato alla terra, e finché dura questo legame, le fondamenta sono salde, per cui non sarà facile venire sradicati, come appunto dice il testo.

Il radicamento non dipende solo dalla posizione del baricentro fisico. Zhang Sangfeng lo lascia intendere quando afferma che serve soprattutto il controllo mentale del movimento, e non la forza muscolare proveniente dalle spalle e dalle braccia. Il testo stesso suggerisce una chiave interpretativa: per controllo mentale si intende una distribuzione diffusa dell'attenzione, che integri gli aspetti opposti: quando ci si muove verso l'alto con la spinta dei palmi, si rimane consapevoli del basso, con l'attenzione rivolta al radicamento dei piedi; e quando ci si muove verso il basso, ad esempio in un momento di ritirata o cedevolezza strategica, si resta consapevoli dell'alto, con l'attenzione rivolta alla sommità del capo. Lo stesso vale per l'avanti e l'indietro, per la destra e la sinistra. Nel passaggio citato si propone un modello *globale* di attenzione: esso corrisponde per intero a quanto vediamo raffigurato nel noto simbolo del *taijitu*, che raffigura l'interconnessione dello yin e dello yang.[13] Su un piano bidimensionale il *taijitu* descrive movimenti circolari e spiraliformi; ma su un

[13] Il *taijitu* va letto in senso dinamico e diacronico: indica che lo yin e lo yang non sono separati, ma connessi e interdipendenti, così che il loro svolgersi forma una spirale aperta nel tempo. Questo è anche confermato dai rispettivi ideogrammi, che rappresentano il versante al sole e quello in ombra di una collina. Gli ideogrammi suggeriscono sul piano visivo che gli aspetti della stessa montagna sono opposti e complementari. La suprema polarità di yin e yang coglie gli aspetti dinamicamente correlativi di ogni fenomeno.

piano tridimensionale gli stessi movimenti tracciano i contorni di un globo, di una sfera che può variare verso, angolo e centro di rotazione. Se ci si muove come una sfera, allora le parti del corpo integreranno nel movimento ogni direzione; se non ci riesce, allora si perderà il controllo e si verrà sradicati da un avversario più radicato. Insomma, il punto essenziale è l'integrazione degli opposti, e senza di essa, si perde facilmente il centro e ci si sradica da soli.

> La netta separazione del positivo dal negativo deve accompagnarsi alla netta individuazione del sostanziale e dell'insostanziale. Il corpo intero, integrato dalla connessione di tutte le parti, diviene un rapporto esteso di unità d'energia positiva e negativa, ciascuna delle quali deve essere interrelata, affinché tra loro non vi sia alcuna interruzione.
> Nella lunga forma il corpo deve muoversi come lo scorrere cadenzato dell'acqua di un fiume o come l'avvicendarsi delle onde dell'oceano.
> Nella lunga forma parare, ritirarsi ruotando, premere, spingere, tirare verso il basso, dividere, colpo di gomito e colpo di spalla sono dette le forme degli otto diagrammi, il movimento che comprende le otto direzioni. La posizione in piedi, l'avanzare, il ritirarsi, il guardare a sinistra, il fissare a destra e l'equilibrio centrale sono detti i passi dei cinque stili. Parare, ritirarsi ruotando, premere e spingere sono detti le quattro direzioni cardinali. Tirare verso il basso, dividere, colpo di gomito e colpo di spalla sono detti le quattro diagonali. L'avanzare, il ritirarsi, il guardare a sinistra, il fissare a destra e l'equilibrio centrale sono detti, rispettivamente, metallo, legno, acqua, fuoco e terra. Quando le forme si combinano sono dette i tredici stili originari del tai chi.

Nella parte finale il testo si richiama alla numerologia taoista. Vi si afferma che il positivo va separato dal negativo e, alla stessa maniera, il sostanziale dall'insostanziale. Abbiamo visto che il corpo educato al *taiji* si muove come una sfera dinamica che in-

tegra gli opposti. Il testo riprende ora questo discorso da un altro punto di vista: ci spiega che il corpo fluisce in modo continuo e cadenzato nell'esecuzione della forma perché contiene in sé il pieno e il vuoto, ovvero le parti positive o yang (o sostanziali) sono connesse alle parti negative o yin (o insostanziali). Continuità e ritmo si basano sulla polarità dinamica di yin e yang, simboleggiata dal numero due.[14]

Si noti che la suprema polarità è un principio indeterminato di movimento, non una tecnica determinata. Per questo motivo lascia ampio spazio alla creatività; anzi, da un certo punto di vista, la vera creatività è proprio il divenire del *Dao*. Mi limito a un paio di esempi, cominciando dal lavoro delle gambe. Il peso va passato con gradualità da una gamba (piena) a un'altra (vuota) e non sarà mai su entrambe le gambe, salvo all'inizio e alla fine della forma.[15] Trasponendo il discorso al lavoro delle braccia, il risultato non cambia: ci dovrà essere sempre un'alternanza dinamica di pieno e vuoto. Così, se un braccio assesta un colpo, andrà considerato pieno: ma allora l'altro braccio dovrà essere vuoto, rilassato, morbido, per poter fluire secondo la necessità; e se, al contrario, si subisce una presa, poniamo, al polso, allora il polso dovrà diventare vuoto e cedevole, lasciando la sostanzialità al gomito e alla spalla e/o all'altro braccio. Questo modello di movimento distingue solo relativamente tra positivo e negativo, poiché il positivo o sostanziale – una volta raggiunto il suo acme - tende a passare in modo graduale nel negativo o insostanziale. Ancora una volta conviene figurarsi una sfera, che è unitaria, ma ruotando integra e inverte i rapporti tra gli opposti.

[14] Nella cosmologia taoista il mutamento del *Dao* si manifesta attraverso la dualità (la polarità di yin e yang), che si è originata da un Vuoto (*wuji*) senza limiti e che è anche la qualità dell'essere che è sempre presente prima dell'accadere di qualsiasi cosa. Quando sorge qualcosa dal *wuji*, la condizione di Vuoto cessa e si manifesta la suprema polarità. Yin e yang sono forze opposte e complementari che operano in ogni fenomeno (dunque anche in qualsiasi momento e aspetto del confronto marziale). Dalla suprema polarità di yin e yang, ognuna espressa da un trigramma (tre linee continue per lo yang e tre linee spezzate per lo yin), derivano poi per combinazione gli otto trigrammi di base e i sessantaquattro esagrammi dell'*Yi Jing*, l'antico testo sapienziale e oracolare, i quali cercano di cogliere i mutamenti di una qualsiasi costellazione di fenomeni.

[15] Per questo motivo ogni forma di taijiquan – indipendentemente dallo stile – si apre con una postura meditativa eretta e ad essa fa ritorno, a significare che la polarità di yin e yang trae origine e fa ritorno al Vuoto.

Il corpo che si muova come una sfera può assecondare ogni situazione ricercando un nuovo centro di equilibrio. Questo è il significato dei "passi dei cinque stili" menzionati nel testo. Il riferimento al numero cinque richiama le cinque fasi o movimenti dell'energia secondo la cosmologia cinese.[16] Troviamo poi menzionate otto forme, che corrispondono agli otto trigrammi derivati dallo sviluppo combinatorio della suprema polarità di yin e yang. Le otto forme e i cinque passi danno origine ai tredici stili originari del taijiquan. Dalla combinazione di questi tipi generali del movimento i maestri sviluppano tecniche di combattimento (e questo è precisamente il lavoro del taijiquan come arte marziale), ivi inclusi colpi, proiezioni, calci e prese, uso delle armi e, infine, combattimento a due e combattimento libero.

Nelle forme a solo dei diversi stili non sono visibili le tecniche in tutte le loro potenzialità, ma si riconoscono le posture, che mostrano possibilità semplici di utilizzare il corpo nello spazio. Il buon praticante sa che le posture sono più importanti delle

[16] La teoria delle cinque fasi o "agenti" (*wu xing*) si affianca alla nozione della suprema polarità di yin e yang. Secondo questa teoria acqua, legno, fuoco, terra e metallo sono elementi materiali, ma anche simboli che alludono a qualità energetiche del movimento. I cinque agenti sono responsabili della generazione, equilibrio e trasformazione del reale, ricorrono in maniera ciclica e influiscono uno sull'altro secondo rapporti determinati. La fase "legno", ad esempio, indica l'espansione verso l'esterno, che possiamo vedere nella concreta dinamica della vita vegetativa (ramificazione, radicamento, produzione di fogliame). All'opposto l'agente "metallo" (visibile nella formazione dei fossili o dei cristalli minerali) rappresenta un movimento dall'esterno verso l'interno; ne deriva che ogni movimento di con-centrazione, da fuori verso dentro, sarà retto dall'agente "metallo". A sua volta, la fase "fuoco" – osservabile nel concreto scoppiettare della fiamma - è presente in tutto quello che brucia, dal basso verso l'alto, ed è contraria al movimento "acqua", che invece tende a inumidire e a scendere verso il basso. La terra rappresenta infine il momento di stasi e di inizio di un nuovo ciclo. Nella cosmologia taoista i cinque agenti regolano anche i processi umani. Per questo vi si richiamano, tra l'altro, le arti mediche e le arti marziali interne: le regole energetiche sono infatti le stesse per la mano che cura e per la mano che colpisce, salvo che le finalità sono diverse. In generale, il medico tradizionale cinese potrebbe decidere, ad esempio, di trattare una contrattura infiammata secondo il ciclo di controllo tra gli elementi: in questo caso dovrà ricorrere all'agente acqua, che è dominante sulla fase fuoco; e dunque userà aghi, erbe, massaggi, un regime dietetico basato sulle proprietà energetiche dei cibi per disperdere il fuoco in eccesso e ripristinare una condizione di equilibrio tra gli elementi. Lo stesso principio è usato nelle arti marziali: un attacco diretto ed esplosivo, tipico del movimento fuoco, sarà controllato ricorrendo a tecniche morbide di assorbimento del colpo e di conduzione del movimento verso il basso, entrambe espressione della fase acqua. Questo principio è applicato nel taijiquan, ma anche negli altri due stili interni di *gong fu*, ossia lo *xing yi quan* (boxe della forma e dell'intenzione), e il *bagua zhang* (palmo degli otto trigrammi); e in fin dei conti, lo troviamo anche nelle arti giapponesi che discendono dal *jujitsu* e nell'*aikido*. L'idea guida è la stessa: una condizione di squilibrio può essere riequilibrata lavorando sull'energia disponibile in un determinato campo di forze.

tecniche in senso stretto, perché quest'ultime sono limitate, mentre il principio è creativo e dà origine a interpretazioni e ad applicazioni illimitate. Mi limito a fare un esempio significativo. Consideriamo il movimento *lu*, tradotto solitamente con "ritirarsi ruotando". Esso corrisponde al trigramma composto da tre linee spezzate e rappresenta un'energia che è il massimo dello yin, incarna cioè la piena cedevolezza. Ma la "cedevolezza" è l'esatto opposto di un'inerme passività poiché il movimento *lu* assorbe la forza dell'avversario e la usa per metterlo fuori combattimento.[17] Dell'efficacia di questa strategia non si può dubitare se si considera che anche arti giapponesi come il judo e l'aikido giapponese vi si richiamano. Nel contesto del taijiquan la "cedevolezza" (giapp.: *ju*) è una sorta di ritirata strategica che rimane nel pieno controllo dell'avversario. Chi usa una strategia *lu* ruota a partire dal *dan tian*, il "campo di cinabro" della medicina tradizionale cinese (posto tre-quattro dita sotto l'ombelico), mentre le braccia aderiscono alle estremità dell'avversario. Grazie a questo controllo a partire dalla vita, viene a formarsi una sfera dinamica che assorbe l'energia esterna: sfruttando questa forza, il praticante si radica a terra e conduce l'energia in senso tangenziale alla rotazione. Quando l'energia propulsiva dell'avversario è del tutto dispersa dalla rotazione, il praticante di taijiquan avanza (fase yang, tre linee intere negli otto trigrammi), terminando di solito con una presa (*qin na*). La cedevolezza taoista e la non-violenza buddhista appaiono qui strettamente connesse. Combinando la rotazione

[17] A Eugen Herrigel si deve una lucida riflessione sulla "cedevolezza" nell'arte del tiro con l'arco: «Riuscire dopo un anno – egli scrive – a tendere l'arco 'spiritualmente', cioè con potenza eppure senza fatica, non è certo un risultato sconvolgente. Eppure me ne accontentai: cominciavo a comprendere perché si chiami 'arte mite' quel modo di autodifesa elevata a sistema che abbatte l'avversario col cedere inaspettatamente, elasticamente e senza dispendio di forze al suo attacco impetuoso, ottenendo così che la sua forza si rivolga contro lui stesso. Da tempi immemorabili essa ha per archetipo l'acqua, che sempre cede e mai recede, così che Lao-Tzu può dire saggiamente che la giusta via è simile all'acqua, che adeguandosi a tutto, a tutto è adatta». Cfr. E. Herrigel, *Lo zen e il tiro con l'arco*, Milano, Adelphi, 1975. Sul principio della cedevolezza nelle arti marziali giapponesi cfr. O. Ratti, A. Westbrook, *Aikido e la sfera dinamica*, Roma, Mediterranee, 1992, in particolare il cap. V sulle strategie di difesa aiki, pp. 63 e s. Tra i classici cinesi di strategia psicologico-militare cfr. *I 36 stratagemmi*, cit., in particolare il terzo stratagemma "Uccidere con una spada presa in prestito".

con una presa (o con una proiezione), si neutralizza l'aggressione senza inutili violenze e senza sforzo: basta poca energia per controllare una forza lineare e condurla lungo una tangente. Nei classici del taijiquan si dice a proposito: «Usare cento grammi per deviare quattrocento chili».

La cedevolezza ha sottili implicazioni. Dal punto di vista biomeccanico, prende corpo in una rotazione intorno al proprio asse. Ma si riesce per davvero ad essere "cedevoli" quando non si risponde alla forza con la forza, e si aderisce alla forza dell'avversario per disperderla e bloccarla. Serve un'adeguata disposizione di spirito: una condizione di vuoto mentale che ha lasciato andare ogni anticipazione e ogni immagine relativa a vantaggio e svantaggio. Rimanendo vuoti, a contatto con l'altro da sé, si "investe nella perdita",[18] e in altri termini si trascende l'ego. Per combattere con efficacia, occorre il coraggio di trascendere le rappresentazioni relative a vittoria e sconfitta. Suona paradossale: pare del tutto naturale che in una situazione di conflitto gli sforzi siano ottimizzati per ottenere un risultato vantaggioso, del massimo vantaggio possibile; e invece la nozione della cedevolezza capovolge questa logica del senso comune. Dal punto di vista taoista, uno che combatta sulla base di schemi e anticipazioni relativi a ogni singola mossa, impiegherà troppo tempo a muoversi e non riuscirà a stare al passo del *Dao* in movimento; e se è troppo pieno della sua energia e del suo sforzo, finirà con il mettere fuori gioco se stesso con il suo orgoglio. Il taijiquan punta all'opposto: a una fantasia motoria e a una creatività che emergono spontaneamente quando il corpo ha raggiunto un livello adeguato di rilassamento e si è realizzata una condizione di vuoto mentale. Ai livelli più elevati dell'arte, la cedevolezza

[18] Cfr. Cheng Man Ching, *Cheng Tzu's Thirteen Treatises on T'ai Chi Ch'uan*, Berkeley North Atlantic Books, Calif. 1985, p. 22. «Quando dico 'apprendere a investire nella perdita' (*investing in loss*) – scrive Cheng –, chi è che fa questo? Investire nella perdita è permettere agli altri di usare la forza per attaccare senza usare una benché minima forza per difendersi. Al contrario si conduce via la forza di un avversario di modo che risulta inutile».

richiede che si comprenda il vuoto, ovvero il non-agire: allora si realizza pure che "investire nella perdita" è importante, ma non c'è *nessuno* che lo faccia: avviene e basta. L'arte della lotta è diventata l'arte del muoversi nella pace.

Una tale condizione mentale richiede tempo ed energia. Va vista come un risultato, frutto del più raffinato *gong fu*, anche se di per sé è semplice come acqua che scorre. Parliamo di un atteggiamento che non si attacca a nessuna forma illusoria ed è libero da attaccamento e paura secondo l'insegnamento del Buddha nel *Sutra del Diamante*: non desidera conseguire né teme perdere alcunché, e si limita a fluire con il variare della situazione, avvalendosi delle energie disponibili. Da questo punto vista, la rotazione del corpo intorno al proprio centro è solo uno dei possibili aspetti della cedevolezza, che non si esaurisce nell'uso marziale del corpo. È cedevole un movimento naturale come ad esempio quello del bambù, che sotto la pressione degli elementi si flette, ma non si spezza. Al limite, è espressione della stessa energia *lu* anche la capacità dialettica che si serve delle parole usate da un interlocutore per metterlo fuori gioco. *Lu* indica la rotazione del corpo intorno al proprio asse, ma il presupposto di questa strategia di movimento cedevole è più vasto: si riferisce alla condizione di una mente che non è attaccata ad alcuna forma ed è potenzialmente aperta a tutte le transizioni.

2. La distinzione ci permette di distinguere fra taijiquan come arte marziale e come meditazione in movimento. Nello studio dell'arte marziale si affrontano tecniche di proiezione, colpi, prese, armi (spada, sciabola, bastone e lancia), il particolare training nelle forme in coppia (*tui shou*) e infine il combattimento libero (*san shou*).[19] Ma il taijiquan come arte marziale è solo una

[19] Una trattazione del taiji marziale che tiene ben presenti i presupposti filosofici dell'arte si può leggere in P. Crompton, *Tai chi for Two. The Practice of Push Hands*, London, Paul Crompton Ltd, 1999 e Id., *T'ai chi Combat*, London, Paul Crompton Ltd, 1994. Per quanto riguarda lo stile Yang, il più diffuso, rinvio soprattutto ai numerosi scritti di Yang Jwing Ming, tra cui in particolare *Taiji Theory and Martial Power*, Boston, Ymma, 1986; Id., *Taijiquan Martial Applications*, Boston, Ymma,

parte dell'educazione del corpo-mente secondo i principii taoisti. Per rimanere nell'ambito del taijiquan, basta ricordare che un filone piuttosto vivace si richiama alla mistica taoista e al buddhismo (ad esempio, nel *ch'an* cinese e giapponese il taijiquan è praticato come forma di zen in movimento), per non parlare di altri orientamenti più moderni, che provengono dalla medicina tradizionale cinese e usano forme semplificate di taijiquan come ginnastica medica per la promozione della salute. Sia pure con accenti diversi, i diversi percorsi hanno reso autonoma la pratica della forma a solo, ovvero esercizi specifici tratti da essa. È del tutto legittimo parlare allora del taijiquan anche come pratica di consapevolezza in movimento che non implica di per sé la dimensione marziale: in verità, la pratica della forma a solo è già di per sé completa come lavoro che integra la postura corporea con la dimensione energetica e quella mentale.[20] Al taijiquan come meditazione in movimento intendo ora volgere più da vicino lo sguardo. Senza pretendere che il linguaggio restituisca del tutto la dimensione non-linguistica del fenomeno, cercherò di tracciare un ambito concettuale che lo renda comprensibile.

Quando si guarda un maestro eseguire una forma di taijiquan, sembra di vedere qualcosa di naturale: per l'appunto acqua che scorre. Lo aveva detto già Zhang Sangfeng: «nella lunga forma il corpo deve muoversi come lo scorrere cadenzato dell'acqua di un fiume o come l'avvicendarsi delle onde dell'oceano».[21] Al culmine dell'arte, ci si muove con ritmo e con naturalezza. Un maestro manifesta nel movimento (ma anche nella quiete) sensibilità, ricettività, spontaneità, e insomma libertà. La sua armonia sortisce anche un effetto estetico: osservando il movimento, il principiante rimane dapprima preso dalla bellezza; e poi forse

1986; sull'arte delle prese, leve e bloccaggi cfr. Id., *Taiji Chin Na-The Seizing Art of Taijiquan*, Boston, Ymma, 1995; sull'arte della spada Id., *Taiji Sword-Classical Yang Style*, Boston, Ymma, 1999.

[20] Per un approfondimento di questi aspetti rinvio a T. Grandi, M. Venanzi, *Fondamenti di Taiji chuan*, Milano, Luni, 2001, in particolare osservazioni in merito a "Relazione tra Tai Chi chuan, Dao Yin e meditazione", pp. 59-72.

[21] "Trattato del maestro Zhang Sangfeng", in Liao Waysun, cit., p. 96.

sarà tentato di comprendere qualcosa per via intellettuale: ad esempio, nominando la sequenza di posture (tale è una forma di taijiquan, a prescindere dallo stile), identificando i tipi di energie racchiusi in una specifica posizione, e poi anche le tecniche marziali che possono derivarne.[22] L'approccio può essere magari utile all'inizio della pratica, ma occorre qualcosa di diverso per penetrare nell'armonia del movimento, che sembra avere qualcosa di magico.[23] Dal punto di vista di una psicologia fenomenologica come quella di Erwin Straus, l'armonia del movimento andrebbe concettualizzata in questi termini: la scissione tra io e mondo è stata superata ed è apparsa in maniera naturale l'intrinseca connessione del sentire e del muoversi.[24] I taoisti preferiscono affermare che è lo stesso *Dao* a manifestarsi nel movimento in modo tale da armonizzare gli opposti; così i maestri appaiono quieti nel movimento e mobili nella quiete.[25]

Se guardiamo più da vicino al movimento del maestro, vedremo che egli si serve del respiro come elemento intermedio che unifica mente, corpo e movimento in rapporto all'ambiente circostante. È l'uso del respiro la chiave di volta. Per penetrare nella magia del movimento, al principiante non servono nomi o concetti intellettuali: non c'è altra via se non quella di diventare pienamente questa armonia degli opposti per il tramite del respiro. Anche in questo caso si investe nella perdita, non nell'apprendimento di qualche tecnica complicata. Si intende che alcuni insegnamenti di base vanno compresi e fatti propri, [26] ma

[22] Un approfondimento di questi aspetti relativo allo stile Chen si trova in C. Vittorioso, *Taijiquan stile Chen*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1995; F. Daniele, *La forma antica del taijiquan stile Chen*, Milano, Luni, 2003; D. Siaw-Voon Sim, D. Gaffney, *Taijiquan stile Chen*, cit.; per lo stile Yang, il più diffuso, oltre agli scritti citati di Yang Jwing-Ming, si veda anche Chang Dsu Yao, R. Fassi, *Corso pratico di tai chi chuan*, Milano, De Vecchi, 1996; per la forma interstile, che raccoglie gli elementi principali degli stili Chen, Yang e Wu cfr. S. Danesi, E. Martinelli, *Taijiquan*, Milano, Fabbri, 2000.

[23] Su questo tema si possono leggere argomentazioni e spunti filosofici in B. Klein, *Movement of Magic. The Spirit of T'ai Chi Ch'uan*, North Hollywood (CA), Newcastle Publishing, 1984.

[24] Cfr. E. Straus, *Vom Sinn der Sinne*, Berlin-Göttingen-Heidelberg, Springer Verlag, 1956, pp. 240 e sgg.

[25] Cfr. al riguardo "I punti fondamentali del T'ai Chi Ch'üan" di autore ignoto, citati da Chang Dsu Yao, R. Fassi, *Il tai chi chuan*, cit., p. 197.

[26] Una abbondante letteratura taiji, composta da poesie, canzoni, strofe, richiama i punti essenziali

si comincia a percorrere la via dei maestri solo dopo che si è stabilito un rilassamento profondo del corpo attraverso il respiro.[27] L'aspetto più evidente nei maestri è il rilassamento (cinese: *song*): anche sotto pressione, si muovono rilassati come onde ritmiche o come nuvole fluttuanti; sono radicati come alberi, eppure appaiono lievi e in qualche modo "aerei".

Proprio il rilassamento è difficile da capire per un neofita, in buona misura perché sul suo movimento gravano blocchi irrisolti. Ad esempio, se braccia e gambe sono irrigidite da muscoli ipertrofici o da tensioni a livello delle articolazioni, la forza della schiena non può essere integrata con la parte anteriore del corpo. Avanti e dietro restano separati. Si è già accennato alle tensioni inconsce a carico di piedi, caviglie, ginocchia e articolazioni coxo-femorali. Ma anche gli arti superiori possono essere molto rigidi. In alcuni casi la rigidità delle spalle si riversa a cascata su scapole, gomiti e polsi. Invece, in un maestro si nota subito che muscoli, tendini e articolazioni sono sciolti, e il movimento ha qualcosa di morbido e al tempo stesso potente. I gomiti lavorano nella giusta tensione, né del tutto piegati e contratti né del tutto rigidi. Le braccia funzionano come archi, pronti a scattare in sintonia con l'arco della colonna e gli archi delle gambe. Si forma così una sinergia tra basso e alto, dietro ed avanti, destra e sinistra, in breve: una sfera che ruota intorno all'asse centrale (*zhong*

della pratica. Si vedano ad esempio i testi riportati in Yang Jwing Ming, *Tai Chi Secrets of the Yang Style*, Boston, Ymma, 2001; e Id., *Taijiquan Theory. The Root of Taijiquan*, Boston, Ymma, 2003 (entrambi riportano i testi originali cinesi, seguiti da traduzione e commento); cfr. inoltre i testi classici riportati in Chang Dsu Yao, R. Fassi, *Il tai chi chuan*, cit., pp. 173-195; e gli autori raccolti e commentati da Liao Waysun, *I classici del t'ai chi*, cit.

[27] L'apprendistato nelle arti d'Oriente è una via di armonizzazione e di integrazione psicosomatica attraverso l'uso consapevole del respiro. Così descrive Eugen Herrigel la sua esperienza con l'arco giapponese: «Imparai a perdermi nella respirazione – scrive Herrigel – con tanto abbandono che talvolta avevo la sensazione di non essere io a respirare ma – per quanto possa suonare strano – di essere respirato». Cfr. E. Herrigel, *Lo zen e il tiro con l'arco*, p. 38. Conviene ricordare qui che Alexander Lowen, il grande allievo di Wilhelm Reich, descrive una sua esperienza da principiante nel tiro a segno in maniera molto simile. Mentre si esercitava al poligono di tiro, l'istruttore gli consigliò di eseguire il colpo usando il respiro come preparazione e filo conduttore dell'azione in modo da sciogliere la tensione muscolare. Da allora Lowen maturò una specifica attenzione al rapporto tra respirazione e tensione muscolare. Cfr. A. Lowen, *La voce del corpo. Il ruolo del corpo in psicoterapia*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 2009, p. 86 sgg.

ding) del corpo. A questo ci si riferisce quando si parla di armonia del corpo "nelle sei direzioni". In effetti, i maestri suscitano un'impressione "musicale" perché nel loro movimento si possono "vedere" ritmo, melodia e armonia.

Cerchiamo di scomporre gli elementi fondamentali su cui si basa la musicalità del corpo. Citiamo in primo luogo il centramento: in un maestro il movimento è centrato, ossia si irradia a partire dal centro fisico del corpo (la vita, il *tan dian* della medicina tradizionale cinese). Comprendere profondamente, realizzare questa possibilità di movimento, è impegnativo, come sempre quando si lavora sulla postura. Nell'esperienza comune la postura non è del tutto integrata. A voler esasperare il discorso, possiamo dire che il basso è separato dall'alto, la destra dalla sinistra, il lato anteriore da quello posteriore. Alle tensioni particolari, ad esempio alle spalle (molto diffuse), alle ginocchia, si somma l'effetto di quella che potremmo chiamare forma sociale dell'anima: in una cultura intellettualistica e ipertecnologica come quella delle società industriali avanzate è proprio il sistema sociale, fondato sulle comunicazioni di massa, a promuovere la tendenza all'astrazione e i sogni a occhi aperti. In queste condizioni di vita sociale semi-onirica non è facile per nessuno rimanere "con i piedi per terra". Il che si spiega anche da un punto di vista posturale: se il centro fisico e mentale della persona sale verso l'alto, le caviglie e le ginocchia si serrano e il piede resta scarico, privo di peso. Anche per effetto di questo squilibrio verso l'alto gravano sulla testa tensioni che si annidano nella regione del collo e dei trapezi; così la testa tende a irrigidirsi, e perdono vigore anche gli occhi e lo sguardo, che guarda senza vedere. (Per inciso: il correlato psicologico di questo squilibrio è la tendenza a distrarsi, che – come dice il Buddha nel *Dhammapada* – è all'origine di ogni sofferenza morale).

Per rimanere all'aspetto scheletrico-muscolare, va aggiunto che lo squilibrio verso l'alto si riversa sulla colonna vertebrale, che viene chiamata a sopportare un carico sproporzionato. Chi

intenda studiare l'arte del movimento deve compiere allora un lavoro posturale che passa attraverso la correzione degli squilibri, a tutto beneficio della colonna. Sovviene quella frase dello psicologo e psicoterapeuta Alexander Lowen, per il quale l'unica via d'uscita è la via verso il basso ("*The only way out is the way down*"; *scil.*: l'unica via per cavarsela, l'unica strategia utile, è fidarsi delle gambe). La massima vale anche in questo contesto. Per apprendere a muoversi a partire dal proprio centro fisico, il praticante dovrà affondare il peso verso il basso: le ginocchia andranno tenute flesse e rilassate, e il peso del corpo dovrà cadere non sui talloni, ma in prevalenza sulla parte anteriore del piede. Questi espedienti aiutano a superare la paura di cadere (ancestrale nella nostra specie, che ha conquistato a fatica la stazione eretta), la quale può accompagnare come correlato emotivo la rigidità delle gambe e delle ginocchia. Con la pratica vi si riesce, avendo sempre ben presente che l'integrazione posturale non è mai un'operazione emotivamente neutra: realizzare una postura giusta aiuta ad avere fiducia nella terra che sostiene; e, a sua volta, questa esperienza di fiducia in se stessi consente di affrontare e superare la paura inconscia.

Non è tutto. Affinché la colonna sia scaricata da tensioni inutili, la posizione della testa dovrà compensare un baricentro situato più in basso del solito. I testi antichi dicono che va tenuta eretta senza rigidità. Per così dire, dovrebbe essere "agganciata" in alto, in modo da stirare con delicatezza le vertebre cervicali ed estendere la colonna verso il cielo: così si libera il collo e si restituisce al capo la piena escursione del movimento sui lati; ma si favorisce anche la rotazione della vita intorno all'asse centrale del corpo. Si viene a formare una specie di fuso: mentre le gambe e la testa spingono e si ancorano rispettivamente in basso e in alto, le anche ruotano in piena libertà intorno all'asse centrale del corpo. Queste tre forze, una diretta verso il basso, una verso l'alto, una che media le altre due, sono sempre presenti nel movimento di un maestro, che per questo risulta in asse e centrato. Il linguaggio poetico cinese vi allude quando afferma che l'uomo

sta tra cielo e terra. Il centro, la vita, la respirazione addominale servono da luogo di incrocio tra il basso e l'alto, così che anche il più semplice dei movimenti è sempre un movimento di tutto il corpo, mediato dalla vita; per rimanere nel linguaggio poetico, è un movimento che fonde cielo e terra.

Subito dopo il radicamento e il centramento dovremo accennare alla flessibilità, non solo quella articolare, ma soprattutto la flessibilità della colonna. La prima è il risultato del rilassamento generale del corpo, la seconda è frutto di un lavoro specifico su cui occorre dire qualcosa di più preciso. La colonna è l'asse del corpo, l'elemento di congiunzione che tiene insieme la testa e gli arti superiori con il bacino e gli arti inferiori. Se la colonna è rigida, il movimento non fluirà dal basso verso l'alto e verso le estremità. Per questo ogni training profondo dovrà includere un lavoro di scioglimento vertebrale. I testi prestano particolare attenzione alla mobilizzazione dell'articolazione lombo-sacrale, che deve potersi distendere verso il basso, in modo da "agganciare" il coccige al terreno: così si aprono le anche e le vertebre lombari, e la spinta di queste ultime mobilizza segmento per segmento anche le vertebre toraciche e cervicali. La colonna agisce allora come un propulsore che trasmette un'onda di energia alle braccia e alle gambe. Questa possibilità di movimento è propria dei bambini, dei maestri e in parte anche del mondo animale; ma sotto le condizioni dell'esperienza moderna, la maggior parte delle persone la ignora quasi del tutto poiché di solito la schiena è irrigidita da tensioni croniche. Come insegna la psicosomatica, si trasferiscono alla schiena quelle tensioni che non si sopportano di fronte a sé, davanti agli occhi.

D'altra parte, le pratiche taoiste dimostrano che quanto è duro e rigido può ritornare a essere morbido e flessibile. Nelle arti marziali "interne" si vede subito il risultato del "duro lavoro": la muscolatura di sostegno alla colonna è morbida e tonica, e l'energia si trasmette da una vertebra all'altra. In questo modo avviene proprio quello che scrivono i testi classici, ossia che "l'energia,

il qi, è radicata ai piedi, si trasferisce nelle gambe, è controllata dalla vita e si sposta, infine, lungo la schiena fino alle braccia e alla punta delle dita." Con la pratica si impara a usare la forza delle gambe, che poi viene trasmessa per livelli successivi in cui subisce una variazione incrementale: la rotazione della vita concentra la forza, la flessione della colonna la indirizza verso le spalle, fino ai gomiti e ai polsi. Il movimento assomiglia così allo schioccare di una frusta: proietta la forza dal centro verso la periferia in modo flessibile, rapido e potente.

Citiamo poi la coordinazione come fattore distintivo del movimento *taiji*. Al riguardo, i classici cinesi parlano delle "sei armonie" che si realizzano nella postura e nel movimento.[28] Per comodità, si distinguono le tre armonie esterne, relative al piano fisico-corporeo dalle tre armonie interne, che già introducono l'aspetto energetico e mentale. Vediamo prima le armonie esterne. Esse consistono appunto nel coordinare il movimento delle mani con quello dei piedi, il movimento delle ginocchia con quello dei gomiti, e infine il movimento delle anche con quello delle spalle. Ma c'è anche una dimensione più nascosta di questa coordinazione esterna: le tre armonie

> riguardano la connessione strutturale interna (armonia) tra il sistema muscolo-tendineo e osteo-articolare. Il che vuol dire: 1° armonia: quando un muscolo si muove, in maniera coordinata si devono muovere all'unisono tutti gli altri; - 2° armonia: le ossa devono essere ben allineate e connesse, per sostenere e armonizzare la struttura generale del corpo e devono muoversi a spirale come dei serpenti; - 3° armonia: il sistema muscolo-tendineo deve lavorare in sintonia con quello osteo-articolare.[29]

[28] Da non confondere con l'armonia nelle sei direzioni, che riguarda il piano strutturale più che quello dinamico.

[29] Cfr. F. Daniele, *I tre poteri segreti del Taijiquan: Corpo – mente – energia*, Milano, Luni, 2001, p. 155, cui si rinvia per una discussione sistematica delle basi strutturali del taijiquan. Dello stesso autore cfr. anche *Il potere segreto del corpo nelle arti marziali*, Milano, Luni, 2003.

Prese nel loro complesso, le armonie esterne si riferiscono alla connessione profonda delle articolazioni tra loro, e del sistema osteo-articolare con quello muscolo-tendineo. Lo si vede negli esperti e nei maestri: il loro movimento appare rotondo, coordinato e composto, ma al tempo stesso vibrante di energia. Guardandolo, si ricava un'idea di unità nella dinamicità. La struttura formale del movimento e la vitalità appaiono fuse insieme, in un modo che non è descrivibile soltanto in termini di fisiologia scheletrico-muscolare. Viene in mente Merleau-Ponty quando parla della "motricità" come "intenzionalità originaria".[30]

Alla coordinazione strutturale e dinamica del corpo (le tre armonie esterne) si aggiunge una dimensione più sottile, che si estende agli aspetti cognitivi ed energetici. I testi antichi del taoismo parlano di tre armonie interne, ossia la coordinazione di *xin* e *yi*, di *yi* e *qi*, di *qi* e *li*. Vediamo cosa si intende. I concetti di *xin* e *yi* stanno rispettivamente per la mente emotiva e per la chiara intenzione. Coordinarli significa stabilire una circolarità virtuosa tra vita emozionale e intenzionalità. Ricordiamo una concezione affine, presente nella cultura filosofica europea fin dai tempi più antichi. Mi riferisco al mito platonico dell'auriga che guida una biga trainata da due cavalli alati, simbolo degli appetiti e delle emozioni, e tiene salde le briglie per impedire che i cavalli scartino. Fuor di metafora, noi comprendiamo che per Platone la parte razionale dell'anima deve esercitare un'egemonia su appetiti ed emozioni, mettendoli al servizio della chiarezza razionale. Ora, nella prima armonia interna dei taoisti troviamo qualcosa di simile, senza però le complicazioni metafisiche della teoria platonica dell'anima, e senza il latente discreditamento delle passioni a tutto vantaggio del *hegemonikon* razionale. È affermata l'idea di una circolarità tra l'energia emozionale e l'intenzionalità; ma di circolarità virtuosa si tratta, per cui la prima apporta energia

[30] Cfr. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 160, su cui rinvio a B. Waldenfels, *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2000, p. 147.

alla seconda, e a sua volta questa la incanala per produrre azioni chiare e precise. Per coordinare emozioni e intenzionalità, i taoisti ricorrono al respiro. Che una respirazione consapevole, calma e profonda, sia capace di calmare le emozioni, è ben noto anche nelle pratiche occidentali. La usano ad esempio gli atleti, gli artisti e anche psicologi e psicoterapeuti. Infatti, il respiro è implicato nella regolazione degli stati emotivi: stati ansiosi o depressivi tendono a restringerlo, mentre invece una respirazione addominale profonda distende e chiarisce questi stati emotivi. I taoisti aggiungono alla respirazione profonda e ritmica il movimento lento e continuo, nonché l'attenzione che fluttua liberamente verso entrambi; ed è proprio la combinazione di questi fattori che calma la mente e rende il movimento stesso più chiaro e preciso.

È il caso di insistere sul ruolo della lentezza. Muovendosi lentamente, il praticante centra diversi obiettivi. In primo luogo, la lentezza sradica l'ansia di conseguire un risultato e fortifica la capacità di pazientare e gustare quello che si sta facendo nel momento presente, senza affannarsi. Inoltre, consente di rimanere attenti al movimento nel suo sviluppo temporale: si scopre così il movimento "giusto", quello cioè più ergonomico e razionale. Lo coglie bene Moshe Feldenkrais nella sua teoria della consapevolezza motoria, quando scrive che «la lentezza è necessaria per scoprire l'energia superflua e parassitica e per la sua parziale eliminazione».[31] La lentezza rende possibile una chiara esattezza nel movimento, e poi anche la capacità di accelerare in modo rapido. Il taoista che vuole essere fulmineo sa che per prima cosa deve investire nella perdita e muoversi nel modo più lento possibile. La cosa si comprende: l'attenzione continua a un movimento lento e consapevole libera il corpo dai pattern di risposta irriflessi su cui gravano emozioni negative (es.: le contrazioni ansiose). Il lavoro sulla lentezza, sulla ritmicità, sull'equilibrio, sulla leggerezza del movimento è in realtà una pratica di decondizionamento: libera

[31] M. Feldenkrais, *Le basi del metodo per la consapevolezza dei processi psicomotori*, Roma, Astrolabio Ubaldini, 1991, p. 91.

l'attenzione dal corto circuito dei pensieri ricorrenti e ossessivi e la porta "nel" movimento. Così la mente si compatta e si calma: una chiara intenzionalità rende il respiro lento e regolare, il corpo diventa capace di risposte più spontanee e naturali.

Il movimento dei maestri non è nervoso né affannato, e scorre come un grande fiume in condizioni normali. Il che risulta comprensibile alla luce della prima armonia interna: l'energia è coordinata con una chiara intenzione. Nei termini della teoria dell'azione elaborata da Feldenkrais, parliamo di un movimento monomotivato,[32] basato cioè su una motivazione dominante.[33] La pratica della forma a solo di taijiquan è anche un lavoro sulla chiarezza e sull'efficacia dell'azione, ovvero – come dice lo stesso Feldenkrais – sulla potenza e libertà personali. Non appare subito evidente nel training; ci vuole del tempo, ma una pratica assidua crea le condizioni per istituire un condizionamento reciproco tra rilassamento corporeo, calma e chiarezza mentale.

Quando la mente emotiva è calma, l'intenzione è più efficace nel dirigere il respiro e l'energia. Appare ora la seconda tra le armonie interne, quella di *yi* e *qi*, che possiamo intendere come la coordinazione della mente e del flusso energetico per il tramite del respiro. Il respiro è lungo, sottile, continuo, calmo e profondo, e offre una base ritmica che consente alla mente di guidare l'energia. L'inspirazione corrisponde in genere ai movimenti di apertura delle diverse posizioni e l'espirazione coincide con il movimento di chiusura. Si noti la sottile ma profonda differenza tra la finalità marziale e quella meditativa: quando la finalità è marziale, si usa solitamente la respirazione addominale inversa, ossia l'addome si espande sull'espirazione, che corrisponde

[32] Id., *L'io potente. Uno studio sulla spontaneità e la compulsione*, Roma, Astrolabio Ubaldini, 2007, p. 65 s.

[33] Nel discorso di Feldenkrais la motivazione dominante riveste un ruolo fondamentale per la formazione di un "io potente". In questo contesto potere e libertà si equivalgono: è libera quella condizione di spirito in cui il conflitto delle motivazioni opposte è risolto; e allora confusione emotiva e dispersione energetica dileguano e viene fuori da sé la capacità di agire con efficacia, e in modo sensibile e spontaneo. L'azione potente è anche artisticamente creativa. *Können* (potere) e *Kunst* (arte) sono in rapporto di rinvio reciproco.

all'acme del colpo. Invece quando la finalità è meditativa, l'addome si espande sull' inspirazione e si svuota quando si espira. È lo stesso tipo di respirazione che si usa nella meditazione zen, e per questo è conosciuta anche come respirazione buddhista, mentre la prima è nota anche come respirazione taoista.[34] In entrambi i casi, però la mente guida il *qi*, ed è possibile visualizzare il flusso energetico nel corpo a partire dall'addome.

La coordinazione dell'attenzione e del flusso energetico apre la strada alla terza armonia. Ora è in gioco la coordinazione di *qi* e *li*, ossia dell'energia interna e del movimento muscolare. L'idea è che il movimento muscolare non sia eseguito con sforzo, ma segua il flusso energetico, che a sua volta è indirizzato dal respiro e da una chiara intenzione. Anche in questo caso la mente ha un ruolo guida. Per apprendere a muoversi in questo modo, si praticano esercizi di sensibilità e di visualizzazione. Ad esempio, si inspira visualizzando il punto *yong chuan* nel meridiano dei reni (al centro del piede, sotto il metatarso) e si espira portando l'attenzione al *lao gong* (al centro del palmo delle mani). La sensazione è quella di premere con delicatezza su un oggetto resistente. Questo semplice esercizio fa parte di un training di condizionamento adottato anche nelle altre marziali interne.[35] Nelle forme del taijiquan a due il contatto e la pressione sono reali e continui; invece nelle forme a solo il contatto e la pressione sono visualizzati. Si "avverte" la pressione esercitata su un corpo estraneo come resistenza che limita il movimento, di modo che il movimento stesso sia guidato dal flusso energetico e dalla mente. Non a caso, la forma a solo del taijiquan è stata chiamata anche "boxe con l'ombra". A un livello avanzato di pratica si esegue lo stesso movimento che si eseguirebbe all'inizio del percorso di studio, ad esempio il movimento di spinta con le mani, ma la

[34] Sulla teoria del respiro nella pratica del taijiquan rinvio a Yang Jwing Ming, *Taijiquan Theory*, cit., pp. 61-83.

[35] Al riguardo si possono vedere ad esempio gli esercizi usati nel *yi quan* (boxe della mente), uno stile di gong fu sviluppato nel primo Novecento per ricavare l'essenziale e mediare tra gli stili interni e quelli esterni. Cfr. S. Agostini, *Kung Fu Yi Quan. La boxe della mente*, Roma, Mediterranee, 2000.

qualità è del tutto diversa. Il praticante avanzato rimane sciolto e rilassato mentre immagina di spingere realmente un avversario: la visualizzazione dirige il flusso energetico dai piedi ai palmi e si "sente" la resistenza che pone l'avversario. È una condizione paradossale: si lavora al tempo stesso sul rilassamento e sulla pressione. Già in questa "boxe con l'ombra" si trova un'originaria esperienza di contatto, inteso come relazione bidirezionale allo spazio, "interfunzionamento unitario" in atto tra organismo e ambiente, come dicono Perls e i gestaltisti.[36] Anche in movimento da soli si sperimenta così una "intercorporeità" (*Zwischenleiblichkeit*) come relazione del corpo in movimento a uno spazio di corpi che sostengono o resistono,[37] e tale relazione è anteriore all'emergere di un soggetto contrapposto a un oggetto. Nel contatto fluido, continuo, consapevole tra il corpo proprio e lo spazio circostante la mente emotiva, il flusso energetico e l'intero movimento si fondono. Diventando uno con il flusso energetico e con il movimento, il praticante scopre la fantasia motoria.

3. Mi avvio alla conclusione. Ho iniziato la mia trattazione ricordando che il taijiquan gode di notevole fama tra i conoscitori di marziale e anche presso l'opinione pubblica. Ora siamo in grado di comprendere perché la fama sia del tutto meritata. Che lo si studi come arte marziale, come ginnastica medica o come meditazione in movimento, il taijiquan restituisce molto perché richiede molto. Il praticante che intenda aspirare ai gradi elevati dell'arte passa attraverso un profondo lavoro di condizionamento psicofisico. Ce lo lasciano intendere le sei armonie. Tutte e sei insieme descrivono il campo del lavoro: si tratta di un'integra-

[36] F. Perls, R. F. Hefferline, P. Goodman, *Teoria e pratica della terapia della Gestalt: Vitalità e accrescimento nella personalità umana*, Roma, Astrolabio Ubaldini, 1997, p. 345.

[37] Cfr. B. Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, cit., p. 284-285. "La relazione a se stessi (Selbstbezug) non precede la relazione all'altro, così questa diverrebbe una relazione secondaria, ma relazione a se stessi e all'altro vanno lette in senso sincronico." Waldenfels riprende in questo modo un concetto importante nell'indirizzo fenomenologico ed ermeneutico della filosofia contemporanea; in base a questo concetto la relazione agli altri, nelle diverse forme del sostegno e della limitazione è costitutiva dell'esperienza della realtà.

zione posturale e di una coordinazione dinamica tra l'interno e l'esterno. Le tre armonie esterne riguardano l'allineamento strutturale e la coordinazione del sistema osteo-articolare con il sistema tendineo-muscolare; le tre armonie interne coinvolgono più direttamente l'area cognitiva: la calma mentale, una chiara intenzionalità che guidi attraverso il respiro il flusso energetico nel corpo e verso l'esterno. Non è facile raggiungere questa condizione psicofisica; occorre tempo e investimento energetico, ma il risultato poi si nota: nel corpo si realizza l'unità del sentire e del muoversi. Si creano così le condizioni per un'agile visione e per quella motricità che trascende ogni azione rigidamente stereotipata. Il corpo sensibile e capace di fantasia motoria offre una risposta spontanea e creativa alla situazione circostante. Questa creatività ha qualcosa di artistico, ma non è superficiale o meramente tecnica, e dipende piuttosto da una profonda disposizione di spirito in cui quiete e movimento si incrociano e fondono: ci si muove all'esterno, ma all'interno si è calmi; e ancora: la mente si muove, abbozzando un'idea del movimento e il movimento segue in modo sciolto e rilassato.

Appare poi del tutto fondato che la pratica della forma a solo - anche a prescindere dall'arte marziale – possa valere come una forma di meditazione in movimento. L'essenziale è che si stabilisca una mente meditativa. Su questo occorre dire qualcosa di più preciso. L'etimologia ci insegna che la meditazione - come la medicina - è una pratica che "cura": nelle due discipline è presente la stessa radice "*med*" dell'antico sanscrito, che significa "aver cura di qualcosa" (e quindi anche "sanare"); ma la meditazione corrisponde più in particolare all'aspetto cognitivo della cura, poiché è l'atto di "prendere in considerazione", "rivolgere l'attenzione", "avere in mente qualcosa", "concentrare la mente" su un tema o argomento determinato per indagarne la natura (per inciso: proviene da questo senso la "*meditatio*" quale forma di riflessione filosofica che si afferma già nel pensiero antico e moderno). Ogni forma di meditazione, dal *dhyana* dei Veda allo zen, punta a fa-

vorire un atteggiamento di spirito rilassato e presente. Proprio questa condizione fa emergere l'attenzione pura; e questa non è mera concentrazione, ma è la stessa vita infinita che è in noi.

Tenendo presente questa concezione, il taijiquan può senz'altro essere considerato una meditazione. Nella pratica della forma si segue il filo conduttore del respiro e si diventa uno con il movimento: "muovendosi senza muoversi", si libera la mente dall'attaccamento all'ego. Anche quando esegue un semplice gesto impermanente, un gesto che inizia e finisce in un momento determinato, un vero maestro manifesta una mente integra, che si muove in sintonia con il Tutto. Secondo questa accezione, la pratica della forma a solo di taijiquan è un *upāya* – come avrebbe detto il Buddha -, ossia null'altro se non un espediente per realizzare nel movimento una mente che integri gli opposti. Nella sostanza, non è molto diverso da quello che avviene nella meditazione zen, in cui da seduti si diventa uno con il corpo e con il respiro. La postura è inessenziale; essenziale è la mente senza attaccamenti.

Le forme e la pratica del taijiquan dicono molto dell'antica cultura cinese in cui è sorto. Nel corpo educato al taijiquan si rende visibile anche una più ampia possibilità umana: nel movimento si può raggiungere una condizione di presenza e vuoto mentale, di diffusa vitalità, di leggerezza e spontaneità motoria. Sembra inarrivabile finché si rimane legati a uno schema cognitivo basato sulla coscienza egocentrica che cerca il dominio su un mondo di corpi estesi. Ma con la pratica si trascende la posizione centrata sull'ego. Il paradosso sta nel fatto che non c'è un risultato da raggiungere, né – per usare la terminologia di Merleau-Ponty – un "significato intellettuale" da comprendere; piuttosto occorre investire nella perdita e immedesimarsi in un movimento lento, continuo, leggero, di cui scoprire il "significato motorio". In tal modo si risale a quella corporeità vivente che è in origine "intenzionalità motoria", ossia «indissolubilmente movi-

mento e coscienza del movimento».[38] Un'agile e lenta leggerezza del movimento apre a una consapevolezza molto più profonda della coscienza, intesa come puro pensiero che rappresenta oggetti estesi. Proprio in questa direzione, anche il fondatore della *Gestalttherapy* Fritz Perls diceva che «il 'consapevole' aggiunge qualcosa di ulteriore al conscio» in quanto sviluppa nella persona «il senso delle sue capacità e abilità, del suo apparato sensoriale, motorio e intellettuale».[39] La consapevolezza motoria non è il risultato di uno sforzo, e ogni tentativo di giungervi per il tramite di una rigida volontà è destinato al fallimento. Questo è stato l'errore di Cartesio, che si è rappresentato il movimento come un meccanismo diretto da una volontà inestesa.[40] Un corpo che si muovesse per davvero in questo modo non avrebbe né grazia né leggerezza, e anzi – come insegna la psicopatologia contemporanea - avrebbe parecchie caratteristiche del movimento delle persone scisse e poco presenti a se stesse. Invece nel taijiquan si "investe nella perdita", non nell'accumulo di tecniche meccaniche. La consapevolezza come qualità del movimento sorge da sé quando si eliminano i pattern stereotipati di risposta, e si dà spazio all'azione spontanea e rilassata del corpo. Per così dire, non c'è uno che agisce né il suo gesto meccanico e sforzato, ma un movimento equilibrato e calmo in cui corpo, mente e respiro sono del tutto armonizzati. Allora l'attenzione si integra con il movimento, che manifesta in modo chiaro il suo intendimento e risulta preciso. Il corpo forma una sfera dinamica che integra gli opposti e fluisce in ogni direzione, utilizzando la minima energia necessaria all'azione. Per descrivere riassuntivamente questa condizione di vuoto fertile e di vibrante armonia possiamo ricorrere al concetto di vitalità. Il corpo educato al taijiquan è vitale, nel senso che è animoso e disciplinato; esso mostra un'intenzio-

[38] M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, cit., p. 128.
[39] F. Perls, *L'approccio della Gestalt - Testimone oculare della terapia*, Roma, Astrolabio Ubaldini, 1977, p. 66.
[40] Cfr. A. R. Damasio, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello*, Milano, Adelphi, 1995, in particolare le pp. 336-343.

nalità originaria, un'unione di vita e forme che sta al di qua della scissione metafisica tra un soggetto egocentrico e un mondo di corpi estesi e indifferenti. L'animosa vitalità del corpo taijiquan è la sua stessa potenzialità aperta.

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

La dottrina dei Body Thetan di Scientology: presupposti teologici ed antropologici*

di *Augusto Cosentino*

1. Introduzione

Scientology è una dottrina fondata da Ron Hubbard, un romanziere con una lunga produzione di fantascienza, che scrisse un saggio di meditazione, *Dianetics*, in cui poneva le basi del suo pensiero.[1] Nata negli Stati Uniti, dove ancor oggi si trova la sede centrale, a Los Angeles, e un importante centro, a Clearwater in Florida, denominato *Flag Land Base*, Scientology si è poi diffusa in tutto il mondo.

Resta aperto il problema se sia possibile inquadrare tale movimento come una religione a tutti gli effetti, dal momento che sembra mancare un vero e proprio impianto teologico.[2] Senza

* Ringrazio le Relazioni Pubbliche della Chiesa di Scientology nella persona di Mariaelena Martini, per avermi fatto visitarre la sede romana della Chiesa e avermi dato tante delucidazioni sulle sue dottrine.

[1] Una rassegna e una critica introduttiva delle fonti di Scientology in M. Frenschkowski, *L. Ron Hubbard and Scientology. An annotated bibliographical survey of primary and selected secondary literature*, «Marburg Journal of Religion», IV, 1, 1999; M. Rothstein, *Scientology, scripture, and sacred tradition*, in J. R. Lewis - O. Hammer (eds.), *The Invention of Sacred Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 18-37; D. R. Christensen, *Sources for the Study of Scientology: Presentations and Reflections*, in J. R. Lewis (ed.), *Scientology*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 411-431.

[2] Sui vari possibili approcci in sede storico-religiosa cfr. J. R. Lewis, *Scientology: Religious Studies Approaches*, «Numen», LXIII, 2016, pp. 6-11. Negli ultimi anni il dibattito scientifico su "cosa sia la religione" (e, di conseguenza, su cosa non lo sia) è particolarmente acceso (J. Z. Smith, *Imagining Religion: From Babylon to Jonestown*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982; J. Z. Smith, *Religion, Religions, Religious*, in *Critical Terms for Religious Studies*, a cura di M. C. Taylor, Chicago, University of Chicago Press, 1998, pp. 269-284; R. Crawford, *What is Religion?*, London-New York, Routledge, 2002; *New Approaches to the Study of Religion*. Volume 1: *Regional, Critical, and Historical Approaches*, a cura di P. Antes, A. W. Geertz, R. R. Warne, Berlin-New York, De Gruyter, 2004; J. Sinding Jensen, *What is religion?*, London-New York, Routledge, 2014; C. Smith, *Religion: What It Is, How It Works, and Why It Matters*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2017; *What Is Religion? Debating the Academic Study of Religion*, a cura di A. W. Hughes, R. T. McCutcheon,

dubbio Scientology si propone anzitutto come una complessa filosofia che pone l'accento sull'uomo e sulla tecnologia. In tal senso appare come uno dei tanti fenomeni post-religiosi sviluppatisi nel XX secolo, che appaiono come succedanei delle religioni tradizionali nell'offrire le risposte ai grandi interrogativi esistenziali. Ma essa ha avuto un progressivo sviluppo che l'ha resa una religione a tutti gli effetti,[3] con un impianto gerarchico

New York, Oxford University Press, 2021; M. Serres, *Religion: Rereading What Is Bound Together*, Stanford, Stanford University Press, 2022). Non possiamo qui entrare nel merito di questa complessa questione, che in buona parte risente della temperie di studi post-coloniale, che vede nella "religione" un esempio di colonialismo *ante litteram*, che ha assimilato al cristianesimo ogni altra esperienza. L'alternativa è però quella di un ginepraio di singole storie 'religiose' senza connessione, o la creazione di definizioni *in vitro* senza alcuna aderenza con la realtà storiografica o con il sentire comune dei non specialisti. Accettare pragmaticamente di partire da un concetto, pur culturalmente condizionato, di "religione" come elaborato nella tradizione latino-cristiana, senza per questo assolutizzarlo ed evitando di porlo come paradigma unico, universale e immutabile, permette, tramite una corretta comparazione (si veda a questo riguardo W. E. Paden, *Elements of a New Comparativism*, in *A Magic Still Dwells. Comparative Religion in the Postmodern Age*, a cura di K. C. Patton, B. C. Ray, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 2000, pp. 182-192; G. Casadio, *Historicizing and Translating Religion*, in *The Oxford Handbook of the Study of Religion*, a cura di M. Stausberg, S. Engler, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 33-51), di attingere a uno studio storico-religioso che sia adeguatamente oggettivo (senza pretese di assoluta neutralità). Proprio Scientology costituisce un interessante case-study sulla definizione di "religione", come nota H. B. Urban, *The Church of Scientology. A History of a New Religion*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2011, pp. 4-5; 10-13. Per comprendere adeguatamente un sistema religioso complesso come quello di Scientology occorre anzitutto chiarire le modalità di indagine utilizzate. In questa indagine si è privilegiato un metodo storico-critico basato sulle fonti, che permette di cogliere l'articolazione del pensiero di Hubbard e delle dottrine di Scientology, nonché l'evoluzione di queste, a partire dalla fase di fondazione sino al raggiungimento di un sistema complesso e articolato, avvenuto a partire dagli anni '90 del XX secolo. Tali fonti saranno esaminate anche in chiave storico-comparativa, cercando di comprendere quali siano le influenze storiche alla base di tali dottrine e come sia possibile inquadrarle nell'ambito dello sviluppo religioso, anche in rapporto a tipologie storico-religiose note. In tal senso Scientology, pur essendo una religione atipica e da leggere sicuramente alla luce della temperie religiosa post-moderna, è perfettamente comparabile con altri fenomeni religiosi. Una corretta comparazione storica permetterà di comprendere le influenze subite da Hubbard nello sviluppo delle sue dottrine. Allo stesso tempo un'adeguata comparazione fenomenologica sarà utile e necessaria per leggere in chiave tipologica quelle dottrine, che meglio vengono chiarite se inquadrate all'interno di mondi religiosi analoghi. Il tentativo di mettere a confronto alcune delle dottrine di Scientology esaminate con alcuni spunti teologici tipici di forme gnostiche (antiche e moderne) trova la sua legittimazione da un dato fornito dallo stesso Hubbard, come verrà chiarito più avanti. Allo stesso tempo però il sapore gnostico di alcune sue idee sembra andare al di là delle sue stesse intenzioni, e può essere inquadrato nell'ambito di una persistenza di idee gnostiche in età moderna, sviluppatesi a prescindere da chiare intenzioni e da una piena consapevolezza, come spunti culturali che si muovono in modi spesso inconsci e sotterranei. Non per questo intendiamo cadere in suggestioni archetipiche, ma riteniamo che talvolta ci siano idee e dottrine che si muovono su binari non sempre identificabili, ma di cui lo storico deve tener conto se non vuole che la sua ricostruzione diventi una asettica sequenza di dottrine consapevolmente formulate sulla base di aridi resoconti e catene di fonti.

[3] Cfr. R. Wallis, *Scientology: Therapeutic Cult to Religious Sect*, «Sociology», IX, 1, 1975, pp. 89-100; A. W. Black, *Is Scientology a Religion?*, «Australian Religion Studies Review», X, 2, 1997, pp. 13-28; S.

ed ecclesiologico, una serie di credenze, di rituali e una complessa mitologia.[4] D'altro canto proprio Hubbard progressivamente tende a concepirsi come un fondatore religioso,[5] e lo stesso fanno oggi i suoi adepti, con evidenti tracce di culto del fondatore.

Rispetto alla prima fase di Scientology, nata dalla pubblicazione di *Dianetics*, c'è probabilmente un'evoluzione nella concezione antropologica e teologica, derivante da vari influssi religiosi, in particolare orientali,[6] ma anche dell'occultismo esoterico.[7]

Secondo l'antropologia sviluppata da Scientology nell'uomo si creano degli *engram*, cioè dei ricordi a livello subcosciente, causati da traumi involontari (subiti in questa o in precedenti vite), oppure da crimini (che vengono definiti atti *overt*). Queste azioni fatte o subite vengono immagazzinate nel subconscio dell'uomo

---

A. Kent, *Scientology -- Is this a Religion?*, «Marburg Journal of Religion», IV, 1, 1999; J. A. Beckford, *The Continuum between "Cults" and "Normal" Religion*, in *Chercheurs de dieux dans l'espace public - Frontier Religions in Public Space*, a cura di P. Côté, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa | University of Ottawa Press, 2001, pp. 11-20; A. Gruenschloss, *Scientology, a 'New Age' Religion?*, in J.R. Lewis (ed.), *Scientology*, cit., pp. 225-243; J. R. Lewis, *Scientology: Religious Studies Approaches*, «Numen», LXIII, 1, 2016, pp. 6-11; L. Berzano, *Is Scientology a Religion?*, «The Journal of CESNUR», II, 2, 2018, pp. 11-20.

[4] Sui riti in Scientology cfr. R. Dericquebourg, *How Should We Regard the Religious Ceremonies of the Church of Scientology?*, in J.R. Lewis (ed.), *Scientology*, cit., pp. 165-182; D. A. Westbrook, *Walking in Ron's Footsteps: "Pilgrimage" Sites of the Church of Scientology*, «Numen», LXIII, 1, 2016, pp. 71-94; M. Rothstein, *The Significance of Rituals in Scientology: A Brief Overview and a Few Examples*, «Numen», LXIII, 1, 2016, pp. 54-70; A. N. Terrin, *Scientology. Libertà e immortalità*, Brescia, Morcelliana, 2017, pp. 217-260.

[5] Come nota H. B. Urban, *The Church of Scientology*, cit., p. 3: «When L. Ron Hubbard unveiled his "revolutionary new science of the human mind" called Dianetics in 1950, he initially made no particular claims that it had anything to do with religion. If anything, he was quite critical of institutional forms of religion in his early lectures. This position changed rapidly in the early 1950s, however, as Dianetics evolved into the Church of Scientology, first incorporated in December 1953. From the 1950s onward, Scientology began to adopt ever more elements drawn from Eastern religions, alternative spiritualities, and science fiction, such as the notion of an eternal spirit, reincarnation, past-life memories, supernatural powers, and a vast "space opera" history of the universe». Lo studioso segue attentamente questo sviluppo di Scientology, dalle prime elaborazioni filosofiche di Hubbard alla trasformazione in una vera e propria "Chiesa", a partire dal 1953, sino alle polemiche degli anni '70 e '80 (delineati nel cap. 4: "The 'Cult of All Cults'?") e al "trionfo" a partire dagli anni '90.

[6] Cfr. S. A. Kent, *Scientology's relationship with eastern religious traditions*, «Journal of Contemporary Religion», XI, 1, 1996, pp. 21-36; J. G. Melton, *Birth of a Religion*, in J.R. Lewis (ed.), *Scientology*, cit., p. 22; F. K. Flinn, *Scientology as Technological Buddhism*, in J.R. Lewis (ed.), *Scientology*, cit., pp. 209-223.

[7] H. B. Urban, *The Occult Roots of Scientology?: L. Ron Hubbard, Aleister Crowley, and the Origins of a Controversial New Religion*, «Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions», XV, 3, 2012, pp. 91-116; M. Introvigne, *L. Ron Hubbard lo gnostico: è stato influenzato da Aleister Crowley?*, «The Journal of CESNUR», III, 2019, pp. 53-81.

(definito "mente reattiva"), e risalgono al livello cosciente ("mente cosciente") influenzandolo e provocando veri e propri traumi psicologici. Un'antropologia influenzata senza dubbio dalle teorie freudiane, se non fosse per l'idea che tali ricordi possono riferirsi a vite precedenti.[8] L'uomo vive in una condizione di minorità psichica, senza sviluppare tutte le potenzialità di questa sua parte spirituale (che vanno dalla possibilità di viaggi extra-corporei a capacità taumaturgiche con la sola forza del pensiero). La filosofia scientologica si propone quindi di liberare l'uomo spirituale dagli *engram* che gli impediscono di sviluppare queste potenzialità, per fargli raggiungere la *Beingness*. La condizione dell'adepto che ha raggiunto tale livello di consapevolezza è detta "stato di *Clear*". Tale liberazione avviene tramite dei veri e propri corsi e auditing, cioè una formazione catechetica in cui un *auditor* accompagna il "paziente" (*preclear*) nel suo processo di formazione.[9]

2. Il Thetan

Ma il sistema religioso di Scientology non si limita ad accompagnare gli adepti in questa fase iniziale. Esso è strutturato in gradi successivi (*degree*), secondo i quali, una volta acquisito lo "stato di *Clear*", ci si addentra in livelli superiore di formazione e di conoscenza.[10] Tale progresso segna il progressivo sviluppo della dottrina elaborata da Hubbard, col passaggio da pratiche di auto- o mutua-analisi a un vero e proprio sistema religioso:

[8] La connessione tra inconscio e vite precedenti è stata indagata da Jung nei suoi ultimi scritti.

[9] G. M. Harley, J. Kieffer, *The Development and Reality of Auditing*, in J.R. Lewis (ed.), *Scientology*, cit., pp. 183-205.

[10] W. S. Bainbridge, *The Cultural Context of Scientology*, in J.R. Lewis (ed.), *Scientology*, cit., p. 43. Come nota A. N. Terrin, *Scientology*, cit., p. 144, l'acquisizione dell'identità personale nella prima fase «porta a divenire *Clear*, così come, più in là, crea le condizioni per riscoprire il proprio essere specifico, che consiste alla fine nell'essere puro e libero *Thetan* (essere spirituale e immortale); vero punto di arrivo del percorso di maturazione».

> Pertanto si può dire che *Dianetics* è stata e ha costituito un lavoro preliminare a *Scientology* e che nella sua dinamica di liberazione dagli engrammi resta in ogni caso "solidale" con la nuova realtà più a sfondo religioso.[11]

Mentre la parte iniziale della formazione di Scientology è essoterica, su questi gradi successivi vige il segreto iniziatico, anche se in parte li conosciamo dalle testimonianze di alcuni fuoriusciti o da materiali scientologici non secretati.[12] Inoltre, molti dei documenti segreti di Scientology sono stati violati da Wikileaks. Pur non essendo più disponibili su Wikileaks, a causa di un'azione legale intentata da Scientology, tali documenti sono stati pubblicati e, seppur con qualche difficoltà, sono oggi reperibili.[13]

Tra le dottrine segrete troviamo quella del *Thetan* e del *Body Thetan*.[14] Nella gerarchia dei gradi iniziatici, dopo quello di *Clear*, troviamo una serie di gradi che formano il cosiddetto *Operating Thetan* (OT).[15] La dottrina dei *Thetan* ha alla sua base il mito cosmogonico di Scientology: il mito narra di una colpa primordiale (definita «Incident 2» nelle fonti scientologiche e avvenuta 75 milioni di anni fa), che coniuga una concezione malthusiana, in cui si ritiene che la causa della fine del mondo sia stata causata

[11] A. N. Terrin, *Scientology*, cit., p. 147. Quando sia avvenuta tale evoluzione della dottrina di Hubbard non è del tutto chiaro. Secondo A. N. Terrin, *Scientology*, cit., p. 148, già nel 1952 la dottrina dei *Thetan* cominciava ad essere presente nel sistema di Scientology. W. S. Bainbridge, *The Cultural Context of Scientology*, cit., p. 43 ritiene invece che di debba scendere almeno fino al 1966.

[12] J. G. Melton, *Birth of a Religion*, cit., p. 32, nota 30. Cfr. A. N. Terrin, *Scientology*, cit., p. 156.

[13] Una raccolta di materiali è quella pubblicata in vari volumi in L. R. Hubbard, *The Technical Bulletins of Dianetics and Scientology*.

[14] Il termine deriva dalla lettera greca "theta" come iniziale del termine inglese "thought".

[15] Sulla questione dei *Thetan* e sul loro rapporto con il livello di *clear* è interessante leggere quanto dice lo stesso Hubbard in un report: «In PART ONE of the O.T. Course the Clear uses the same materials as are used on the Clearing Course and runs any banks he did not complete before he went Clear. This activity is in the realm of thought. But it is these banks which brought the being down the "dwindling spiral" and we must be sure that they are never again going to have any effect on the Being. There are also positive gains to be had from this activity. The being is becoming more at cause over thought. He is on his way to Operating Thetan. When a Clear moves up to cause over his own and other thought, life, Matter, Energy, Space and Time, he is an Operating Thetan. The width between wog and Clear is very great. The width between Clear and OT is a bit wider». Cfr. *Clear and O.T. Definition of a Clear: A Thetan who can be at Cause Knowingly and at will over Mental Matter, Energy, Space and Time*, Hco Bulletin of 22 September 1966 (classificato come "confidential"), in *The Technical Bulletins of Dianetics*, cit., Vol. XIV, p. 16.

dalla sovrappopolazione, con una struttura mitologica di chiara origine gnostica, in cui a causa di tale colpa è avvenuto l'ingresso del divino decaduto nel mondo. Durante queste evento primordiale Xenu, un personaggio che in certo qual modo è assimilabile al Demiurgo gnostico,[16] dopo aver distrutto l'intera popolazione terrestre con delle bombe nucleari, non è stato in grado di distruggere i *Thetan*, cioè le essenze spirituali.[17] Questi *Thetan* sono dunque esseri spirituali sopravvissuti alla catastrofe cosmica provocata da Xenu, ma sono stati ingannati con false informazioni. Dopo tale catastrofe cosmica i *Thetan*, dimentichi della vita precedente e della propria identità e sostanza, si sono impiantati in nuovi corpi. In questa loro vita corporea hanno portato con sé i traumi delle vite precedenti.[18] Una sorta di psicologia archetipica in cui si mescolano spiegazioni di deviazioni psicologiche legate all'inconscio di tipo junghiano e teologia/cosmologia di stampo gnosticheggiante. Il *Thetan* è dunque l'essenza o la parte spirituale dell'essere umano, la quale gli sopravvive dopo la morte e può essere soggetta a reincarnarsi in un altro corpo:[19]

> The real sneaker in the R6 bank is "the person himself at the time". This we call "the thetan" in the Item. Each Item has an impression of the being as he was at the moment of the item long ago. If one does not spot this each time, it will not erase and mass builds up as we go along. This means look at or locate yourself as a thetan at the time of the incident.

[16] Come nota M. F. Bednarowski, *New Religions and the Theological Imagination in America*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1989, p. 34: «Xemu [*sic*] as an ancient and powerful ruler of the world suggest a gnostic flavor in Scientology that is intensified by its anti-matter stance».

[17] M. Rothstein,'*His name was Xenu. He used renegades…*': *Aspects of Scientology's Founding Myth*, in J.R. Lewis (ed.), *Scientology*, cit., pp. 365-387; M. Wakefield, *The Road to Xenu: A Narrative Account of Life in Scientology*, Lulu.com, 2010.

[18] Come nota D. G. Bromley, *Making Sense of Scientology: Prophetic, Contractual Religion*, in J.R. Lewis (ed.), *Scientology*, cit., pp. 91-92: «Vast numbers of traumatized thetans without bodies cluster on or around thetans inhabiting bodies. Each of these "body thetans" retains traumatic experiences that negatively impact the individual to whom the body thetan is attached».

[19] D. R. Christensen, *Scientology and Self-Narrativity: Theology and Soteriology as Resource and Strategy*, in J.R. Lewis (ed.), *Scientology*, cit., p. 111.

> It is not the light. It is right where you are in the auditing chair, but of course, ages past.
> Spot means "glance at". q = Greek letter theta. q^n is a trick way of saying theta-n. If, as you read this, you can glance at the wall, you can spot. It reads well.
> One then has to get the earliest moment of one's own beingness in the bank and "spot" it.
> Then one has to spot it for each Item one runs.
> One "spots the thetan" and the Item or (in the Objects) the Items, at the same time.
> This is a bit of a trick. It is "simultaneous spotting". Spotting the thetan in a called (verbal) item can be done at the same time as the Item is called.
> Ordinarily, one calls or spots the Item a few times and then also calls and spots the thetan.
> The thetan can also then be spotted without calling or spotting the item.
> The right way is the way you get the most reads.
> Soon one begins to be expert at it, but then one must be expert at it with Item 1, Part 1, Run 1 or it builds up.
> One had a tiny bit of mass on him right at the start, as he was protesting. This is (slight as it is) enough to tie down the chain by leaving it with a basic. So "spot the thetan" each time. Spotting the environment at the time is also possible.[20]

Come si nota in questo testo il *Thetan* è propriamente «the person himself at the time». Nel momento in cui lo definiamo un essere spirituale, dobbiamo dunque intendere tale definizione nel senso dell'identità, un essere preso nell'*hic et nunc* del suo processo vitale, per cui «It is right where you are in the auditing chair, but of course, ages past». La differenza tra il *Thetan* e il corpo che lo ospita è chiarita da un altro testo:

> A thetan is the person himself, not his body or his name or the physical universe, his mind or anything else. It is

[20] *Clearing Course Instruction Booklet. Mechanics of the Bank*, in *The Technical Bulletins of Dianetics*, cit., Vol. XIV, p. 47.

> that which is aware of being aware; the identity which IS the individual. One does not have a thetan, something one keeps somewhere apart from oneself; he is a thetan.[21]

La natura del *Thetan* è dunque spirituale nel senso in cui si contrappone all'essenza corporea, per cui si tratta della «identity which IS the individual» ma «not his body or his name or the physical universe, his mind or anything else», cioè attiene al livello spirituale, non a quello materiale. Esso, dunque, è uno spirito che preesiste all'uomo in cui si incarna, immortale, composto da semplice energia.[22]

C'è dunque una contrapposizione tra parte spirituale e realtà materiale, che viene definita con l'acronimo MEST (Materia, Energia, Spazio, Tempo): la presa di coscienza della propria condizione di *Thetan* consiste nel comprendere la propria essenza spirituale distinta dal MEST materiale.[23] Il legame che, incidentalmente, lega il *Thetan* al MEST è dunque frutto di un errore, di una colpa o di un episodio primordiale. Essenza spirituale, il *Thetan* è anche immortale: sciolto il suo legame con un corpo, esso può continuare a vivere in altri corpi con forme di metensomatosi, per cui i *Thetan* imprigionati passano da un corpo ad un altro. Ma addirittura in vita il *Thetan* può essere capace di esperienze extracorporee o telepatiche.[24] Il problema è che tutte queste potenzialità sono a uno stato latente, in quanto, a causa dell'inganno primordiale, i *Thetan* sono del tutto incapaci di usare tali loro superpoteri, ma sono invischiati nella realtà materiale. D'altro canto, tale realtà materiale è stata prodotta dai *Thetan* stessi:

---

[21] *What Is Scientology?: the Comprehensive Reference on the World's Fastest Growing Religion*, Los Angeles, Church of Scientology International, Bridge Publications, 1992, p. 8.

[22] D. G. Bromley, *Making Sense*, cit., p. 91.

[23] Cfr. A. N. Terrin, *Scientology*, cit., p. 144. Si tratta di una presa di coscienza che, pur avvenendo - come abbiamo visto - nelle fasi avanzate ed esoteriche dell'istruzione scientologica, corrisponde alla distinzione e al contrasto tra mente analitica e mente reattiva già delineato nella prima fase essoterica, così come proposta in *Dianetics*: «La mente analitica corrisponde in qualche modo all'idea nuova del *Thetan* come essere spirituale e la mente reattiva richiama l'idea del "negativo", connessa in maniera più ampia al MEST» (pp. 144-145).

[24] Si tratta di quella esperienza che Hubbard rende con una espressione metaforica: «Be three feet back of your head», raggiungibile con la tecnica "One-Shot Clear" tipica dell'OT VI.

> It was thetans who created the material world, which is composed of four elements—matter, energy, space, and time (MEST). Because MEST is the creation of thetans, it possesses only the reality they attribute to it. This means that the material universe actually is an illusion that becomes reality only through the action of thetans. However, once thetans had created the MEST universe, they began experimenting with taking on a corporeal human form. In the process, thetans gradually lost knowledge of their higher origins and became trapped in the bodies of humans (referred to as beings) and in the material universe. When the mortal being that a thetan inhabited died, the thetan simply entered another body around the time of its birth. Scientologists refer to this succession of lifetimes as a thetan's "time track." Having lost an understanding of their true identities, thetans came to accept the illusion that they are simply human.[25]

In base alle fonti scientologiche (che senza dubbio sono nate per successiva accumulazione e non mancano di contraddizioni) non sembra chiara la modalità secondo la quale la realtà sia stata creata dai *Thetan*. Ciò che sembra certo è che i *Thetan* prendono una forma corporea (*Body Thetan*), ma in questo passaggio perdono coscienza della loro origine e vengono intrappolati nei corpi e nel cosmo.

L'uomo, nella dottrina di Hubbard, è tripartito: la prima parte, la più importante, il *Thetan*, è detta anche "exteriorization":[26]

> It is a personal attitude, it is a personal view. An individual can exteriorize and experience this phenomenon. It is very easy to experience being a thetan, but it's not easy to experience seeing one.[27]

[25] D. G. Bromley, *Making Sense*, cit., p. 91.

[26] Si tratta della facoltà del *Thetan* di viaggiare al di fuori del proprio corpo (cfr. H. B. Urban, *The Knowing of Knowing Neo-Gnosticism, from the O.T.O. to Scientology*, «Gnosis: Journal of Gnostic Studies», IV, 2019, p. 139).

[27] L. R. Hubbard, *The Parts of Man*, 1 December 1957, «Professional Auditor's Bulletin», CXXV, in *The Technical Bulletins of Dianetics*, cit., Vol. III, p. 149.

La seconda parte è la mente, nella quale si trovano due principi ("Association" e "Differentiation"). Infine c'è il corpo:

> Now, the body is a solid appendage which makes a person recognizable. The body is a game of considerable magnitude, and very popular at this time. It is quite old, but still very popular. The body can be monitored and handled by mental image pictures, and it can also be monitored and handled by thetans, fortunately. But a body is subject to these two other things. It is actually not possible to change a body without changing the other two things. The body is modified by the mind and the thetan, and is actually a very low order of MEST.[28]

3. I Cluster di Thetan

Tale concezione antropologica si complica ulteriormente, dal momento che, a ogni singolo uomo non corrisponde un singolo *Thetan*, come sua precipua identità. Ogni uomo ha in sé vari *Thetan*, cioè varie entità spirituali, per cui l'antropologia scientologica è ancora più complessa. Infatti, oltre al singolo *Thetan*, che costituisce la realtà individuale dell'uomo, i *Thetan* sono raggruppati in *Cluster*, cioè in veri e propri grappoli, costituiti in gerarchia, con un capo, un vice-capo e altri membri del gruppo:

> In doing "a cluster" one is likely to find it is made up of other earlier clusters.
> This is called a "cumulative cluster".
> A CLUSTER is a group of body thetans crushed or held together by some mutual bad experience.
> A CUMULATIVE CLUSTER is a group of two or more clusters crushed or held together by some mutual bad experience.
> A cumulative cluster looks like this: (the shapes are for illustration only)

[28] Ivi, p. 151.

A.

3 clusters impacted together
(driven or wedged tightly together)
by: 1898 - Impact Horse Accident.[29]

Come si può comprendere da questo testo, non solo esistono gruppi di *Body Thetan* detti *cluster*, ma addirittura il raggruppamento può essere esteso ulteriormente, con gruppi più ampi di *cluster* uniti (*cumulative clusters*). Anche qui sembra esserci una contraddizione: i *cluster* sono grappoli di semplici *Thetan* disincarnati che vanno poi a sostare nei corpi (formando così i *Body Thetan*), o come sembra si possa desumere da questo testo, i *cluster* consistono di *Body Thetan*?

Il processo di creazione di questi *cluster* di *Thetan* è progressivo:

> I've isolated a way a thetan comes to be stuck to another thetan. This gives the basis of clusters and having BTs.
> The cycle is this: A thetan collides with another. That one makes a picture of being collided with. Other BTs get stuck to the picture.
> The moment of actual contact of thetans was brief but the picture (containing a stop or withdraw) tends to be permanent.
> Thetans then get the idea they can be permanently stuck as they see pictures of it happening.

[29] *Clusters formation*, HCO Bulletin of 25 October 1969 revised 20 September 1978 revised 16 August 1983 (classificato come "secret"), in *The Technical Bulletins of Dianetics*, cit., Vol. XIV, p. 275 (le parti sono sottolineate nel testo originale).

> Thus, we get the concept of a "black theta body". This would be actual BTs stuck to a thetan plus pictures of BTs stuck to a thetan.
> An answer to all this is to find the first picture a thetan made of contacting another thetan.
> If not at once available the earliest instance of a thetan contacting (colliding, running into, attacking) another thetan could be acheived by Date/Locating times when one was being suddenly hit with clusters, or strange pains. [...]
> The idea is to find and blow the first picture one made of another thetan.
> This opens another way to "blow off" BTs — Date /Locate on a BT the first picture the BT ever made of another thetan.[30]

Sull'essenza del *Body Thetan* lo stesso Ron Hubbard torna in un altro documento che appartiene a un livello iniziatico più elevato:

> For the purpose of clarity, by BODY THETAN is meant a thetan who is stuck to another thetan or body but is not in control.
> A THETAN is, of course, a Scientology word using thr Greek "Theta" which was the Greek symbol for thought or life.
> An individual being such as a man is a thetan, he is not a body and he does not think because he has no brain.
> A CLUSTER is a group of body thetans crushed or held together by some mutual bad experience.[31]

Un testo molto complesso questo, perché se da una parte sembra alludere all'idea che il *Thetan* (da "Theta" che è l'iniziale di "Thought") null'altro è che la parte razionale dell'essere umano,

[30] *The Basic on BTs*, Hco Bulletin of 5 February 1970, revised 16 August 1983 (classificato come "secret"), in *The Technical Bulletins of Dianetics*, cit., Vol. XIV, p. 254.
[31] *Issue II. Definitions, Sect, III*, Hco Bulletin of 5 February 1970 (classificato come "secret"), in *The Technical Bulletins of Dianetics*, cit., Vol. XIV, p. 246.

aggiungendo che esso corrisponde alla realtà individuale (come essere spirituale e non corporeo), dall'altra afferma che «he does not think because he has no brain».

Si diceva della presa di coscienza che ogni adepto di Scientology deve acquisire. Tale presa di coscienza lo porta ad avere il controllo dei *Body Thetan*, che avviene attraverso il processo di "clearing":

> Body thetans are just thetans. When you get rid of one he goes off and possibly squares around, picks up a body or admires daisies. He is in fact a sort of cleared being. He cannot fail to eventually, if not at once, regain many abilities. Many have been asleep for the last 75 million years.
> A body thetan responds to any process any thetan responds to.
> Somebody thetans are suppressive. A suppressive is Out of Valence in R6. He is IN valence in Inc I almost always.
> One can't run a human being on these two incidents since human beings are composites and would not be able to run the lot. Aside from that non-clears are away below an awareness required to even find these incidents.
> Huge amounts of charge have already been removed from the case and the body thetans by Clearing and OT 1 and OT 2 to say nothing of engrams and lower grades.
> Awareness is proportional to the charge removed from the case.
> All though a human being is a composite being there is only one I (that is you) who runs things.
> Body thetans just hold one back.
> You will continue to be you. You, inside, can of course separate out body thetans and so solo auditing is the answer.
> How good do you have to be to run body thetans off? Well, if you didn't skimp your grades, clearing and OT 2 particularly, you should be able to command body thetans easily.[32]

[32] *Character of Body Thetans*, Hco Bulletin of 4 May 1968 (classificato come "confidential"), in *The Technical Bulletins of Dianetics*, cit., Vol. XIV, p. 247.

La molteplicità dei *Thetan* accumulatisi in *Cluster* viene ritenuta la causa non solo di problemi e di sofferenze fisiche e psicologiche, ma anche dell'esistenza, in certi casi parossistici, di personalità multiple.

4. Thetan e Body Thetan

Dunque, come si è visto, la pressione legata ai traumi delle vite precedenti provoca le problematiche psicologiche all'essere umano. L'originaria dottrina degli *engram* è inquadrabile in tal senso. Ma lo sviluppo e l'articolazione della dottrina del *Thetan* ha portato Scientology a rendere molto più complessa questa teoria, che è inquadrabile sia dal punto di vista psicologico che teologico. Infatti sembra prevalere l'idea che queste entità spirituali aggiuntive, i *Body Thetan*, che stanno intorno o dentro l'uomo, aggregate in *Cluster* più o meno complessi, provochino delle sofferenze che hanno una vera e propria causa ontologica (o, si potrebbe dire, in certo qual modo demonologica, dal momento che questi *Body Thetan* costituiscono delle entità negativa da cui è necessario liberarsi).[33]

Probabilmente si tratta di una demonologia sviluppatasi nel corso dell'evoluzione di Scientology, perché non sembra essere presente nelle più antiche fonti. Nel complesso questa dottrina sembra portare in sé una serie di aporie, dal momento che - come abbiamo visto - non si comprende bene se il *Thetan* sia soltanto l'essere spirituale individuale da risvegliare o un essere demonico nocivo da cui liberarsi. Ma si tratta di una dottrina volutamente ambigua, che si comprende meglio se andiamo a vedere alcuni dei cosiddetti "Assiomi" dottrinali, sorta di sentenze oracolari che però, alla luce dell'intero sistema, ci permettono di meglio comprendere la teologia scientologica:

[33] Cfr. G. Willms, *Scientology: "Modern Religion" or "Religion of Modernity"?*, in J.R. Lewis (ed.), *Scientology*, cit., p. 249.

> AXIOM 44. THETA (THE STATIC) HAS NO LOCATION IN MATTER, ENERGY, SPACE OR TIME. IT IS CAPABLE OF CONSIDERATION.
> AXIOM 45. THETA CAN CONSIDER ITSELF TO BE PLACED, AT WHICH MOMENT IT BECOMES PLACED, AND TO THAT DEGREE A PROBLEM.
> AXIOM 46. THETA CAN BECOME A PROBLEM BY ITS CONSIDERATIONS , BUT THEN BECOMES MEST .
> A problem is to some degree MEST. MEST is a problem.
> AXIOM 47. THETA CAN RESOLVE PROBLEMS.
> AXIOM 48. LIFE IS A GAME WHEREIN THETA AS THE STATIC SOLVES THE PROBLEMS OF THETA AS MEST.
> AXIOM 49. TO SOLVE ANY PROBLEM IT IS ONLY NECESSARY TO BECOME THETA, THE SOLVER, RATHER THAN THETA, THE PROBLEM.
> AXIOM 50. THETA AS MEST MUST CONTAIN CONSIDERATIONS WHICH ARE LIES.[34]

Come si può vedere da queste sentenze, il *Thetan* è allo stesso tempo sia lo spirito individuale (detto *Theta the Static*) che lo spirito "demonico" (*Theta as the Mest*): una sorta di ambivalenza per cui il *Thetan* individuo, pensando se stesso, si duplica o si trasforma in *Thetan* materiale o corporeo. Il fatto che «It is capable of consideration» ci induce a considerarlo come un ente spirituale che pensa se stesso, e nel pensarsi viene «to be placed», cioè assume una consistenza e, di conseguenza, diventa un problema (cioè diventa MEST). In tal senso è possibile dunque dire che il *Thetan* è la causa del MEST. Per dirimere le aporie che abbiamo posto sopra, possiamo quindi affermare che allo stesso tempo il *Thetan* è uno spirito positivo e negativo, ma anche spirito che causa la materia. Ma esso, con la sua presa di coscienza, risolve i problemi del *Thetan* "as MEST", cioè corporeo o materiale.

Si tratta dunque di *Body Thetan*, cioè *Thetan* che si sono incarnati nei corpi. Il passaggio tra una forma di *Thetan* ad un'altra è chiarito dallo stesso Hubbard:

[34] L. R. Hubbard, *The Axioms of Scientology*, in *The Axioms of Scientology. The Prelogics. The Logics. The Axioms of Dianetics*, Washington DC, 1958, pp. 7-8 (maiuscole e sottolineature sono nel testo).

> Once upon a time there was a thetan, and he was a happy little thetan and the world was a simple thing. It was all very, very simple.
> And then one day somebody told him he was simple.
> And ever since that time he has been trying to prove that he is not.
> And that is the history of the Universe, the Human Race, the Fifth Invaders, the Fourth Invaders, the 31/2 Invaders, the people on Mars, Saturn, Jupiter, Arcturus, the Markab Galaxy, the Markab System, the Psi Galaxy, Galaxy 82—
> I don't care where you look—that's the story.
> Only it's too simple a story, much too simple a story, because a thetan would have to admit he was simple if he understood it.[35]

Il titolo della storia (*The Story of a Static*) mostra come si tratta di una narrazione incentrata sul *Thetan* "positivo", che se nella fase primordiale («Once upon a time») era un essere semplice, successivamente perdette questa sua caratteristica che ha bisogno di ritrovare.

Dunque tali *Body Thetan* non sono pulsioni interiori o espressioni psichiche, ma veri e propri enti spirituali autonomi che vengono ad accumularsi sull'individuo, come si evince da un processo di *Auditing* del livello OT IV (chiamato "Drug Rundown" o "Secondo muro di fuoco"):

> According to Hubbard, "Nots handles" are those beings or entities or "body thetans" ("BTs") that are located in the body or around the body. The auditing procedure of Nots is supposed to locate those entities, and send them off to do their own thing - picking up a body of their own or whatever but no longer infesting the individual or his body.

[35] L. R. Hubbard, *The Story of a Static*, registrazione di un discorso del l febbraio 1957, «Professional Auditor's Bulletin» CV, in L. R. Hubbard, *The Technical Bulletins of Dianetics and Scientology*, Vol. III, 1957-1959, p. 4.

> The entities are being various things, like a body part (a bone, arm, cell, whatever) or a particular personality, or condition, such as "TV watcher," or "fear," or "worker," or "solitary angry man," and so on. According to this line of thought, people get confused as to who they are and who they are not. A person hears these voices or feels desires, and so on, and thinks he is the source of them.
> Yet, the theory goes, you are not necessarily the originator of these thoughts or impulses. Another may be. So, by identifying who is the being (who is the source of these vocalizations or impulses) and spotting where it is located, you are freed to think for yourself.
> So an auditor has you (the main guy in control) ask each BT, "What are you?" and "Who are you?" The Body Thetans are then supposed to separate out and realize that they are in fact themselves; that they are not some body part or whatever.
> At the same time, you realize that the BTs are different from you; that their mental pictures, ideas, and degraded impulses do not originate from you.
> According to Hubbard, these beings are very easily overwhelmable and hypnotic. Because of this, they tend to take on the personality of whatever (or whoever comes along that gets their attention).[36]

Una volta che l'uomo acquisisce la consapevolezza della propria condizione spirituale *Thetan*, comprende anche le cause delle proprie sofferenze, che derivano proprio dal legame col MEST. In questa unione l'uomo prova sofferenza, in quanto il *Thetan* porta con sé i residui del passato:

> An item or identity the pc has actually been sometime in the past (or present) is called a terminal. It is "the pc's own valence" at that time. In the goals problem mass (the black masses of the reactive mind) those identities which, when contacted, produce pain, tell us at once that they are terminals. The person could feel pain only as

[36] B. Corydon, *L. Ron Hubbard, Messiah or Madman?*, New York, Citadel Press, 1987, p. 359.

> himself (thetan plus body) and therefore identities he has been produce pain when its mental residues (black masses) are recontacted in processing.[37]

La liberazione dal MEST passa quindi da una serie di pratiche che a buon diritto possiamo definire "rituali".

5. L'Auditing e il Thetan Operante (OT)

Il *Thetan* ha il compito di ingannare l'uomo e portarlo fuori strada. Dunque è necessario un lungo lavorio interiore, che passa attraverso vari livelli di *Auditing*, per poter riconoscere le trappole e gli inganni insiti in tale complesso sistema spirituale e materiale in cui si vive immersi. Ecco quindi che da questo mito antropogonico deriva la concezione soteriologica propria di Scientology.[38] In essa si insiste sulla progressiva presa di coscienza (una vera e propria gnosi spirituale) di tale condizione inconscia, che deve arrivare sino alla vetta più alta, che, tramite il "*Bridge to Total Freedom*" conduce alla condizione di "*Operating Thetan*" (OT), cioè permette di distinguere il proprio autentico *Thetan* liberandolo dalle appendici demoniche e materiali (*Body Thetan* e MEST). Questo processo è strutturato (se le scarne informazioni che trapelano dal livello esoterico sono esatte) in 8 livelli successivi:

- OT I
- OT II
- OT III (Wall of Fire)
- OT IV (Drug Rundown)
- OT V (New Era Dianetics)
- OT VI

[37] *Glossary of Terms for the Section II OT Course*, Hco Bulletin of 30 September 1981 (classificato come "confidential"), in *The Technical Bulletins of Dianetics*, cit., Vol. XIV, p. 60.

[38] Come nota A. N. Terrin, *Scientology*, cit., pp. 149-155 lo sviluppo religioso del binomio salute fisica/salvezza spirituale avviene in Hubbard e nella sua Chiesa, pur partendo da premesse coerenti, in forma progressiva. Cfr. D. R. Christensen, *Scientology and Self-Narrativity*, cit., pp. 103-116.

- OT VII
- OT VIII (Truth Revealed).[39]

Come si è detto i *Body Thetan* sono gli spiriti disincarnati che si sono incarnati in nuovi corpi. La dimenticanza o ignoranza della propria origine va sanata con la presa di coscienza. Infatti l'essere *Thetan* si ricollega anche con la coscienza acquisita di questa condizione, e si contrappone all'ignoranza (*Anaten*):

> Anaten (unconsciousness) can be spotted away.
> It is part of the light. When the light went on, the thetan went anaten. Instead of a Solo Auditor going anaten in his session, it is only necessary to spot the anaten in the thetan when running the light.
> When you spot a light or object or combination of objects, you should get a read on the needle. By spotting the same thing again, you get another read. By spotting it again, you get another read. And so you continue to spot it, time after time, until no more reads occur by reason of spotting. [...]
> Spotting the thetan follows the same rules. You spot repeatedly until there are no more reads on the needle by reason of spotting the thetan (self) at that instant and place.
> You don't have to see the light to spot it or see the thetan or see the object or objects. You only need to spot the place where they are with the idea of what should be there.
> Of course, seen at first or not, continued spotting makes it blow.[40]

[39] Cfr. A. N. Terrin, *Scientology*, cit., p. 156. In una visita effettuate presso la chiesa di Scientology di Roma, avvenuta poco prima di pubblicare il presente articolo, ho potutto constatare, leggendo un pannello illustrativo, che ad oggi il percorso si articola in 15 livelli e non più in 8. Alla mia richiesta di chiarimento rivolta ad uno dei supervisori della Chiesa è stato risposto che questa nuova struttura in 15 livelli non è un'aggiunta rispetto al percorso previsto da Hubbard (in Sciantology la dottrina non ha ulteriore evoluzione dopo la morte del fondatore) ma una riarticolazione e un approfondimento di quella in 8 livelli.

[40] *Clearing Course Instruction Booklet. Basic Basic*, in *The Technical Bulletins of Dianetics*, cit., Vol. XIV, p. 49 (le parti sono sottolineate nel testo originale).

La presa di coscienza della propria condizione avviene attraversando i vari livelli di *OT*, accompagnati da un *Auditor*, un ministro del culto che ha già superato i vari livelli di istruzione.

Si tratta cioè di un processo progressivo di consapevolezza individuale, che è allo stesso una scoperta di una condizione primigenia e una liberazione dai legami col cosmo:

> Su questo sfondo di una competizione profonda tra l'essere spirituale e l'essere "dentro la materia" - realtà che appartiene a chiunque vive in questo mondo -, il *Thetan* (l'essere spirituale che noi siamo) ha il compito di "combattere una battaglia", di "giocare un gioco": deve imparare a prendere le distanze dal mondo materiale MEST, deve addentrarsi nella libertà per vivere sempre più nella sua vera identità spirituale che lo qualifica e che all'inizio configurava il suo vero stato originario.[41]

Un vero e proprio processo di approfondimento di una gnosi nascosta, che non si limita alla rivelazione razionale di un segreto iniziatico, ma che è accompagnato da forme che possono essere definite, a tutti gli effetti, come rituali, che consistono nella ripetizione ridondante, quasi ossessiva, di formule rivelate, in modo da favorire l'acquisizione cosciente di esse e la presa d'atto della propria autentica realtà spirituale:[42] la catechesi dell'*Auditing* è dunque accompagnata da altre forme quali «la "ripetizione", il "dialogo", la "domanda/risposta", lo "spelling comunitario"»,[43] per cui «l'*Auditing* in tal senso passa a qualcosa di più e di diverso: diventa un "rituale religioso"»[44] o esorcistico.[45] Al contempo la salvezza dell'uomo passa per la presa di coscienza della propria natura spirituale di *Thetan* e dalla liberazione dalla parte corpo-

[41] A. N. Terrin, *Scientology*, cit., p. 145. Sulla metafora della lotta spirituale come gioco della vita cfr. ivi., pp. 163-177.
[42] M. Rothstein, *The Significance of Rituals*, cit., pp. 54-70.
[43] A. N. Terrin, *Scientology*, cit., p. 146.
[44] Ivi, p. 148.
[45] J. R. Lewis, *Technological Exorcism, Body Thetans, and Scientology's Secret Mythology*, «Numen», LXIII, 1, 2016, pp. 41-44.

rea (MEST) e da queste appendici demoniche, i *Body Thetan*, residui di vite precedenti e di un processo cosmico di creazione. Tale "esorcismo" tramite l'*Auditing* permette di liberarsi dall'amnesia e di riprendere la consapevolezza, in modo che i *Thetan* si stacchino dal corpo. Dopo essersi liberati dal corpo la loro sorte è quella di attaccarsi ad altri corpi o di rimanere definitivamente liberi.[46]

In effetti, come chiarisce Hubbard in un altro testo, le fasi di crescita spirituale sono tre: dopo quella di liberazione dal MEST e quella di *Theta Clear*, la fase superiore (*Operating Thetan*) va al di là della semplice liberazione o presa di coscienza:

> By Operating Thetan we mean Theta Clear PLUS ability to operate functionally against or with Mest and other life forms. For the first time we have here the matter of ABILITY. An Operating Thetan is not an absolute term. Theta Clear is a more absolute term than Operating Thetan. An Operating Thetan is a Theta Clear (Not a mystical mystic out on an inversion) who can also do something.[47]

Si tratta cioè di sviluppare le potenzialità presenti nel *Thetan* (cioè questa "Ability" che in un altro passo è definita "Doingness").

6. Presupposti gnostici della dottrina di Scientology

La dottrina di Scientology può essere a buon diritto annoverata tra le forme di gnosticismo moderno.[48] Lo stesso Ron Hubbard

[46] Cfr. D. G. Bromley, *Making Sense*, cit., p. 95.

[47] L. R. Hubbard, *Clear Procedure. Definitions, Goals*, Hco Bulletin, 1 of 3 December 1957, in *The Technical Bulletins of Dianetics*, cit., Vol. III, p. 155.

[48] M. F. Bednarowski, *New Religions*, cit.; A. N. Terrin, *Scientology*, cit., pp. 187-216 (egli nota, a p. 188, che «non c'è movimento o corrente di pensiero che le [*scil.* alla categoria storico-religiosa di gnosticismo] possano essere più vicini sotto certi profili»; M. Introvigne, *L. Ron Hubbard lo gnostico*, cit., pp. 53-81; D. A. Westbrook, J. R. Lewis, *Scientology and Gnosticism: L. Ron Hubbard's "The Factors" (1953)*, in G.W. Trompf (ed.), *The Gnostic World*, London-New York, Routledge, 2019, pp. 632-637; H. B. Urban, *The Knowing of Knowing*, cit., pp. 129-146. Secondo M. Introvigne, *L. Ron Hubbard lo gnostico*, cit., fu il famoso esoterista britannico Aleister Crowley a influenzare Hubbard in tal senso, dal momento che entrambi fecero parte della loggia *Agape dell'Ordo Templi Orientis* (OTO).

rivendica questa parentela («Scientology is a Gnostic faith in that it knows it knows»),[49] e nel mondo scientologico non c'è alcun rifiuto nell'essere definiti "gnostici".[50]

Lo "gnosticismo" di Scientology è, nell'idea dello stesso Hubbard, legato alla grande attenzione che ha sulla conoscenza come mezzo salvifico:

> Scientology is the science of knowing how to know answers. It is an organized system of Axioms and Processes which resolve the problems of existence.
> A Scientologist is a specialist in spiritual and human affairs.
> Scientology is organized from the viewpoint of the spirit and contains a precise and usable definition of the spirit, and charts and studies and is capable of changing the behavior of the spirit.
> This science is formed in the tradition of ten thousand years of religious philosophy and considers itself a culmination of the searches which began with the Veda, the Tao, Buddhism, Christianity, and other religions. Scientology is a Gnostic faith in that it knows it knows. This is its distinguishing characteristic from most of its predecessors. Scientology can demonstrate that it can attain the goals set for man by Christ, which are: Wisdom, Good Health, and Immortality.[51]

Come abbiamo visto, abbiamo anzitutto una crisi primordiale, che sembra richiamare per certi versi la dottrina gnostica della colpa di Sophia che ha dato inizio alla caduta della scintilla di-

[49] L. R. Hubbard, *The Scientologist. A Manual on the Dissemination of Material*, «Ability» I, 1955, in L. R. Hubbard, *The Technical Bulletins of Dianetics and Scientology*, Vol. II, 1954-1956 p. 152. Tale rivendicazione fatta da Hubbard è funzionale a dare una patente di antichità alla propria dottrina: «In addressing persons professionally interested in the ministry, we have another interesting problem in public presentation. We should not engage in religious discussions. In the first place, as Scientologists, we are Gnostics, which is to say that we know that we know. People in the ministry ordinarily suppose that knowingness and knowledge are elsewhere resident than in themselves. They believe in belief and substitute belief for wisdom. This makes Scientology no less a religion but makes it a religion with an older tradition and puts it on an intellectual plane» (ivi, p. 158).

[50] Cfr. M. Introvigne, *L. Ron Hubbard lo gnostico*, cit.

[51] L. R. Hubbard, *The Scientologist. A Manual on the Dissemination of Material*, «Ability» I, 1955, in *The Technical Bulletins of Dianetics*, cit., Vol. II, p. 152.

vina nel mondo materiale. Xenu appare a tutti gli effetti come una sorta di Demiurgo gnostico, che tiene prigionieri i *Thetan* (la scintilla divina) e li costringe a vagare per il mondo imprigionati nei corpi. Il tema gnostico della dimenticanza o dell'ignoranza del divino imprigionato nel cosmo sembra proprio alla base di tale concezione. Propriamente gnostico è poi il processo salvifico, il quale passa per una istruzione catechetica che è allo stesso tempo una forma di esorcismo che permette agli adepti di Scientology di liberare il *Thetan* dai lacci del MEST per trasformarlo in *Thetan Operante*, cioè libero e consapevole della propria essenza e delle proprie potenzialità superumane.[52] Ad un primo acchito sembrerebbe mancare del tutto in Scientology il livello del divino superiore, in quanto si tratta di una dottrina religiosa nata sostanzialmente su presupposti areligiosi post-moderni. Per cui se da una parte c'è un'ampia spiritualità connessa alla dottrina dei *Thetan* e dei *Body Thetan*, dall'altra manca in concetto di "Dio" come inteso nelle religioni tradizionali, anche se il concetto di "Ottava Dinamica" sembra potersi riferire, se non propriamente ad un Dio trascendente, senza dubbio a un mondo divino, seppur abbastanza impersonale:

> Scientology's founder made no definite statement about the existence of God (which he termed the "Eighth Dynamic") and left open the door for theological interpretations of the Supreme Being, Unmoved Mover, or First Cause. However, in at least one source he suggests a panentheistic view in which a supreme being or force may exist, with each thetan a reflection of its creative and spiritual power and potentialities.[53]

Sembra dunque mancare in Scientology la caratteristica precipua della teologia gnostica, che è sempre contraddistinta da un dualismo più o meno mitigato. D'altro canto però le nostre

[52] Cfr. A. N. Terrin, *Scientology*, cit., pp. 189-190.
[53] D. A. Westbrook, J. R. Lewis, *Scientology and Gnosticism*, cit., p. 633.

informazioni sull'impianto teologico di Scientology restano parziali, e l'idea di una forma divina assimilabile al Dio superiore inconoscibile degli gnostici non è del tutto da escludere.[54] In ogni caso, sembra abbastanza vicina a quella elaborata dagli gnostici antichi l'antropologia scientologica:[55] sia l'idea di un umano tripartito (in *Thetan*, *Mind* e *Body*) sembra ricalcare quella elaborata in ambito Valentiniano,[56] sia quella di un essere di origine "divina", il *Thetan*, imprigionato nel cosmo (MEST) e nell'uomo e dimentico della sua origine, che deve essere risvegliato tramite l'istruzione e la conoscenza.[57]

Il testo che sembra richiamare di più una visione gnostica è *The Factors*, una sorta di riflessione sulla creazione che si ispira alla *Genesi*. Il breve testo, articolato in 30 sentenze, esordisce richiamando l'incipit della *Genesi* ma, allo stesso tempo, creando un livello ulteriore rispetto ad essa:

> 1. Before the beginning was a Cause and the entire purpose of the Cause was the creation of effect.

[54] M. F. Bednarowski, *New Religions*, cit., p. 34, nota che «It may be the case that, as Scientology makes its teachings about God more public, there will be illuminating parallels between this movement and the mythology of gnosticism, with its emphasis on a dualistic cosmology of concentric circles, its understanding of the world as created by a malignant deity who is inferior to the true but unknown God, and its understanding of men and women as ignorant of the spark or fragment of divinity that dwells within».

[55] *Ibidem*: «At the moment, an attempt to converse with Scientology about its doctrine of deity yields the reminder that, in this belief system, vastly more emphasis is given to the god-like nature of the human person and to the workings of the human mind than to the nature of God. It follows, then, that discerning the nature of God as it is implied in occasional sources in Scientology might better be accomplished indirectly through a study of its teachings on human nature than by interpolating a cohesive definition of God that may not have much cogency for Scientologists. As a result, Scientology's theodicy, if that is even an accurate word here, can only be inferred from the interpretation of human nature to follow in the next chapter as Scientology provides its answers to questions about the cause of human unhappiness and suffering in the world».

[56] Anche se non sembra pertinente a Scientology l'idea gnostica di una umanità suddivisa in categorie predestinate.

[57] Come nota H. B. Urban, *The Knowing of Knowing*, cit., p. 139, «In his lectures of the 1950s and 60s, Hubbard also articulated an elaborate cosmology, metaphysics, and esoteric hierarchy that is a complex mixture of various esoteric currents (including gnosticism) and his own fertile Sci-Fi imagination». In particolare, la letteratura di fantascienza, in cui Hubbard era particolarmente versato già da prima che fondasse Scientology, sembra a buon diritto sostituire le complesse narrazioni mitologiche che contraddistinguevano parecchi dei testi prodotti dagli gnostici antichi. Cfr. anche A. N. Terrin, *Scientology*, cit., pp. 194-197.

> 2. In the beginning and forever is the decision and the decision is TO BE.
> 3. The first action of beingness is to assume a viewpoint.[58]

Si intende qui chiarire la "Causa" che era «Before the beginning», ovvero la «beingness». Il passaggio dalla *beingness* al *viewpoint* sembra segnare una differenziazione del divino:

> The thetan – described as "beingness" in the form of a "viewpoint" – is an active coparticipant in the creation of universes but became subject to the self-imposed limitations and encumbrances of the physical universe (MEST).[59]

Una volta che il divino diviene *viewpoint* avviene la sua ulteriore trasformazione. Al netto del linguaggio volutamente criptico ed evocativo, sembra possibile interpretare il testo come una sorta di lenta trasformazione e discesa del divino da una condizione originaria di perfezione e di unità a una condizione di molteplicità imperfetta:

> 4. The second action of beingness is to extend from the viewpoint, points to view, which are dimension points.
> 5. Thus there is space created, for the definition of space is: viewpoint of dimension. And the purpose of a dimension point is space and a point of view.[60]

L'ulteriore passaggio del divino come *viewpoint* al *dimension point* è in certo qual modo paragonabile alla caduta del divino nel cosmo tipica dei sistemi gnostici. Questa definizione di "dimension point" potrebbe riferirsi a quelli che, in altri testi, sono definiti *Body Thetan*. Anche qui questa caduta sembra un elemento di

[58] L. R. Hubbard, *The Factors*, 23 Aprile 1953, in L. R. Hubbard, *The Technical Bulletins of Dianetics and Scientology*, Vol. I, 1950-1953, p. 375.
[59] D. A. Westbrook, J. R. Lewis, *Scientology and Gnosticism*, cit., p. 635.
[60] L. R. Hubbard, *The Factors*, cit., p. 375.

corruzione di quel divino impassibile ma, allo stesso tempo, è la causa che produce la materia (o, nel linguaggio scientologico, il MEST). Il divino decaduto nel cosmo è dimentico della sua natura, della sua origine, delle sue potenzialità:

> 27. There *is* beingness, but Man believes there is only becomingness.
> 28. The resolution of any problem posed hereby is the establishment of viewpoints and dimension points, the betterment of condition and concourse amongst dimension points, and, thereby, viewpoints, and the remedy of abundance or scarcity in all things, pleasant or ugly, by the rehabilitation of the ability of the viewpoint to assume points of view and create and uncreate, neglect, start, change and stop dimension points of any kind at the determinism of the viewpoint. Certainty in all three universes must be regained, for certainty, not data, is knowledge.[61]

Quindi da una parte esiste una dimensione divina nell'uomo («There *is* beingness»), dall'altra essa è passata dall'*Essere* al *Divenire*, perdendo così la coscienza della sua divinità. La soluzione è una sola, secondo la soteriologia gnostica proposta da Hubbard: dopo aver rimesso al loro posto i *viewpoints* (ovvero i *Thetan*) e i *dimension points* (i *Body Thetan*) e i rapporti reciproci tra loro, occorre «the rehabilitation of the ability of the viewpoint» riguadagnando la "conoscenza". Conoscenza rivelata tramite un'istruzione gnostica:

> 30. And above these things there might be speculation only. And below these things there is the playing of the game. But these things which are written here Man can experience and know. And some may care to teach these things and some may care to use them to assist those in

[61] Ivi, p. 376.

> distress and some may desire to employ them to make individuals and organizations more able and so give to Earth a culture of which we can be proud.[62]

7. Conclusioni

Scientology è una dottrina religiosa nata per aggiunte progressive dall'opera di Ron Hubbard. Partendo da una serie disomogenea di interventi (spesso orali) e di idee (tanto che Urban definirà Hubbard uno "Spiritual *Bricoleur*"),[63] il fondatore sviluppa quella che può essere definita una vera e propria "Chiesa" e "religione". I tanti testi, spesso slegati e frammentari, possono comunque essere interpretati alla luce di alcune linee fondamentali. La dottrina del *Thetan* come essere spirituale decaduto nel mondo, e quella del *Body Thetan*, cioè la sua incarnazione in gruppi (*Cluster*) negli uomini, sembra richiamare l'idea gnostica della caduta del divino nel mondo, che è stato formato proprio da questa caduta. L'uomo, tripartito in *Thetan*, *Mind* e *Body* (cioè Spirito, anima e corpo), si libera tramite la conoscenza salvifica, che permette al *Thetan* di riacquistare la sua consapevolezza e le sue potenzialità divine. Pur non essendo in grado di ricostruire le letture compiute da Hubbard, senza dubbio il riferimento che egli stesso fa a una "fede gnostica" ci permette di ipotizzare una sua conoscenza (non sappiamo quanto approfondita e di prima mano) di testi gnostici, o almeno di discussioni o di studi su di essi. Come è noto un grande impulso agli studi sullo gnosticismo fu dato dal fortuito ritrovamento dei testi di Nag Hammadi, avvenuto nel 1945. Proprio gli anni '60 del XX secolo furono segnati dal grande entusiasmo per le prime pubblicazioni di tali testi e per i primi studi che tentavano di delinearne la storia. Senza dubbio tale entusiasmo non si limitò alla cerchia degli studiosi, e nell'ambito del fiorire di chiese neo-gnostiche (che nascono a

[62] *Ibidem.*
[63] H. B. Urban, *The Church of Scientology*, cit., pp. 26 ss.

partire dalla fine dell'800, a margine del movimento teosofico, ma che si sviluppano a partire dagli anni '50 e '60 del Novecento)[64] va inquadrata anche la nascita di Scientology, senza per questo voler ridurre la dottrina di Hubbard a un fenomeno puramente neo-gnostico. L'impianto gnosticheggiante appare solo una delle radici del pensiero di Scientology, che ne viene influenzato nei suoi aspetti più propriamente soteriologici, anche se spesso declinati in una chiave che, almeno ad un primo approccio, sembra essere secolare, più che spirituale. L'attenzione agli aspetti terapeutici piuttosto che dichiaratamente soteriologici è ben comprensibile alla luce dell'intero impianto di Scientology, che si propone come una religione moderna (o post-moderna),[65] con un linguaggio intriso di elementi tecnologici e scientifici.[66] Nella sostanza si tratta di un sistema in cui c'è una grande attenzione all'elemento salvifico, declinato in forme che richiamano il linguaggio e certe modalità terapeutiche tipiche della psicologia e della psichiatria, ma in cui la base concettuale e il sistema generale è di tipo eminentemente religioso. Eppure la lettura della dottrina del *Thetan* nel quadro d'insieme della mitologia di Scientology ci mostra come, dietro la patina secolare appaia chiaramente un livello spirituale ben definito.

Non è del tutto palese da dove Hubbard abbia mutuato certe idee. Senza dubbio la complessità di un fenomeno quale lo gnosticismo non permette di riconoscere chiaramente delle filiazioni dirette. L'ipotesi più plausibile ci rimanda al fiorire di teorie in ambito teosofico e antroposofico, a partire dalla metà del XIX secolo. Idee relative a un corpo eterico o astrale, sviluppatesi nella teosofia ma ancor meglio definite da Rudolph Steiner nella

[64] A. Cosentino, *Prigionieri del cosmo. Un profilo storico e tipologico dello Gnosticismo*, Phronesis, Palermo, 2022, pp. 174-201.

[65] Cfr. M. Martinelli, *Religion in Secularized and Post-Secularized Europe*, in L. Zanfrini (ed.), *Migrants and Religion: Paths, Issues, and Lenses. A Multidisciplinary and Multi-Sited Study on the Role of Religious Belongings in Migratory and Integration Processes*, Leiden-Boston, Brill, 2020, pp. 106-107.

[66] Cfr. R. Wallis, *Scientology*, cit., pp. 89-100; A. Langella, *Salvezza e guarigione*, in A. Terracciano (ed.), *Attese e figure di salvezza oggi*, Napoli, Pontificia Facoltà Teologica dell'Italia Meridionale. Sezione S. Tommaso D'Aquino, 2009, pp. 319-320; S. P. Pretorius, *The concept "salvation" in the Church of Scientology*, «Harvard Theological Studies», LXII, 1, 2006, pp. 313-327.

sua dottrina antroposofica, potrebbero aver influenzato le idee di Hubbard. Non è del tutto facile ricostruire i passaggi di tali idee all'interno della complessa e sfuggente galassia esoterica che si sviluppa nella prima metà del XX secolo, e con cui, come abbiamo visto, Hubbard venne, seppur marginalmente, in contatto. D'altro canto, pur senza riuscire a ricostruire una filiazione diretta, possiamo certo ritenere che Hubbard abbia attinto dalla circolazione sempre più diffusa di tali idee, anche al di fuori di circoli strettamente esoterici. Si pensi ad esempio alla controcultura hippie o a quella underground. Ma ancor più interessante e stringente appare il confronto con certi ambienti della letteratura fantascientifica americana, cui Hubbard apparteneva. Varie distopie fantascientifiche, a partire dai testi di Philip K. Dick, sino alla saga cinematografica di *Matrix*, sono state lette in chiave gnostica.[67] Pur in presenza di queste venature gnostiche nella letteratura fantascientifica, il grande merito di Hubbard fu quello di sviluppare tali idee dando ad esse l'articolazione coerente di un sistema dottrinale. I vari spunti, derivanti dall'ampia nebulosa della cultura americana della metà del Novecento, vengono rielaborati in una visione nuova e del tutto originale, creando un vero e proprio impianto teologico di quella che sarà, almeno a partire dagli anni '90, una nuova religione: la Chiesa di Scientology.

[67] A. Milani, U. Malaguti, *La fantascienza come fenomeno di cultura*, «Il Mulino, Rivista trimestrale di cultura e di politica» VI, 1969, pp. 655-668; A. Cosentino, *Prigionieri del cosmo*, cit., pp. 195-201.

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Abitare il confine tra invisibilizzazione e iper-visibilità: negoziazioni quotidiane della queerness nel contesto migratorio del Bangladesh verso l'Italia

di *Valeria Infantino*

1. Introduzione

La storia di ciò che generalmente viene definito «movimento queer»[1] è costellata di manifestazioni, slogan e simboli che rimarcano il potenziale emancipatorio e rivoluzionario del rendersi visibile, dell'uscire allo scoperto e del dirsi queer. «We're here, we're queer, get used to it» declamavano gli attivisti di Queer Nation[2] negli anni '90, con una formula divenuta popolare proprio in virtù della sua efficacia nell'esprimere uno dei principali obiettivi di gran parte dei movimenti lgbt+ di allora e di oggi: rivendicare, per tutte quelle soggettività considerate «non conformi» da un punto di vista sessuale e/o di genere, uno spazio di vita possibile nella forma di uno spazio di vita *visibile*.

Eppure, come spesso accade in relazione alla sfera del queer,[3] nonostante si tratti di una prerogativa in apparenza incontestabile, anche l'importanza di assumere la visibilità della queerness

[1] Parlare di «movimento queer», oltretutto al singolare, è una semplificazione estrema di storie molteplici, stratificate e talvolta contrapposte, dettata unicamente dai limiti di spazio che la discussione qui impone. Per una panoramica in grado di restituire complessità storica e ideologica al tema rispetto ai contesti europei e statunitensi, si rimanda a M. DE LEO, *Queer. Storia culturale della comunità LGBT+*, Torino, Einaudi, 2021.

[2] Formatosi a seguito di una scissione dalla sezione newyorkese di ACT UP, Queer Nation nasce come gruppo di attivismo impegnato nella lotta all'AIDS e diviene noto soprattutto per la particolare radicalità delle sue posizioni.

[3] Quando non specificato altrimenti, utilizzo i termini queer e queerness – volutamente non in corsivo – come contenitori semantici funzionali a fare riferimento a espressioni e forme variegate di non normatività sessuale e/o di genere.

come obiettivo politico – di pari passo con l'urgenza a opporsi alla sua relegazione al regno dell'abiezione, del silenzio e dell'invisibilità – necessita di essere messa in discussione, o quantomeno complicata.

Tale esigenza appare particolarmente impellente nel caso in cui si rivolga lo sguardo alle minoranze sessuali e/o di genere che si spostano nella migrazione, un contesto complesso dove i linguaggi e i paradigmi «globali» di teoria e attivismo queer non funzionano come ci si aspetterebbe,[4] ma dove, al contrario, è l'intrecciarsi di visibilità e invisibilità a mostrare la complessità connessa all'essere al contempo queer e migrante: il binomio visibilità/invisibilità, con tutte le contraddizioni delle relazioni di potere in cui è intrecciato, fornisce paradossalmente le modalità – vedere/non vedere – per sancire e punire allo stesso tempo soggettività che, nei nuovi contesti d'arrivo, continuano a essere lette come «non conformi» sia dalle comunità diasporiche di riferimento, sia dai sistemi istituzionalizzati dell'accoglienza.[5]

Alla luce di questa premessa, in questo articolo s'intende ripercorrere alcuni episodi della storia di Zakir – un giovane ragazzo bangladese che oggi si auto-identifica come omosessuale,[6]

[4] La letteratura che mette in luce i limiti della presunta universalità di un discorso «globale» della queerness, nonché il suo essere radicato nei linguaggi e nelle dinamiche dell'accademia euro-statunitense, è in continua espansione, con contributi che spaziano dalla teoria queer vera e propria a prospettive provenienti dagli studi delle migrazioni e dall'antropologia. Riporto di seguito alcuni interventi particolarmente significativi: A. Cruz-Malavé, M. F. Manalsan iv (a cura di), *Queer Globalizations. Citizenship and the Afterlife of Colonialism*, New York, New York University Press, 2002; D. L. Eng, J. Halberstam, J. E. Muñoz, *What's Queer About Queer Studies Now?*, «Social Text», s. 3-4, vol. 23, 2005, pp.1-17; G. Gopinath, *Impossible Desires. Queer Diasporas and South Asian Public Cultures*, Durham, Duke University Press, 2005; M. F. Manalsan iv, *Global Divas. Filipino Gay Men in the Diaspora*, Durham, Duke University Press, 2003; A. Wilson, *Queering Asia*, «Intersections», s. 14, 2006, pp. 1-10.

[5] Basti pensare, ad esempio, che nel caso di richiedenti asilo SOGI (*Sexual Orientation and Gender Identity*) la capacità di rendersi visibili nei termini di un'identità lgbt+ «globale», erroneamente considerata universale, costituisce uno dei requisiti fondamentali per l'ottenimento della protezione internazionale, con un processo implicitamente fondato sull'essenzializzazione della queerness in un elemento statico, naturale e universalmente intelligibile a prescindere dalle specificità del contesto storico, geografico e sociale di riferimento del richiedente.
La letteratura sulle modalità di funzionamento dell'asilo SOGI, sulle sue potenzialità, ma soprattutto sui limiti e i rischi delle logiche che ne sottendono l'applicazione è vasta e in costante crescita. Per una panoramica a riguardo rispetto al contesto italiano, cfr. N. Martorano, M. Prearo (a cura di), *Migranti LGBT. Pratiche, Politiche e Contesti d'Accoglienza*, Pisa, Edizioni ETS, 2020.

[6] Nel corso delle interviste, quella di «omosessuale» costituisce la categoria più frequentemente

arrivato a Roma da solo all'incirca dieci anni fa quando era ancora minorenne – per esplorare il ruolo ambiguo assunto da visibilità e invisibilità nel dare forma a una traiettoria di vita che si dispiega nello spazio complesso determinato dall'incontro tra queerness e migrazione.[7] Nel farlo, si vuole innanzitutto sottolineare la necessità di riconsiderare il paradigma visibilità/invisibilità come un *continuum* complesso, stratificato e relazionale, piuttosto che come un binomio di opposti.[8] In secondo luogo, si intende mettere in luce il potenziale, spesso ignorato, implicito nella sfera dell'invisibilità,[9] tramite l'analisi di una serie di azioni in/visibili, im/materiali e temporanee – che il teorico queer José Esteban Muñoz avrebbe definito *ephemera* –[10] concepite come tattiche[11] quotidiane di resistenza messe in atto da un corpo queer e migrante che, in quanto tale, viene paradossalmente costruito e letto come invisibile e iper-visibile allo stesso tempo.[12]

2. Il paradosso dell'in/visibilità

Nel momento in cui si sceglie di analizzare il fenomeno complesso della migrazione di corpi letti come «non conformi» da un punto di vista sessuale e/o di genere, ci si trova a misurarsi con

impiegata da Zakir per autoidentificarsi. Tuttavia, nelle sue parole essa sembra godere di un certo grado di interscambiabilità con altre etichette quali «gay», o con un più generico «lgbt».

[7] Io e Zakir ci siamo conosciuti a novembre 2021 e ci siamo successivamente incontrati di nuovo nei mesi di dicembre dello stesso anno e di aprile del successivo. Le informazioni riportate in questo articolo sono frutto di conversazioni informali e di due interviste libere condotte nel corso di tali incontri. Zakir è sempre stato informato degli scopi delle interviste e ha espresso il suo esplicito consenso alla pubblicazione del materiale raccolto nel presente contributo, nonché all'utilizzo del suo nome. Per questo e, ancora di più, per la generosità con cui ha scelto di condividere con me tanti aspetti della sua vita lo ringrazio sinceramente. Ringrazio poi Mara Matta per aver facilitato il nostro primo incontro.

[8] M. Liinason, *Challenging the Visibility Paradigm. Tracing Ambivalences in Lesbian Migrant Women's Negotiations of Sexual Identity*, «Journal of Lesbian Studies», 2019, p. 4.

[9] C. U. Decena, *Tacit Subjects*, «GLQ», s. 2-3, vol. 14, 2008, pp. 339-359; B. A. Horton, *What's So 'Queer' About Coming Out? Silent Queers and Theorizing Kinship Agonistically in Mumbai*, «Sexualities», s. 7, vol. 21, 2018, pp. 1059-1074.

[10] J. E. Muñoz, *Ephemera as Evidence. Introductory Notes to Queer Acts*, «Women & Performance», s. 8, vol. 2, 1996, pp. 5-16.

[11] M. De Certeau, *L'invenzione del Quotidiano* (*L'Invention du Quotidien. I Arts de Faire*, 1980), trad. di M. Baccianini, Roma, Edizioni Lavoro, 2001, pp. 69-79.

[12] M. Liinason, *Challenging the visibility paradigm*, cit., p. 14.

i limiti di quei parametri discorsivi stabiliti da un immaginato movimento lgbt+ «globale», secondo cui la visibilità rappresenterebbe la massima prova di autenticità per un corpo queer e l'invisibilità un sintomo indiscutibile della sua oppressione e mancata politicizzazione.[13] Per cogliere la complessità della queerness in ambito migratorio è invece opportuno abbracciare il carattere di ambivalenza e di coesistenza – spesso scomoda – che caratterizza questa doppia dimensione e che non si esaurisce nella dicotomia visibilità/invisibilità come domini nettamente separati e opposti.

Non a caso, è proprio il paradigma relazionale dell'in/visibilità[14] così concepito a strutturare nel profondo l'esperienza di queerness e migrazione di Zakir, a partire dal carattere di ambiguità che l'elemento del desiderio omosessuale ricopre nella scelta stessa di intraprendere il percorso migratorio, fino alle strategie di resistenza che egli mette in atto per negoziare il suo posizionamento prima e dopo la migrazione. Quest'ultima non si risolve infatti in un percorso lineare dall'oppressione dell'invisibilità in Bangladesh alla libertà della visibilità in Italia, ma, al contrario, crea le condizioni per un paradosso esistenziale che porta all'impossibilità di tracciare una linea di confine netta tra ciò che è visibile e ciò che non lo è. Seppur costante nell'esperienza di Zakir, tale dinamica appare particolarmente evidente soprattutto nella delicata fase iniziale della sua esperienza migratoria, quando la sua «non conformità» sessuale e di genere assume al contempo una condizione di invisibilità sul piano discorsivo e di iper-visibilità su quello corporeo e materiale, esponendolo al rischio costante di sanzioni e obbligandolo a ritagliarsi spazi di resistenza proprio all'interno del dominio ambiguo dell'in/visibilità in cui si ritrova una volta giunto in Italia. Durante gli anni dell'infanzia e della prima adolescenza trascorsi in Bangladesh, infatti, Zakir riesce a contenere tale paradosso, seppur a costo di

[13] Ivi, p. 3.

[14] Utilizzo le forme «in/visibilità» e «in/visibile» per sottolineare l'elemento relazionale che caratterizza ogni condizione di visibilità o invisibilità, nonché l'impossibilità di separare nettamente due dimensioni che spesso coesistono e sconfinano l'una nell'altra.

uno sforzo di repressione che, come testimoniano le sue parole, si rivela incredibilmente sofferto: «Tu non lo sai quanto è stata difficile questa cosa che non riuscivo a dire a qualcuno questa cosa», ricorda oggi a proposito di quegli anni, alludendo implicitamente alla propria omosessualità (qui ambiguamente indicata con l'espressione «questa cosa»). O ancora: «Ogni giorno, ogni notte sentivo una sofferenza assurda. Perché mi sentivo inutile in questo mondo». È tuttavia con l'innescarsi delle dinamiche migratorie – che, non va dimenticato, prendono avvio durante gli anni complessi dell'adolescenza di Zakir – che la difficoltà di mostrarsi e di dare un nome al proprio desiderio si scontra con le conseguenze dell'assunzione di un nuovo *status* di visibilità, indissolubilmente legato alla sfera corporea della sua queerness. È dunque opportuno analizzare più da vicino i due poli di invisibilità discorsiva e iper-visibilità corporea che danno forma al paradosso di in/visibilità appena introdotto.

Con «invisibilità discorsiva» si fa qui riferimento al fatto che, nonostante Zakir acquisisca presto consapevolezza della difformità del proprio desiderio rispetto a quello espresso dai suoi coetanei,[15] al momento del suo arrivo in Italia non ha a disposizione alcuno strumento per dare a esso un senso al di là di un regime di patologizzazione, per nominarlo, né tantomeno per uscire allo scoperto in quella dimensione di incontestata visibilità immaginata come la diretta conseguenza del *coming out*.[16] Basti pensare che la motivazione ufficiale per cui egli lascia il Bangladesh per l'Italia ricalca uno schema piuttosto classico, in cui a

[15] Nel ricordare gli anni dell'infanzia in Bangladesh, è Zakir stesso a formulare la questione della presa di coscienza della propria omosessualità tramite il riferimento alla percezione di una diversità sempre più incolmabile tra i suoi desideri e le esperienze dei coetanei: «Poi piano piano sto crescendo, passati i tredici anni, quando è iniziato l'età di adolescente, che la gente sente attrazione di… sessuale, a quel punto ho capito che io sono diverso dagli altri. Nel senso che quando parlavo con gli amici, compagni di classe, o compagni di giochi quando andavo a giocare fuori… Tutti che parlavano di: "No, mi interessa di questa ragazza". Io volevo raccontare a loro, però avevo dubbi perché il mio pensiero proprio diverso [dal loro] perché i miei amici sta raccontando sulle ragazze. Invece, se io racconto: "A me piace un ragazzo, un uomo" è una cosa proprio strana».

[16] Per una riconsiderazione critica del concetto di *coming out* nei termini relazionali della «strategic outness», cfr. J. Orne, *'You Will Always Have to "Out" Yourself'. Reconsidering Coming Out through Strategic Outness*, «Sexualities», s. 6, vol. 14, 2011, pp. 681-703.

essere visibile è soltanto l'aspetto prettamente economico:[17] unico figlio maschio di una famiglia non particolarmente abbiente di una piccola città del Paese, viene incoraggiato dai suoi parenti a raggiungere un amico di famiglia in Italia per lavorare, senza sapere che cosa aspettarsi né dal viaggio, né dalla destinazione. Tuttavia, come spesso accade nel caso di soggettività che faticano a conformarsi alle norme sessuali e di genere dominanti, la dimensione economica della migrazione finisce con l'intrecciarsi con altri fattori di carattere emotivo relativi alla sessualità e al genere, che svolgono un ruolo altrettanto – se non più – importante nel motivare lo spostamento migratorio, anche nel caso in cui non vengano espressi esplicitamente.[18] Nel ricordare oggi il periodo precedente alla sua partenza, attraverso poche frasi allusive ma eloquenti, Zakir traccia una connessione profonda tra l'impossibilità di continuare a reprimere i propri desideri e la necessità di lasciare il proprio Paese: «Poi io volevo scappare sinceramente da quel luogo. Perché, guarda… la natura, la gente, tutto quanto, mi piace un sacco, anche sento la mancanza. Però qua c'è altro, la mentalità, la tua vita…». E ancora, stavolta alludendo più direttamente all'imperativo di reprimere i desideri adolescenziali sempre più distanti da quelli di amici e coetanei: «Mentalmente ero forte perché stavo pensando da anni [di partire], dall'inizio dell'adolescenza fino a 17… 5 anni della mia [vita] soppressa, capito? Volevo solo scappare da quel luogo». Nascosta tra le pieghe delle motivazioni ufficiali e pubbliche di quella che viene costruita come una migrazione puramente economica, si insinua dunque la dimensione intima e segreta del desiderio omosessuale che non può essere né espressa apertamente né attualizzata concretamente, ma che, proprio per questo, agisce come ulteriore fattore di spinta nella scelta di partire. Dunque, sebbene la migrazione economica venga offerta a Zakir come strumento per risollevare

[17] R. C. M. Mole, *Introduction. Queering Migration and Asylum*, in Idem (a cura di) *Queer Migration and Asylum in Europe*, London, UCL Press, 2021, pp. 1-12.
[18] *Ibidem.*

le sorti della famiglia proprio in virtù del ruolo di «uomo (eterosessuale) di casa» che ci si aspetta egli incarni in pubblico,[19] essa viene in realtà segretamente riappropriata e risignificata da lui stesso come migrazione queer[20] a tutti gli effetti, e il dislocamento dal Bangladesh all'Italia come il movimento necessario affinché egli possa iniziare ad abbracciare la propria omosessualità. [21] Sebbene in un primo momento questo processo avvenga lontano dallo sguardo altrui, unicamente in quella sfera più profonda del suo intimo che non troverà espressione all'esterno se non solo *dopo* il suo arrivo in Italia, la sua traiettoria migratoria non può tuttavia essere scissa dalla sfera del desiderio omosessuale,[22] che contribuisce a dare forma e significato a essa, sfruttandone strategicamente la stessa apparente conformità alla norma etero-patriarcale che la abilita.

A questo primo elemento di invisibilità discorsiva – relativo alla mancanza di strumenti per auto-identificarsi positivamente, nonché all'impossibilità di condividere dubbi, pensieri e desideri relativi alla sfera sessuale con famiglia e amici – si affianca, però, quella che nel nuovo contesto d'arrivo viene ben presto identificata come l'iper-visibilità del suo corpo queer. Con il suo arrivo a Roma, infatti, l'incontrovertibilità della queerness di Zakir – manifesta innanzitutto nella percepita «femminilità» dei suoi atteggiamenti – appare chiaramente agli occhi delle persone che lo circondano, primi fra tutti gli operatori del centro di accoglienza

[19] Per approfondire il discorso sulle dinamiche di genere che strutturano le migrazioni dal Bangladesh all'Italia, cfr. F. Della Puppa, *Uomini in Movimento. Il Lavoro della Maschilità tra Bangladesh e Italia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2014.

[20] Come sottolinea Richard Mole, a oggi non c'è ancora un consenso univoco su cosa renda un percorso migratorio identificabile come «migrazione queer». Se in molti identificano il peso giocato dalla queerness nel dare forma alla scelta di migrare come fattore determinante, Mole va oltre questo modello e afferma: «I argue that queer migration should be understood as a more dynamic, two-way process, whereby the experience of migration can also influence sexuality – the way it is understood, performed and experienced – even if the stated motivation is not sexuality-related». Il caso di Zakir rispecchia la complessità messa in luce da queste parole.
R. C. M. Mole, *Introduction*, in *Queer Migration and Asylum in Europe*, cit., p. 3.

[21] A. Fortier, *Queer Diaspora*, in D. Richardson, S. Seidman (a cura di), *Handbook of Lesbian and Gay Studies*, London, SAGE Publications, 2002, pp. 183-197.

[22] M. F. Manalasan iv, *Queer Intersections. Sexuality and Gender in Migration Studies*, «International Migration Review», s. 1, vol. 40, 2006, p. 243.

di cui è ospite. La prima apertura esplicita sulla sua omosessualità avviene proprio all'interno di questo contesto, quando lo psicologo del centro si assume il compito di spiegare a un ragazzo ancora giovanissimo e confuso che quello che prova è del tutto «normale» e «naturale». In un certo senso, la queerness stessa di Zakir viene costruita a partire da questo primo scambio, allo stesso tempo intimo e didattico, a seguito del quale egli assume per la prima volta le vesti del «migrante gay» proprio nella misura in cui il *coming out* verso cui viene accompagnato lo porta a essere visto, riconosciuto e compreso come tale sia dagli altri, sia da sé stesso. Il processo di soggettivazione di Zakir passa dunque per l'acquisizione da parte della sua stessa omosessualità di una specifica tipologia di intelligibilità discorsiva, articolata nei termini rassicuranti della naturalità e della visibilità, centrali in quello che Gayatri Gopinath definisce il «global human-rights-based framework»[23] della queerness. Nella rilettura che Zakir ne fa oggi, il momento di presa di coscienza appena descritto assume il valore di vero e proprio spartiacque positivo nella sua storia personale: «A quel punto… come si dice? Una rinascita per me è stata!», afferma ripensando a quell'episodio ormai ad anni di distanza.

In questo caso in cui le dinamiche della migrazione giocano un ruolo tanto importante nell'influenzare il modo in cui il desiderio omosessuale viene compreso, espresso e attualizzato,[24] non mancano, tuttavia, delle importanti contraddizioni relative proprio alla nuova condizione di visibilità che Zakir si trova ad occupare una volta giunto a Roma: innanzitutto, il regime di violenza e le sanzioni che tale visibilità inevitabilmente innesca, e poi il carattere parziale e relazionale che quest'ultima assume, soprattutto se letta attraverso una lente transnazionale che

[23] G. Gopinath, *Unruly Visions. The Aesthetic Practices of Queer Diaspora*, Durham, Duke University Press, 2018, p. 31.
[24] R. A. Lewis, N. A. Naples, *Introduction. Queer Migration, Asylum, and Displacement*, «Sexualities», s. 8, vol. 17, 2014, pp. 911-918; R. C. M. Mole, *Introduction*, in *Queer Migration and Asylum in Europe*, cit., p. 3.

abbracci contemporaneamente l'Italia e il Bangladesh. Tali contraddizioni – oggetto d'analisi della restante porzione di questo paragrafo – contribuiscono a mettere in luce la misura in cui, nella dinamica migratoria, l'idea stessa di queerness vada intesa non solo nei termini classici della non conformità ai dettami dell'eterosessualità, ma anche del sottile slittamento rispetto alle aspettative associate all'omosessualità stessa.

A questo proposito, sarebbe innanzitutto sbagliato considerare l'acquisizione di visibilità appena descritta come un processo risolto e risolutivo, compiuto una volta per tutte e mai più rinegoziato. Al contrario, non solo la visibilità rimane sempre parziale e situazionale, ma la relatività stessa di ciò che si può/vuole dichiarare e mostrare si rivela connessa a una rete complessa di relazioni, in cui affetto e violenza, rapporti familiari e imposizioni sociali, fierezza e vergogna si mescolano, rendendo estremamente riduttiva qualunque facile associazione tra visibilità ed emancipazione, e imponendo, piuttosto, di prestare attenzione anche ai significati, spesso ignorati, del silenzio e dell'invisibilità.[25] È significativo, ad esempio, che Zakir non abbia mai dichiarato la propria omosessualità a familiari e amici in Bangladesh, pur muovendosi ormai con grande disinvoltura tra le dinamiche, i linguaggi e gli spazi della socialità lgbt+ romana. Le motivazioni che adduce per tale scelta si muovono tutte nella stessa direzione: non tanto salvaguardare sé stesso, quanto piuttosto proteggere la famiglia dal contraccolpo negativo che la colpirebbe qualora egli decidesse di rendere pubblico questo aspetto di sé. In questa istanza, dunque, sarebbe riduttivo leggere il silenzio e l'invisibilità come mera prova di una mancata politicizzazione del soggetto queer; piuttosto, essi vanno compresi sullo sfondo di un più ampio orizzonte transnazionale in cui parentela e queerness, e rispettabilità e visibilità non sono contrapposte in una relazione puramente antagonistica, ma interagiscono in quello che Brian

[25] B. A. Horton, *What's So 'Queer' About Coming Out?*, cit., p. 1060.

Horton definisce un rapporto di «agonistic intimacy, where violence and care intermingle».[26] Al contempo *out* e «silent queer»,[27] Zakir mette così a nudo l'inadeguatezza di una lettura semplicistica che vorrebbe invisibilità e visibilità come i due estremi inconciliabili di una dicotomia di opposti, rivelando invece la misura in cui, nelle parole di Horton, «inhabiting contradictions between queer and normative – failing to ever be fully one or the other – is perhaps the substance central to queer experience».[28]

In secondo luogo, è necessario sottolineare come, in questo caso, l'assunzione pubblica della posizione di migrante gay in Italia – indissolubilmente connessa alla visibilità non solo discorsiva, ma anche e soprattutto corporea di una queerness associata inoltre a una dimensione di razzializzazione –, oltre a fornire gli strumenti per liberare l'omosessualità dal regime di silenzio e patologizzazione in cui giaceva relegata – e, dunque, nelle parole di Zakir, per «rinascere» –, si riveli al contempo ciò che «autorizza» l'applicazione di una serie di sanzioni più o meno esplicite e violente, messe in atto sia nel contesto diasporico della comunità bangladese di Roma, sia all'interno della più ampia sfera pubblica romana. Non è certo un caso se la storia di Zakir è costellata di episodi durante i quali è proprio la visibilità della sua corporeità al contempo non sufficientemente mascolina né sufficientemente bianca – e dunque subito individuata come doppiamente «non conforme» – a costituire il principale ostacolo alla sua vita in Italia di giovane ragazzo gay e bangladese che non gode del privilegio materiale del *passing*.[29] Tale visibilità

[26] *Ibidem*.
[27] Ivi, p. 1059.
[28] Ivi, p. 1061.
[29] Il concetto di *passing* viene tendenzialmente impiegato in relazione all'esperienza delle persone trans. Esso può essere definito, semplificando, come il successo nell'essere percepiti dall'esterno come appartenenti al genere verso cui si sta effettuando la transizione. Storicamente, l'importanza di «passare» è stata spesso associata a questioni concrete di sicurezza, oltre che di autorealizzazione, ma oggi la sua legittimità viene talvolta messa in discussione. In questo contesto, il concetto viene impiegato per sottolineare il «fallimento» da parte di Zakir nel «passare» per eterosessuale – e, contestualmente, per italiano –, da cui dipende gran parte delle sanzioni imposte contro di lui. Per una prospettiva creativa su tale concetto, cfr. M. B. Sycamore (ed.), *Nobody Passes. Rejecting the Rules of Gender and Conformity*, Berkeley, Seal Press, 2006.

corporea sfugge infatti al controllo stesso di Zakir, per venire invece sistematicamente captata da sguardi esterni che non sempre si rivelano disposti ad accettarla. Le sanzioni associate a tale visibilità si nascondono nei contesti più disparati e, a seconda dei casi, si intersecano con le aspettative proiettate sul suo corpo dai membri della diaspora bangladese, o, in alternativa, con lo scherno razzista e omofobo rivoltogli nel momento in cui viene identificato come al contempo non italiano e non eterosessuale. Così succede, ad esempio, che, una volta assunto in un ristorante gestito da suoi connazionali nel quartiere di Torpignattara – il cuore della diaspora bangladese di Roma[30] –, gli venga impedito di servire ai tavoli in sala e gli venga imposto, invece, di lavorare nell'ambiente chiuso delle cucine, relegato in una zona in cui il suo corpo, percepito come troppo femminile, non può essere raggiunto dallo sguardo dei clienti, che – non va sottovalutato – sono in maggioranza bangladesi. Significativamente, è Zakir stesso a sottolineare come la presenza di connazionali contribuisca a dare forma a tale processo di invisibilizzazione sul posto di lavoro: «[il proprietario del ristorante] non voleva mettermi in sala, anche se sono bravo, perché ho un atteggiamento femminile e là vengono clienti bengalesi e loro non accettano questa cosa», ricorda lui stesso oggi. Dunque, più che il desiderio omosessuale di per sé, in questo caso è l'evidenza iper-visibile della queerness di Zakir, chiaramente manifesta nella «femminilità» dei suoi atteggiamenti, a causare la sua relegazione a uno spazio di invisibilizzazione forzata nell'ambiente lavorativo. Per cogliere a pieno la portata di tale episodio, è opportuno osservarlo alla luce di una più profonda comprensione delle dinamiche che strutturano le costruzioni sessuali e di genere della maschilità in Sud Asia. Spesso in tale contesto, più che il coinvolgimento in pratiche omoerotiche di per sé, è piuttosto quella che viene letta come «devianza» di genere (l'«effeminatezza») a funzionare come

[30] Cfr. F. Pompeo (ed.) *Pigneto-Banglatown. Migrazioni e Conflitti di Cittadinanza in una Periferia Storica Romana*, Roma, Meti Edizioni, 2011.

marcatore sociale, attivo sia nel direzionare le azioni discriminatorie, sia nel dare forma a costruzioni comunitarie e identitarie. Lo chiariscono bene Aniruddha Dutta e Raina Roy:

> Often, same-sex-desiring men who do not claim a distinct identity may gain their anonymity by virtue of their masculine gendering, which permits a degree of sexual license, whereas feminized male-assigned persons (whether they desire men or not) have less access to such unmarked flexibility, being subject to stigmatizing labels […]. This suggests that "same-sex" practices in South Asia are not just diffusely spread among "men" but are fundamentally constituted vis-à-vis gender normativity or variance and that gender variance, often perceived as being connected to same-sex desire, serves as a significant axis of social demarcation.[31]

Alla luce di questa riflessione, appare chiaro come, ancor più della dimensione del desiderio, dell'attrazione, o del sesso, sia la questione della visibilità – qui corrispondente alla percepita trasgressione dei dettami egemoni della corporeità maschile messa in atto da Zakir – a giocare un ruolo cruciale nell'innescare i sistemi di contenimento e castigo applicati negli ambienti della diaspora contro un soggetto letto come «difforme».

Ancora, in una dimensione più intima come quella delle app di *dating*, o più esplicitamente comunitaria come quella del locale notturno lgbt+, è piuttosto la visibilità del corpo non bianco di Zakir ad attirare l'attenzione e a essere in alternativa evitata o cercata, con motivazioni che spaziano dallo scherno razzista a istanze di esotizzazione ed erotizzazione sintomo di gretto orientalismo. Interpellato come corpo erotico-esotico sempre a disposizione per dispensa-

[31] A. Dutta , R. Roy, *Decolonizing Transgender in India. Some Reflections*, «TSQ», 3, vol. 1, 2014, p. 324.

re sesso a piacimento, o, in alternativa, letto attraverso una lente razzializzante semplicistica e incapace di ricondurre la sua corporeità a un modello noto e intelligibile – «Pensavano che sono filippino, mi dicevano che sono un cinese scuro, cinese nero» ricorda egli a proposito del trattamento ricevuto in un locale gay da altri frequentatori italiani –, Zakir si trova spesso a essere respinto anche da spazi teoricamente destinati a un pubblico lgbt+. Come la sua esperienza dimostra, tali ambienti si rivelano in realtà plasmati su un modello di omosessualità imbevuto di pregiudizi, e finiscono con il funzionare da agenti di esclusione nei confronti di tutto ciò che esula da una griglia di intelligibilità implicitamente fondata sulla bianchezza.

In questo caso, dunque, i regimi di intelligibilità e visibilità innescati dalle dinamiche della migrazione e dell'accoglienza assumono un ruolo particolarmente ambiguo: a emergere è un quadro impossibile da ridurre a un'unica lettura lineare, all'interno del quale la necessità di migrare per «diventare» queer[32] coesiste con l'obbligo costante di rinegoziare, spesso in solitudine, questa stessa queerness a fronte delle molteplici punizioni che incombono su di essa all'interno del nuovo contesto di arrivo. È dunque su questo sfondo di sanzioni multiple e insidiose che un corpo costruito e percepito come doppiamente «non conforme» – perché straniero e gay, e allo stesso tempo *in* e *out of the closet* – si ritrova a dover aprire degli spazi in cui provare a rinegoziare un equilibrio tra la necessità di rimanere parte attiva della società senza venire sanzionato e relegato a una dimensione di invisibilità forzata, e il bisogno di esprimere in relativa libertà tutte le sfumature che compongono il suo genere e la sua sessualità. È all'analisi di tali tattiche di negoziazione che si rivolgerà ora l'attenzione.

[32] A. Fortier, *Queer Diaspora*, in *Handbook of Lesbian and Gay Studies*, cit., p. 190.

3. «Ephemera as evidence»: tattiche di in/visibilità queer

Sulla base del quadro appena tracciato, si andrà ora a esplorare il potenziale implicito nella dimensione dell'invisibilità quando si tratta di negoziare uno spazio possibile di vita queer a cavallo di un complicato processo migratorio. Questo nuovo sguardo permette infatti di scorgere, all'interno di una serie di momenti quotidiani, ordinari, in apparenza banali, importanti tattiche di negoziazione e resistenza, che altrimenti andrebbero perdute proprio per la loro incapacità di conformarsi alle aspettative di intelligibilità che dominano molte delle letture dei percorsi migratori lgbt+.[33]

L'in/visibilità che caratterizza tali spazi – il loro essere particolarmente nascosti o, in alternativa, il loro formarsi in concomitanza di situazioni che sono già di per sé di sospensione del normale *status quo*, come può essere considerato, ad esempio, il locale notturno lgbt+ – non è di certo un dato casuale. Essa rappresenta, piuttosto, un tentativo di aggirare quelle sanzioni riservate a chi, come Zakir, fallisce nel *fare bene* il proprio genere,[34] a cui la visibilità inevitabilmente espone. Uno dei metodi privilegiati da Zakir consiste nello sfruttare a proprio vantaggio esattamente spazi e momenti di questo tipo, al fine di liberare, anche solo temporaneamente, quelle modalità di incarnare il suo genere e la sua sessualità che, in contesti ordinari, devono invece essere tenute nascoste. Nel farlo, egli mette in atto una serie di «tattiche» di in/visibilità, nel senso che attribuisce a questo termine Michel De Certeau quando parla di esse come dell'«arte del più debole»:

> [D]efinisco tattica l'azione calcolata che determina l'assenza di un luogo proprio. Nessuna delimitazione di esteriorità le conferisce un'autonomia. La tattica ha come

[33] M. Abbey, *Beyond Intelligibility. The Hauntings of Queer Migration*, «Identities», 2021, pp. 1-19.
[34] J. Butler, *Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, «Theatre Journal», s. 4, vol. 40, 1988, pp. 519-531.

> luogo solo quello dell'altro. Deve pertanto giocare sul terreno che le è imposto così come lo organizza la legge di una forza estranea. [...] Non ha dunque la possibilità di darsi un progetto complessivo né di totalizzare l'avversario in uno spazio distinto, visibile e oggettivabile. Si sviluppa di mossa in mossa. [...] Questo non luogo le permette indubbiamente una mobilità, soggetta però all'alea del tempo, per cogliere al volo le possibilità che offre un istante.[35]

La natura stessa della tattica appena descritta la rende particolarmente sfuggente a qualsiasi metodo classico di analisi, e richiede che venga piuttosto adottata una modalità diversa, a tutti gli effetti, di *guardare*. È l'operazione che compie José Esteban Muñoz quando formula il paradigma dell'*ephemera as evidence* – letteralmente delle «cose effimere, di scarso valore, temporanee» (*ephemera*) come «prova» (*evidence*) – come metodologia alternativa per riuscire a cogliere quelle performance del queer che non possono essere indagate tramite lo strumento tradizionale della ricerca di prove durature, materiali, tangibili e visibili.[36]

Secondo Muñoz, l'immaterialità, la transitorietà e l'inafferrabilità rappresentano infatti caratteristiche strategicamente costitutive della queerness tutta, a maggior ragione quando essa è associata a una dimensione di razzializzazione e/o migrazione e, dunque, di ulteriore precarietà.[37] A causa della minaccia che può abbattersi su di essa nel caso in cui si azzardi a lasciare segni troppo visibili della propria esistenza, la sfera del queer deve infatti esistere ed essere tramandata in una dimensione di segretezza, nella forma della traccia momentanea e del frammento effimero, al fine di risultare riconoscibile e interpellabile unicamente da coloro che sono già collocati all'interno della sua sfera epistemologica, «evaporando», invece, al minimo tocco di tutti quegli altri che, qualora la scoprissero, si adopererebbero per di-

[35] M. De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 73
[36] J. E. Muñoz, *Ephemera as Evidence*, cit., p. 10.
[37] Ivi, pp. 8-9.

struggerne ogni traccia.[38] L'analisi che segue è dunque radicata in questa posizione teorico-epistemologica che sceglie di assumere come oggetto privilegiato di indagine più che la «cosa» o la performance in sé, la traccia e il residuo – spesso invisibili – che di esse rimangono.[39]

Una prima zona di in/visibilità nella quale iniziare a scorgere istanze effettive della tipologia di tattica effimera appena descritta coincide con lo spazio del locale notturno. Spesso relegato in secondo piano dalle teorizzazioni sul queer che tendono a prediligere, piuttosto, il terreno dell'azione più esplicitamente politica, qui esso emerge invece in quanto dimensione che, come scrive Kareem Khubchandani, «[m]olds and shapes its participants into political subjects, much like activism».[40] Nel caso di Zakir, oltre alla scelta di questo spazio come terreno di sperimentazione e rivendicazione identitaria – già di per sé significativa –, è poi ancora più rilevante la traccia in/visibile che di esso egli sceglie di lasciare. Si tratta di una foto postata sulle *Storie* di Instagram – una funzione che permette di pubblicare un contenuto per un periodo di tempo limitato a ventiquattro ore, allo scadere delle quali esso sparisce automaticamente –, che lo ritrae vestito e truccato «da donna», durante quella che egli mi ha poi spiegato essere una festa di Carnevale. In tale occasione egli decide infatti di mettere in scena una performance di genere che altrimenti non gli verrebbe concesso di mostrare in pubblico, vestendosi e truccandosi in modo inequivocabilmente femminile. Il contesto stesso in cui ciò accade è teoricamente già di per sé isolato rispetto alla quotidianità della vita ordinaria, trattandosi della festa di Carnevale di una nota discoteca gay romana dove Zakir si reca spesso con i suoi amici. Eppure, è indicativo che la presenza di un ambiente esplicitamente pensato per un pubblico lgbt+ non sia sufficiente di per sé a garantire la sospensione delle norme e delle

[38] Ivi, p. 6.
[39] Ivi, p. 10.
[40] K. Khubchandani, *Ishtyle. Accenting Gay Indian Nightlife*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2020, p. 23.

aspettative di genere che pesano sul suo corpo;[41] piuttosto, si rivela necessario aspettare di poter accedere alla dimensione di esplicita mascherata che è invocata e, in un certo senso, imposta dai festeggiamenti carnevaleschi, affinché egli si senta autorizzato a impersonare il proprio genere in modo così inequivocabilmente non conforme alle aspettative della maschilità, nonché a lasciarne una traccia, seppure momentanea, su internet.[42] Quest'ultimo aspetto non è da sottovalutare se si tiene in considerazione la dimensione di silenzio e invisibilità in cui giace la sua omosessualità rispetto ad amici e familiari in Bangladesh: da essa dipende infatti la scelta attenta di quali aspetti della sua vita mostrare sui social network, uno spazio virtuale in grado di ricollocarlo nell'universo relazionale e simbolico di provenienza. In questo caso, però, egli può permettersi di esporsi proprio in virtù della

[41] Nel raccontare la sua predilezione per la sfera del femminile, Zakir tende a identificarla con una dimensione di trasgressione che vuole e deve rimanere limitata a momenti e spazi circoscritti, e non sfociare nella quotidianità dove sarebbe causa di vergogna e scherno. Inoltre, sebbene la connessione non venga esplicitata da Zakir stesso, è possibile ipotizzare un legame tra la sua prudenza nell'esporsi anche all'interno di un luogo teoricamente «protetto» e la potenziale minaccia di sanzione che pende su di lui anche in tale contesto in quanto corpo razzializzato. Si veda a tale proposito la riflessione portata avanti nel paragrafo precedente rispetto alle dinamiche di razzializzazione perpetrate da membri della comunità lgbt+ italiana nei confronti di Zakir.

[42] A tale proposito, si può notare un'importante analogia tra la strategia di Zakir qui presa in esame e il primo «Pride» di Dhaka, tenutosi in concomitanza dei festeggiamenti del *Pohela Bhoishakh* (il Capodanno bengalese) il 14 aprile 2014. Organizzata da Xhulaz Mannan, attivista e redattore della rivista gay *Roopbaan* – la prima del suo genere in Bangladesh –, e promosso non tanto come un vero e proprio Pride, quanto piuttosto come una «Rainbow Rally», con una definizione più funzionale perché meno esplicita e politicizzata, la marcia si inserisce all'interno dei più ampi festeggiamenti del Capodanno proprio al fine di sfruttare le possibilità di camuffamento offerte dalla festività in corso. È con queste parole che l'evento viene ricordato nel sito ufficiale di *Roopbaan*: «April 14 is celebrated as the first day of Bangladeshi new year. Xulhaz Mannan organized a Rainbow Rally to celebrate a more inclusive new year in 2014. The colors of the rally created a natural camouflage for the community, and yet LGBTQ people could walk as themselves in a public space for the first time. It was only after the rally ended that the country and world noticed what happened. […] Despite the country's violent reaction in 2014, Xulhaz organized another rally in 2015. The 2016 LGBTQ rally was canceled under pressure from the Government of Bangladesh amid threats from religious extremist groups». Nei mesi successivi a questi primi tentativi di Pride, la situazione per la comunità lgbt+ del Bangladesh peggiora drasticamente, con il formarsi di un clima di estrema violenza e repressione culminante con l'uccisione dello stesso Xulhaz Mannan e di Mahbub Rabby Tonoy, anch'egli attivista gay.
An., *Roopbaan Rainbow Rally (2014, 2015)*, 23 Settembre 2017, <https://roopbaan.org/2017/09/23/roopbaan-rainbow-rally-2014-2015/#acceptLicense> [consultato il 15 marzo 2023]; A. Hossain, *Section 377, Same-sex Sexualities and the Struggle for Sexual Rights in Bangladesh*, «Australian Journal of Asian Law», s. 1, vol. 20, 2019, pp. 115-125; A. Hossain, *Roopbaan*, in H. Chiang, A. Arondekar (eds.), *The Global Encyclopedia of Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender and Queer History*, Farmington Hills, Charles Scribner and Sons, pp. 1390-1392.

tattica che mette in atto: da un lato, sfrutta il pretesto del Carnevale come copertura in grado di fornire la giustificazione perfetta per una performance di genere altrimenti etichettabile come sovversiva e, in quanto tale, sanzionabile; dall'altro, approfitta della temporaneità intrinseca nel mezzo scelto per la condivisione della foto, così da ridurre quella che potrebbe essere una prova schiacciante della sua queerness a una traccia momentanea e sfuggente – gli *ephemera* di cui parla Muñoz – facilmente visibile e riconoscibile solo per coloro che sono già familiari con il contesto in cui la foto stessa viene scattata. In questo caso, dunque, è tale gioco di equilibri e ambiguità sul piano dell'in/visibilità che permette a Zakir di azzardare un superamento inequivocabile, seppure temporaneo, dei confini di genere entro i quali deve muoversi invece in situazioni di vita ordinaria.

La necessità di esprimersi senza esporsi allo sguardo inquisitore altrui è poi alla base di un'altra tattica di in/visibilità messa in atto da Zakir, prima ancora di intraprendere l'esperienza migratoria: la stesura di un diario segreto le cui sorti sono tutt'altro che prevedibili. La scrittura intima e segreta del diario si rivela in grado di fare luce sulla fitta rete di negoziazioni affettive, familiari e intime, all'interno delle quali deve districarsi un corpo la cui «non conformità», potenzialmente sempre sanzionabile, non è ancora passata attraverso le maglie discorsive del discorso «globale» della visibilità lgbt+, con tutte le potenzialità e i limiti a esso associati.[43]

Anche in questo caso, la scelta di confidare la propria queerness alla materialità della pagina scritta necessita di essere astutamente negoziata. Come ricorda oggi Zakir, all'epoca della scrittura del diario egli si ritrova a inscenare quello che descrive come «un trucchetto»: separare il diario contenente ciò che può essere mostrato da quello che, invece, va tenuto nascosto. Egli finisce così con lo scrivere due diari paralleli: uno «pubblico» in

[43] Si veda la nota 4 di questo contributo.

cui racconta la sua quotidianità, le gite con gli amici, le giornate a scuola, e che fa leggere in particolare al padre, speranzoso di potersi accostare a quei pensieri del figlio percepiti come particolarmente misteriosi e inaccessibili; e uno «privato», al quale consegna i suoi dubbi più inconfessabili sulla sua sessualità, e della cui esistenza nessuno deve venire a sapere. Questa ulteriore tattica di in/visibilità si basa su un utilizzo strategico di quelli che, prendendo in prestito la terminologia di James Scott, potremmo definire come verbale pubblico e segreto della queerness:[44] la messa in scena di una performance di eterosessualità all'interno del verbale pubblico e l'invisibilizzazione della componente omosessuale tramite la sola condivisione del diario «edulcorato» è, infatti, ciò che permette a Zakir di accedere a uno spazio in cui poter esprimere il verbale segreto della propria queerness in relativa libertà.

Il carattere di invisibilità strategica del doppio diario, tuttavia, non si limita a questa dimensione appena descritta. Arriva infatti un momento in cui Zakir decide di distruggere il diario, la cui materialità rivive oggi unicamente negli *ephemera* che di esso riaffiorano nelle dimensioni del ricordo e del racconto. A muovere tale gesto non è solo la paura che qualcuno possa scoprirne il contenuto, ma, ancor di più, la vergogna provata nel rileggere le confessioni consegnate alle sue pagine in un momento in cui egli non aveva a sua disposizione altro se non il timore di essere «pazzo» o «malato». Da questa prospettiva, nel gesto di Zakir si può scorgere un significato ancora più profondo della necessità pratica di distruggere il custode del verbale segreto[45] della sua queerness, che, in quanto tale, non può e non deve essere letto da nessun altro. Come suggeriscono alcune parole che Susan Sontag consegna ai suoi stessi diari segreti, il diario è infatti molto più di un mero contenitore: «In the journal I do not just express myself

[44] J. C. Scott, *Il Dominio e l'Arte della Resistenza. I «Verbali Segreti» Dietro la Storia Ufficiale* (*Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*, 1990), trad. di R. Ambrosoli, Milano, Elèuthera editrice, 2006. Ringrazio Marianna Ferrara per avermi suggerito questa chiave di lettura.
[45] *Ibidem*.

more openly than I could do to any person; I create myself».[46] Se, nel momento della stesura del diario, la corporeità queer di Zakir può limitarsi a esistere *solo* nella creazione che di essa egli realizza nella scrittura, allora la distruzione di quelle pagine può essere letta anche come il punto di rottura definitivo con una vecchia versione di sé con cui non è più possibile riconoscersi, nonché l'inizio di un nuovo modo di pensarsi, costruirsi e mostrarsi.

Lungi dal rappresentare un momento di pura negatività, l'invisibilizzazione e la smaterializzazione del diario – volute e attualizzate dal suo stesso autore – segnano simbolicamente anche l'inizio potenziale di un nuovo percorso di vita possibile, questa volta non più solo scritto ma a tutti gli effetti incorporato, che inizia a prendere forma proprio con la partenza verso l'Italia – con tutte le potenzialità e i limiti esplorati finora che tale processo implica.

4. Conclusioni

Pur non essendo possibile restituire in poche pagine tutte le sfaccettature di una traiettoria di vita complessa che continua a evolversi in direzioni diverse ogni giorno, i brevi ritratti di quotidianità qui tracciati a partire delle parole e dai ricordi di Zakir riescono comunque a fornire un'importante testimonianza dell'ambiguità che il paradigma dell'in/visibilità assume rispetto a un'esperienza – una delle tante possibili – di migrazione queer.

Se da un lato la discussione portata avanti finora testimonia della centralità che l'acquisizione di visibilità assume per un corpo altrimenti forzatamente costretto a nascondersi e a camuffarsi, allo stesso tempo essa pone di fronte ai limiti evidenti di quei discorsi che si rivelano incapaci di cogliere i punti di continuità che uniscono invisibilità e visibilità in un terreno paradossale di

[46] S. Sontag, *Reborn. Journals and Notebooks 1947-1963*, a cura di D. Rieff, New York, Farrar Straus Giroux, 2008, p. 164.

coesistenza e condivisione, evidenti già a partire dalla decisione di Zakir di consegnare la sua testimonianza al linguaggio della ricerca scientifica. Dunque, più che di stabilire quale tra visibilità e invisibilità sia la lente più adatta attraverso cui leggere le molteplici e complesse esperienze di corpi queer in movimento nella migrazione, si tratta piuttosto di farsi trascinare dal disordine che attraversa entrambe le dimensioni, che dà loro forma e le unisce, e che, secondo Martin Manalansan IV, costituisce il cuore della queerness stessa:

> Queerness and queer are not about the heroic and triumphant distancing from the normative but rather how queerness and queers are awash in the flow of the everyday – where norm and queer are not easily indexed or separable but are constantly colliding, clashing, intersecting and reconstituting. Therefore, queerness and the normative are really about mess – its violence, ambivalence, and its productive possibilities.[47]

Sono proprio le «productive possibilities» affioranti dal flusso della quotidianità, ordinaria e disordinata al tempo stesso, a emergere con maggiore forza delle tattiche di resistenza effimere e in/visibili analizzate nelle pagine precedenti. È dunque su questo sfondo che l'invisibilità e l'assenza – ciò che non c'è, ma anche ciò che c'è ma non si vede – devono assumere un ruolo di primo piano: non certo al fine di romanticizzare la dimensione dell'invisibilità, né tantomeno di ignorare o sottovalutare la violenza sottesa a pratiche di invisibilizzazione forzata tanto frequenti nel caso di corpi costruiti e letti come «non conformi», quanto piuttosto allo scopo di individuare modalità nuove di guardare alle molteplici esperienze della queerness nella migrazione.

[47] M. F. Manalansan iv, *Messing Up Sex. The Promises and Possibilities of Queer of Color Critique*, «Sexualities», s. 8, vol. 21, 2018, p. 2.

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Lontano dalle foreste, dentro la città: forme di invisibilità e strategie di visibilità tra le donne migranti *ādivāsī* del Jharkhand

di *Marilena Proietti*

1. Introduzione

Durante un programma culturale nei pressi della fermata metropolitana Moolchand di Delhi nell'ottobre 2022, una donna *ādivāsī*[1] della comunità dei Santal[2] proveniente dal distretto di Dumka, nello stato del Jharkhand (India orientale), affermava: «non sono molte le occasioni di incontrare altri Santal in città e parlare in lingua *santali*. Quando ci riuniamo, danziamo per ore. Danzare ci fa sentire uniti».[3] Il programma era stato organizzato per la comunità *santal* migrante di Delhi e prevedeva un rito cristiano di due ore, al termine del quale la vibrante musica del

[1] La parola di derivazione sanscrita *ādivāsī* significa letteralmente «abitanti originari» di un dato luogo. Circa la suo origine, è opinione diffusa che il termine *ādivāsī* sia stato coniato negli anni quaranta dal Mahatma Gandhi, attraverso l'intuizione dell'attivista sociale Thakkar Bapa. Il termine, tuttavia, viene usato per la prima volta in un contesto politico nell'attuale stato del Jharkhand, con la formazione dell'Adivasi Mahasabha (il gran consiglio degli *ādivāsī*) nel 1938. Per ulteriori approfondimenti sul discorso terminologico si veda: S. Beggiora, *Fare etnografia: teoria e pratiche della ricerca sul campo in India (con particolare riferimento alla realtà adivasi)*, in I. Baglioni, E. Vasconi (a cura di), *Fare Etnografia. Teorie e pratiche della ricerca sul campo*, Roma, Edizioni Quasar, vol. 6, 2022, pp. 74-75; S. Bosu Mullick, *Introduction*, in R.D. Munda, S. Bosu Mullick (a cura di), *The Jharkhand Movement*, Copenhagen, 2003, pp. IV-XVII; D.J. Rycroft, S. Dasgupta, *Indigenous Pasts and the Politics of Belonging*, in D.J. Rycroft, S. Dasgupta, S. (a cura di), *The Politics of Belonging in India. Becoming Adivasi*, New York, Routledge, 2013, pp. 1-13.

[2] I Santal sono una etnia numerosa dislocata nel subcontinente indiano in diverse comunità in Jharkhand, Bihar, Orissa, Bengala Occidentale, Assam, Bangladesh e Nepal. Insieme ai Munda, agli Oraon e agli Ho, i Santal sono tra le principali comunità *ādivāsī* dello stato del Jharkhand. In Jharkhand il numero totale di Santal è di 2,754,723 milioni. Cfr Census of India, 2011.

[3] Affermazione estratta da un dialogo con una donna *santal* il 16 ottobre 2022 durante il Sona Santhal Program 2022 presso New Delhi (trad. mia). Si ritiene opportuno mantenere anonima l'identità dell'informatrice, dal momento che l'informazione riportata è frutto di uno scambio del tutto informale.

tumdak' e del *tamak'*[4] avrebbe accompagnato le danze di gruppo circolari.[5] Durante i balli frasi di incoraggiamento da parte di leader al microfono hanno ricordato l'importanza di non dimenticare le origini e la cultura *santal*.[6] Un evento che doveva riunire i singoli migranti *santal* di Delhi ha rappresentato, invece, un'occasione per ricreare il senso di comunità, un sentimento che è parte integrante dell'identità dei popoli *ādivāsī*, i cosiddetti primi abitanti dell'India.

Nel subcontinente indiano, l'identificazione dei primi reali abitanti è un tema piuttosto dibattuto. Durante l'epoca coloniale, i britannici, seppur producendo studi accurati sulle popolazioni *ādivāsī*, li etichettarono con stereotipi etnici fissi, ponendoli omogeneamente sotto la dicitura costituzionale di Scheduled Tribes – una categoria che a sua volta non ha trovato soluzioni di continuità nell'India indipendente: il termine *tribes*, con le sue connotazioni evoluzionistiche, rimane attuale sul piano istituzionale, dal momento che è legalmente riconosciuto nella Costituzione indiana. Negli ultimi anni la nozione di indigenità, varrebbe a dire le caratteristiche basilari dell'essere indigeno, è stata enfatizzata da numerosi ricercatori e attivisti che hanno respinto il bagaglio culturale portato dal concetto di *tribe*.

Il senso di comunità e la presa di distanza dalla società mainstream del subcontinente è, tuttavia, ciò che accumuna le diverse definizioni.[7]

---

[4] Il *tumdak'* e il *tamak'* sono due strumenti a percussione tradizionali usati dalle comunità dei Santal durante le cerimonie religiose o i festival. Entrambi sono generalmente suonati dagli uomini.

[5] Le danzatrici e i danzatori formano un cerchio o un semicerchio e ballano in file separate con le braccia intrecciate e i fianchi e le gambe che si muovono all'unisono mentre, passo dopo passo, creano lentamente un movimento in senso anti-orario. È attraverso i balli e la musica che la cultura *ādivāsī*, come quella *santal*, si esprime e si trasforma: la danza in circolo non è solamente fondamentale per il mantenimento delle tradizioni ma, nel caso del Jharkhand, è anche espressione delle politiche identitarie *ādivāsī*. Cfr. C. Babiracki, *'Saved by Dance' The Movement for Autonomy in Jharkhand*, «Asian Music», s. 1, vol. 32, 2000, pp. 35–58.

[6] I Santal hanno una cultura molto ricca e variegata. Oltre al posto di rilievo occupato dalla danza, i Santal possiedono una varietà di generi come ad esempio i *kahni*, (storie) *kudum* (indovinelli), *siring* (canzoni), *bhenta katha* (eufemismi), *men katha*, (espressioni idiomatiche), *gidra bauli* (ninna nanne). Un tempo prevalentemente orale, oggi la cultura *santal* prevede anche l'uso della scrittura.. In S. T. Murmu, *Karam Binti: The Oral tradition of Santals*, Tesi di Dottorato non pubblicata, Jamia Millia Islimia, New Delhi, 2018, p. 2.

[7] R. Ciocca, S. Das Gupta, *Introduction. Out of Hidden India: Adivasi Histories, Stories, Visual Arts and Perfomances*, «Anglistica AION», s. 1, vol. 19, 2015, pp. 1-2; S. Beggiora, *Fare etnografia: teoria e*

Nel discorso accademico contemporaneo il termine *ādivāsī* è ampiamente accettato, sebbene il suo uso sia comunque circostanziato: questa parola non trova un consenso unanime nel contesto pan-indiano, visto il dibattito intorno all'identificazione delle reali popolazioni autoctone dell'India. Nel caso del Jharkhand questo termine viene abbracciato ed assume una connotazione politicamente assertiva, soprattutto a causa dei movimenti *ādivāsī* contro gli espropri della terra iniziati nel periodo coloniale e proseguiti anche nel periodo seguente l'Indipendenza indiana. Sempre in Jharkhand, il termine allude anche a una continuità con un'altra comunità storicamente marginalizzata, quella dei Dalit.[8] La questione terminologica risulta dunque tanto spinosa quanto fondamentale negli ultimi anni.

L'identità dei gruppi *ādivāsī* dell'India è stata ampiamente discussa nel periodo post-coloniale in seguito a fenomeni di acquisizione della terra - sia per scopi agricoli che per schemi di sviluppo come industrie minerarie, deforestazione e dislocamento, vale a dire le principali cause dello smarrimento identitario delle comunità *ādivāsī* dell'area del Chota Nagpur Plateau, corrispondente all'attuale Jharkhand.[9] La separazione, a tratti indotta, a tratti volontaria, delle comunità dalla terra con cui tradizionalmente hanno una profonda relazione ha condotto al sollevamento della questione dell'identità indigena sotto il peso di politiche neoliberiste invasive.[10] Le popolazioni *ādivāsī* stanno attualmente attraversando un processo sociale apparentemente irreversibile connesso alle politiche di espropriazione delle terre che, iniziate in epoca coloniale ma perpetrate in epoca post-coloniale, hanno condotto a una frammentazione di tali comunità.

---

pratiche della ricerca sul campo in India (con particolare riferimento alla realtà adivasi), cit., pp. 73-78.

[8] R. Ciocca, S. Das Gupta, *Introduction*, cit., p. 2.

[9] Nato ufficialmente il 15 novembre 2000 da 18 distretti meridionali del Bihar, il Jharkhand è il risultato di una lunga lotta condotta dalle popolazioni dell'area, iniziata con la costituzione dell'Adivasi Mahasabha nel 1938 e protratta fino alla fine del ventesimo secolo all'interno del Jharkhand Movement. Cfr. R. D. Munda, S. Bosu Mullick (a cura di), *The Jharkhand Movement. Indigenous Peoples' Struggle for Autonomy in India*, Copenhagen, International Work Group for Indigenous Affairs, 2003.

[10] S. Shilee, *Indigenous Identity of Tribals in Jharkhand,* «Indian Anthropologist», s. 1/2, vol. 32, 2002, p. 76.

Questo spiega perché uno sguardo aereo sul territorio del Jharkhand restituisce lunghe distese nere. Sebbene questa area dell'India sia nota come «terra delle foreste», durante le ricerche condotte da chi scrive nel 2018 presso il villaggio di Jorakath, nel distretto di Hazaribagh, ai lati della strada si potevano vedere principalmente interminabili file di cumuli di carbone. È difficile credere, osservando quegli strati neri, che quella terra fosse usata un tempo per l'agricoltura o la pastorizia. Tuttavia, nel periodo successivo all'indipendenza, la diffusione di iniziative di una politica economica neo-liberista ha provocato una serie prolungata di dislocamenti con cifre senza precedenti: sono diversi i gruppi privati che hanno sottoscritto accordi con il Governo indiano attraverso dei Memoranda of Understanding, accaparrandosi il diritto di utilizzare vaste aree di terra per lo sfruttamento minerario o per la costruzione di progetti industriali di varia natura. Tale processo ha generato pesanti fenomeni di esproprio e spopolamento tra le popolazioni *ādivāsī* del Jharkhand, che hanno costruito una profonda relazione culturale con un territorio che presenta ingenti quantità di risorse minerarie.[11] In un simile scenario è soprattutto la posizione della donna *ādivāsī* ad aver subito un graduale deterioramento, a causa, in buona parte, del fenomeno di spopolamento crescente.

Va precisato che all'interno delle maggiori comunità agricole *ādivāsī* del Jharkhand contemporaneo proprio le donne[12] si trovano ad affrontare diverse forme di discriminazioni, in parte legittimate da pratiche tradizionali connesse all'eredità della terra che hanno subito un'evoluzione storica a causa di interventi governativi coloniali e post-coloniali. Le donne *ādivāsī* sono sog-

[11] Per maggiori approfondimenti cfr. A. Roy, *Capitalism: A Ghost Story*, Delhi, Verso Books, 2014.

[12] Nel riferirci alle «donne» non si intende, tuttavia, alludere a un gruppo già costituito e omogeneo con interessi e desideri identici, indipendentemente dalla collocazione o dalle contraddizioni di classe, etnia o razza. Come è stato ampiamente discusso da Chandra Talpade Mohanty, bisogna fare attenzione a non cadere nella semplificazione, tipica di certi testi del femminismo occidentale, di pensare alla «donna del terzo mondo» come a un soggetto monolitico. Si veda C. Mohanty, *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses*, «Boundary 2», s. 3, vol. 12, 1984, pp. 333-358.

gette a convenzioni e norme di natura patriarcale che dipendono da un corpus dinamico di tradizioni:[13] dagli studi di Sanjukta Das Gupta si evince, ad esempio, che il controllo sulla terra, sacralizzata da riti religiosi, ha restituito un'impostazione patriarcale alla società *ādivāsī* – tradizionalmente gli uomini infatti non controllavano solo la terra ma anche tutti gli strumenti necessari alle attività produttive come l'aratro, l'arco e le frecce. La comunità del villaggio, sebbene di stampo patriarcale, offriva tuttavia una forma di protezione alle donne.[14] La convergenza tra l'irrigidimento di tali pratiche patriarcali dovuto a interventi coloniali e il graduale processo di spopolamento fornisce punti di vista adeguati che consentono di cogliere il doppio svantaggio che colpisce le donne *ādivāsī* per il loro status di donne in un sistema patriarcale e per la condizione di membri di società marginalizzate. Una donna *ādivāsī* generalmente porta sul proprio corpo il fardello di una doppia alterità, dentro e fuori dalla comunità, come donna e come indigena marginalizzata.[15]

Prendendo le distanze dal binomio donna-vittima oppressa, in questo contributo si intende mostrare come le donne *ādivāsī* siano agenti del miglioramento della propria condizione socio-economica attraverso azioni individuali, tra cui la scelta di intraprendere un complesso processo migratorio per la costruzione di un futuro lavorativo più roseo, lontano dal villaggio di origine.

---

[13] Ci si riferisce alle «tradizioni» come a fenomeni dinamici che esprimono la capacità del gruppo di mantenere collettivamente particolari visioni del mondo apparentemente immutabili. In questa sede si intende sottolineare proprio gli aspetti mutevoli che, con l'avanzare del tempo, si fanno spazio nell'apparente immutabilità della tradizione, prendendo parte a una sorta di dinamismo che traccia una continuità con il passato. Cfr. E. Hobsbawm, *Introduction: Inventing Traditions*, in E. Hobsbawm, T. Range (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 1.

[14] Secondo la studiosa Sanjukta Das Gupta la subalternità delle donne non è stata unicamente frutto di determinati interventi coloniali ma è dipesa anche da aspetti intrinsechi dei sistemi socio-economici delle maggiori comunità *ādivāsī* basate sull'agricoltura stanziale. Tradizionalmente l'esclusione delle donne dai diritti sulla terra non implicava una perdita delle libertà sociali ed economiche. Le donne *ādivāsī* erano infatti ampiamente rispettate sia nella sfera familiare che in quella economia del villaggio. In S. Das Gupta, *Customs, Rights and Identity. Adivasi Women in Eastern India*, «Anglistica AION», s. 1., vol. 19, 2015, pp. 93-104.

[15] D. De, *A History of Adivasi Women in Post-Independence Eastern India: The Margins of the Marginals*, Delhi, SAGE, 2018, p. xvi.

Ma all'interno delle realtà urbane le donne indigene vengono relegate ai margini, pertanto si sta assistendo sempre più spesso alla creazione di forme di visibilità. Si cercherà, dunque, di esplorare le diverse forme di visibilità/invisibilità delle donne *ādivāsī*, in particolare di molte lavoratrici domestiche migranti di Delhi, attraverso un approccio intersezionale,[16] che mette in relazione lo status della donna *ādivāsī* delle maggiori comunità agricole del Jharkhand contemporaneo e la sua condizione di subalterna tra i subalterni in riferimento alla posizione in quanto donna all'interno di tali comunità, in cui si riscontrano stereotipi di genere latenti. Ci si soffermerà in seguito sulla loro attuale migrazione interna verso le metropoli e, in conclusione, verrà analizzata la dimensione di visibilità/invisibilità all'interno dello spazio urbano di Delhi.

2. Storie di donne ādivāsī: la doppia subalternità

> Land belongs to the community. Our community and our male people assume that community means male. Not at all! Community means male and female. So many lands are saved by tribal women, [...] women are the main collectors of the forest products, [...] women are working, timeless, there is no limit of time [...] but they are not getting any contribution nor any payment, also for their domestic labour.[17]

In una recente intervista condotta presso la città di Ranchi, la leader femminista *ādivāsī* Vasavi Kiro[18] ha sottolineato la centralità dei diritti sulla terra quando si parla di uguaglianza di

[16] Si intende utilizzare l'intersezionalità come strumento analitico per esplorare le molteplici strutture di oppressione, intesa nella chiave di lettura di Kimberlé Crenshaw. Fu proprio Crenshaw a utilizzare per la prima volta il termine «intersezionalità» nel 1989 per discutere le discriminazioni vissute dalle donne nere nordamericane. K. W. Crenshaw, *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, «University of Chicago Legal Forum», vol. 1, 1989, pp. 139-167.

[17] Intervista condotta in lingua inglese presso Ranchi il 25 ottobre 2022.

[18] Nata nel 1967 a Chatwal, un villaggio nei pressi di Ranchi, è studiosa e attivista impegnata su questioni legate ai movimenti contro gli espropri della terra e ai diritti delle donne *ādivāsī*. Vasavi Kiro è presidente di Torang Trust, un'organizzazione non governativa che ha lo scopo di preservare la medicina *ādivāsī*, ed ex membro della Jharkhand State Commission for Women.

genere all'interno delle comunità *ādivāsī*. In effetti, come precedentemente accennato, le donne *ādivāsī* affrontano disabilità sostanziali in termini di eredità della terra a causa della legittimazione di consuetudini di stampo patriarcale che le escludono dal diritto di possedere una terra come, ad esempio, il veto sull'uso dell'aratro.[19] Con la colonizzazione inglese queste usanze sono state convertite in leggi consuetudinarie: questo passaggio ha legittimato il controllo maschile sulla terra ancestrale. Il riconoscimento legale delle consuetudini tradizionali venne mantenuto anche dopo l'indipendenza dal Governo indiano. Le attuali sfide affrontate dalle donne *ādivāsī* del Jharkhand derivano non solo dai fenomeni di sfollamento, ma anche da un'evoluzione dei costumi tradizionali, che sono stati legittimati durante la colonizzazione inglese e che sono tutt'oggi riconosciuti dalla legge dello Stato-nazione.[20]

Parallelamente le recenti pressioni causate dalla globalizzazione hanno portato al coinvolgimento su larga scala delle donne nella produzione agricola, un fenomeno che prende il nome «femminilizzazione dell'agricoltura».[21] Il numero crescente di donne nella produzione agricola dei villaggi sembra essere collegato a fattori eterogenei, come il lavoro salariato stagionale maschile. Questo processo ha portato nuovi e considerevoli cambiamenti nell'ambito delle relazioni di genere, in quanto ha trasferito alle donne *ādivāsī* maggiori responsabilità nella cura della terra, non colmando, tuttavia, la necessità di una maggiore indipendenza femminile dal controllo maschile della terra e delle risorse. È

[19] È bene anche specificare che le donne hanno il diritto di usufrutto della terra e in alcuni casi il diritto di proprietà su terre non ereditate dalla famiglia, ma che possono aver acquistato. Cfr. S. Das Gupta, *Customs, Rights and Identity*, cit., p. 95.

[20] È solo a partire dal diciannovesimo secolo che viene introdotta la mercificazione della terra. Da quel momento le aree abitate dalle popolazioni *ādivāsī* si sono aperte a sfruttatori esterni come le compagnie minerarie e industriali, nonché a gruppi di contadini hindu con maggiori competenze tecniche, come i migranti dalle vicine regioni dell'Orissa o gli operai reclutati per la costruzione della ferrovia Calcutta-Nagpur, che acquistarono i terreni limitrofi ai binari. Man mano che aumentavano i contatti tra gli *ādivāsī* e le persone esterne, questi ultimi hanno acquisito potere sui popoli ādivāsī, spesso cacciandoli dalle loro terre. Ivi, pp. 94-97; S. Das Gupta, *Adivasi e Raj: Socio-Economic Transition of the Hos, 1820–1932*, Delhi, Orient Blackswan, 2011, pp. 25-26, 218.

[21] S. Lastarria-Cornhiel, *Feminization of Agriculture: Trends and Driving Forces*, Washington, World Bank, 2008.

significativo il fatto che la femminilizzazione del villaggio non abbia cambiato gli equilibri di potere interni: dalle ricerche di Nitya Rao nel distretto di Dumka si evince che la creazione di forze di mercato, quali la manodopera salariata, ha rafforzato i legami di parentela, contribuendo alla formazione di un «nuovo» patriarcato. Questo avrebbe marginalizzato ulteriormente le donne, aumentando nel contempo la violenza di genere.[22] Jacinta Kerketta,[23] che è attivista e poetessa *ādivāsī*, attribuisce il deterioramento dello status della donna *ādivāsī* all'incontro con la società castale hindu.[24] Dalle ricerche di Shashank Shekhar Sinha e altri studiosi si evince, invece, che le radici di queste forme di violenza non sono unicamente dovute all'incontro con la società castale o al processo di sfollamento, giacché derivano anche da fattori interni alla cultura *ādivāsī* stessa.[25]

Tra le attuali forme di oppressione si annoverano casi di violenza domestica connessi ad un grave problema di alcolismo, ripetuti episodi di caccia alle streghe, i cui target sono soprattutto le donne sole e una crescente migrazione caratterizzata da dinamiche tipiche della tratta di esseri umani.[26] Queste forme di violenza non sono riconosciute in modo uniforme: è la politica dell'indigeneità a definire se si tratti di violenza o meno. In altre parole gli episodi di violenza contro le donne sono scavalcati dal

[22] N. Rao, *Kinship Matters: Women's Land Claims in the Santal Parganas, Jharkhand*, «The Journal of the Royal Anthropological Institute», s. 4, vol. 11, 2005, pp. 725-746.

[23] Nata il 3 agosto 1983 nel distretto del Singhbhum Occidentale, è poetessa, giornalista e attivista *ādivāsī*. Attraverso le sue poesie, Kerketta racconta le ingiustizie commesse sulle comunità *ādivāsī* e le altrettante lotte.

[24] Estratto di una lezione tenuta da Jacinta Kerketta dal titolo «Indigeneity, Environment and Poetry: Adivasi Writings in Contemporary Jharkhand» in data 8 maggio 2020 presso il Dipartimento Istituto Italiano di Studi Orientali, Sapienza Università di Roma.

[25] S. S. Sinha, *Culture of Violence or Violence of Cultures? Adivasis and Witch-hunting in Chotanagpur*, «Anglistica AION», s. 1, vol. 19, 2015, pp. 105-120; K. Sharma, *Mapping Violence in the Lives of Adivasi Women: A Study from Jharkhand*, «Economic and Political Weekly», s. 42, vol. 53, pp. 44-52.

[26] *Ibidem*; M. Proietti, *Tra tradizione e disempowerment. Il caso delle donne ādivāsī del Jharkhand*, in L. Karami e R. Rossi (a cura di), *Donne Violate. Forme di violenza nelle tradizioni giuridiche e religiose tra Medio Oriente e Sud Asia*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2021, pp. 173-188.

la maggiore domanda di indigeneità. Elina Horo,[27] che è attivista *ādivāsī*, spiega chiaramente che non si può parlare dei diritti delle donne se vengono meno i diritti collettivi *ādivāsī* sulla terra.[28]

Corpi invisibili sul piano economico e sociale affrontano così forme visibili di oppressione, motivo per cui le donne dei villaggi e una rete di attiviste *ādivāsī* oggi combattono quotidianamente attraverso strategie di affermazione su macro e micro livello. Ne sono esempi concreti le campagne di sensibilizzazione sui diritti delle donne e di diffusione di consapevolezza giuridica, ad un livello base o *grassroot level,* organizzate da attivisti e attiviste *ādivāsī* e non, così come le tipologie di resistenza che si articolano in scelte relative alle singole comunità di villaggio: «we decided for the first time not to produce anymore alcohol in the village», riferiscono le donne del villaggio di Datra, nel distretto di Gumla.[29]

L'attuale fenomeno migratorio, definito «rampant» dall'attivista Vasavi Kiro, che potremmo tradurre con «dilagante», spinge le più giovani a rifiutare una situazione economica precaria e ad intraprendere una migrazione a scopo lavorativo. Attraverso un percorso di sfruttamento, le donne *ādivāsī* che decidono di migrare vivono forme di invisibilità sovrapposte, ritrovandosi catapultate nella metropoli più popolosa dell'India, Delhi, costrette ad acquisire spazio attraverso la resistenza e la visibilità.

Prima di addentrarsi nelle attuali dinamiche di migrazione delle donne *ādivāsī* verso la metropoli di Delhi, va precisato che le maggiori comunità *ādivāsī* dell'area dell'attuale Jharkhand

[27] Nata in Orissa nel 1972, è co-fondatrice dell'Adivasi Women's Network, una rete di attiviste *ādivāsī* del Jharkhand che ha l'obiettivo di contrastare le forme di violenza contro le donne *ādivāsī*.

[28] Intervista condotta in lingua inglese presso Ranchi il 22 novembre 2022 (trad. mia).

[29] Scambio informale avvenuto con un gruppo di 10-15 donne dei villaggi di Datra e di Bendora, distretto di Gumla, il 22 novembre 2022. Le donne incontrate, per la maggior parte di origine *oraon*, fanno parte di diversi gruppi di auto-aiuto (SHG, Self-Help Groups), strumento di *empowerment* economico femminile e di contrasto alla povertà che si è diffuso negli ultimi trent'anni nelle aree rurali dell'India. Un gruppo di auto-aiuto è composto da circa 10-20 persone, generalmente donne, ed è per lo più finalizzato all'avvio di un'attività imprenditoriale attraverso l'accesso al microcredito. In T. Jakimow, P. Kilby, *Empowering Women: A Critique of the Blueprint for Self-Help Groups in India*, «Indian Journal of Gender Studies», s. 3, vol. 13, 2006, p. 397; P. Chidambaram, *Budget 2004–2005: Speech of P. Chidambaram, Minister of Finance, 8 July 2004 Part A*, 2004, <https://www.indiabudget.gov.in/budget_archive/ub2004-05/bs/speecha.htm> [consultato in data 7 giugno 2023].

non sono estranee ai fenomeni migratori: già la comunità degli Ho è nota per aver intrapreso migrazioni consistenti verso l'area del Kolhan dal nord-ovest dell'altopiano di Chotanagpur, e i Santal si sono spostati da Hazaribagh al Damin-i-Koh, nel Santal Pargana, agli albori del diciannovesimo secolo.[30]

Tra il 1870 e il 1900 si è verificata una massiccia migrazione di queste popolazioni con una significativa dimensione di genere verso le coltivazioni di tè dell'Assam. Diverse studiose hanno sostenuto la non casualità di un'alta percentuale di manodopera femminile: le donne possedevano elevate capacità di coltivazione, mostrandosi idonee all'intensa attività di raccolta delle foglie di tè.[31] Un'idea della misura dell'occupazione femminile nell'industria di tè assamese può essere resa dai dati di reclutamento di Lakhimpur, dove nel 1874 sono state registrate su 7496 lavoratori ben 3236 donne e 703 bambini e bambine.[32] Durante la fase di reclutamento, sembra che le donne fossero ingannate e successivamente «rapite», in quanto non era possibile una migrazione volontaria perché è stata legalmente proibita nel 1901.[33] All'epoca l'onere di reclutare le donne, in Chotanagpur e altrove, venne assegnato a una serie di imprenditori professionali: tale sistema era internamente stratificato e coinvolgeva anche figure sub-imprenditoriali, tra cui molte donne che venivano appositamente ingaggiate al fine di identificare e persuadere le potenziali migranti.[34] Queste ultime erano esposte non solo ad uno sfruttamento contrattuale, ma anche a violazioni sessuali da parte

[30] S. Das Gupta, *Accessing Nature: Agrarian Change, Forest Laws and their Impact on an Adivasi Economy in Colonial India*, «Conservation and Society», s. 4, vol. 7, 2009, p. 235.

[31] S. Sen, *'Kidnapping in Chotanagpur': Recruitment for Assam Tea Plantations in a 'Tribal' Area,* in S. Das Gupta, R. S. Basu (a cura di), *Narratives from the Margins: Aspects of Adivasi History in India,* New Delhi, Primus Books, 2012, p. 183; V. Damodaran, *Gender Forests and Famine in 19th Century Chotanagpur, India,* «Indian Journal of Gender Studies», s. 2, vol. 9, 2002, p. 155.

[32] W. W. Hunter, *A statistical Account of Assam*, vol. 1, Londra, 1879, pp. 388-389, citato in S. S. Sinha, *Restless Mothers and Turbulent Daughters: Situating Tribes in Gender Studies*, Kolkata, STREE, 2005, p. 107.

[33] S. Sen, *'Without His Consent?': Marriage and Women's Migration in Colonial India*, «International Labor and Working-Class History», vol. 65, 2004, p. 77.

[34] Ivi, p. 90.

di manager, supervisori e altri braccianti.[35] Al tempo di queste migrazioni sospette la preferenza verso le lavoratrici *ādivāsī* è risultata anche nelle miniere di carbone, a fronte di un numero esiguo di donne *ādivāsī* nei flussi verso le aree metropolitane; gli scarsi spostamenti verso le città sono stati spiegati in termini di inesperienza verso il nuovo assetto del mercato industriale urbano e di desiderio di mantenere intatto il proprio legame con la foresta e la terra.[36]

3. Lavoratrici domestiche ādivāsī *di Delhi tra responsabilità e invisibilità*

La scelta di soffermarsi sui flussi migratori verso l'Assam a cavallo tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo è dovuta ad una particolare ragione: ci sono importanti analogie fra i numerosi casi di donne *ādivāsī* che partivano verso le piantagioni di tè e le modalità che, un secolo più tardi, caratterizzavano le dinamiche migratorie delle donne e ragazze *ādivāsī* del Jharkhand.

Tra i fattori di spinta v'è una profonda trasformazione sociale di tali comunità, dovuta in larga misura agli effetti generati da un massiccio fenomeno di sfollamento che ha recato uno stravolgimento delle attività lavorative tradizionali all'interno della realtà di villaggio. Ogni membro della famiglia, le cui attività erano tradizionalmente complementari e garantivano un sostentamento del nucleo familiare, oggigiorno è divenuto un'unità separata, tale da essere introdotto nel mercato moderno del lavoro come unità indipendente. Le scarse opportunità di occupazione, le condizioni di povertà e i disagi di analfabetismo hanno inoltre suscitato un impellente bisogno di migliorare la propria condizione economica e sociale.[37]

---

[35] S. Sen, *Migration and Marriage: Labouring Women in Bengal in late Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, paper presentato alla Conferenza Internazionale su «Gender, Society and Development», Delhi, 16-18 ottobre 2003, citato in S. S. Sinha, *Restless Mothers and Turbulent Daughters*, cit., p. 107.

[36] N. Banerjee, *Modernisation and Marginalisation*, «Social Scientist», s. 10/11, vol. 13, 1985, p. 66.

[37] J. Sanghera, *Trafficking of Women and Children in South Asia: Taking Stock and Moving Ahead: A*

La povertà è un fattore determinante per le migrazioni forzate, ma in particolare le donne che appartengono a comunità marginalizzate hanno maggiori probabilità di vivere in stato di povertà e dunque di essere coinvolte nella tratta di esseri umani.[38] Accelerando l'espropriazione delle terre, la ristrutturazione neoliberista ha alimentato la crescita e lo sfruttamento di una forza lavoro migrante estremamente precaria, composta da uomini e donne di comunità ai margini delle gerarchie socio-economiche indiane come gli *ādivāsī*.[39] Come hanno mostrato gli studi di Jens Lerche e Alpa Shah, l'appartenenza a una *tribe* o casta bassa gioca un ruolo cruciale nello sfruttamento dei lavoratori e delle lavoratrici migranti.[40]

Sebbene sia piuttosto complesso determinare se un dato caso sia connesso alla tratta di esseri umani,[41] dalle testimonianze ottenute dalle ricerche sul campo svolte da chi scrive alla fine del 2018 e del 2022 in Jharkhand risulta evidente che le dinamiche di migrazione presentano aspetti simili alla tratta.[42] L'attuale mi-

Broad Assessment of Anti-trafficking Initiatives in Nepal, Bangladesh and India, UNICEF e Save the Children Alliance, 1999, p. 4.

[38] Gli individui appartenenti alle comunità marginalizzate sono più esposti alla tratta di esseri umani, a causa della mancanza di protezione legale e delle maggiori probabilità di trovarsi in condizioni di estrema povertà. In M. Briain, A. van den Borne, T. Noten, *Combating the Trafficking in Children for Sexual Purposes, Question and Answer*, Amsterdam, ECPAT, 2006, p. 17.

[39] A. Hanieh, *The Contradictions of Global Migration*, «Socialist Register», vol. 55, 2019, p. 54; S. Ferguson, D. McNally, *Precarious Migrants: Gender, Race and the Social Reproduction of a Global Working Class*, «Socialist Register», vol. 51, 2014, pp. 1–23 citato in A. Shah, J. Lerche, *Migration and the Invisible Economies of Care: Production, Social Reproduction and Seasonal Migrant Labour in India*, «Trans Inst Br Geogr», vol. 45, 2020, p 720.

[40] A. Shah, J. Lerche, *Migration and the Invisible Economies of Care*, cit., pp. 719-734.

[41] Un aspetto delle complessità della tratta è che i confini non sono facilmente identificabili. La tratta di esseri umani differisce da ma si sovrappone a una serie di altre questioni, come ad esempio il lavoro forzato, e non tutti coloro che potrebbero rientrare nella definizione di «vittima di tratta» si auto-identificano come tali. D. L. Hume, N. M. Sidun, *Introduction*, in Ead. (a cura di), *A Feminist Perspective on Human Trafficking of Women and Girls: Characteristics, Commonalities and Complexities*, New York, Routledge, p. 3.

[42] Il Protocollo addizionale della Convenzione delle Nazioni Unite contro la criminalità organizzata transnazionale per la prevenzione, repressione e punizione della tratta di persone, in particolare di donne e bambini, aperto alla firma di tutti gli Stati membri dell'ONU nel 2000 a Palermo, è stato il primo strumento internazionale a fornire una definizione esauriente di «tratta di esseri umani». Secondo l'articolo 3 del Protocollo, affinché si possa parlare di tratta, devono realizzarsi le seguenti caratteristiche: «il reclutamento, trasporto, tramite [...] frode, abuso di una posizione di vulnerabilità o tramite il dare o ricevere somme di denaro o vantaggi per ottenere il consenso di una persona che ha l'autorità su un'altra a scopo di sfruttamento. Lo sfruttamento comprende il lavoro forzato [...] o pratiche analoghe». Il Protocollo è a disposizione al seguente indirizzo:

grazione interna delle donne *ādivāsī* verso le metropoli, in particolare Delhi, implica condizioni di sfruttamento e reti di agenti ben organizzate dal luogo di origine alla meta ultima.[43] Elina Horo afferma che «trafficking was and still is the biggest issue in Khunti area. Women were trafficked to big cities for domestic help and they are sexually abused. There are two cases we are working on from Torpa block».[44] Questo significa che spesso le donne che accolgono le proposte dei trafficanti, dopo aver ottenuto l'impiego, devono sottoporsi a forme di sfruttamento sessuale sia da parte degli intermediari delle varie operazioni che dai loro datori di lavoro: alle volte il rapporto sessuale è addirittura una precondizione per ottenere la mansione promessa.[45] Questo fenomeno sembra essere particolarmente diffuso nell'area di Khunti, il distretto del Jharkhand con uno dei più alti livelli di analfabetismo e sotto la soglia della povertà.[46]

Per sfuggire da una condizione di estrema povertà, le più giovani accettano di buon grado le proposte degli agenti trafficanti, mostrandosi notevolmente attratte non tanto dal lavoro offerto, di cui non ottengono neppure informazioni adeguate, quanto da uno stile di vita urbano e dalla possibilità di perseguire una buona istruzione.[47] La decisione di una partenza implica una presa di coscienza della complessità e vulnerabilità della propria situazio-

<https://file.asgi.it/protocollo.addizionale.tratta.it.pdf> [consultato il 30 marzo 2023].

[43] Il processo migratorio include diverse fasi: innanzitutto, si svolge il reclutamento sul luogo di origine ad opera di persone, spesso conosciute dalle famiglie, che offrono un posto di lavoro alle ragazze del nucleo familiare; avviene poi il viaggio, seguito da una fase di transizione durante la quale le donne rimangono per un lasso di tempo variabile presso stanze di precise agenzie di collocamento, in attesa dello stadio conclusivo che prevede l'assegnazione presso la famiglia in cui sarà svolto il servizio domestico. In Shakti Vahini Team. *Situational Report on Human Trafficking in Jharkhand*, Delhi, Shakti Vahini, 2015, <https://shaktivahini.org/press/situational-report-on-human-trafficking-in-jharkhand/> [consultato il 10 marzo 2023]; S. Goswami, *Human Trafficking: A Sociological Study on Tribal Women of Jharkhand*, «Global Journal of Human-Social Science: Sociology and Culture», s. 4, vol. 17, 2017, p. 17.

[44] Intervista condotta in lingua inglese presso Ranchi il 22 novembre 2022.

[45] D. De, *A History of Adivasi Women in Post-Independence Eastern India*, cit., p. 236; N. Neetha, *Urban Housekeepers from Tribal Homelands*, in M. Radhakrishna (a cura di), *First Citizens: Studies on Adivasis, Tribals, and Indigenous Peoples in India*, New Delhi, Oxford University Press, p. 245.

[46] Per maggiori approfondimenti sul distretto di Khinti cfr. <https://khunti.nic.in/about-district/> [consultato il 15 marzo 2023].

[47] Secondo i dati del National Crime Record Bureau, nel 2020 il Jharkhand era il quinto Stato indiano con il più alto numero di casi di *human trafficking*. In National Crime Records Bureau (NCRB), *Crime in India 2021: Statistics-Volume-III*, Tabella n. 14.1, p. 1016.

ne e, al contempo, porta con sé un certo tipo di vitalità e desiderio di ricostruirsi in una dimensione differente. In assenza di alternative percorribili, le donne *ādivāsī* che accettano le proposte degli agenti intraprendono una scelta necessaria, assumendosi la responsabilità di migliorare la propria condizione economica e sociale. In questi casi le migranti possono essere considerate attive e disposte alla costruzione di nuove prospettive future e alla negoziazione con la realtà urbana, seppur con una conoscenza limitata delle condizioni lavorative reali?[48] Alma Grace Barla, che è un'attivista *ādivāsī* dell'Orissa, sostiene che «during the migration to cities, my people do not have any idea of the risks».[49] Lo sfruttamento delle lavoratrici migranti è, dunque, frutto di una specifica modalità di flussi migratori che produce una divisione del mercato del lavoro all'interno della quale questioni come l'oppressione sociale e il genere giocano un ruolo fondamentale.

L'insieme di questi schemi di vulnerabilità portano a una mancanza di alternative al tacito consenso di fronte a condizioni non particolarmente chiare: in un contesto simile i trafficanti fanno leva sul desiderio della donna di migliorare il proprio status e sfuggire alla povertà strutturale. Alle origini di determinati sistemi di sfruttamento migratorio vi è quindi un sistema che si nutre delle diseguaglianze economiche, come la povertà e la mancanza di opportunità lavorative, ma anche di dinamiche patriarcali che, nei contesti rurali dell'India, producono forme di violenza estreme.[50]

---

[48] È bene sottolineare il ruolo di realtà locali di Delhi come l'Adivasi Vikas Sanstha, una società e agenzia di collocamento fondata nel 1997 con il supporto dell'*Indian Social Institute* e registrata da Sarita Baa, leader *ādivāsī* e attivista per i diritti umani che ha vissuto in prima persona l'esperienza di lavoro domestico a Delhi ed è stata pioniera del movimento delle lavoratrici domestiche *ādivāsī*. Cfr. Matters India Reporter, *Pioneer of Adivasi Domestic Workers in Delhi Dies*, 16 settembre 2020, <https://mattersindia.com/2020/09/pioneer-of-adivasi-domestic-workers-in-delhi-dies/> [consultato il 20 marzo 2023]; L. A. Tamayo, D. B. Mae Esteban, R. de Chavez (a cura di), *Unheard and Unseen: Indigenous Women's Path to Empowerment and Sustainable Development. Bangladesh, India and Nepal*, vol. 1, Baguio City, Asian Indigenous Women's Network (AIWN), 2021, pp. 119-120.

[49] United Nations Human Rights, Office of the High Commissioner, *Alma Grace Barla: Defending the Rights of Tribal Women in India*, 12 agosto 2013, <https://previous.ohchr.org/EN/NewsEvents/Pages/AlmaGraceBarla.aspx> [consultato il 18 marzo 2023].

[50] A. Sciurba, *Vulnerabilità, consenso, responsabilità: alcuni casi di grave sfruttamento lavorativo e tratta delle donne migranti in Italia*, «Cosmopolis Rivista di filosofia e teoria politica», 2016, p. 2.

4. Mo(vi)menti urbani tra spazi di margine e resistenza

Le lavoratrici domestiche *ādivāsī* di Delhi tendono a sperimentare uno smarrimento culturale, in quanto sono trasferite in un'altra società dove portano con sé il loro bagaglio di conoscenze e si aspettano di integrarsi in un nuovo ambiente culturale, adempiere a nuove responsabilità e assumere nuovi ruoli sociali. L'esposizione alla vita urbana lascia un'impronta significativa non solo sullo stile di vita, ma anche sulla comprensione delle dinamiche familiari e relazionali. La migrazione riconfigura e rinegozia i ruoli familiari e di genere nel momento in cui le protagoniste si imbattono in valori ed esigenze potenzialmente contrastanti.[51] Va sottolineato che spesso l'isolamento delle donne *ādivāsī* nella città impedisce loro di mettersi in contatto e creare un fronte comune, relegandole ancora una volta ai margini della nuova vita urbana: contrariamente ad altre lavoratrici domestiche residenti nella metropoli, che hanno la possibilità di entrare in contatto tra loro, organizzarsi ed eventualmente riunirsi per una causa comune, le donne *ādivāsī* faticano a fare altrettanto a causa dell'esclusione sociale primariamente dovuta alla barriera linguistica[52] e all'estraneità di cui soffrono nell'ambiente urbano.[53] L'unica forma di contatto è limitata a una ristretta cerchia di donne *ādivāsī* ed è saltuaria. Ruby Hembrom,[54] fondatrice *ādivāsī* della casa editrice Adivaani, nota che «somehow, few of them

[51] N. Neetha, *Urban Housekeepers from Tribal Homelands*, cit., pp. 243-244.

[52] Nonostante l'uso frequente della hindi come lingua di contatto, le loro lingue madri sono lingue tribali: ne è un esempio la *santali*, che è una lingua appartenente al ramo *munda* della famiglia austro-asiatica ed è parlata attualmente da circa 7,5 milioni di persone in India (Census of India, 2011. In G. Milanetti, *Oltre le campagne, fuori dei villaggi: storia morale dei tribali indiani*, in G. Milanetti, E. Basile, M. Prayer (a cura di), *Le campagne dell'India. Economia, politica e cultura nell'India rurale contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 2003, p. 75. Per un prospetto dettagliato sulla lingua *santali* cfr. <https://www.ethnologue.com/language/ sat/> [consultato il 12 giugno 2023]. In G. Milanetti, *Oltre le campagne, fuori dei villaggi: storia morale dei tribali indiani*, in G. Milanetti, E. Basile, M. Prayer (a cura di), *Le campagne dell'India. Economia, politica e cultura nell'India rurale contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 2003, p. 75.

[53] D. De, *A History of Adivasi Women in Post-Independence Eastern India*, cit., pp. 236-237.

[54] Nata a Calcutta nel 1978, è la prima *ādivāsī* a fondare e dirigere una casa editrice in lingua inglese, Adivaani, con l'obiettivo di promuovere la letteratura *ādivāsī*. Adivaani nasce nel 2012 dal bisogno di sostenere le voci degli *ādivāsī* negli spazi contemporanei sociali, culturali e letterari. Per approfondimenti cfr. <https://adivaani.org/about/> [consultato il 19 marzo 2023].

are allowed to go out on Sunday and they all show up in church. This seems the only way to have a contact with the same group of people».[55] Recarsi in chiesa la domenica è spesso un'occasione di incontrare donne della stessa comunità che condividono simili contesti socio-economici e di parlare nella propria lingua madre.[56] A tal proposito alcune informazioni giungono anche per il tramite di Prem Xalxo, padre ādivāsī gesuita di Ranchi e docente della Pontificia Università Gregoriana, secondo cui gli incontri domenicali rappresenterebbero un'occasione per condividere le esperienze di *saakham-dukham* (gioie e dolori) per le migranti *ādivāsī*.[57]

Molte lavoratrici domestiche *ādivāsī* devono dunque fare affidamento sugli spazi pubblici, come le chiese o le organizzazioni con sede nelle missioni cristiane[58] per avere l'opportunità di incontrarsi e sentirsi socialmente a proprio agio. Parallelamente altri spazi culturali propongono occasioni di celebrazione dei maggiori festival *ādivāsī*, alle quali prendono parte soprattutto le donne: ne sono un esempio l'area turistica del Dilli Haat, mercato di artigianato locale di tutto il paese e spazio per eventi culturali e l'istituto YMCA con il Programme Cultural & Tribal Committee.

---

[55] Intervista condotta in lingua inglese presso Calcutta il 17 dicembre 2018.

[56] Il 16 ottobre 2022, durante il mio incontro con la comunità migrante dei Santal di Delhi, per la maggioranza femminile, non era affatto raro che le donne si rivolgessero a me in lingua *santali*, tentando di insegnarmi diverse espressioni linguistiche tipiche.

[57] P. Xalxo, *Migration for Livelihood: Hope amid Untold Miseries of Tribal Girls*, in A. M. Brazal, M. T. Dávila (a cura di), *Living with(out) Borders: Catholic Theological Ethics on the Migration of Peoples*, Maryknoll (NY), Orbis Books, 2016, p. 189.

[58] Il cristianesimo occupa un ruolo centrale in materia di istruzione scolastica tra le comunità *ādivāsī*. Tuttavia, sembrerebbe anche essere responsabile dell'appiattimento delle culture *ādivāsī* in generale. Nel caso del Jharkhand, il cristianesimo ha un ruolo però leggermente diverso nel coltivare l'identità di queste comunità: è stato sottolineato ad esempio come le missioni cattoliche occupino oggi un posto di rilievo in molti nei movimenti di massa *ādivāsī* nel Jharkhand. Oggi la questione riguardante la conversione degli *ādivāsī* al cristianesimo è estremamente delicata e si inserisce nel dibattito politico contemporaneo in India. Per approfondire questo discorso cfr. F. Padel, *Ecocritical Perspectives on Adivasi Destiny*, «Anglistica AION», s. 1, vol. 19, 2015, p. 17; S. Aaron, *Contrarian Lives: Christians and Contemporary Protest in Jharkhand*, Working Paper No. 18, Londra, Asia Research Centre, London School of Economics and Political Science, 2007, pp. 15-29; N. Minz, *Rise Up, My People, and Claim the Promise: The Gospel among the Tribes of India*, Delhi, ISPCK, 1997, p. 53; J. Bara, *Adivasis and the Conversion Conundrum: Some Lessons from History*, «Economic and Political Weekly», s. 40, vol. 52, 2017, pp. 27-29.

La creazione di questo tipo di contesti riconfigura la città come spazio per la riappropriazione della lingua madre, dei costumi e dello stretto legame con la comunità: la partecipazione delle migranti *ādivāsī* a questi eventi comporta l'adattamento di forme culturali ai vincoli di un ambiente altro dal villaggio. Sembra che tale adattamento faccia parte di un processo di resistenza spaziale che controbilancia la tipica condizione di invisibilità. Da questa prospettiva la città rappresenterebbe quindi uno spazio inclusivo che apre le porte a pratiche di resistenza dove l'invisibile può trovare nuove forme di visibilità.[59]

I dati fin qui presentati mostrano che l'esperienza migratoria delle donne *ādivāsī* verso le grandi aree urbane implica condizioni di sfruttamento oltre a cambiamenti nei loro valori, stili di vita e percezioni. Da un lato si assiste a nuove pratiche di resistenza, ma dall'altro le norme alterate di socializzazione e le relazioni familiari acquisite dalla vita urbana provocano situazioni di isolamento sociale. Inoltre, l'impatto con la realtà urbana, influendo su attitudini linguistiche e caratteriali, non è percepito benevolmente dalle comunità *ādivāsī* di villaggio: si possono verificare episodi di ostracismo sociale al seguito dei quali molte ragazze scelgono di fronteggiare nuovamente, in modo del tutto indipendente, la vita della metropoli.[60]

5. Conclusione

Oggi la situazione critica delle popolazioni *ādivāsī* influisce sullo status della donna di queste comunità: la scelta di migrare verso le aree metropolitane si configura spesso come una non-scelta, dovuta alla convergenza tra un modello di sviluppo poco compatibile con le società *ādivāsī* e delle pratiche tradizionali di natura patriarcale che si sono adattate ai cambiamenti

[59] K. Wilson, E. J. Peters, *'You Can Make a Place for It': Remapping Urban First Nations Spaces of Identity*, «Environment and Planning D: Society and Space», s. 3, vol. 23, 2005, p. 405; S. Sassen, *Does the City Have Speech?*, «Public Culture», s. 2, vol. 25, 2013, p. 210.

[60] N. Neetha, *Urban Housekeepers from Tribal Homelands*, cit., p. 245.

storici ed hanno ottenuto un riconoscimento legale. Dalle testimonianze raccolte sul campo si evince che l'invisibilità della donna *ādivāsī* è il risultato della sovrapposizione di diverse forme di discriminazione, che possono essere adeguatamente analizzate soltanto attraverso la lente dell'intersezionalità, come è stato fatto da molte attiviste *ādivāsī* che hanno denunciato l'oppressione patriarcale e di classe. Lo chiarisce bene Elina Horo quando racconta la sua storia:

> [...] I was always aware of the triple jeopardy I faced. First, as a woman in general, second as an Adivasi in a caste structure and third as an Adivasi woman. I was aware, since college, for instance, of the fact that Adivasi women were victimised as *dayans* (witches) in rural areas of Jharkhand. I was aware that despite being educated in the same schools, Adivasi women were discriminated in the name of their traditions. But it was only after I started working in the social development sector that I realised how structural and systematic the discrimination against Adivasi women really is.[61]

L'esperienza delle donne *ādivāsī* è determinata dal loro posizionamento sociale e dalle dinamiche di potere a cui sono sottoposte come donne e come indigene. La condizione di invisibilità è determinante nel discorso sulle spinte migratorie degli ultimi decenni, il quale mostra forme di continuità con il periodo coloniale in cui v'era un'alta richiesta di manodopera femminile *ādivāsī* per l'industria di tè assamese. Le dinamiche che caratterizzano l'attuale migrazione di queste donne manifestano forti analogie con quelle della tratta degli esseri umani, causando episodi di sfruttamento e violenza. Le migranti *ādivāsī* nell'area urbana di Delhi hanno alle volte la possibilità di rifarsi una vita

[61] E. Horo, *Patriarchies: How an Adivasi Woman Has to Fight Multiple Oppressions. Fighting Cultural Erasure and Gender-based Discrimination, Adivasi Women Lead Lives of Triple Jeopardy*, 1 marzo 2023, <https://www.outlookindia.com/national/patriarchies-how-an-adivasi-woman-has-to-fight-multiple-oppressions-magazine-265354> [consultato il 22 marzo 2023].

come lavoratrici domestiche, ma si ritrovano in un gap tra forme societali e culturali molto diverse che comporta per molte di loro situazioni di acuta crisi identitaria e isolamento sociale.[62] In concomitanza al disagio migratorio emergono anche spazi di visibilità e resistenza in cui alcune donne riescono a ricreare i legami con le comunità oltre i confini dei loro villaggi d'origine. È proprio l'ambivalenza della dicotomia visibilità/invisibilità che non le colloca né dentro né fuori ma piuttosto su una linea di margine, che segna sia aree di esclusione sia aree di inclusione: le lavoratrici *ādivāsī* di Delhi vivono una realtà che non è soltanto di confinamento e sfruttamento ma anche di resistenza e visibilità. È questo il background che bisogna tenere in considerazione per cogliere la complessità identitaria dell'esperienza migratoria delle donne *ādivāsī* che lasciano le foreste e le terre per raggiungere la città.

[62] N. Neetha, *Urban Housekeepers from Tribal Homelands*, cit., pp. 249-250.

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

La "materializzazione" del *revenant*: distruzioni e ritorni*

di *Carminella Sipala*

Prologo

Il 2 agosto 1774, alla prima parigina del Palais Royal, l'Euridyce di Gluck,[1] amata e invocata da Orphée, torna dalla morte fra le braccia dello sposo. Sulla traccia di Ranieri de' Calzabigi, il compositore tedesco rifiuta di mettere in scena il fallimento dell'impresa salvifica tentata da Orfeo, così come era stata imposta da Virgilio[2] e poi fatta propria da tutta una solida *lignée* alla quale si uniformeranno, fra gli altri, Ovidio, Boezio e Poliziano. La scelta di riannodare con la tradizione pre-virgiliana e celebrare il clamoroso successo di Orfeo sugli Inferi, successo senza pari che glorifica la potenza dell'amore tanto quanto il primato di quella poesia che era attributo distintivo del poeta-eroe,[3] introduce precocemente nella cultura francese il mito del ritorno

* Il presente studio, per temi trattati e metodologia utilizzata, rientra in una linea di ricerca già avviata all'interno del progetto *Medioevo romanzo e orientale. Manifestazioni, forme e lessico dell'eros dal Medioevo al Moderno* (EROS2020), Piano di Incentivo per la Ricerca di Ateneo (PIACERI) 2020, coordinato dal Prof. Gaetano Lalomia, del Dipartimento di Scienze Umanistiche di Catania (DISUM).

[1] C. W. Gluck, *Orphée et Euridyce*, opera lirica su libretto di R. de' Calzabigi, tradotto in francese ed adattato da P. L. Moline, 1774. La prima versione, in italiano, con il titolo di *Orfeo ed Euri*dice, tratta dal libretto del Calzabigi e universalmente considerata la prima manifestazione della riforma di Gluck, era stata presentata a Vienna il 5 ottobre 1762.

[2] Virgilio, *Georgiche*, libro IV, vv. 485-503.

[3] G. Paduano, *La «costanza» di Orfeo: sul lieto fine dell'*Orfeo *di Gluck*, «Rivista Italiana di Musicologia», XIV, 2, 1979, pp. 349-377.

e, grazie anche all'ininterrotta serie di rappresentazioni cui si promette la sfarzosa e affascinante opera – fin dal debutto ammiratissima –,[4] apre la porta ad ogni sorta di *revenant*.[5]

Vedere, far vedere, mostrare, esibire

Il XIX secolo sviluppa una forma di bulimia dello sguardo in ogni campo dello spazio sociale.[6] Il secolo che ha inventato la fotografia e il cinema, che ha sperimentato tutte le strade e tutti i gradi del realismo, da quello romantico a quello scientifico, che ha inventato l'impressionismo e il *pointillisme* e applicato alla pittura le leggi ottiche di recente scoperta, che ha invaso le città di immagini (dalle insegne dei negozi ai manifesti) e ha imposto le *expositions internationales* come vetrina per ogni produzione umana (ideologica, merceologica, artistica), che ha confiscato nei libri amplissimi spazi per le illustrazioni, inventato la stampa periodica illustrata e sviluppato come non mai la vecchia e dimenticata pratica retorica dell'*ekphrasis*: il XIX secolo lancia la sua sfida ai mondi invisibili decretandone l'invasione e la conquista.

Se già il *flâneur* di baudelairiana memoria amava vagabondare senza meta per le strade parigine lasciando vagare su uomini e cose uno sguardo libero e curioso,[7] se dell'osservatore ozioso la narrativa zoliana ha finanche fatto un dispositivo narrativo utile ad incardinare accurate descrizioni nella struttura diegetica dei

[4] F. Degrada, *«Danze di eroi» e «saltarelli di burattini»: vicende dell'*Orfeo *di Gluck*, in Id., *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Fiesole, Discanto Edizioni, 1979, I, pp. 115-131.

[5] Nel corso del nostro studio useremo questa denominazione per definire qualunque essere ritorni dalla morte, senza distinguere più sottilmente fra spettri, fantasmi, ombre ed ectoplasmi di ogni aspetto e consistenza (cfr. D. Sangsue, *Nomenclature des revenants*, in Id., *Fantômes, esprits et autres morts-vivants*, Paris, Éditions Corti, 2011 [«les essais»], pp. 17-21).

[6] Cfr. Ph. Hamon, *Imageries. Littérature et images au XIX^e siècle*, José Corti, 2001 («les essais»).

[7] Per una messa a punto della nozione di *flâneur*, cfr. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages* [1924-1939], traduction de l'allemand par J. Lacoste, Paris, Les Éditions du Cerf, 1997.

suoi romanzi,[8] nel corso del secolo la voracità visiva si è allargata e democratizzata,[9] contagiando abitanti e visitatori di Parigi e facendone una città destinata al consumo visivo.

Ma in una città che – dai *boulevards* chiassosi agli affollati *parcs des expositions*, passando per la serie infinita di sale teatrali e circensi pensate per ogni tipo di intrattenimento – mette se stessa in scena in modo sempre rinnovato e sempre sorprendente,[10] la frontiera estrema della spettacolarizzazione è la sala della Morgue.

Il burocrate che per primo pensò di consentire al passante e al curioso l'ingresso – non filtrato, non mediato, non a pagamento – nella sala predisposta per l'esposizione dei cadaveri che, numerosi, venivano raccolti sui marciapiedi e nei tuguri della città o ripescati dalla Senna, era sicuramente mosso da ottime intenzioni, se non umanitarie sicuramente compassionevoli per il peso finanziario che gravava su una amministrazione costretta ogni giorno a fare i conti con decine di nuovi cadaveri senza nome da indagare e da inumare a proprie spese.[11] Ma sicuramente tale benemerito non aveva immaginato che sul desiderio di contribuire all'identificazione dell'anonima salma avrebbe prevalso il piacere dello spettacolo macabro:

> la Morgue est l'un des établissements de Paris qui ont le privilège d'exciter le plus vivement la curiosité du public. À l'attraction qu'exerce le spectacle de la mort se mêle l'intérêt du drame: qu'il s'agisse d'un suicidé, d'un individu mort subitement dans la rue ou d'un assassiné, tous ces cadavres exposés ont une histoire presque tou-

[8] Sul "*personnage porte-regard*", cfr. Ph. Hamon, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1998.

[9] Balzac ancora ne faceva una questione di classe: «le rentier existe par les yeux. La girafe, les nouveautés du Muséum, l'exposition des tableaux ou des produits de l'industrie, tout est fête, étonnement, matière à examen pour lui» (*Monographie du Rentier*, in *Les Français peints par eux-mêmes*, tome troisième, Paris, Curmer éditeur, 1841, pp. 8-9).

[10] Cfr. V. R. Schwartz, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998.

[11] Per la ricostruzione della storia, del funzionamento e dell'aspetto della Morgue, colta nel pieno della sua fortunata esistenza, cfr. E. Cherbuliez, *La Morgue de Paris*, «La Revue des Deux Mondes. Recueil de la politique, de l'administration et des mœurs», 1er janvier 1891, pp. 344-381.

> jours dramatique, souvent bruyante et dont le dernier mot a bien de chances de rester mystérieux. La foule, qui s'écrase à certains jours devant les vitrines de la salle d'exposition, n'y vient chercher que des émotions violentes; ce n'est pour elle qu'un spectacle à sensation, permanent et gratuit, dont l'affiche change tous les jours.[12]

Émile Zola, che pure apprezzava le folle annoiate e incompetenti («des bourgeois, des ouvriers, des paysans, les ignorants, les badauds, les promeneurs de la rue, venus là une heure ou deux pour tuer le temps»)[13] quando in maniera incongrua si affollavano a visitare gli annuali Salon di pittura sfilando davanti ad opere in gran parte incomprensibili ai loro occhi,[14] censura con sdegno le stesse folle che si dilettano davanti ai poveri corpi esposti alla Morgue ed anche lui non esita ad accostare questo «étalage de chair humaine» ad uno spettacolo teatrale.

> La Morgue est un spectacle à la portée de toutes les bourses, que se payent gratuitement les passants pauvres ou riches. La porte est ouverte, entre qui veut. Il y a des amateurs qui font un détour pour ne pas manquer une de ces représentations de la mort. Lorsque les dalles sont nues, les gens sortent désappointés, volés, murmurant entre leurs dents. Lorsque les dalles sont bien garnies, lorsqu'il y a un bel étalage de chair humaine, les visiteurs se pressent, se donnent des émotions à bon marché, s'épouvantent, plaisantent, applaudissent ou sifflent, comme au théâtre, et se retirent satisfaits, en déclarant que la Morgue est réussie, ce jour-là.[15]

[12] Ivi, p. 344.
[13] É. Zola, *Après une promenade au Salon* [le 23 mai 1881], in Id., *Écrits sur l'art*, J.-P. Leduc-Adine éd., Paris, Gallimard, 1991, p. 441
[14] «Certes, je ne prétends pas que cette cohue apporte là un sentiment artistique quelconque, un jugement sérieux des œuvres exposées. [...] Mais il n'y en a pas moins là une lente éducation de la foule. On ne se promène pas au milieu d'œuvres d'art, sans emporter un peu d'art en soi. L'œil se fait, l'esprit apprend à juger» (ivi, pp. 441-442).
[15] É. Zola, *Thérèse Raquin*, Paris, Librairie Internationale A. Lacroix, Verboeckhoven & C^e^ éditeurs 1868 [1867], pp. 107-108.

L'associazione fra Morgue e sala teatrale è familiare anche ai cronisti che persino sulla stampa più popolare non mancheranno di sottolineare come la realtà sappia nutrire gli appetiti del pubblico meglio del palcoscenico:

> le public parisien a besoin de loin en loin de ces émotions tragiques. La plupart des théâtres étant fermés et le drame ayant, d'ailleurs, dès longtemps, à peu près disparu de la scène, c'est dans la vie réelle que se retrouvent les incidents à sensation qui passionnent les foules et grossissent le tirage des journaux. La petite morte trouvée rue du Vertbois sur les marches d'un escalier et qui vit défiler devant elle à la Morgue une centaine de mille de curieux sans avoir été reconnue, a durant plusieurs jours intrigué tout Paris et ce n'est pas sans une sorte de désappointement que l'on a appris un beau matin par le rapport des médecins chargés de l'autopsie que l'enfant avait tout simplement succombé à un accident naturel, et que toute hypothèse de crime devait être absolument écartée. Mais pourquoi s'est-on débarrassé du cadavre par ce procédé mystérieux? On se le demanderait sans doute encore, si, d'aventure, une seconde affaire autrement saisissante ne fut venue faire oublier la sinistre trouvaille de la rue du Vertbois. On a découvert éparpillés çà et là sur la voie publique, dans le quartier Montrouge, les morceaux incomplets d'un cadavre charcuté d'une main sûre, mais visiblement peu exercée. Par malheur, la tête est absente, ainsi qu'une cuisse, un sein, ce qui rend la reconnaissance et les recherches assez difficiles.[16]

Per un attimo in questo cinico resoconto emoziona il rovesciamento di prospettiva che permette alla bambina morta ed esposta alla Morgue di veder sfilare sotto i suoi occhi circa centomila persone incapaci di riconoscerla e che dunque la guardano senza vederla. Ma subito nella curiosità pubblica il caso misterioso della bambina è archiviato dal sopraggiungere di un nuovo e più

[16] *Par-ci par-là*, «Le Voleur illustré. Cabinet de lecture universel», n. 1520, 19 Août 1886, p. 523.

intrigante mistero: un cadavere fatto a pezzi e irriconoscibile per l'assenza della testa, di un seno e di una coscia. Un puzzle incompleto che forse resterà irrisolvibile ma che ha il merito di rivelarci il segreto di tanta pubblica insensibilità: i corpi senza nome e dunque senza identità né storia non sono persone ma oggetti che possono essere esposti in vetrina, come in un negozio di curiosità si accatastano alla rinfusa merci bizzarre e reperti stravaganti («la sinistre trouvaille»!).

La reificazione apre la strada alla consumazione oculare, all'insaziabile divoramento della carne morta senza nome.

Un vincolo inestinguibile

La morte è solo una delle possibili sfide alla volontà di rappresentazione dell'invisibile: eppure su questo tema il XIX secolo si accanirà con particolare ostinazione e pervicacia. A motivare l'uomo dell'Ottocento non è certo un generico presentimento del rovinoso approssimarsi della Catastrofe che arriverà solo con le Guerre mondiali del XX secolo né quel morboso e depravato gusto per ogni mortifero olezzo che già Mario Praz evidenziò nel suo indimenticabile volume su *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*[17] e che ha nutrito tutti i successivi studi sulle perversioni del Romanticismo e del Decadentismo. Tale gusto macabro può semmai essere riconosciuto come effetto di una risemantizzazione della morte e di una sua ricollocazione nell'immaginario collettivo che ha interessato tutto il XIX secolo.

Fino alla Rivoluzione Francese, la Chiesa aveva mantenuto in Francia una sorta di monopolio del mondo spirituale e aveva agito come indiscussa mediatrice fra il Tempo e l'Eterno e dunque anche fra la Vita e la Morte. Ma dal momento dell'approvazione, il 12 luglio 1790, della Costituzione civile del Clero, fino all'adozione, il 9 dicembre 1905, della legge sulla separazione tra Chiesa e Stato, il Secolo Lungo ha voluto "laicizzare" lo Stato, ora ghi-

[17] Milano-Roma, Soc. editrice La Cultura, 1930.

gliottinando suore e preti "refrattari" e massacrando i Vandeani cattolici, ora inventariando e confiscando monasteri ed edifici di culto da riassegnare alla proprietà pubblica. Laddove il percorso giuridico di espropriazione era stato temporaneamente sospeso dal Concordato Napoleonico del 1801, l'espulsione della religione cristiana dal vissuto e dall'immaginario, dalla pratica e dall'orizzonte della vita quotidiana proseguì gradualmente e senza interruzioni, ancorché in modo lento e fortemente diversificato su scala diatopica e diastratica. La temporanea eclissi di un'istituzione, che per un paio di millenni si era assunta il compito di rispondere alle grandi domande dell'essere umano, non può certo far tacere quelle domande, che verranno comunque poste e cercheranno altrove una risposta. Il secolo scivola così dalla "religione" alla "religiosità", un sentimento più che un concetto: toccherà all'arte ricreare quelle sensazioni estetiche, proprie alla liturgia cristiana, e rianimare quegli stati d'animo, una volta nutriti di catechismo e tradizioni familiari e locali, laddove filosofia e scienza (più spesso para-scienza) proveranno confusamente e disordinatamente a rimettere in piedi un vago e incerto scenario che restituisca senso alle vite umane.

Abbandonato a se stesso, il singolo, non più parte di un corpo collettivo, cerca scorciatoie individuali: il dialogo con i morti – con i propri morti, evocati con il loro nome e riconoscibili dall'accurata conservazione *in imago* delle forme tanto amate e accarezzate – è la prima strategia cui rivolgersi per privare la morte della sua inconoscibilità e della paura che da tale ignoranza deriva. I cimiteri – spostati, per l'appunto, fuori dalle cinta urbane e lontano dalle chiese, parcellizzati dalla pratica della concessione che consente alle famiglie di condividere spazi privatizzati e di riprodurre in scala i raggruppamenti e le distanziazioni sociali propri della città dei vivi – si riempiono di addolorati angeli a fungere da messaggeri o più direttamente di statue e rilievi che eternano il volto del bambino perduto, del severo padre perno della famiglia, o della sposa amata con cui chiacchierare, mantenendo una fre-

quentazione costante, fitta ed intima.[18] Contemporaneamente il Purgatorio si amplia e fagocita ogni altro spazio dell'Oltretomba e la conversazione, ora in sogno, ora in preghiera, con le anime dei Defunti in transito rassicura gli uni della costante attenzione degli altri.[19] I tavolini rotanti e le tavole *ouija* garantiscono per parte loro risposte accurate e pertinenti ai parenti in lutto, entusiasti alla prospettiva di interrogare il defunto in emozionanti sedute spiritiche.[20]

Gli accorgimenti sono diversi ma in tutti a prevalere è la privatizzazione del vincolo fra sopravvivente e defunto e il desiderio del sopravvivente di non lasciar andar via il defunto, di trattenerlo presso di sé, per parlargli e rivederlo. Perché indugi nel nostro mondo o torni indietro. Riparando all'irrimediabilità del distacco. Anche il *revenant* obbedisce a questa logica.

La "materializzazione" della morte: una proposta di lettura

Il XIX secolo gioca volentieri con i *revenants*, in una prospettiva che oscilla fra la ricerca di un facile effetto *horror* di cui nutrire la letteratura fantastica di matrice romantica e un affinamento "parnassiano" di bellezza ed erotismo così estremo da risultare insofferente ai confini terrestri. Che sia la magnifica e dolcissima Spirite di Gautier, ansiosa di portare con sé l'amato Malivert «dans une joie céleste et radieuse»[21] o la sensuale danzatrice Inès de Las Sierras di Nodier che (forse) torna dagli Inferi per consu-

[18] Cfr. Ph. Ariès, *La mort de l'autre*, in Id., *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983, pp. 247-271.
[19] Cfr. Id., *Les âmes du Purgatoire*, in Id., *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, pp. 455-460.
[20] «L'absence du Purgatoire et l'impossibilité d'intercéder en faveur des défunts [...] qui devinrent des pseudo-vivantes, des désincarnés, [est] une des raisons, sans doute, qui expliquent pourquoi les pays protestants ont fourni un terrain plus favorable que les catholiques au développement du spiritisme et des communications entre les vivants et les morts», ivi, pp. 455-456. Sul superamento del dualismo materialismo-spiritualismo e sulla «porosité entre matière et pensée» nell'appassionata difesa del mesmerismo rintracciabile nella *Comédie humaine* di Balzac, cfr. C. Barel-Moisan, *Une science aux frontières de la matière et de l'esprit. Enjeux épistémiques et romanesques de l'inscription dans la fiction*, «L'Année balzacienne», XIV, 1, Presses Universitaires de France, 2013, pp. 55-73.
[21] Th. Gautier, *Spirite: nouvelle fantastique*, Paris, Charpentier, 1866, p. 180.

mare la sua crudele vendetta, il *revenant* si manifesta come una meravigliosa creatura libera dalla tirannia della materia e indifferente alle costrizioni della fisicità.

Spirite appare trasparente, impalpabile, «aérienne»:

> Guy regarda vers le piano, et peu à peu s'ébaucha dans une vapeur lumineuse l'ombre charmante d'une jeune fille. L'image était d'abord si transparente, que les objets placés derrière elle se dessinaient à travers les contours, comme on voit le fond d'un lac à travers une eau limpide. Sans prendre aucune matérialité, elle se condensa ensuite suffisamment pour avoir l'apparence d'une figure vivante, mais d'une vie si légère, si impalpable, si aérienne, qu'elle ressemblait plutôt au reflet d'un corps dans une glace qu'à ce corps lui- même.

Quanto ad Inès, essa sembra del tutto indifferente alla forza di gravità:

> elle revenait, elle tournait sur elle-même, comme une fleur que le vent a détachée de son rameau, elle s'élançait, de la terre, comme s'il avait dépendu d'elle de la quitter pour toujours, elle y redescendait comme s'il avait dépendu d'elle de n'y pas toucher; elle ne bondissait pas sur le sol; vous auriez cru qu'elle ne faisait qu'en jaillir, et qu'un arrêt mystérieux de sa destinée lui avait défendu d'y toucher autrement que pour le fuir.[22]

Eppure, le tracce di materialità nel vestito logoro (Rimbaud avrebbe detto che «devenait idéal»)[23] e nell'appetito indefettibile dimostrato a tavola dalla bella Inès avrebbero dovuto avvertire i terrorizzati testimoni dell'apparizione che non già di uno spettro si trattava ma di una persona in carne ed ossa, seppur folle e in fuga dalle frustrazioni di una relazione tossica.

[22] Ch. Nodier, *Inès de Las Sierras*, Paris, Librairie de Dumont, 1837, pp. 167-168.
[23] A. Rimbaud, *Ma Bohème (Fantaisie)* [*Cahiers de Douai*, 1870], *Poésies. Reliquaire*, Paris, Léon Genonceaux éditeur, 1891, p. 61.

La dimensione spettrale ha peraltro conosciuto infinite declinazioni nella letteratura prodotta dai più grandi narratori francesi del secolo e tutte – da Nerval a Mérimée, da Dumas a Balzac, da Champfleury a Bourget – sono state raccolte ed esaminate da Daniel Sangsue nella impareggiabile «collection de fantômes» che lo studioso coltiva almeno dal 1989.[24] Ma il nostro studio non vuole essere un inventario di "*têtes coupées*" e di "*mortes amoureuses*", di "*morts-vivants*" e di vampiri: piuttosto esso aspira a percorrere il cammino indicato da Philippe Ariès con i suoi *Essais sur l'histoire de la mort en occident: du Moyen Age à nos jours*,[25] e ripreso, fra gli altri, da Michel Vovelle[26] e, in tempi più recenti, da Bruno Berthérat,[27] e pertanto si propone di indagare la natura del rapporto dell'uomo occidentale con la morte e di esaminare le forme e le dinamiche che questo rapporto ha assunto nell'universo culturale del XIX secolo.

In quell'instancabile dinamismo di pratiche e di processi che nel loro mutare e interagire costituiscono la cultura di un tempo, il nostro lavoro vuole cogliere il momento in cui le emozioni (ma anche le opinioni, le idee, le azioni) diventano discorso nella scrittura letteraria come negli *spectacles vivants*, nelle manifestazioni più elitarie come in quelle più popolari.[28] In questa prospettiva il fantasma cessa di essere mera tipologia di personaggio o mitema in strutture combinatorie stereotipe o magari stilema condiviso da una scuola o corrente che dir si voglia – comunque denotatore di un codice letterario ampiamente frequentato o di una pratica individuale di scrittura – e invece si palesa come desiderio e terrore: abitante clandestino del nostro immaginario, presenza da addomesticare o rifuggire, salvagente

[24] D. Sangsue, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants*, cit. p. 14.
[25] [*Western attitudes toward death: from the Middle Ages to the present*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 1974], Paris, Seuil, 1975.
[26] *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983 («Bibliothèque des Histoires»).
[27] B. Bertherat (dir.), *Les sources du funéraire en France à l'époque contemporaine*, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2015.
[28] Un testa-coda fra letteratura "alta" e "bassa" al quale lo stesso Sangsue ci autorizza con il suo prezioso volume *Rencontre d'un excentrique et d'une parodie sur une table de dissection* (Genève, La Baconnière, 2021).

cui aggrapparsi in estrema difesa di un sogno di immortalità, che sentiamo ormai sfuggirci dalle dita, o indesiderato rimorso di colpe che volentieri avremmo rimosso ma che affonda i denti nella nostra carne e non ci lascia andare.

Per questa ragione, in questa sede, più che allo smaterializzarsi del corpo nella letteratura fantastica, guarderemo alla "materializzazione" dello spettro nella scrittura di matrice scientista, di impronta naturalistica e di ambizione politica.

«Un douloureux tableau» e «une boucherie dégoûtante»[29]

La Morgue si rivela un potente dispositivo capace di catalizzare l'attenzione del pubblico e nutrire le più varie forme artistiche e manifestazioni culturali. Lo sapeva bene Edgar Allan Poe che per ambientare il suo racconto, noto come *The Murders in the Rue Morgue*[30] – solitamente ricordato come quello che aprirà la strada alla letteratura poliziesca mondiale – esiterà a lungo: ansioso di trovare un toponimo che agisca da "effet de réel" per il pubblico americano, evocando immediatamente qualcosa di francese (non diversamente sceglie per il personaggio del medico il nome di "Dumas"), immagina prima una inesistente rue Trianon-bas (ispirata verosimilmente al Grand e al Petit Trianon di Versailles) per inserire poi sul manoscritto la egualmente inesistente rue Morgue nel quartiere (esistente) di Saint-Roch:[31] il nome dell'obitorio venne da Poe evidentemente ritenuto perfetto per un'orribile scena del delitto, considerato che

[29] *Le petit Diable boiteux, ou Le guide anecdotique des étrangers à Paris*, par M.***, Paris, C. Painparré libraire, 1823, p. 170.

[30] E. A. Poe, *The Murders in the Rue Morgue*, «Graham's Lady's and Gentleman's Magazine», XVIII, 4, April 1841, pp. 166-179.

[31] Insieme a Baudelaire traduttore di Poe possiamo chiederci: « Ai-je besoin d'avertir à propos de la rue Morgue, du passage Lamartine, etc., qu'Edgar Poe n'est jamais venu à Paris? – C. B.» (E. A. Poe, *Les plus beaux Contes*, traduction de Ch. Baudelaire, Paris, Les éditions G. Crès et C^{ie}, 1925, nota 1, p. 36).

> upon English speaking readers the French phrase has the primary effect of a macabre figure of speech and profoundly deepens the emotional suggestiveness of the original title with a chill of horrible anticipation.[32]

In piena Belle Époque il brivido d'orrore evolverà in sarcasmo nelle canzoni degli anni 1890 di Mévisto: sulla linea dei *Pendus* di François Villon, egli ama talvolta far parlare il cadavere in prima persona,[33] ma per i cadaveri, e per quelli della Morgue in particolare,[34] rivendica una pietà che non tollera il facile scherno degli spettatori, ragazzini di strada o bravi borghesi. La "chanson naturaliste"[35] de Mévisto insisterà dunque da una parte sulla crudezza dei colori e la poltiglia dei corpi purtuttavia ordinatamente e ossimoricamente allineati in esposizione, spettacolarizzando la morte a uso e consumo dei *cafés chantants* che queste canzoni riprenderanno e porteranno al successo; dall'altra farà proprio lo sguardo compassionevole[36] che il romanzo popolare di Eugène Sue ha insegnato a rivolgere sulle sofferenze dei diseredati e sulla mancanza di equità nei rapporti sociali:

Ils sont rangés correctement
Sur la dalle et pour vêtement
Ils n'ont parfois qu'une chemise

Les uns sont bleus, les autres verts,
Yeux crevés et ventres ouverts
D'autres la tête en marmelade;

Et du matin jusques au soir,
Des curieux viennent les voir,
Et plaisantent sur leurs binettes,

[32] E. Boll, *The Manuscript of* The Murders in the Rue Morgue, *and Poe's Revisions*, «Modern Philology», XL, 4, The University of Chicago Press, May 1943, p. 306.

[33] Cfr. *La Chanson du Macchabée*, créée par J. Mévisto au Concert de l'Horloge, paroles de Montoja, musique de G. Maquis, couv. de H. G. Ibels, Paris, À la Chanson moderne, [s.d.].

[34] *La Morgue*, créée par J. Mévisto au Concert de l'Horloge, paroles de Montoja, musique de G. Maquis, couv. de H. G. Ibels, Paris, À la Chanson moderne, [1892].

[35] Aristide Bruant, «chansonnier populaire», ne è il più noto rappresentante: cfr. L. R. Schub, *La chanson naturaliste: Aristide Bruant, ou le revers de la Belle Époque*, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 28, 1976, pp. 195-212; C. Dutheil Pessin, *La Chanson réaliste, sociologie d'un genre,* Paris, L'Harmattan, 2004.

[36] Per una riflessione che vada da Rousseau à Arendt, passando per Toqueville, sull'effetto della "compassion" nelle moderne democrazie, soprattutto attraverso la spettacolarizzazione di terrore e pietà, cfr. M. Revault d'Allonn, *L'Homme compassionnel*, Paris, Seuil, 2008; per il ruolo della musica nella costruzione del cittadino della Terza Repubblica, cfr. J. Pasler, *La République, la musique et le citoyen. 1871-1914* [*Composing the citizen. Music as Public Utility in Third Republic France*, 2009], Paris, Gallimard, 2015 («Bibliothèque des histoires»).

Mais le costume de rigueur
C'est la peau, le gilet en cœur
N'est pas de mise

Mais aristos, voyou, rasta,
Sachez qu'aucun d'eux ne prête à
La rigolade!

Des concierges et leurs cabas,
Des cocottes montrant leurs bas,
Des gens honnêtes![37]

Fra i due estremi del facile orrore e della cruda causticità, lungi dall'ipocrita rivendicazione di improbabili valenze educative esibite da guide turistiche,[38] la linea dominante scelta dal Mondo delle Lettere per riprodurre la messa in scena di cadaveri, alla quale un'opinione pubblica eccitata dalla vista del sangue e della vera carne inesorabilmente si volge,[39] sembra essere il "socialismo" da romanzo popolare di Eugène Sue:[40] una denuncia dolente priva di velleità eversive, la richiesta di diritti ma soprattutto di riequilibrio del divario sociale e di più ampia condivisione collettiva del benessere. In breve: il riconoscimento della dignità di ogni essere umano, al di là delle condizioni di nascita e della personale abilità di acquisire ricchezza, di controllare strategie e strumenti di affermazione, e di conquistare potere.[41] Quella dignità che l'esposizione di carne umana della Morgue umilia e offende.

Nel 1846, proprio negli anni in cui imperversa quella «espèce de fièvre universelle causée par la publication des *Mystères de Paris*»,[42] appaiono i due tomi di *Histoires à faire peur* firmati dal

[37] *La Morgue*, créée par J. Mévisto, cit. p. 2.

[38] «Étrangers, Provinciaux, Parisiens mêmes, allez voir la Morgue: il faut se pénétrer de fortes images, pour prendre de fortes résolutions d'être sages» (*Le petit Diable boiteux*, cit., pp. 170-171).

[39] Sulla relazione fra modernità, consumo oculare e gusto per il realismo estremo, cfr. V. R. Schwartz, *The Morgue and the Musée Grévin: Understanding the Public Taste for Reality in Fin-de-Siècle Paris*, in M. Cohen, Ch. Prendergast (eds.), *Spectacles of Realism: Gender, Body, Genre*, Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 1995, pp. 268-293.

[40] Cfr. U. Eco, *Eugène Sue, il socialismo e la consolazione*, introduzione a E. Sue, *I misteri di Parigi*, Milano, Sugar, 1965, pp. I-XXXI (poi in U. Eco, *Il superuomo di massa*, Milano, Cooperativa Scrittori, 1976, pp. 37-41).

[41] Sull'idea di una funzione "promozionale" del diritto che educhi il cittadino a percepire la legge come amica e come necessaria al miglioramento della società e dunque all'interesse individuale, cfr. P. Barcellona (a cura di), *L'uso alternativo del diritto*. I: *Scienza giuridica e analisi marxista*, Roma-Bari, Laterza, 1973; e il recente: M. Cossutta, Les Mystères de Paris*: ovvero il "lancio" del diritto promozionale*, «Etica & Politica / Ethics & Politics», XXIV, 3, 2022, pp. 483-497.

[42] J. Cherbuliez, [Préface], *Revue critique des livres nouveaux publiés pendant l'année 1848*, XVI^{e} année, Paris-Genève, Joël Cherbuliez libraire, 1848, p. XIV. Le «Journal des Débats» pubblicò *en feuilleton* il capolavoro di Eugène Sue fra il 19 giugno 1842 e il 15 ottobre 1843.

commandeur Léo Lespès.[43] L'ispirazione viene da Sue, come dimostrano dettagli quali il rifiuto di consegnare alla giustizia il malvagio, "punendolo" invece con il perdono e con quella consapevolezza del male commesso che lo condurrà a rapida morte.[44] La scrittura – frettolosa e maldestra – è di un giornalista (Antoine Joseph Napoléon Lespès, 1815-1875) che si avvia a diventare, con lo pseudonimo di Timothée Trimm, uno dei personaggi più alla moda del Secondo Impero e peraltro destinato allo stesso rapido tramonto di Napoléon III.[45]

Il lungo racconto *Les Yeux verts de la Morgue*[46] fa dell'obitorio parigino, dei suoi uffici e delle sue lugubri sale che su tavole di marmo nero allineano «des cadavres affreux, bleus, noirs, verts, défigurés, hideux à contempler»,[47] il centro nevralgico di una furibonda macchina narrativa nella quale i cadaveri si risvegliano e tornano a morire, entrano ed escono dalla Salle des Morts, ritrovano la parola o crollano in prolungati svenimenti, sono dichiarati morti senza esserlo e risvegliati quando tutto sembra perduto e subiscono o disvelano complotti resi possibili dalla complicità venale di dirigenti e assistenti della Morgue stessa. L'intrigo – inverosimile come prassi del *feuilleton* – ma singolarmente mal costruito, sì da richiedere frequenti interventi *ex post* del narratore a spiegare e ricucire, prevede inevitabilmente la presenza di un *vilain*, criminale spietato e diabolico ma incongruamente sentimentale, di una vergine ingenua e inconsapevole, bisogne-

[43] Paris, Au Comptoir des Imprimeurs Unis, 1846.
[44] Per l'idea di punizione secondo Eugéne Sue, cfr. M. Cossutta, Les Mystères de Paris*: ovvero il "lancio" del diritto promozionale*, cit., pp. 489-492.
[45] «Il a tenu dans sa main, et pendant de longues années, le million de lecteurs du *Petit Journal*. Tout Paris connaît son chapeau rond, ses longs cheveux, sa moustache fournie, son costume de velours que rehausse une cravate flottante blanche ou rouge passée sous un col rabattu et sa chaîne d'or à laquelle on attacherait deux forts percherons. Il n'a aucune instruction, compose des articles à coups de ciseaux dans des volumes, mais possède un tel talent de vulgarisateur qu'il peut se vanter d'avoir, en l'amusant, plus éduqué le peuple que tous les instituteurs du second Empire. […] Jamais on ne vit exemple plus frappant de la fragilité des réputations. Ajoutons pour ne décourager personne que la sienne reposait sur des bases chancelantes» (G. Duval, *Mémoires d'un Parisien [première période]*, Paris, Flammarion, [1913?], p. 200).
[46] Il racconto si articola in 15 capitoli e un *épilogue* ed occupa le pagine 197-334 del primo tomo delle *Histoires à faire peur*.
[47] Ivi, p. 204.

vole di continui salvataggi, di un generoso ed eroico fidanzato della fanciulla, purtroppo destinato a morte precoce dopo aver però consentito da *deus ex machina* lo svelamento della terribile macchinazione, di una madre della sventurata fanciulla e di un suo fedele servitore, monco della mano destra ma incredibilmente abile a comparire sempre nel posto giusto al momento giusto. A rendere particolare tale coacervo di banalità è che ciascuno di questi personaggi, a turno, al suo primo apparire è percepito dagli astanti come uno spettro spaventoso, per poi rientrare presto nel novero dei viventi. La narrazione procede dunque sistematicamente nell'alternarsi di improvvise fibrillazioni che alzano la tensione e gelano il sangue del lettore e rassicuranti rivelazioni che abbassano il ritmo ed escludono il soprannaturale, salvo rievocarlo dopo solo poche pagine per il sopraggiungere di una nuova inquietante apparizione: che siano verdi occhi che baluginano dietro il lucernaio della Salle des morts o una voce d'oltretomba che riecheggia in oscuri sotterranei o un braccio monco che sfiora il petto di un dormiente o ancora una vecchia scheletrica che sfonda le pareti fradice di un appartamento in rovina… Incessantemente replicata e sistematicamente smentita, l'irruzione del *revenant* in una storia di cadaveri veri falsi e presunti si rivela un procedimento stilistico utile alla costruzione della tensione sul breve periodo ma meccanico nell'applicazione. Alla fine nulla di extraumano rimarrà in una vicenda di ordinaria avidità e in una scrittura cinica che crea i *revenants* solo per distruggerli, minacciandone l'estinzione.

È in questo spazio letterario che Émile Zola propone il proprio sguardo sulla Morgue.

Per odio e per paura…

Parlare di *regard* a proposito di Zola richiama immediatamente le tante splendide pagine dedicate da diversi studiosi,[48] e da Henri Mitterand in particolare,[49] a questo tema. Nuovi approcci metodologici oggi hanno modificato l'idea di percezione e di rappresentazione, cancellando ogni passività nei confronti del reale, e hanno diversamente riflettuto sui modi in cui il soggetto umano rende visibili gli oggetti, fisici o mentali, ristrutturando al contempo la propria esperienza dell'esistenza e del mondo.[50] Che sia iconica o verbale, la figurazione esaurisce il proprio compito nella costruzione di una relazione e nella proiezione di un'istanza soggettiva, e nessuna immagine prodotta può rendere la natura di questa dimensione fantasmatica, incerta fra *thanatos* ed *eros*, fra paura e desiderio, meglio di quella di un *revenant*. Nella parte finale di questo studio ci accosteremo dunque a due opere, un romanzo ed un racconto, di Zola, limitando il nostro esame alla sola *mise en scène* del *revenant*.

Nel romanzo *Thérèse Raquin* (1867) Zola narratore affida il suo sguardo al personaggio di Laurent che per una settimana si reca ogni giorno alla Morgue frugando con gli occhi la grande vetrata in attesa di veder comparire il cadavere dell'uomo che ha assassinato[51], affogandolo durante una gita in barca. I suoi occhi si poseranno su ogni sorta di putrefazione, prima che il cadavere di Camille approdi a sua volta sulle lastre di pietra dell'esposizione e superi in orrore e miseria ogni altro cadavere.

---

[48] Cfr. R. Ripoll, *Fascination et fatalité: le regard dans l'œuvre de Zola*, «Les Cahiers naturalistes», XII, 32, 1966, pp. 104-116.

[49] H. Mitterand, *Le regard d'Émile Zola*, «Europe», 468-469, avril-mai 1968, pp. 182-199; Id., *Le Regard et le Signe: Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, PUF, 1992; Id., *Zola*, t. I: *Sous le regard d'Olympia (1840-1871)*, Paris, Fayard, 1999.

[50] Cfr., come esempio di questi nuovi approcci, Ph. Descola, *Les formes du visible. Une anthropologie de la figuration*, Paris, Seuil, 2021.

[51] La situazione verrà ripresa – che sia omaggio al romanzo zoliano o pratica consueta nella criminalità parigina, nella *chanson* di Mévisto dedicata a *La Morgue*: «Parfois aussi des assassins / Poussés par les désirs malsains / De reconnaître leur victime, / Viennent les reluquer encor / Et dans cet ignoble décor / Jouir du crime» (cit. p. 3).

> Camille était ignoble. Il avait séjourné quinze jours dans l'eau [...], sa face paraissait encore ferme et rigide; les traits s'étaient conservés, la peau avait seulement pris une teinte jaunâtre et boueuse. La tête, maigre, osseuse, légèrement tuméfiée, grimaçait; elle se penchait un peu, les cheveux collés aux tempes, les paupières levées, montrant le globe blafard des yeux; les lèvres tordues, tirées vers un des coins de la bouche, avaient un ricanement atroce; un bout de langue noirâtre apparaissait dans la blancheur des dents. Cette tête, comme tannée et étirée, en gardant une apparence humaine, était restée plus effrayante de douleur et d'épouvante. Le corps semblait un tas de chairs dissoutes; il avait souffert horriblement. On sentait que les bras ne tenaient plus; les clavicules perçaient la peau des épaules. Sur la poitrine verdâtre, les côtes faisaient des bandes noires; le flanc gauche, crevé, ouvert, se creusait au milieu de lambeaux d'un rouge sombre. Tout le torse pourrissait. Les jambes, plus fermes, s'allongeaient, plaquées de taches immondes. Les pieds tombaient.
> Laurent regardait Camille. Il n'avait pas encore vu un noyé si épouvantable.[52]

Minuziosa e dettagliatissima, la descrizione – che sfida il lettore a superare il disgusto e a saziare la propria curiosità in modo distanziato, ma con motivazioni non differenti dal visitatore che si aggira fisicamente nel salone della Morgue – oscilla fra il ricordo della forma preesistente (più che altro il volto – faccia, tratti, testa – che conserva ancora tratti umani e personali riconoscibili) e un movimento che imprime invece un inarrestabile dinamismo alle singole parti (braccia che non tengono più, costole che vengono fuori, scapole che forano la pelle e, scendendo sempre più verso il basso, tronco che imputridisce, gambe che si allungano e piedi che si staccano).[53] Come già nella insuperata descrizione

[52] É. Zola, *Thérèse Raquin*, cit., pp. 110-111.

[53] Accanto ai verbi di percezione che fissano la prospettiva dell'esibizione e ai verbi di movimento che indicano la direzione del processo di degrado, dominano soprattutto i participi passati che di tale degrado costituiscono l'atroce esito: *conservés*, *pris*, *tuméfiée*, *collés*, *levées*, *tordues*, *tirées*, *tannée*, *étirée*, *restée*, *dissoutes*, *souffert*, *crevé*, *ouvert*, *plaquées*...

della baudelairiana *Charogne*,[54] la morte sembra agire da motore, accelerando paradossalmente la vitalità delle parti – membra, organi e singole molecole – che ieri si stringevano solidalmente a costituire l'unità del soggetto e che una improvvisa libertà restituisce all'autonomia di un divenire velocizzato fino alla frenesia. E, come in Baudelaire, la descrizione non investe solo la vista ma si allarga anche all'odorato («Il lui semblait qu'une odeur âcre le suivait, l'odeur que devait exhaler ce corps en putréfaction»).[55]

La stessa crudezza accompagnerà puntualmente la ricomparsa del cadavere ogni volta che in forma allucinatoria esso si ripresenterà ai suoi assassini. Sebbene il corpo di Camille venga ufficialmente identificato, registrato e seppellito, il suo fantasma non scomparirà, ma resterà inseparabile dalla coppia adultera e omicida. Inutilmente Laurent, l'amico d'infanzia di Camille, e Thérèse, che di Camille era la moglie, cercheranno una difesa unendosi in quel matrimonio il cui progetto aveva reso necessario il tradimento e l'omicidio: il cadavere dell'annegato si installerà nel letto nuziale mantenendo tremebondi e separati i novelli sposi e spegnendo definitivamente ogni residuo della loro antica passione.

> Thérèse montait la première et allait se mettre au fond, contre le mur; Laurent attendait qu'elle se fût bien étendue, et alors il se risquait à s'étendre lui-même sur le devant du lit, tout au bord. Il y avait entre eux une large place. Là couchait le cadavre de Camille.
> Lorsque les deux meurtriers étaient allongés sous le même drap, et qu'ils fermaient les yeux, ils croyaient sentir le corps humide de leur victime, couché au milieu qui leur glaçait la chair. C'était comme un obstacle ignoble qui les séparait. La fièvre, le délire les prenait, et cet obstacle devenait matériel pour eux; ils touchaient le corps, ils le voyaient étalé, comme à un lambeau verdâtre et dissous, ils respiraient l'odeur infecte de ce tas de pourriture hu-

[54] Cfr. Ch. Baudelaire, *Une Charogne*, nella sezione "Spleen et Idéal" de *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise libraires-éditeurs, 1857, pp. 66-68.
[55] É. Zola, *Thérèse Raquin* cit., p. 111.

> maine; tous leurs sens s'hallucinaient et donnaient une acuité intolérable à leurs sensations. La présence de cet immonde compagnon de lit les tenait immobiles et silencieux, éperdus d'angoisse. Laurent songeait parfois à prendre violemment Thérèse dans ses bras; mais il n'osait bouger, il se disait qu'il ne pouvait allonger la main sans saisir une poignée de la chair molle de Camille. Et c'est ainsi que le noyé venait se coucher entre eux, pour les empêcher de s'étreindre. Laurent finit par comprendre que le noyé était jaloux.[56]

Fluida perché semi-liquefatta, «la chair molle» di Camille perde consistenza ma acquista pervasività[57] e raggela «la chair» dei viventi intossicandoli e contaminandoli con l'odore infetto della sua putrefazione «verdâtre». Della circolazione di questa infezione, della contagiosità di una putrefazione trasmissibile, la prova più atroce sarà la gravidanza di Thérèse:

> La pensée d'avoir un enfant de Laurent lui paraissait monstrueuse, sans qu'elle s'expliquât pourquoi. Elle avait vaguement peur d'accoucher d'un noyé. Il lui sembla sentir dans ses entrailles le froid d'un cadavre dissous et amolli. À tout prix, elle voulut débarrasser son sein de cet enfant qui la glaçait et qu'elle ne pouvait porter davantage.[58]

Come aveva fatto per liberarsi dell'inerme e innocente Camille, anche questa volta Thérèse confiderà nella violenza bruta e animalesca di Laurent, provocandolo crudelmente e poi esponendo ai suoi colpi il ventre indifeso in modo da procurarsi un aborto. Come i gesti vengono duplicati, così le immagini del cadavere dell'annegato si riproducono e moltiplicano.

---

[56] Ivi, pp. 194-195.

[57] Se lo spazio fra i corpi dei viventi si restringe, il cadavere riesce comunque a scivolare nel mezzo: «ils poussèrent un cri et se pressèrent davantage, afin de ne pas laisser entre leur chair de place pour le noyé. Et ils sentaient toujours des lambeaux de Camille, qui s'écrasait ignoblement entre eux, glaçant leur peau par endroits, tandis que le reste de leur corps brûlait» (ivi, pp. 199-200).

[58] Ivi, p. 278. Il lessico usato per descrivere il feto che ha in grembo è puntualmente lo stesso che ricorre nella rappresentazione dell'annegato: *noyé*, *cadavre*, *dissous*, *amolli*, *glaçait*.

Se la camera nuziale e il letto, che avrebbero dovuto essere il cuore di una nuova vita matrimoniale, sono implacabilmente occupati dall'annegato, in realtà non ci sarà luogo in cui la sua immagine non compaia, perseguitando i suoi carnefici nel sonno e nella veglia, e, soprattutto, replicandosi all'infinito nelle tele sulle quali Laurent cerca di dipingere volti diversi ma alla fine tutti identici:

> La figure ressemblait à Camille. Laurent effaça brusquement cette esquisse et en tenta une autre. Pendant une heure, il se débattit contre la fatalité qui poussait ses doigts. À chaque nouvel essai, il revenait à la tête du noyé. Il avait beau tendre sa volonté, éviter les lignes qu'il connaissait si bien; malgré lui, il traçait ces lignes, il obéissait à ses muscles, à ses nerfs révoltés. Il avait d'abord jeté les croquis rapidement; il s'appliqua ensuite à conduire le fusain avec lenteur. Le résultat fut le même: Camille, grimaçant et douloureux, apparaissait sans cesse sur la toile. L'artiste indiqua successivement les têtes les plus diverses, des têtes d'anges, de vierges avec des auréoles, de guerriers romains coiffés de leur casque, d'enfants blonds et roses, de vieux bandits couturés de cicatrices; toujours, toujours le noyé renaissait, il était tour à tour ange, vierge, guerrier, enfant et bandit. Alors Laurent se jeta dans la caricature, il exagéra les traits, il fit des profils monstrueux, il inventa des têtes grotesques, et il ne réussit qu'à rendre plus horribles les portraits frappants de sa victime. Il finit par dessiner des animaux, des chiens et des chats; les chiens et les chats ressemblaient vaguement à Camille.[59]

Di questa inesauribile proliferazione di immagini Laurent cerca di darsi una spiegazione oggettiva, impregnata di buon senso, che ponga in relazione la durata della contemplazione con

[59] Ivi, p. 225. Per una riflessione sul ruolo dell'atto di pittura nell'espressione del senso di colpa e nella punizione del colpevole, cfr. M. E. Bloom, *The Æsthetics of Guilt: Crime Scenes and Punitive Portraits in Zola's* Thérèse Raquin, «Dalhousie French Studies», LVIII, Dalhousie University, Spring, 2002, pp. 26-38.

la profondità del ricordo che, una volta penetrato nella memoria, vi si installa e prenderebbe il controllo delle azioni, sottraendolo alla coscienza:

> Laurent comprit qu'il avait trop regardé Camille à la Morgue. L'image du cadavre s'était gravée profondément en lui, et, maintenant, sa main, sans qu'il en eût conscience, traçait toujours les lignes de ce visage atroce dont le souvenir le suivait partout.[60]

Per quanto il gesto sia compiuto senza che il soggetto ne abbia coscienza, siamo ancora lontani dalla teoria freudiana dell'inconscio, e brutale appare la ricostruzione che Zola propone di come lo choc possa curiosamente ingentilire l'uomo più animalesco, trasformandone l'ottusità della mente e la sanità del corpo in malattia morale e genialità artistica:

> Auparavant, il étouffait sous le poids lourd de son sang, il restait aveuglé par l'épaisse vapeur de santé qui l'entourait; maintenant, maigri, frissonnant, il avait la verve inquiète, les sensations délicates et poignantes des tempéraments nerveux. Dans la vie de terreur qu'il menait, sa pensée délirait et montait jusqu'à l'extase du génie; la maladie en quelque sorte morale, la névrose dont tout son être était secoué, développait en lui un sens artistique d'une lucidité étrange; depuis qu'il avait tué, sa chair s'était comme allégée, son cerveau éperdu lui semblait immense, et, dans ce brusque agrandissement de sa pensée, il voyait passer des créations exquises, des rêveries de poëte.[61]

Eppure si affaccia il sospetto di un rimosso mai veramente rimosso che ritorna e che trova nel gesto artistico le parole per esprimersi e per rivelare senza davvero dire. Nella sua inettitudi-

[60] Ivi, p. 224.
[61] Ivi, p. 222.

ne di imbrattatele negato ad ogni intelligenza artistica, ecco che Laurent all'improvviso trova la pulizia del tratto che gli permette di riprodurre con esattezza quel «léger pli à gauche de la bouche, qui tirait les lèvres et les faisait grimacer»,[62] piega minuta che ricorda di aver visto sulla faccia stravolta della sua vittima, un attimo prima che questa precipitasse in acqua, e che ora marchia tutti i suoi ritratti «d'un signe d'ignoble parenté».[63] Laddove gli ultimi capitoli del romanzo racconteranno il terrore di ciascuno degli assassini per una confessione e una denuncia che il complice stremato potrebbe rilasciare alla polizia, in realtà la costruzione incessante di repliche del cadavere – sulla tela bianca o in utero – grida la verità ad un mondo che non sa riconoscerla.

La vertigine del ritorno sembra "*hanter*" soprattutto lo scrittore. Tutto il romanzo appare accuratamente costruito su inesauribili catene isotopiche che assicurano una coerenza fortissima intorno al nodo del *revenant*: fin dal racconto dell'infanzia di Camille, bimbo macilento e malaticcio che la madre, «chass[ant] la mort penchées sur lui [,] avait mis au monde plus de dix fois»,[64] e della sua adolescenza, trascorsa nella condivisione della cameretta e del letto con la cugina povera e futura moglie Thérèse, sepolta con lui nei silenzi e nel fetore soffocante dei medicinali e degli odori corporei di un'infinita convalescenza. La stessa Thérèse, che confiderà di essere stata «enterrée toute vive dans [l'] ignoble boutique»[65] di famiglia, alla sua prima apparizione sembra un fantasma appena percepibile fra le confuse forme biancastre esposte nella squallida merceria, che si affaccia su un *passage* coperto, triste e umido come una tomba («on dirait une galerie souterraine vaguement éclairée par trois lampes funéraires»):[66]

[62] Ivi, p. 224.
[63] *Ibidem*.
[64] Ivi, p. 97.
[65] Ivi, p. 48.
[66] Ivi, p. 3.

> La vitrine, de haut en bas, se trouvait ainsi emplie de loques blanchâtres qui prenaient un aspect lugubre dans l'obscurité transparente. [...] on distinguait, derrière les bonnets de l'autre vitrine, un profil pâle et grave de jeune femme. Ce profil sortait vaguement des ténèbres qui régnaient dans la boutique. [...] On ne voyait pas le corps, qui se perdait dans l'ombre; le profil seul apparaissait, d'une blancheur mate, troué d'un œil noir largement ouvert, et comme écrasé sous une épaisse chevelure sombre. Il était là, pendant des heures, immobile et paisible [...].[67]

Al regno dei morti appartiene anche la vecchia madre di Camille che, paralizzata da un ictus, rimane rinchiusa nella «tombe de chair froide au fond de laquelle son esprit était enseveli»[68] e in questo stato riceve la rivelazione dell'adulterio e dell'omicidio:

> Cette espèce de choc fut d'autant plus épouvantable qu'il sembla galvaniser un cadavre. [...] Une impuissance de cadavre la tenait rigide. Ses sensations ressemblaient à celles d'un homme tombé en léthargie qu'on enterrerait et qui, bâillonné par les liens de sa chair, entendrait sur sa tête le bruit sourd des pelletées de sable.[69]

Sarà lei il terribile giudice infernale che, immobile e silente, dal guscio di carne atrofizzata che la rinchiude, assisterà al compimento della sua vendetta, quando i due complici, esasperati e sfiniti dall'angoscia e ormai pronti ad uccidersi vicendevolmente, si toglieranno simultaneamente la vita e cadranno cadaveri ai suoi piedi. E per tutta un'intera notte essa potrà pascersi di tale vista.

[67] Ivi, pp. 4-5.
[68] Ivi, p. 239.
[69] Ivi, pp. 235-236.

… o per amore

Fedele all'assunto positivista della sua scrittura, Zola ha cura di ricondurre questo romanzo di *revenants* lontano da quei facili effetti orrorifici che abbiamo riconosciuto nei *feuilletons* contemporanei e che, con l'irruzione sulla scena di vampiri e spettri, miravano a strappare un grido di paura al lettore. Poco incline oltretutto a compiacere le tradizioni e i *topoi* della cultura popolare che nell'enorme serbatoio di *croyences* e superstizioni di ogni sorta lasciavano ampio spazio alle apparizioni di fantasmi,[70] lo scrittore naturalista sceglie piuttosto di agganciare le allucinazioni a rigorose diagnosi psichiatriche (rigorose secondo le conoscenze mediche del tempo), presentandole come disturbi della percezione inseparabili da stati morbosi e da specifici "tempéraments" come quelli da lui attribuiti ai due assassini: «la nature sèche et nerveuse de Thérèse» e «la nature épaisse et sanguine de Laurent».[71] Se nel comportamento di Thérèse lo scrittore può ancora riconoscere «de vagues remords, des regrets inavoués»,[72] per Laurent

> [les] remords étaient purement physiques. Son corps, ses nerfs irrités et sa chair tremblante avaient seuls [sic] peur du noyé. Sa conscience n'entrait pour rien dans ses terreurs. Il n'avait pas le moindre regret d'avoir tué Camille [...] On eût dit les accès d'une effrayante maladie, d'une sorte d'hystérie du meurtre. Le nom de maladie, d'affection nerveuse était réellement le seul qui convînt aux épouvantes de Laurent.[73]

[70] Per una lettura in chiave *ethnocritique* di alcuni romanzi di Zola, cfr. S. Ménard, *Les fantômes nuptiaux chez Zola*, «Romantisme», CIL, 3, 2019, pp. 97-110.

[71] É. Zola, *Thérèse Raquin*, cit., p. 187; per una diagnosi del temperamento dei due assassini e delle patologie nervose che dal momento del delitto si sviluppano in loro, cfr. ivi, pp. 187-191. La preoccupazione di resa scientifica di due «personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair» viene ampiamente illustrata dallo stesso Zola nella «Préface à la deuxième édition» (*Thérèse Raquin*, 1868, pp. i-ix).

[72] É. Zola, *Thérèse Raquin*, cit., p. 191.

[73] Ivi, pp. 189-190. Per un'analisi del tema del rimorso, cfr. R. Garguilo, *L'obsession de la faute dans* Thérèse Raquin*: la laïcisation du remords*, «La Licorne», 20, Faculté des Lettres et Langues de l'Uni-

Può dunque stupire che l'*intellectuel* Zola, alla fine di una lunga carriera che ha annoverato *Thérèse Raquin* fra i primissimi romanzi pubblicati, si dedichi ad una vera e propria storia di fantasmi, quale sembra essere il racconto *Angeline*, composto in Inghilterra nel 1898,[74] durante l'esilio seguito alla condanna per le posizioni espresse nell'*affaire* Dreyfus. E proprio l'*affaire* ha offerto una sicura chiave di interpretazione a chi ha voluto leggere il racconto accostandolo alle coeve produzioni zoliane e innanzitutto al romanzo la *Vérité*, che dell'*affaire* sembra voler essere una riscrittura.[75] Come questo romanzo narra di un orribile crimine e di come l'Istituzione (in questo caso la Chiesa, non l'Esercito) abbia ostacolato il riconoscimento della verità, trovando facile sponda nella credulità ed emotività di un'opinione pubblica ignorante e preda di istinti primitivi, così anche il racconto *Angéline* metterebbe brevemente in scena il conflitto fra superstiziosa ignoranza e verità trionfante[76] attraverso l'avventura di un narratore che, imbattutosi durante una gita in bicicletta in una casa abbandonata che i locali considerano *hantée* da fantasmi, non avrà pace finché non avrà scoperto cosa davvero è accaduto in quella casa e quale sia stata la sorte della bambina fantasma il cui nome è incessantemente chiamato da una voce d'oltretomba.

Senza escludere un processo di «métaphorisation de l'Affaire»,[77] un salto troppo veloce alle conclusioni impedisce di cogliere significativi segnali che ci avvicinano al riconoscimento del *revenant*.

---

versité de Poitiers, 1991, pp. 113-122

[74] Pubblicata nel 1899 sulla rivista inglese «London Star» e poi ripresa in Francia lo stesso anno dal *journal illustré* «Le Petit Bleu de Paris» – che il 4 febbraio 1899 presenta il testo come «aventure personnelle dans une maison hantée» e la «*première œuvre littéraire* [de Zola] depuis qu'il est devenu *le champion du journalisme* dans l'affaire Dreyfus» (corsivo dell'A.) – la novella verrà proposta come inedita ai lettori del supplemento domenicale de «Le Figaro» il 30 luglio 1927.

[75] Cfr. A. Silvestri, *Le savoir historique, l'opinion commune et la création littéraire:* Vérité *d'Émile Zola*, «Testi e linguaggi. Rivista del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Salerno», 3, 2009, pp. 65-87.

[76] Cfr. N. Agresta, Angeline, *une première transposition fictionnelle de l'Affaire Dreyfus*, «Revue italienne d'études françaises. Littérature, langue, culture», 12, 2022, <http://journals.openedition.org/rief/9524> [ultimo accesso 31.03.2023].

[77] *Ibidem*.

Tre in particolare le voci di testimoni che il narratore-personaggio raccoglie nella sua indagine. Le prime due si collocano agli estremi di una ripida scala intellettuale. La tenutaria dell'*auberge* vicina alla villa abbandonata, popolana diffidente e rozzamente furba, propone l'ipotesi di un brutale crimine d'impeto commesso dalla matrigna della bambina, che ne ha sposato il padre vedovo, e che, due volte gelosa e della bambina e della bellezza che questa avrebbe ereditato dalla madre, l'avrebbe colpita con forbici da cucito. Un amico di famiglia e raffinato poeta dalla squisita fantasia, riferisce invece di un suicidio della bambina che, orfana di madre, si sarebbe sentita abbandonata dal padre troppo veloce nel convolare a nuove nozze e si sarebbe trafitta il petto con un coltello nel suo stesso lettino. In entrambi i casi, l'amore malato, geloso e dunque violento, sarebbe la causa della distruzione del corpicino e una malintesa riservatezza, unita al desiderio di proteggere i familiari dal sospetto, avrebbe consigliato una frettolosa inumazione domestica.

Ma entrambe le ipotesi verranno sorpassate da una terza versione, riferita da un parente e novello proprietario della casa, da lui accuratamente restaurata, che parlerà di una bambina amatissima, morta di improvvisa e rapida malattia che a tal punto aveva addolorato i genitori da allontanarli per sempre dalla casa. Questa terza rivelazione arriva proprio quando il protagonista inorridito crede di aver appena sperimentato personalmente il fenomeno paranormale, ascoltando nell'oscurità il grido lontano che chiama Angeline e scorgendo la bionda piccina attraversare di corsa le stanze. Solo che la "*revenante*" si rivela essere non uno spettro ma una bella bambina in carne ed ossa, che della scomparsa porta il nome e che nella sua corsa risponde obbediente e festosa alla madre. Come il vecchio poeta aveva ammonito:

> Revenir, mon ami, eh! tout le monde revient [...] et elle recommencera, soyez-en sûr, car tout recommence, rien

> ne se perd, pas plus l'amour que la beauté… Angeline! Angeline! Angeline! et elle renaîtra dans le soleil et dans les fleurs.[78]

Il racconto – che sembrava sollevare la bandiera del razionalismo sperimentale contro l'orrore di una irrazionalità così invasiva da contagiare perfino il narratore-indagatore e indurlo anche solo per un attimo a condividerne gli assurdi terrori – nella conclusione slitta verso idealismi filosofici, sfiorando il "mito dell'eterno ritorno" proposto da Nietzsche nella sua *Gaia scienza* del 1882[79] ma esitando ad abbandonare gli schemi, familiari a Zola, dello scientismo positivista, e pertanto si risolve nella celebrazione del trionfo della capacità generativa e rigenerativa della natura.

Il lascito dell'*affaire* si manifesta dunque non tanto nell'indignazione verso ogni ignoranza che si faccia costruttrice di realtà fantasmatiche, quanto nella scelta di far propri gli accenti profetici del vecchio Hugo, che con un paio di decenni di anticipo aveva annunciato la caduta del *petit* Napoléon,[80] e di tracciare una illuminante prospettiva palingenetica: «c'était de ce réveil de l'enfant que la maison se trouvait hantée, la maison aujourd'hui redevenue jeune et heureuse, dans la joie enfin retrouvée de l'éternelle vie».[81] Ma non è solo la Francia, casa comune, a dover cambiare, liberandosi dall'oscurantismo e dalla paura e affacciandosi ad una nuova e solare giovinezza: anche lo scrittore deve evolvere e trasformarsi, superando un modello già inadeguato di intellettuale sospeso fra laboratorio scientifico e giornalismo sociologico, per scoprirsi interamente politico e insieme fecondamente profeta.[82]

---

[78] É. Zola, *Angeline*, «Le Figaro. Supplément littéraire», 30 juillet 1927, p. 1.

[79] Cfr. F. Nietzsche, *La Gaia scienza e Idilli di Messina* (*Die fröhliche Wissenschaft*, 1882; *Idyllen aus Messina*, 1882), traduzione di F. Masini, Milano, Adelphi, 1977.

[80] Cfr. B. C. Lintz, *L'Empereur fardé: Napoléon III des "Châtiments" à "La Débâcle"*, «Nineteenth-Century French Studies», XXXV, 3-4, Spring-Summer 2007, pp. 610-627.

[81] É. Zola, *Angeline*, cit..

[82] Cfr. Chr. Charle, *De la science à la prophétie: situation de Zola*, in *Penser l'art et la culture avec les sciences sociales. En l'honneur de Pierre Bourdieu*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2002, pp. 177-189.

* * *

Il viaggio verso la morte, lungi dal segnare la fine della storia, produce nuove storie di ritorno dalla morte. I morti non trovano riposo. Forse per questo l'Europa del XIX e del XX secolo sembra così affollata. Riconvocati continuamente – per odio, per paura, per amore – i morti si stringono ai vivi in quella oscena e tossica convivenza che Sartre metterà in scena nella sua Argos, la città soffocata dal senso di colpa e dalla paura dei morti e infestata da neri sciami di mosche.[83] Fare i conti con il passato e, con ferma giustizia, distribuite, una volta per tutte, le colpe o riconosciuti i meriti, andare avanti; spegnere la luce e lasciare che i morti si dissolvano nell'oscurità e nel silenzio, sembrano imprese impossibili. Per odio, per paura, per amore.

[83] J.-P. Sartre, *Les Mouches*, 1943.

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Corpi, arte e omoerotismo: l'*ekphrasis* poetica in "Sight and Song" (1892) di Michael Field

di *Silvia Romano*

1. Introduzione

Con lo pseudonimo di Michael Field, le poetesse inglesi Katharine Bradley (1846-1914) e Edith Cooper (1862-1913), furono molto attive nell'ambito dell'estetismo vittoriano componendo una straordinaria quantità di versi tra raccolte poetiche e drammi storici. Nel 1892 pubblicarono una raccolta di poesie dal titolo *Sight and Song*, ispirata a una serie di dipinti che avevano colpito l'attenzione dalle due poetesse nei maggiori musei londinesi, ma anche nel continente europeo. Bradley e Cooper erano già note al pubblico per aver pubblicato, nel 1889, sempre con il *nom de plume* di "Michael Field", un volume intitolato *Long Ago* che comprendeva componimenti poetici scritti a partire dai frammenti originali di Saffo, tradotti dal greco e rielaborati celebrando esplicitamente, e audacemente per l'epoca, l'amore tra donne. Anche in *Sight and Song* il concetto di traduzione è fondamentale quanto lo era stato per *Long Ago*, sebbene in questo caso non si tratti di traduzioni da una lingua ad un'altra, bensì di reinterpretazione delle immagini in forma scritta. Lo scopo principale di questa seconda raccolta poetica, come spiegano "le Fields" stesse nella Prefazione al volume, è «to translate into verse what the lines and colours of certain chosen pictures sing in themselves».[1] Risulta quindi evidente che la complessità sinestetica del linguaggio di Michael Field suggerisce l'esperienza sensoriale multidimensionale del

[1] M. Field, *Sight and Song*, London, Elkin Mathews and John Lane, 1892, p. v.

guardare qualcosa e rispondere a ciò che l'immagine restituisce a chi la guarda;[2] qualcosa che le due poetesse cercano di catturare inizialmente attraverso le diverse modalità di scrittura utilizzate come terreno preparatorio di *Sight and Song* – il loro diario condiviso, la loro intensa corrispondenza così come i versi stessi – . In questa loro seconda raccolta di poesie Bradley e Cooper proseguono il progetto, cominciato con *Long Ago*, di raccontare la loro esperienza lesbica creandosi appositamente degli spazi poetici alternativi in cui celebrare l'amore e il desiderio tra donne; ma questa volta, anziché rifarsi alla tradizione greca, le Fields danno voce ai corpi femminili dipinti dai Maestri del Rinascimento italiano, associando l'esperienza omosessuale all'ermeneutica delle immagini. Questo saggio si propone di analizzare alcuni esempi tratti da *Sight and Song* utilizzando la metodologia degli studi di genere per mostrare come i versi di Michael Field riescano a dare visibilità al desiderio lesbico animando i corpi dipinti e facendoli diventare soggetti attivi per un potenziale pubblico di lettrici. Da un punto di vista femminista e *queer*, le poesie che compongono *Sight and Song* possono, inoltre, essere considerate una forma di resistenza ai discorsi ideologici vittoriani sul sesso, il genere e l'estetica.[3] In tal modo, come è stato notato, queste autrici-spettatrici che «swore / Against the world to be / Poets and lovers evermore»,[4] possono essere considerate anticipatrici della critica femminista al sessismo e l'eteronormatività.[5]

La copertina del volume *Sight and Song* originariamente riportava l'inscrizione:

> Written by Michael Field

[2] H. Fraser, *Women Writing Art History in the Nineteenth Century. Looking Like a Woman*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 83.
[3] J. Ehnenn, *Looking Strategically: Feminist and Queer Aesthetics in Michael Field's "Sight and Song"*, «Victorian Poetry», XLII, 3 Fall, 2004, p. 213.
[4] M. Field, "Prologue," *Underneath the Bough*, London, 1893, vv. 4-6.
[5] J. Ehnenn, *Looking Strategically*, cit., p. 215.

enunciando tipograficamente nella biforcazione del nome la doppia autorialità della raccolta e la visione condivisa dei componimenti codificati al suo interno.[6] La divisione in sillabe del nome Michael, inoltre, ricorda foneticamente l'espressione "my call", cioè la "mia decisione", riportando il discorso ad un soggetto volontariamente univoco, al singolare, che ha scelto di essere espressione di una sola voce narrante. Questo espediente tipografico del soggetto spezzato che ritorna verso se stesso ricorda la strategia della barra obliqua nell' «i/o» narrante de *Il corpo lesbico* della scrittrice femminista francese degli anni Settanta Monique Wittig. A mio avviso la lettura di Deborah Ardilli della barra obliqua nel testo di Wittig come «frattura intenzionalmente provocata, come deliberata volontà di non-coincidenza di "i/o" che, invece di fissarsi sul registro privativo della mancanza, si apre in un soggetto infinitamente variato e sufficientemente potente da riassorbire, trasfigurare e all'occorrenza, risputare il corpo mitico di una tradizione costituita sulla sua cancellazione», può costituire una chiave di lettura non solo del nome sillabato in copertina, ma in generale per la poetica che percorre tutto il volume di *Sight and Song*. Infatti, a questo proposito, Jill Ehnenn scrive che la poesia di Michael Field «gesture[s] toward a series of infinite erasures only to critique them».[7]

Il saggio intende, inoltre, mostrare come la poesia ecfrastica di *Sight and Song* sia riuscita a ribaltare, in un contesto dominato dagli uomini, con ben oltre mezzo secolo di anticipo, quel *male gaze* denunciato da Laura Mulvey nel 1975 con il suo saggio fondamentale *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. L'analisi di *Sight and Song* attraverso la lente degli studi di genere servirà a evidenziare il ruolo di rilievo assunto da Bradley e Cooper nella storia della letteratura lesbica nel tentativo di espandere il canone poetico tardo-vittoriano al fine di includere anche Michael Field.

[6] K. Lysack, *Aesthetic Consumption and the Cultural Production of Michael Field's "Sight and Song"*, «Studies in English Literature», 1500-1900, XLV, 4, The Nineteenth Century, 2005, p. 941.

[7] J. Ehnenn, *On Art Objects and Women's Words: Ekphrasis in Vernon Lee (1887), Graham R. Tomson (1889), and Michael Field (1892)*, <www.branchcollective.org> [consultato il 10 gennaio 2023].

2. Studi sull'omosessualità nel Vittorianesimo

Facendo una breve panoramica dei Victorian Studies in chiave *queer*, si potrebbe iniziare dicendo che è stato solo in seguito alla pubblicazione di *Storia della sessualità* di Foucault in cui il filosofo identificava il Diciannovesimo secolo come momento chiave per la nascita dell'idea moderna di sessualità, marcando in particolare con la fine del Diciannovesimo secolo la nascita dell'omosessualità come precisa identità sessuale con i suoi codici rappresentativi e il suo tessuto sociale, che in ambito letterario tra gli anni Ottanta e Novanta sono apparsi i primi studi che analizzavano il Decadentismo e l'Estetismo vittoriano in termini *queer*. Un esempio è lo studio di Richard Dellamora *Masculine Desire* (1990) che portò alla luce il desiderio omosessuale maschile come componente fondamentale dell'estetica della scrittura di Oscar Wilde. Lo studio di Dellamora identificò addirittura un canone di scrittori omosessuali quale cardine dell'Estetismo vittoriano: Pater, Swinburne, Symonds, Tennyson e, ovviamente, Wilde. Certamente dopo lo studio di Dellamora altri hanno fatto seguito nell'analisi delle strategie letterarie vittoriane di autorappresentazione dell'omosessualità, tra cui l'interesse per il passato, l'Ellenismo in particolare, come punto di riferimento per la creazione di spazi che giustificassero l'esistenza dell'omosessualità fin da civiltà dal grande prestigio culturale quale quella dell'antica Grecia. In questa direzione, infatti, va lo studio di Linda Dowling del 1994 *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford* nel quale la studiosa rintraccia nei riferimenti all'antica Grecia delle opere, tra gli altri, di Pater, Symonds e Wilde la codificazione di un linguaggio che rendesse l'omoerotismo facilmente identificabile a un pubblico di intellettuali omosessuali[8] negli anni del famigerato Labouchère Amendment introdotto nel 1885. Solo nel 1991 con lo studio di Elaine Showalter intitolato

[8] S. Evangelista, *Decadence and Aestheticism* in D. Denisoff, T. Schaffer (a cura di), *The Routledge Companion to Victorian Literature*, New York, Routledge, 2020, p. 108.

Sexual Anarchy si comincerà poi a riflettere sulla vera e propria ridefinizione del genere sia in ambito maschile che femminile a cavallo tra il Diciannovesimo e il Ventesimo secolo. Showalter rivelerà inoltre quel segreto ma forte legame tra la scrittura di Pater e Wilde e la letteratura prodotta dal movimento della New Woman.[9] Tuttavia, bisognerà aspettare la fine degli anni Novanta del Novecento per vedere emergere alcuni studi sulla produzione letteraria delle donne nel Vittorianesimo, in particolare all'interno dell'Estetismo, in un'ottica di Queer Studies e di conseguenza studiare l'importanza delle diverse modalità di espressione del desiderio da un punto di vista anche femminile. Di cruciale importanza per questo discorso sarà il lavoro di Kathy Alexis Psomiades e Talia Schaffer *Beauty's Body: Femininity and Representation in British Aestheticism* (1997), seguito da un volume collettaneo curato dalle stesse, *Women and British Aestheticism* (1999), nel quale verrà finalmente cambiata la prospettiva maschile dominante, riconoscendo le donne come soggetti attivi nella produzione culturale dell'Estetismo inglese. Con l'inizio degli anni Duemila l'attenzione si sposterà su una serie di scrittrici marginalizzate, tra cui Olive Custance, Ouida,[10] A. Mary F. Robinson, Vernon Lee (quest'ultima, in particolare, da autrice minore diventa voce autorevole come saggista, filosofa, critica d'arte e classicista). È, quindi, in questo quadro di riscoperta e reinserimento nel canone letterario inglese di autrici e classiciste vittoriane dimenticate che si aggiungono gli studi su Michael Field, illuminando con una nuova prospettiva, lesbica e femminista, l'ambito degli studi di genere applicati alla letteratura *fin de siècle.* A iniziare la discussione sulla visibilità del desiderio lesbico tra Bradley e Cooper sarà l'articolo di Chris White del 1990 *'Poets and lovers evermore': Interpreting female love in the poetry and journals of Michael Field*, al quale farà seguito il pionieristico

[9] Ivi, p. 109.

[10] Si veda T. Schaffer, *The Forgotten Female Aesthetes,* Charlottesville, University Press of Virginia, 2000, in cui la studiosa dimostra come il famoso stile aforistico di Oscar Wilde sia modellato sui romanzi di successo, all'epoca, di Ouida (Marie Louise de la Ramée).

capitolo dedicato a Michael Field nel volume di Yopie Prin, *Victorian Sappho* (1999). Successivamente, a consacrare l'importanza di Michael Field nella storia della letteratura inglese sarà la monografia di Marion Thain *Michael Field: Poetry, Aestheticism and the Fin de Siècle* (2007).[11]

3. Sight and Song, la voce dei corpi dipinti

La Prefazione a *Sight and Song* annuncia l'intento, almeno apparente, delle autrici di voler guardare l'arte evocando quell'«occhio innocente» teorizzato da John Ruskin nel suo *Elements of Drawing* (1857).[12] Le autrici dichiarano infatti:

> The aim of this little volume is, as far as may be, to translate into verse what the lines and colours of certain chosen pictures sing in themselves; to express not so much what these pictures are to the poet, but rather what poetry they objectively incarnate. Such an attempt demands patient, continuous sight as pure as the gazer can refine it of theory, fancies, or his mere subjective enjoyment. [...] The effort to see things from their own centre, by suppressing the habitual centralisation of the visible in ourselves, is a process by which we eliminate our idiosyncrasies and obtain an impression clearer, less passive, more intimate.[13]

Mentre l'*ekphrasis* del volume di Michael Field potrebbe ricordare opere precedenti come i *Sonnets for Pictures* di Dante Gabriel Rossetti, *Sight and Song* è in realtà un esperimento originale che punta maggiormente alla critica della sogget-

[11] In italiano su Michael Field si segnalano gli studi di S. Arcara, *I classici 'proibiti' nell'età vittoriana tra pornografia e poesia saffica*, «Enthymema. International Journal of Literary Criticism, Literary Theory, and Philosophy of Literature», XXIV, 2019, pp. 286-298 e C. Tempestoso, *Michael Field: spazi poetici alternativi attraverso ispirazioni ecfrastiche*, «Le Simplegadi», XVIII, 20, Novembre 2020 [online].

[12] K. Varnelis, *The Education of the Innocent Eye*, «Journal of Architectural Education», LI, 4, 1998, p. 1.

[13] M. Field, *Sight and Song*, cit., pp. V-VI.

tività dell'esperienza estetica di Walter Pater e che replica al modo in cui le immagini femminili storicamente sono state date in pasto allo sguardo del pubblico maschile.[14]

Tuttavia, l'intento iniziale molto presto lascia spazio all'interpretazione personale. Influenzate, infatti, dalle parole di *The Renaissance* in cui Pater, teorico dell'Estetismo, afferma «What is this song or picture, this engaging personality presented in life or in a book, to me», Bradley e Cooper terminano la loro Prefazione con:

> When such effort has been made, honestly and with persistence, even then the inevitable force of individuality must still have play and a temperament mould the purified impression:
>
> "When your eyes have done their part,
> Thought must length it in the heart".[15]

Come nota Ana Parejo Vadillo, che ha descritto i componimenti in *Sight and Song* come «traduzioni trasparenti», nella Prefazione al volume vi è un movimento di «objective enjoyment [...] followed by subjective *jouissance*» col quale le autrici riescono, da un lato, a dichiarare impossibile la neutralità dello sguardo proposta da Ruskin e, dall'altro, a criticare l'estetica soggettiva concepita da Walter Pater che cancella l'esperienza degli altri osservatori. In questo modo, continua Vadillo, Michael Field propone un'estetica in due fasi per permettere l'autonomia sia dell'oggetto d'arte che di chi lo guarda.[16] Proprio nell'esperienza estetica consiste la differenza fondamentale tra la teoria di Pater e la poetica di Michael Field. Infatti, spiega Vadillo, sebbene sia

[14] K. Lysack, *Come Buy, Come Buy: Shopping and the Culture of Consumption in Victorian Women's Writing*, Athens, Ohio University Press, 2008, p. 121.
[15] M. Field, *Sight and Song*, cit., p. VI.
[16] A. Parejo Vadillo, *"Sight and Song". Transparent Translations and a Manifesto for the Observer*, «Victorian Poetry» XXXVIII, 1, 2000, p. 15.

indubbia l'ammirazione delle Field per Pater e sia innegabile che condividano con lui l'interesse per la figura dello spettatore, le autrici rifiutano il modo in cui secondo Pater lo spettatore/critico vive l'esperienza dell'opera d'arte. Inoltre, per Michael Field l'arte visiva può essere "tradotta" in letteratura: ed è proprio il concetto che le forme d'arte possano essere tradotte al di là del divario mediale a collocare le autrici in una posizione diametralmente opposta a quella di Pater. Infatti, all'inizio del suo saggio *The School of Giorgione* Pater afferma: «it is the mistake of much popular criticism to regard poetry, music, and painting – all the various products of art – as but translations into different languages of one and the same fixed quantity of imaginative thought, supplemented by certain technical qualities».[17] In realtà, nonostante il giudizio di Pater, il volume di Field si colloca chiaramente in una genealogia di scrittura ecfrastica che risale alla classicità, fu spesso utilizzata durante il Rinascimento e trovò nuovo vigore nel Diciannovesimo secolo, quando le cosiddette "arti sorelle" ricominciarono a dialogare tra di loro.[18]

Le affinità tematiche tra il testo di Pater e la raccolta poetica di Field si possono rintracciare nel fatto che entrambi i lavori sono una sorta di "viaggio nel tempo" nella cultura europea.[19] L'analisi di Pater sul Rinascimento si muove infatti dalla Francia medievale alla Germania settecentesca, passando per l'Italia del sedicesimo secolo. Analogamente, le poesie ecfrastiche sul Rinascimento di Bradley e Cooper portano la coppia di autrici in giro per l'Europa attraverso musei e gallerie d'arte.

Uno dei componimenti in *Sight and Song* "traduce" uno dei più famosi dipinti della storia dell'arte, ovvero la *Gioconda* di Leonardo:

[17] W. Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Literature*, London, Macmillan, 1922, p. 130.
[18] H. Fraser, *Women Writing Art History in the Nineteenth Century. Looking Like a Woman*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 84.
[19] Z. Beare, *Michael Field's Renaissance: An Examination of Paterian Influence, Gender Play, and the Use of the Ekphrastic Form in 'Sight and Song'*, «The Pater Newsletter», LV-LVI, 2009, p. 13.

> Historic, side-long, implicating eyes;
> A smile of velvet's lustre on the cheek;
> Calm lips the smile leads upward; hand that lies
> Glowing and soft, the patience in its rest
> Of cruelty that waits and doth not seek
> For prey; a dusky forehead and a breast
> Where twilight touches ripeness amorously:
> Behind her, crystal rocks, a sea and skies
> Of evanescent blue on cloud and creek;
> Landscape that shines suppressive of its zest
> For those vicissitudes by which men die.[20]

I versi di Field sembrano fare da controcanto a quanto lo stesso Pater aveva scritto a proposito della Gioconda nel 1835 in *Renaissance*:

> The presence that rose thus so strangely beside the waters, is expressive of what in the ways of a thousand years men had come to desire. Hers is the head upon which all "the ends of the world are come," and the eyelids are a little weary. It is a beauty wrought out from within upon the flesh, the deposit, little cell by cell, of strange thoughts and fantastic reveries and exquisite passions. [...] She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secret of the grave; and has been a diver in deep seas... and all this has been to her but as the sound of lyres and flutes, and lives only in the delicacy with which it has moulded the changing lineaments and tinged the eyelids and the hands.[21]

Anche John Addington Symonds descrive il sorriso della Monna Lisa come «symbol of the secret of the world, an image of the universal mystery», ridotta insomma a un sorriso che eccede la dimensione umana. Cancellati i riferimenti umani, l'immagi-

[20] M. Field, *Sight and Song*, cit., p. 8.
[21] W. Pater, *The Renaissance*, cit. pp. 124-125.

ne diventa depositaria di paure, ansie e ossessioni maschili.[22] In una prospettiva opposta, invece, nella Gioconda di Michael Field vediamo una modalità di traduzione poetica che tenta di privilegiare il primato dell'oggetto attraverso il distanziamento dallo spazio circostante.[23]

Accentuando questa distanza tra oggetto e soggetto (che in questo caso è il "traduttore"), Field trascrive in versi quello che la studiosa Marion Thain descrive come l'impossibile combinazione di spazi e tempi caratteristica del poema ecfrastico. Il dipinto, continua Thain, è una questione di organizzazione spaziale (sincronica), mentre il poema è tipicamente associato a una narrazione o una struttura lineare (diacronica); quindi «the impossible combination of timelessness and temporality is the paradoxical key to ekphrasis».[24] L'enfasi del componimento sugli oggetti – statici – rispetto al movimento della narrazione sembra far sparire dalla scena le autrici. Infatti, il primo verso comincia con la descrizione del soggetto dell'opera d'arte, con i suoi «Historic, side-long, implicating eyes». La parola «historic» crea una distanza dell'oggetto dal traduttore-poeta, lontano nella storia. Nella serie petrarchesca di parti del corpo, gli occhi, la guancia, le labbra e le mani, Bradley e Cooper rivelano la costruzione ideologica del genere presentando allo spettatore una *femme fatale* in cui la *femme* non esiste se non come costellazione di dispositivi formali.[25] In questo modo la poesia di Field imita, con una sottile ironia, quella tradizione storica che vede la Monna Lisa come un concentrato di fantasie maschili, anziché come una donna reale.[26] Come spiega bene Deborah Ardilli nella Prefazione a *Il corpo lesbico* di Monique Wittig: «decomporre il corpo in

[22] J. Ehnenn, *Women's Literary Collaboration, Queerness, and Late-Victorian Culture*, Aldershot, Ashgate, 2008, p. 78.

[23] S. Brooke Cameron, *The Pleasure of Looking and the Feminine Gaze in Michael Field's "Sight and Song"*, «Victorian Poetry», LI, 2, Summer 2013, p. 153.

[24] M. Thain, '*Michael Field': Poetry, Aesthetics and the Fin de Siècle*, Cambridge, CUP, 2007, p. 80.

[25] K.A. Psomiades, *Beauty's Body: Femininity and Representation in British Aestheticism*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 202.

[26] J. Ehnenn, *Women's Literary Collaboration*, cit. p. 77.

parcelle infime, s/marcarlo dalla valorizzazione selettiva (labbra, seno, glutei, apparato riproduttivo) che compongono il mito della Donna, equivale a rianimarlo, a restituirgli una vitalità»[27] al di fuori della simbologia eterosessuale costruita dagli uomini.

Nella seconda parte del componimento l'attenzione si sposta dalla descrizione della fronte e del petto al paesaggio circostante fatto di «crystal rocks, a sea and skies / of evanescent blue on cloud and creek» (vv. 8-9). Questa lista dettagliata di oggetti non ha verbi attivi né predicati; appaiono, invece, frasi verbali, descrizioni degli oggetti. Per esempio, il componimento non racconta la Gioconda sorridente, piuttosto i versi restituiscono un'immagine della Gioconda con il sorriso che «leads upward» (v. 3) Sono proprio queste frasi verbali a darci quel senso della mancanza temporale, di staticità nella traduzione poetica. Ne consegue che la poesia canta di eventi che sono già avvenuti indipendentemente dall'osservatore che viene reso invisibile e inattivo per favorire la visibilità di Monna Lisa, non più ridotta a mistero inquietante.

4. Visibilità dello sguardo lesbico

Nel suo saggio del 1975 *Visual Pleasure and Narrative Cinema,* com'è noto, Laura Mulvey elabora una critica fondamentale della rappresentazione visiva delle donne in cui dimostra come le immagini diano forma all'inconscio culturale depotenziando le donne stesse: «Woman stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions [...] by imposing them on the silent image of woman...the bearer, not maker of meaning».[28] Possiamo applicare questa prospettiva metodologica alla lettura dei testi di *Sight and Song* che di fatto anticipano l'analisi di Mulvey e denotano la coscienza protofemminista di Bradley e Cooper: le poetesse compresero che scardinare il canone dominante

[27] M. Wittig, *Il corpo lesbico*, a cura di e trad. Deborah Ardilli, Milano, Vanda Edizioni, 2023, p.50.
[28] L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in L. Braudy and M. Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 833.

del *male gaze* rappresentava un'efficace arma politica contro lo sguardo patriarcale a cui sono sottoposte le donne.[29] Con consapevolezza e ironia, l'11 maggio del 1892 a proposito dell'uscita di *Sight and Song*, Katharine Bradley annota sul diario: «The Sight is fussy & assertive, & the Song soon fades away… We have written the queerest little book in the world. Our teeth chatter with fear».[30]

In contrapposizione all'interpretazione tradizionale delle arti visive, Michael Field costruisce degli *speaking-spaces* per i personaggi femminili e le modelle degli artisti, spazi concepiti appositamente per essere percepiti da un pubblico di lettrici e spettatrici. A proposito delle modelle degli artisti, Linda Nochlin documenta come, tra il Rinascimento e la fine del Diciannovesimo secolo, lo studio del nudo fosse una parte fondamentale dei corsi di arte per giovani artisti, soprattutto nella produzione di un'opera che aspirasse a guadagnarsi un posto di rilievo nella storia della pittura – considerata la più alta tra le arti. In quel periodo, di conseguenza, sia i singoli artisti che le scuole d'arte facevano largo uso di modelli nudi, sia uomini che donne. Tuttavia, alle aspiranti artiste non era consentito lo studio del corpo dal vero tramite nudi, quindi alle donne veniva negata la possibilità di creare opere d'arte. La maggior parte delle pittrici era perciò costretta ad accontentarsi di dipingere soggetti considerati minori, ma più consoni alle donne, come nature morte, paesaggi o ritratti.[31] Non sorprenderà quindi sapere che proprio nel Diciannovesimo secolo, e fino al 1907 quando fu chiuso per ragioni di ordine pubblico, l'obitorio di Parigi, La Morgue, diventò una tappa fondamentale non solo per gli scrittori – tra cui Dickens e Browning, per citarne alcuni[32] – ma per le artiste e le scrittrici

[29] J. Ehnenn, *Looking Strategically*, cit., p. 113.
[30] I.C. Treby, *Binary Star. Leaves from the Journal and Letters of Michael Field 1846-1914*, London, De Blackland, 2006, p. 127.
[31] L. Nochlin, *Women, Art and Power and Other Essays*, London, Thames & Hudson, 1989, p. 158.
[32] Sugli intellettuali inglesi in visita all'obitorio parigino si vedano gli studi di P. Vita, *Returning the Look: Victorian Writers and the Paris Morgue*, «Nineteenth-Century Contexts» 25, 3, 2003, pp. 241-255; B. Martens, *Death as Spectacle: The Paris Morgue in Dickens and Browning*, «Nineteenth-Cen-

che volevano studiare l'anatomia dei corpi dal vero. Quel teatro di cadaveri anonimi in attesa di essere identificati fu visitato anche da Bradley e Cooper nel 1891, proprio al loro arrivo a Parigi per l'inizio del tour europeo che avrebbe poi dato vita a *Sight and Song*. A sottolineare quanto fosse stata importante quella visita alla Morgue sono gli appunti di Edith Cooper sul diario condiviso in cui, oltre alla descrizione dettagliata dei corpi osservati quel giorno, si legge:

> [...] It has been our worship; that temple of death, to us the temple of the living God. Liberte, egalite, fraternite – true *there* – realised – the gray marred faces within laid brotherlike freed from the mesh of life & equal at last in their destiny – bound all these voyages for God.[33]

Quanto abbia influito l'osservazione dei cadaveri all'obitorio parigino sulla creazione poetica di Bradley e Cooper è testimoniato dal fatto che un terzo dei componimenti di *Sight and Song* riguarda storie bibliche di martiri e torture mitologiche, tra cui: *The Death of Procris*, *St. Jerome in the Desert*, *Apollo e Marsyas*, *The Blood of the Redeemer*; vi sono anche due liriche dedicate a San Sebastiano trafitto dalle frecce e una alla passione di Santa Caterina alla ruota, per citarne alcuni. Se applichiamo la definizione di *notional ekphrasis* fornita da John Hollander in *The Gazer's Spirit: Poems Speaking Silent Works of Art* (1995) come descrizione di un oggetto artistico immaginario, in queste liriche la strategia ecfrastica di Michael Field diventa strumento rivitalizzante nello sforzo di dare rilievo alla morte di personaggi mitologici o narrazioni astoriche di martiri ricreate dalla mente degli artisti. Sebbene questo possa in realtà richiamare la figura retorica della prosopopea, nel senso in cui la usa il poeta Robert Browning,

tury Contexts», 25, 3, 2003, pp. 241-255; B. Tredennick, *Some Collections of Mortality. Dickens, the Paris Morgue and the Material Corpse*, «Victorian Review» 36, 1, 2010, pp. 72-88.

[33] M. Field, *Michael Field Journals "Works and Days" of "Michael Field"*, January 1890—July 1891, Vol. 4, <https://michaelfielddiary.dartmouth.edu/home> [consultato il 10 marzo 2023].

mentore di Michael Field, cioè come descrizione di oggetti immaginari, non bisogna dimenticare che le liriche di Field hanno come riferimento dipinti realmente esistenti. Oltretutto, lontane dallo spirito necrofilo dei poeti Decadenti, le Fields si avventurano nella descrizione verbale della morte, pur sapendo che essa rappresenta la parte più impegnativa del progetto ecfrastico. Nel rappresentare la morte nelle scene di Santi, martiri e simili, gli artisti mettono un punto fermo in una narrazione spaziotemporale precisa che, di conseguenza, diventa impossibile da tradurre nella dinamicità di un discorso verbale. Tutto ciò rappresenta un problema filosofico di cui le Michael Field sono consapevoli, come spiega Janis McLarren Caldwell in *Observing the Dead in Michael Field's Ekphrastic Poetry*. Allora perché, prosegue la studiosa, le Field insistono donchisciottescamente nell'elaborazione scritta di qualcosa che al massimo può rievocare la memoria di corpi resi fisicamente presenti a pieno solo nella pittura?[34] La risposta, a mio modo di vedere, si potrebbe trovare in quel cambiamento della percezione della morte e dei cadaveri nel Diciannovesimo secolo, documentato da Vanessa Schwartz, testimoniato anche dall'inserimento della Morgue nelle guide turistiche inglesi in quel periodo.[35] Mentre per gli artisti rinascimentali la morte del corpo era metafora di altre cose – la fede, il mito –, le Field invece posizionano il corpo senza vita all'interno del contesto spettacolarizzante della morte, aldilà della narrazione biblica, mitologica o agiografica, trasformandolo da eterno in effimero, normale, come qualcosa di cui il pubblico era già abituato a leggere sui giornali, dalle informative della polizia e perfino abituato a vedere al museo delle cere.[36]

[34] J. McLarren Caldwell, *Observing the Dead in Michael Field's Ekphrastic Poetry*, «Victorian Poetry», LV, No. 2, Summer 2017, p. 192.

[35] V.R. Schwarts, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siécle Paris*, Berkeley, University of California, p. 150.

[36] Una delle attrazioni principali del museo delle cere londinese Madame Tussaud, aperto nel 1835, era la cosiddetta Camera degli Orrori che riproduceva esecuzioni capitali della Rivoluzione Francese oltre che scene sanguinarie di omicidi e fatti di cronaca nera.

Un'altra presenza importante in *Sight and Song* è quella delle diverse *Venus* che appaiono in ben sei dei trentuno componimenti della raccolta, e che costituisce il centro dell'esperimento ecfrastico del volume.[37] Anche questo dimostra l'impegno delle autrici nel mettere al centro delle loro "traduzioni" figure femminili indipendenti. Tre liriche sono dedicate alle opere di Botticelli osservate agli Uffizi e alla Galleria dell'Accademia: *The Birth of Venus*, *Spring* e *The Venus in Botticelli's Spring*; *The Sleeping Venus*, invece, traduce il dipinto di Giorgione osservato alla Dresden Gallery. A queste si aggiungono *Venus and Mars* e *Venus, Mercury and Cupid*. Il viaggio in Italia segna un momento importante nella vita di Bradley e Cooper, ansiose di vedere con i propri occhi tutta una serie di opere d'arte consigliate loro dall'amico e autorevole critico d'arte, Bernard Berenson. Come si può immaginare, la figura di Venere in questo contesto è emblematica del piacere omoerotico che elude la norma eterosessuale. In *The Birth of Venus*, ad esempio, si noterà un crescendo dai termini sensuali dalla seconda metà della prima strofa all'immagine omoerotica della seconda strofa in cui entra in scena Flora a coprire Venere:

> Coiling hair in loosened shocks,
> Sways a girl who seeks to bind
> New-born beauty with a tress
> Gold about her nakedness.
>
> And her chilled, wan body sweet
> Greets the ruffled cloak of rose,
> Daisy-stitched, that Flora throws
> Toward her ere she set her feet
> On the green verge of the world:
> Flora, with the corn-flower dressed,
> Round her neck a rose-spray curled
> Flowerless, wild-rose at her breast,
> To her goddess hastes to bring
> The wide chiton of the spring.[38]

[37] A. Parejo Vadillo, *Sight and Song: Transparent Translations*, cit., p. 31.
[38] M. Field, *Sight and Song*, cit., pp.13-14, vv. 7-20.

L'originalità del componimento risiede nello spostamento dell'attenzione dalla descrizione sensuale iniziale di Venere all'incontro con Flora, riletto in chiave lesbica come uno scambio erotico tra le due figure femminili. Anziché mettere in mostra Venere, il componimento mette in scena esplicitamente il desiderio lesbico.[39] Flora, dea romana della primavera, porta con sé tutta la simbologia floreale dei genitali femminili. Se già nella raccolta di poemi saffici *Long Ago* uno dei temi dominanti era proprio la simbologia floreale – in particolare le ghirlande come immagini di lesbismo – in questo componimento Michael Field dà corpo al desiderio lesbico nella figura e nel gesto di Flora che corre a coprire Venere. Flora sembra quasi voler proteggere Venere coprendone la nudità davanti a Zefiro e Borea «breathing hard»; l'accoppiata delle due divinità maschili che simultaneamente soffiano «one in wonder, one desire» sulla conchiglia su cui Venere raggiunge la riva suggerisce l'idea di collettività maschile dominante sotto la quale "nasce" la dea dell'amore, simbolo proprio di quella femminilità eteronormata alla quale Bradley e Cooper si sottraggono. Nel 1890 Edith Cooper annota sul diario un commento di Katharine Bradley sul dipinto di Botticelli in cui, riferendosi a Venere, si legge: «[…] she does not even by amorous bend of the head indicate her knowledge of that lusty swelling male force on the left. […] Zephyrus is covetous and blundersome».[40] Tra le due tipologie di desiderio, quello maschile e quello femminile, nella reinterpretazione di Field prevale quello omoerotico femminile, corredato di immagini floreali e incarnato da Flora con il suo gesto di accoglienza. L'idea di movimento data dall'incontro con Flora termina alla fine del componimento con una Venere triste e immobile che mostra «Tearful shadow in her eyes» e priva di amore: «by the sea-wind scarsely moved / She is Love that hath not loved» (v. 40). Flora, come il trascorrere delle stagioni, è già andata via lasciando l'altra dea sola e malinconica. L'interpreta-

[39] K. Lysack, *Aesthetic Consumption*, cit., p. 129.
[40] M. Field, *Michael Field Journals*, cit. <https://michaelfielddiary.dartmouth.edu/home>.

zione del dipinto di Botticelli da parte di Bradley e Cooper è del tutto diversa da quella di autori e critici loro contemporanei. Ad esempio, Bernard Berenson nel suo *Florentine Painters of the Renaissance* scrive: «the movement is directly life-communicating. The entire picture presents us with the quintessence of all that is pleasurable to our imagination of touch and of movement. How we revel in the force and rashness of the wind, in the life of the wave».[41] Analogamente, anche John Addington Symonds su Botticelli si esprime in maniera entusiastica dicendo «it would be impossible for any painter to design a more exquisitely outlined figure than that of his Venus, who, with no covering but her golden hair, is wafted to the shore by the zephyrs».[42] Come abbiamo visto, in *Sight and Song* la scena botticelliana è tutt'altro che serena e non è un caso che anche la critica d'arte e saggista Vernon Lee, contemporanea di Michael Field, in *Renaissance Fancies and Studies* veda nella figura di Venere un personaggio tutt'altro che trionfante, tristemente riluttante nella sua bellezza diafana.[43]

Questo sentimento di tristezza che avvolge *The Birth of Venus* si ritrova associato alla figura di Venere anche in un altro componimento riferito alla Primavera di Botticelli, *Spring*. Già in apertura il componimento mostra un'affermazione categorica: «Venus is sad» (v. 1) e poi procede velocemente a inquadrare Flora che stavolta appare «curst» e «uncertain-lipped» (v. 21), poi nel testo si chiede se, come Eos, anche lei lascerà Venere per il fascino maschile: «Will she deign / To toss her double-roses, or refrain?» (v. 23). Nella strofa successiva le Tre Grazie danzano mostrando la loro giovinezza verginale e il componimento prosegue con un'altra domanda: «does it touch their Deity with ruth / That they must fade when Eros speeds his dart? / Is this the grief and forethought of her heart? » (v. 24).

[41] J. Ehnenn, *Women's Literary Collaboration*, cit., p. 84.
[42] *Ibidem*.
[43] *Ibidem*.

La stessa atmosfera malinconica si ritrova ancora nel componimento *Figure of Venus in Spring*, nel quale la domanda è riformulata direttamente dalla protagonista eponima, «simple lady full of heavy thought», la quale si chiede se «Must her coming cause / Their stately freedom quite to disappear?» (vv. 11-12). Nell'economia poetica di Michael Field queste Veneri tristi delle riscritture ecfrastiche dei dipinti di Botticelli mostrano la rottura dei legami tra donne ad opera del desiderio maschile in un contesto culturalmente eteronormato.

Per chiudere la panoramica delle Venus in *Sight and Song* come soggetti autodeterminati, mi interessa analizzare brevemente anche *The Sleeping Venus* ispirato all'omonimo quadro di Giorgione. Come nota Angela Leighton, la lirica «shows the extent to which "art for arts sake," with its implication of pleasure for pleasure's sake, free[s] Michael Field from a female heritage of repressed or displaced eroticism».[44] Se negli altri componimenti lo sguardo dei soggetti dipinti è rivolto agli altri soggetti partecipi alla scena o instaura attivamente un dialogo con chi guarda, in questo caso lo sguardo della Venere è rivolto a se stessa, superando straordinariamente l'economia della visione fallogocentrica tradizionale (osservatore maschile, donna oggetto dello sguardo).[45] Pionieristicamente le Michael Field scelgono il poema più lungo della raccolta per descrivere un atto di autoerotismo femminile, ma lungi dall'usare una prospettiva voyeuristica, il potenziale pubblico femminile può invece leggere in questa Venere un soggetto desiderato che desidera a sua volta. L'esperimento di Michael Field conduce così a una doppia triangolazione tra le due autrici che osservano il quadro e chi legge, e poi di nuovo tra chi legge, il quadro e il poema e così via in molteplici combinazioni.[46] La *mise-en-scène* del riferimento pittorico è data da «the verdant swell / Of a soft country flanked with mountain domes» (vv. 2-3).

[44] A. Leighton, *Victorian Poets: Writing Against the Heart*, New York, Harvester, 1992, p. 215.
[45] A. Parejo Vadillo, "*Sight and Song*": *Transparent Translations*, cit., p. 30.
[46] H. Fraser, *A Visual Field: Michael Field and the Gaze*, «Victorian Literature and Culture», 34, 2 (Fin-de-Siècle Literary Culture and Women Poets), 2006, p. 556.

Il soggetto è descritto con parole semplici come se fosse un paesaggio naturale: infatti, a questo proposito, le scrittrici annotano sul loro diario le parole «as simple as our fields».[47] L'esperimento sullo sguardo è portato agli estremi se pensiamo che sia chi legge che chi guarda entra nel processo di creazione del significato. «No one watches her», scrivono le poetesse sul diario, ma ovviamente sono loro stesse a guardarla e noi attraverso di loro. Metaforicamente, inoltre, la vista è collegata alla sessualità, infatti le palpebre chiuse di Venere sono paragonate a «full buds that stay / Through the tranquil, summer hours, / Closed although they might be flowers» (vv. 80-82) sensualmente allusive come le labbra rosse che «shut in / Gracious secrets» che fanno parte dell'«oval space» del viso appoggiato al mantello descritto come di colore «ruddy pomegranate».

Riprendendo quanto osservato da Kathy Alexis Psomiades sulle immagini femminili erotizzate alla fine del Diciannovesimo secolo, ovvero la tendenza a considerare quelle immagini come fruibili in un solo senso, con l'effetto di riaffermare la norma eterosessuale, quando invece uno spettro più ampio di osservatori è in grado di fruire di quelle immagini in modi diversi, possiamo concludere che proprio Michael Field in qualità di coppia di donne lesbiche, spettatrici/poetesse, nei panni di un singolo autore maschile, ci offre un modello radicalmente diverso di fruizione visiva dei corpi rappresentati in un'opera d'arte.[48] Lo sguardo del desiderio lesbico si appropria della figura di Venere attraverso la finzione della penna maschile, quasi parodiando le dinamiche di potere fallogocentriche osservatore/osservata, facendo di Venere la dea dell'amore tra donne. Irrompe, quindi, nel campo visivo, emergendo dall'invisibilità del *male gaze* in cui era reclusa, la sessualità lesbica. Un esempio chiarissimo di come Bradley e Cooper mettano al centro del componimento l'autodeterminazione di Venere attraverso l'autoerotismo si trova nel passaggio centrale, che lascia poco spazio ai sottintesi:

[47] M. Field, *Michael Field Journals*, cit., <https://michaelfielddiary.dartmouth.edu/home>.
[48] H. Fraser, *A Visual Field*, cit., p. 556.

Her hand the thigh's tense surface leaves,
Falling inward. Not even sleep
Dare invalidate the deep,
Universal pleasure sex
Must unto itself annex –
Even the stillest sleep; at peace,
More profound with rest's increase,
She enjoys the good
Of delicious womanhood.[49]

Come nota Ehnenn, questi versi mostrano forse l'unico esempio positivo di descrizione della masturbazione femminile in epoca vittoriana.[50] Bradley e Cooper riescono nell'operazione senza bisogno di elencare parti del corpo né, nonostante i dettagli sensuali nelle altre strofe, ricorrere a uno sguardo che si fa lascivo od osceno. Tuttavia, la lunghezza – giudicata eccessiva – del poema e la complessità della versificazione, oltre alla dizione stravagante per la presenza di termini forse inusuali anche per l'epoca, sono stati motivo di contestazione dell'efficacia del componimento.[51] Secondo me, invece, proprio la lunghezza del poema e l'irregolarità della metrica e del ritmo, quasi singhiozzante per la varietà di accenti e cadenze, rendono efficacemente la riscrittura, nei termini di un atto autoerotico, del dipinto di Giorgione e l'immaginario appagamento sessuale. Non è la descrizione pornografica e sbrigativa ad uso e consumo di un pubblico maschile, è il manifesto autoerotico di due donne lesbiche che riscrivono la storia dell'arte fuori dal dogma eterosessuale del canone letterario dominato dagli uomini. Inoltre, sebbene Venere sia sempre l'oggetto/soggetto dello sguardo, essa non diventa mai merce di scambio. Infatti, quando Bradley e Cooper appuntano sul loro diario che nessuno la guarda, intendono specificatamente che nessun *uomo* la guarda, giacché loro come autrici-amanti-spettatrici (e quindi potenzialmente anche le altre donne, le altre lesbiche) sono comunque presenti nel poema senza invadenza: «while we gaze it seems as though / She had lain thus… [since] the ages far ago» (v. 104). Il componimento prosegue promettendo che Venere, sia come donna

[49] M. Field, *Sight and Song*, cit., p. 102, vv. 62-70.
[50] J. Ehnenn, *Women's Literary Collaboration*, cit. p. 87.
[51] M.W. Mitton, *The Poetic Oeuvre of "Michael Field": Collaboration, Aestheticism and Desire in the Writings of Katharine Harris Bradley (1846 – 1914) and Edith Emma Cooper (1862 – 1913)*, PhD Thesis, University of Hull, 2008, pp.109-110.

reale, sia come simbolo di omoerotismo e di autoerotismo, continuerà a riposare «In communion with the sweet / Life that ripens at her feet» (v. 105).

Conclusioni

La cultura popolare alla fine del Diciannovesimo secolo ci ha lasciato numerosi, spesso parodistici, esempi di come apparivano le donne dell'epoca – dalla New Woman coi libri a cavallo di una bicicletta alla High Art Maiden dalla mascella importante coi boccoli e le piume. Ma viene da chiedersi in che modo le donne tardo-vittoriane fruivano delle opere d'arte? Come guardavano alle altre donne o alla storia dell'arte e a tutto ciò che ad essa era associato? E in che modo tutto ciò influiva sul modo in cui le donne guardavano se stesse? Una risposta potrebbe risiedere in quell'attrito rappresentativo dato dall'ecfrastica, spesso reso possibile grazie all'evocazione di oggetti specifici permeati di estetica o di valenze di genere. In tutto ciò, Michael Field esercita il proprio sguardo, critica la cancellazione delle donne e delicatamente offre delle alternative.[52] La poesia ecfrastica lascia la responsabilità dell'interpretazione a chi guarda, permettendo allo spettatore – uomo o donna che sia – di giungere a conclusioni, ma solo chi guarda con spirito libero dal peso della tradizione potrà arrivare a comprendere che le rappresentazioni precedenti non erano a beneficio che di una sola parte. Bradley e Cooper, nella persona di Michael Field, colgono l'opportunità di rifiutare le interpretazioni tradizionali della bellezza dei corpi femminili e ne suggeriscono visioni alternative, creando – ancora una volta, come per *Long Ago* – uno spazio che le rappresenti.

I componimenti ecfrastici di *Sight and Song* riscrivono, rivedendole, le relazioni tra i corpi nei dipinti, ma anche tra quelle figure femminili e le donne che fruiscono della visione di quei

[52] J. Ehnenn, *On Art Objects and Women's Words: Ekphrasis in Vernon Lee (1887), Graham R. Tomson (1889), and Michael Field (1892)*, <www.branchcollective.org> [consultato il 10 marzo 2023].

quadri. A loro si aggiungono coloro che leggono i componimenti ed evadono dal contesto eteropatriarcale preferendo il desiderio femminile. Le nuove relazioni generate dai versi di *Sight and Song* hanno implicazioni significative nell'immaginare una comunità femminile interpretativa del sottotesto lesbico della raccolta che somigli allo spazio femminile co-autoriale in cui le stesse Bradley e Cooper agiscono. Nella loro esplorazione della sessualità lesbica tramite l'arte, le Michael Field non usano lo sguardo univoco e monoculare dell'uomo eterosessuale bensì lo sguardo binoculare di due donne che mettono in atto il desiderio lesbico scrivendo con uno pseudonimo maschile. Nella persona di Michael Field si costituisce uno spazio, un "campo" – giocando, non a caso, col significato di *field* – di incontro culturale, che permette l'abilitazione delle traduzioni creative tra l'arte figurativa e la poesia e la giustapposizione delle soggettività.[53] Non a caso, Bradley e Cooper descrivono la propria collaborazione creativa come un «mosaic work – the mingled, various product of our two brains».[54]

[53] H. Fraser, *Women Writing Art History in the Nineteenth Century*, cit., p. 83.
[54] M. Field, *Michael Field Journals*, cit. <https://michaelfielddiary.dartmouth.edu/home>.

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Grassitudini e altre in-visibilità*

di *Anita Fabiani*

1. Casto Avecilla, il transeunte

Tra il gennaio e il settembre del 1883 nelle pagine di *La Ilustración ibérica*[1] viene pubblicato, a puntate, *Avecilla*,[2] racconto di Leopoldo Alas "Clarín" (1852-1901), scrittore e critico letterario più conosciuto al di fuori della Spagna per *La Regenta* (1884) che non per la sua narrativa breve.

La vicenda dell'opera è stringata, e comunque non è nella *fabula*, d'ambientazione madrilena, che va ravvisato, credo, l'interesse del racconto, interesse da individuare, semmai, nelle derive

* Il presente studio, per temi trattati e metodologia utilizzata, rientra in una ricerca già avviata all'interno del progetto *Medioevo romanzo e orientale. Manifestazioni, forme e lessico dell'eros dal Medioevo al Moderno* (EROS2020), Piano di Incentivo per la Ricerca di Ateneo (PIACERI) 2020, coordinato dal prof. Gaetano Lalomia, del Dipartimento di Scienze Umanistiche di Catania (DISUM).

[1] Sottotitolata *semanario científico, literario y artístico, redactado por los más reputados escritores de España y Portugal é ilustrado por los mejores artistas del Universo,* l'*Ilustración* si ripropone di «populariza[r] en España la literatura portuguesa y los conocimientos respecto al vecino reino y en Portugal la literatura y las noticias sobre el estado, condiciones y verdadera índole del pueblo español» (*Prospecto*, in «La Ilustración ibérica», 6 de enero de 1883, pp. 1-4, p. 2). È, inoltre, promotrice di un iberismo culturale al quale sembrerebbe sensibile anche Clarín: «Leopoldo Alas va demanar el 1882 [...] la creació d'una *Liga Literaria Hispano-Portuguesa* que havia de consistir bàsicament en la difusió de les respectives literatures feta pels que s'hi adherissin. Els articles de Clarín sobre la qüestió són una bona mostra dels equilibris i de les intencions que presidien aquest iberisme cultural» (V. Martínez-Gil, *"La Ilustración Ibérica" i la creació d'un mercat literari peninsular*, «Els Marges», 71, 2002, pp. 37-55, pp. 39-40).

[2] Inizialmente viene intitolato *Los transeúntes. Avecilla*. Verrà poi inserito col titolo abbreviato *Avecilla* nel volume madrileno edito da Fernando Fé nel 1886 che include altri racconti brevi (*Pipá*, *Amor' è furbo*, *Mi entierro*, *Un documento*, *El hombre de los estrenos*, *Las dos cajas*, *Bustamante* e *Zurita*). L'idea della raccolta «encabezad[a] por *Pipá*» data, secondo Sanz de Villanueva (*Obras completas de Leopoldo Alas "Clarín"*. Edición y prólogo de S. Sanz de Villanueva, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1995, vol. II, p. XV), al 1884; *Clarín ne decise il* «contenido final en 1885. El plan inicial tenía menos amplitud que el que vio luz en letra de imprenta: *Pipá* lo abría y *Zurita* lo cerraba, y en medio iban otros cuatro cuentos: *Mi entierro*, *Amor' è furbo*, *Un documento* y *Las dos cajas*». Nel volume del 1886 il racconto appare siglato *Zaragoza 1882*; è possibile, quindi, che l'autore l'abbia redatto nel periodo saragozzano, quando ha occupato (nel 1882, per l'appunto) la cattedra universitaria di Economia Politica (cfr. L. de los Ríos, *Los cuentos de Clarín. Proyecciones de una vida*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1965, p. 36).

concettuali dell'uscita serale della famiglia Avecilla per andare a teatro e, in particolare, del cambio di programma indotto dalle esigue risorse destinabili alla «contemplación de lo bello, lo bueno y lo verdadero»[3] – è questo il perno dell'intera storia, iniziata in «una tarde de las primeras frías de octubre» (p. 117) e conclusasi la mattina del giorno seguente.[4] In effetti, sarà proprio la limitata disponibilità economica a dirottare l'intero nucleo familiare prima verso l'"osceno" spettacolo della *mujer gorda* e, a seguire, verso una non meno "oscena" «zarzuela llena [...] de pantorrillas y de chistes verdes» (p. 145). Grazie a questo espediente, all'apparenza di contenuta rifrazione diegetica, scopriamo che il senso dell'opera è dato, soprattutto, da una teoria corporea fondata su una variabile e diversificata gradazione di visibilità-invisibilità, teoria al cui funzionamento testuale concorrono i processi di sublimazione/denegazione sia della sessualità, sia del desiderio sessuale rilevabili nel corso del racconto.

2. Alla ricerca del corpo perduto

Fatta eccezione per i tre membri della famiglia Avecilla – don Casto, la moglie, doña Petra, la figlia Pepa – e Mlle. Goguenard – la *mujer gorda* –, l'umanità che abita l'universo narrativo di *Avecilla* è, di fatto, anonima, rarefatta al punto di divenire personaggio collettivo di corredo, amorfo corpo sociale (immateriale, quindi) supinamente asservito al narratore onnisciente che se ne serve solo per far risaltare i tratti chiaroscurali di un umile scribacchino,[5]

[3] L. Alas "Clarín", *Teresa. Avecilla. El hombre de los estrenos*. Edición, introducción y notas de L. Romero Tobar, Madrid, Castalia, 1981, pp. 115-150, p. 126. D'ora in avanti farò sempre riferimento a questa edizione, indicando nel testo, tra parentesi tonde, il numero della pagina (o delle pagine) corrispondente al passaggio citato.

[4] Nei passaggi finali del racconto si fa cenno, ma solo perché è conseguenza degli avvenimenti occorsi «aquella maldita noche» (p. 150), a quanto accaduto «años después» (*ibidem*) a Pepita, vittima dei «pérfidos halagos del amor» di un giovane militare (*ibidem*).

[5] «Don Casto Avecilla había pasado del Archivo de Fomento, pero sin ascenso, a la dirección de Agricultura, y de todos modos seguía siendo un escribiente, el más humilde empleado de la casa», p. 117.

don Casto, *soberanamente* disprezzato persino dagli usceri[6] dei quali lui, invece, invidia la divisa, «no por la vanidad de los galones, sino por el abrigo del paño» (p. 117).

È a partire dai corpi dei personaggi nominabili, personaggi ai quali, cioè, è stato assegnato un nome proprio, tanto per anticiparne un senso identitario,[7] quanto per conferire loro maggiore densità corporea, che la teoria a cui mi sono poc'anzi riferita si va irradiando e definendo.

Fisiologico, astinente – lo lascerebbe intendere quel Casto, nome che rimanda a «[p]uro, honesto, opuesto a la sensualidad»[8] –, minuto (si presume) e ascrivibile a una innocua animalità – *avecilla* si riferisce a un uccello di piccole dimensioni[9] – è il corpo del protagonista, corpo che, almeno nella prima parte della storia, appare degenitalizzato, portatore di una sessualità coniugale implosa, tratti, questi ultimi, condivisi (lo si deduce da alcuni incisi narratoriali)[10] con doña Petra, la moglie. Nulla è dato sapere, in realtà, del corpo della donna, se non che è complemento di quello di Casto; difficile credere, infatti, che il ricorso all'espres-

[6] «Los porteros [...] despreciábanle *soberanamente*. Él fingía no comprender aquel desprecio, creyéndose superior en jerarquía a tan subalternos personajes, siquiera ellos cobrasen mejor sueldo y tuvieran gajes que a don Casto ni se le pasaban por las mientes, cuanto más por los bolsillos», p. 117, corsivo mio.

[7] Come da altri osservato, per Clarín «the selection of a significant name is one more in the variety of lesser avenues of character portrayal open to a writer» (J. W. Kronik, *The Function of Names in the Stories of Alas*, «Modern Language Notes», LXXX, 1965, pp. 260-265, p. 261). Il nome, per esempio, può cifrare «[k]ey aspects of [...] [the] physical appearance» (ivi, p. 262) del personaggio; in generale, comunque, nel ricorso reiterato dell'autore a nomi "marcati" sarebbe da rintracciare «the ironic posture towards life and people that marks all his writings» (ivi, p. 264), ironia «waged war on two levels: he could destroy, but he could also arouse tenderness and compassion» (*ibidem*). Don Casto Avecilla, «despite the touch of caricature applied to his appearance and personality in both his name and the text of the story, is another case of a humble and helpless little man towards whom Alas directs an ironic smile that has the unmistakable mark of benignity» (*ibidem*).

[8] Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Imprenta de D. Gregorio Hernando, 1884, p. 225, alla voce *casto*. Accedendo al *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtlle) è possibile consultare *online* tutti i dizionari della RAE (per i quali utilizzerò l'acronimo *DRAE*), nonché altri repertori lessicografici.

[9] Nel *Diccionario de Autoridades* (1726) il termine *avecilla*, registrato come «s. f. dimin. de Ave», indica «las pequeñas de cuerpo: como los Gilguéros, Canarios y otros paxaritos»; in seguito (*DRAE* 1884), comunque, viene rubricato, insieme alle varianti *avecica*, *avecita*, come semplice diminutivo del sostantivo *ave*.

[10] Un esempio possibile è il seguente: «Cuando don Casto estuvo solo con su esposa, en esa hora en que los matrimonios bien avenidos y de larga vida conyugal, se acarician comunicando ideas, hablando de los hijos y de la hacienda, en esa hora, resumen del día, Avecilla miró [...] a Petra», p. 146.

sione *cara mitad*[11] per introdurre nell'opera una delle protagoniste femminili, il cui nome, peraltro, verrà rivelato a narrazione inoltrata, non obbedisca a un preciso calcolo diegetico. Solo la scelta onomastica effettuata dall'autore – sospetta, dal momento che il termine *petra* (roccia), etimologicamente, e svincolato da più trascendentali e biblici significati,[12] evoca l'inanimato, il non organico, la dura e pura cosalità – e qualche cauta congettura contribuiscono a ridurre, in certa misura, questo vuoto descrittivo. I trascorsi e, con ogni probabilità, contenuti usi copulativi (Pepa è unica discendente della genia Avecilla) inducono a pensare che il corpo di Petra sia un corpo uterino, destinato, una volta ottemperati gli obblighi riproduttivi, a divenire materia inerte, un involucro invisibile le cui parti, o la cui totalità, non saranno mai esposte, né al proprio sguardo (l'unica a specchiarsi, nel racconto, è Pepa), né a quello altrui (maritale, pubblico, ecc.).

Visibile, sessuato ma ancora "integro" – la *deshonra*[13] è successiva al momento dei fatti narrati –, invece, è il corpo di Pepa, la figlia «de diecisiete años» (p. 118) dei coniugi Avecilla. Col pretesto di un'amara riflessione sull'impossibilità per i *pobres* (nello

[11] «Muchas veces, cuando salía el buen escribiente a paseo con *su cara mitad* [...] iba pensando cosas así», p. 118, corsivo mio. L'uso colloquiale di *cara mitad* come sinonimo di consorte è attestato dall'edizione del 1884 del *DRAE*: «Cara mitad. fam. Consorte, 2ª acep. Ú. m. con algún pronombre posesivo» (alla voce *mitad*).

[12] Si veda, per esempio, J. A. Alcaín, *La tradición*, Deusto, Universidad de Deusto, 1998, p. 380. Petra, comunque, è nome gradito a Clarín, che se ne serve anche ne *La Regenta* per la *doncella* (delatrice) di Ana Ozores.

[13] «Pero cuando, años después, la pobre Pepita, como tantas otras, sucumbió a los pérfidos halagos del amor de infantería y fue víctima de los engaños de un subteniente, huésped de la casa, don Casto, llorando su *deshonra,* se atribuyó toda la culpa de tan grande infortunio...», p. 150, corsivo mio. Nella Spagna del XIX secolo, ricordo, non soltanto vige la doppia morale sessuale (permissiva con l'uomo, repressiva e punitiva con la donna), ma concetti quali *honra* (4ª accezione, «pudor, honestidad y recato de las mujeres», *DRAE* 1884) e *honor* (3ª accezione, «honestidad y recato en las mujeres, y buena opinión que se granjean con estas virtudes») sono ancora utilizzati per controllare, socialmente e politicamente, i corpi delle donne, nubili o coniugate che siano. L'adulterio, la "perdita della verginità" prima del matrimonio, quindi, oltre ad essere causa di disonore familiare, fanno della donna-peccatrice una reietta, perdipiù "di facili costumi": «La doncella que se atrevía a violar la estricta norma de la virginidad antes del matrimonio se convertía en una proscrita social y la "deshonra" caía sobre toda la familia»; «Una mujer que había perdido de forma inadecuada el preciado don de la virginidad se convertía automáticamente en una variante de la prostituta», M.-H. Sánchez Ortega, *La "pecadora" como disidente social*, in *Disidentes, heterodoxos y marginados en la historia*, a cura di S. Carrillo, C. Astarita, H. Vogel, J.-G. Petit y otros, Novenas Jornadas de Estudios Históricos, organizados por el Departamento de Historia medieval, Moderna y Contemporánea. Edición a cargo de Á. Vaca Lorenzo, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, pp. 145-179, rispettivamente pp. 150 e 158.

specifico, una famiglia piccolo-borghese) di *lucir la hermosura*, a posarsi sul corpo della giovane sarà lo sguardo, meno "casto" di quanto ci si attenderebbe, del padre. Agli occhi paterni (il richiamo ai sensi – *ver*, *vista* – non a caso è lessicalmente reiterato), infatti, non a quelli del narratore, è affidato il compito di catturare, sezionare, mostrare nella sua evidenza anatomica il *cuerpo hecho a torno* di Pepa. La superficie corporea sezionata, dunque visivamente "fruibile", è compresa tra il *finísimo* collo, solcato da piccole gocce di sudore, e la linea di demarcazione corpo biologico/corpo erotico-del desiderio simbolicamente rappresentata dallo scollo della *camisilla*:

> bien comprendía [el buen escribiente] que el abrigo de Pepilla era raquítico, muy corto y atrasado de moda y desairado; y ¡qué lástima! precisamente la chiquilla tenía un cuerpo hecho a torno. Pero por muy bien torneado que tuviera el cuerpo, cuando apretaba el frío no había más remedio que recurrir al abrigo desairado y tristón. Los pobres no siempre pueden lucir la hermosura. – Para ver a Pepilla hay que verla cosiendo en su guardilla, pensaba el padre, cosiendo en su guardilla, en verano, en enaguas, con un pañuelo de percal al cuello, la camisilla algo descotada, sudando gotitas muy menudillas por el finísimo cuello… y canta que cantarás… En invierno, la ropa mal hecha y no siempre hecha para ella, le roba a la vista algunos encantos… (p. 119).

Che i riferimenti alla biancheria intima (*enaguas*)[14] e ai fluidi corporei della giovane rispondano al gusto di Clarín per il dettaglio realista è una delle possibili ipotesi interpretative; a mio avviso, però, a suggerire anche altre letture è il rapporto parentale – non trascurabile, in sede ermeneutica, per i sottesi risvolti psicanalitici –, tra chi guarda e chi è oggetto di quello sguardo.

[14] «Vestidura que usan las mujeres, y cubre desde la cintura, donde se atan, hasta los pies. En la mayor parte de nuestras provincias sólo dan este nombre á las que se hacen de lienzo blanco y sirven *interiormente* debajo de los guardapiés», *DRAE* 1884, alla voce *enaguas*, corsivo mio.

A tal proposito, e perché inerente, va innanzi tutto osservato che in Spagna, già a partire dai primi decenni dell'Ottocento, ai quotidiani e riviste con vocazione politica o intenti divulgativi si vanno via via affiancando pubblicazioni "per" le donne, espressamente pensate, cioè, per un gruppo umano "docile", per natura frivolo e con limitate facoltà intellettuali, incapace quindi – la teoria delle sfere separate questo, e altro, affermava – di occuparsi di temi non attinenti alla domesticità (qui ampiamente intesa) o all'immagine corporea.[15]

In questi luoghi editoriali non è inusuale trovare rubriche di moda, rubriche che confermano, ancora una volta, quanto la donna sia indissociabile dal suo corpo sessuato-riproduttivo e quanto, su di lei, si siano sempre praticate, combinandole all'obbligo della bellezza e a un'educazione volta a farne solo una moglie-madre, forme di violenza/coercizione estetica.[16] Negli stessi anni in cui viene scritto e pubblicato *Avecilla* chi si occupa di moda comincia a prestare sempre più attenzione – ne sono esempio i passaggi che cito a seguire – alla *ropa interior* e, così facendo, contribuisce a giustificare usi metonimici "biancheria intima-corpo della donna" che diverranno, via via, semanticamente sempre più trasparenti e ricorrenti:

[15] Questa tendenza è ben esemplificata da *El Correo de las Damas*, che inizia la tiratura nel giugno del 1833: «Al lado de la Revista Española, del Correo, del Boletín de Comercio, del Vapor, y á la par de los demás periódicos, á cuyos esfuerzos debe estar el pais en gran manera agradecido, solo un periódico faltaba; un periódico que asi huyese de la larga compilación de datos de todas especies, como de la aridez de los largos artículos científicos ó literarios: un periódico *ameno*, *ligero*, *florido*, propio en fin de las BELLAS á quien se consagra. Este es el vacío que pretendemos llenar con EL CORREO DE LAS DAMAS. Como periódico DE MODAS las extrangeras y nacionales ocuparán en gran manera nuestra atención, que seguirá siempre y aun prevendrá á veces sus variados y brillantes caprichos», *Prospecto*, «Correo de las Damas. Periódico de modas, bellas artes, amena literatura, musica, teatros, etc.», 3 de junio de 1833, pp. 1-4, pp. 2-3, corsivo dell'A.

[16] Non a caso molta letteratura, e non solo quella *costumbrista*, si accanisce contro la "zitella" (*solterona*) e la "brutta" (*fea*), alle quali la collettività imputa, in buona sostanza, la perdita/mancanza di bellezza; segnalo, perché coeve ad *Avecilla*, María del Pilar Contreras y Alba, *La solterona* (in *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*. Obra dedicada á la mujer por la mujer y redactada por las mas notables escritoras hispano-americano-lusitanas bajo la dirección de la señora Doña Faustina Saez de Melgar, Barcelona, Establecimiento Tipográfico-Editorial de Juan Pons, 1881, vol. I, pp. 359-375), Concepción Gimeno de Flaquer, *La solterona* («El Álbum de la Mujer», 26 de julio de 1885, p. 32) e Pedro A. de Alarcón, *La fea. Autopsia* (in Id., *Cosas que fueron. Cuadros de costumbres*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1882, pp. 157-171).

> Para ir bien vestida la mujer alta ó pequeña de estatura no debe contar sólo con las prendas exteriores, es preciso ante todo que tenga muy en cuenta las enaguas: éste es el punto esencial. La enagua, en casa de las principales costureras de París, forma hoy casi parte de la *toilette*, pues la moda actual exige un cuidado extraordinario en la manera de vestirse interiormente.[17]

> La elegancia de la ropa interior ha llegado á su apogeo y cada vez hay en ella más refinamiento de gusto. Las enaguas de franela fina con bordados de colores [...] son muy bellas; hay también enaguas *ouatés* de raso granate forradas de oro viejo con plissé de raso de este color ó tira de felpa del mismo. [...] enaguas de franela sencillas, con algun bordado, otras de seda negra con un encaje blanco, y varias blancas con bordados á la inglesa, que son los económicos por su gran resistencia, bastan á formar el equipo de una mujer elegante.[18]

> En el cuidado y esmero de la ropa interior ponen las mujeres verdaderamente elegantes toda su atención, así es que esta parte de la *toilette* es cada dia más costosa por la profusion de encajes y riqueza de los bordados.[19]

Anche il Clarín scrittore mostra un particolare interesse per capi di abbigliamento – fra essi *las enaguas*, per l'appunto – metonimicamente associabili al corporeo femminile (perdipiù sezionabile), o meglio, per capi che, come è noto, nel corso dei secoli hanno subito un processo, a oggi in atto, di erotizzazione/feticizzazione/voyeurizzazione e del quale si può trovare traccia nelle riviste "licenziose" edite in Spagna (e rivolte, come si legge nel frontespizio di una di esse, *El Fandango*, «al bello sexo masculino») alla fine dell'Ottocento:

[17] V. de Castelfido, *Revista de modas*, «La Moda elegante. Periódico de señoras y señoritas», 30 de marzo de 1876, p. 95, corsivo dell'A.

[18] J. Balmaseda, *Revista de modas*, «El Correo de la Moda», 2 de noviembre de 1880, pp. 321-322: p. 321.

[19] Alice, *Revista de modas*, «La Guirnalda. Periódico quincenal dedicado al bello sexo», 20 de febrero de 1881, p. 26, corsivo dell'A.

> Las bailarinas se recogieron las faldas con ambas manos y avanzaban y retrocedían dando al aire gallardos puntapiés y marcando el compás de la música con recios taconazos. El público se había agrupado para verlas de cerca, formando un circulo. Conforme el tiempo pasaba, el desenfreno crecía; ya eran varios los puntos en que se bailaba el cancán, y las danzarinas se movían enloquecidas, echando sobre sus hombros sus *enaguas* bordadas y luciendo sus pantalones…. cosidos prudentemente para no enseñar secretos que la costumbre exige tener pudorosamente velados.[20]

A mio avviso, è sfruttando questo *surplus* concettuale, o rinunciando, comunque, da inquieto esploratore delle zone grigie dell'umano qual è Clarín, a usi diegetici ingenui del vestiario femminile, che l'autore introduce le *enaguas* – lo stesso si potrebbe dire di altri capi e di alcune parti del corpo femminile – nelle sue opere. Due esempi, da sommare a quello già estrapolato da *Avecilla* e che sembrerebbero accreditare usi testuali "erotizzati", se non feticizzati, dell'intimo:

> Nieves aprovechaba la moda de las faldas ceñidas para lucir las líneas esculturales de su hermosa pierna. Enseñaba el pie, *las enaguas* blanquísimas que resaltaban bajo la falda negra. Sus ojos grandes, lascivos, bajo el manto recobraban fuerza, expresión. Podía aparecer apetitosa a uno de esos gustos extraviados que se enamoran de las ruinas de la mujer apasionada, de los estragos del deseo contenido o mal satisfecho.[21]

> Don Fermín volvió a sentarse en su sillón. Desde allí veía, distraído, los movimientos rápidos de la falda negra de Teresina, que apretaba las piernas contra la cama para hacer fuerza al manejar los pesados colchones. Ella azotaba la lana con vigor y la falda subía y bajaba a cada

[20] Un Boulevardier, *Desde Paris*, «La Vida galante», 27 de noviembre de 1898, pp. 43-45, p. 45.
[21] L. Alas Clarín, *Benedictino*, in Id., *El Señor y lo demás son cuentos*, Madrid-Barcelona, Calpe, 1919, pp. 178-195, p. 192, corsivo mio.

> golpe con violenta sacudida, dejando descubiertos los bajos de *las enaguas* bordadas y muy limpias, y algo de la pantorrilla.[22]

Quanto fin qui rilevato autorizza a pensare, quindi, che sul corpo di Pepa *en enaguas*, con *la camisilla algo descotada*, col sudore che le scivola lungo il collo, Casto-padre attui un inconscio – sublimato, comunque, poiché "incestuoso"[23] – trasferimento libidico (Petra → Pepa), desumibile, comunque, anche da altri passaggi testuali.[24]

Per quanto azzardata, questa ipotesi interpretativa troverebbe ulteriore conforto nell'onomastica riferita alle due protagoniste che rinsalda, col concorso di valori identitari addizionali, il preesistente rapporto di consanguineità. Trovo singolare, e dunque degna di attenzione, benché destinata a non ripetersi, l'improvvisa alternanza di nomi coi quali prima il narratore e, a seguire, Casto, indicano la signora Avecilla:

> En el teatro los hombres eran hombres efectivamente ¡vaya una gracia! el caso era parecerlo y no serlo. El encanto del engaño, de la imitación de lo humano, era el único placer estético que comprendía doña *Josefa*. Aunque ella oculte el deseo de que hablo, porque sabe que a su marido le parece indigno de la esposa de un Avecilla, bien recuerda don Casto el placer intenso que

[22] L. Alas "Clarín", *La Regenta*. Edición de J. Oleza con la colaboración de J. Lluis Sierra y M. Diago, Madrid, Cátedra, 1984, vol. I, p. 491, corsivo mio.

[23] Ricordo che «[i]l rapporto padre-figlia è una figura che parla di rapporti reali, ma anche di ordine simbolico, e ha sempre sullo sfondo, più o meno oscuro, il fantasma dell'incesto» (M. S. Sapegno, *Figlie del padre. Passione e autorità nella letteratura occidentale*, Postfazione di C. Comencini, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 13). Secondo Fiedler nell'incesto padre-figlia, tabuizzato, è possibile ravvisare «another metaphor for the ultimate yearning of aging males to recapture simultaneously those beloved women of their youth whose flesh has withered with their own, and the mother they have never really known: the Virgin Mother, lost forever with the act of love to which they owe their own begetting, except as reborn in the Virgin Daughter, their sister, or their own female children» (L. Fiedler, *Tyranny of the Normal. Essay on Bioethics, Theology & Myth*, Boston, David R. Godine, 1996, p. 61).

[24] Al corpo-desiderabile di Pepa-figlia rimandano i seguenti passaggi: «-Mi hija- piensa [don Casto],-está más bonita cuando no viste sus galas. Ese abrigo, ese maldito abrigo me la desfigura», p. 133; «La poca práctica no la permite [a Pepita] ser hábil en su tocado [...]. [...] no es aquella la Pepita de todos los días y bien lo conoce su padre», *ibidem*.

> experimentó *Petra* en Zaragoza durante las ferias de la Pilarica, contemplando la exposición de figuras de movimiento de Mr. Brunetiére (pp. 127-128, corsivo mio).

> ¿Pues qué mejor escultura que las figuras de cera? - se atrevió a replicar la buena señora. […]. Pero mejor están las figuras de cera que traen ropa como las personas […]. ¿No te acuerdas de la madre de Cabrera en la prisión? […]. ¿Y aquel oficial moribundo? […] ¿y aquel señor chiquitín que se llamaba el señor Tres o Tries?… - Thiers, *Josefa*, el gran república. - Pues ese (pp. 128-129, corsivo mio).

A rendere singolare la combinazione Petra/Josefa è, da una parte, la mancanza di continuità, fosse anche irrisoria, tra i due nomi e, dall'altra, l'estrema prossimità, invece, di Josefa/Pepa, giacché quest'ultimo è, guarda caso, l'ipocoristico di Josefa.[25] Non soltanto stento a credere che Clarín, nei luoghi citati, sia incorso in una svista grossolana[26] ma ritengo, al contrario, che abbia condotto, riuscendo nell'intento, un consapevole gioco di sostituzioni madre/figlia, tale che oggetto del desiderio di Casto, pur se interdetto e rimosso, diviene Pepa. Questo spiegherebbe perché, ad esempio, nel corso della storia viene lasciata immaginare a chi legge la svestizione di Pepa, colta dal narratore nel suo spazio privato (la camera da letto), nell'atto di cambiarsi non già gli abiti, come la "pia" madre – che la donna preghi, perdipiù nella stanza da letto matrimoniale, avvalora l'idea che il corpo coniugale sia un corpo dematerializzato –, ma la biancheria intima:

> Desde la alcoba donde se está mudando *las enaguas y toda la ropa interior*, [Pepita] habla con su padre que se pasea muy satisfecho por la salita única de la casa. En la otra alcoba, la del matrimonio, la Sra. de Avecilla se está mudando *el traje* también, y al mismo tiempo reza

[25] «Pepe, Pa. m. y f. n. p. de pers. Josef, fa», Vicente Salvá, *Nuevo diccionario de la lengua castellana*, 1846, alla voce *pepe* (consultabile all'indirizzo https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0.).

[26] Cfr.: «El cambio de nombre de la esposa de Avecilla – doña Josefa por doña Petra –, es un olvido del autor o rasgo de perspectivismo de estirpe cervantina?», p. 128, nota 19.

> las oraciones de su devoción, segura de que al volver del teatro el sueño no le dejará concluir ni un "Padre nuestro" (p. 133, corsivo mio).

3. Il fascino sottile della grassitudine

Nella visione clariniana del corporeo, quale essa si va profilando in *Avecilla*, il corpo coniugale (Casto, Petra) è disincarnato, amorfo, sostituibile, dunque in-significante/in-desiderabile/in-visibile, a differenza del corpo giovane (Pepa) incarnato, sessuato, desiderabile, frazionabile, visibile che, però, appartiene al tabuizzato.

Al perturbante, invece, appartiene, sempre per un preciso disegno diegetico, il corpo esondante della *verdadera mujer gorda*,[27] Mlle. Goguenard, di colei, cioè, che per pochi denari mette in scena ed esibisce, a beneficio di un pubblico popolare, scomposto, impudico e voracemente *voyeur*,[28] generosissime porzioni, tanto visibili, quanto palpabili (nel senso letterale del termine), della propria grassitudine. Spettacolarizzare il corpo grasso,[29] come è noto, non è certo invenzione clariniana; la "donna-cannone", infatti, rientra tra le attrazioni di maggior richiamo del cosiddetto *freak show*[30] che nel XIX secolo riscuoteva un largo consenso

[27] A farle concorrenza sleale è una fantomatica e inesistente "gigantessa" del Maryland: «Desde una doble escalera de mano, de pie en el más alto peldaño, un charlatán, cubierto de larguísima camisa que llegaba al suelo, comenzó a predicar la buena nueva de *Mademoiselle Ida*, la señorita giganta de *Maryland* en los Estados Unidos de *l'Amerique*», p. 138, corsivo dell'A.

[28] «[E]l público llegaba poco a poco, y en pie todos, en semicírculo, se colocaban cerca del escenario con religioso silencio. Predominaba [...] el elemento militar, y no faltaban cinco o seis muchachuelas de la hez del pueblo, andrajosas, que procuraban vestir sus harapos con la rigidez manolesca, y que reían y cuchicheaban y se decían al oído mil picardías que les inspiraba la presencia del monstruo», p. 141.

[29] Trovo del tutto condivisibile quanto osserva A. Erdman Farrell (*Fat Shame. Lo stigma del corpo grasso* [*Fat Shame: Stigma and the Fat Body in American Culture*, 2011], trad. di D. Theodoli, Città di Castello, Tlon, 2020², pp. 59-60) a proposito degli usi marcati di "obeso", «eufemismo [...] [e] termine medico che oggettiva i grassi»; ugualmente condivisibile è l'uso rivendicativo e politico della grassezza coi suoi correlati quali, per l'appunto, "grasso" che, come suggerisce la studiosa, «dovrebbe diventare un termine comune e liberato da connotazioni negative, non più controverso del chiamare qualcuno alto o castano».

[30] *Freak*, ricordo, «è un'abbreviazione di *freak of nature* (scherzo di natura), traduzione letterale del latino *lusus naturae*, espressione dalla quale si deduce che un bambino con due teste o un ermafrodita sono ridicoli oltre che anomali», L. Fiedler, *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto* (*Freaks: Myths and Images of the Secret Self*, 1978), trad. di E. Capriolo, Milano, Il Saggiatore, 2009, p. 15, corsivo dell'A.

di pubblico, tanto più in Spagna, paese nel quale l'interesse per le "anomalie/deformità" viventi è stato sempre particolarmente avvertito.[31] A Clarín si deve, semmai, l'avere restituito alla categoria dell'umano il "fenomeno da baraccone" – "questo" è la donna grassa – e, al contempo, l'avere svelato la ferocia antropofaga insita nello sguardo di chi se ne serve per il proprio piacere sessuo-visivo e/o per confermare la propria "normalità".

Fuori misura, eccessivo, straripante, debordante, ma solo perché, sulla scorta del paradigma pesocentrico,[32] sono stati normativizzati i perimetri corporei, il corpo grasso nell'Occidente bianco, (alto)borghese, etnocentrico, darwiniano, oltre ad essere oggetto di scherno è intrappolato in un paradosso. Per secoli, nei confronti di questo corpo ipervisibile, in quanto espanso e volumetricamente ingombrante, è stata esercitata un'invisibile violenza discorsivo-simbolica (il *freak show* non è l'unica prova adducibile) e, con essa, l'altrettanto invisibile, nonché reiterata, espropriazione reificante, condotta/agita con maggiore accanimento se quel corpo, oltre ad essere grasso, era anche di "donna". Sulla donna infatti, più che sull'uomo, grava(va) l'obbligo della magrezza,[33] tanto che ad esso, in tempi a noi vicini, viene esposto di fatto, e «contrariamente a quella che era la valorizzazione del

[31] «Desde los tiempos de Carlos V, los Reyes gustaron tener retratados *a los tipos de placer*, bufones y niñas grotescas, que siempre eran fenómenos teratológicos, monstruosidades de la Naturaleza que [...] venían al mundo [...] para ser acogidos [...] con la risa burlona y el sarcasmo de los Reyes que precisamente nada tuvieron que envidiar a nuestra madre la naturaleza. Y que por esto mismo burlábanse de aquellas deformes criaturas, como si con ello se hubiesen vengado de su herencia física», F. Pompey, *Juan Carreño de Miranda. Notas críticas para un estudio sobre el arte de Carreño*, «Revista de Bellas Artes», X, 8, agosto de 1922, pp. 4-9, p. 7. A Carreño si devono due famosi ritratti (1680) di Eugenia Martínez Vallejo (appellata *la monstrua*), che all'età di cinque anni raggiungeva i 57 chili di peso.

[32] Il *weight-centric paradigm* o il *weight-centric approach* sono ampiamente contestati, giacché discriminanti e stigmatizzanti, da chi si occupa di *fat studies*; si veda, fra altri studi possibili, C. O'Reilly & J. Sixsmith, *From Theory to Policy: Reducing Harms Associated with the Weight-Centered Health Paradigm*, «Fat Studies: An Interdisciplinary Journal of Body Weight and Society», 1, 2012, pp. 97-113.

[33] Un'utile lettura per capire su cosa si fonda il "culto della magrezza" può essere S. Nagy Hesse-Biber, *The Cult of Thinness* (New York, Oxford University Press, 2007), versione ampliata e riveduta di *Am I Thin Enough Yet* (1996), della stessa autrice.

corpo florido, simbolo di abbondanza per comunità che conoscevano la fame, e particolarmente diffusa, in passato, presso le società agropastorali»,[34] persino il corpo del simulacro religioso.[35]

Quando in Spagna il corpo grasso approda al testo letterario – o di altra intenzione – tardo ottocentesco, lo fa nei modi che indico a seguire e dai quali si evince, senza alcuno sforzo ermeneutico, che esso è recepito, dunque narrato, come (a) eccedente e sgradevole alla vista, (b) patologico-mostruoso, (c) portatore di alterità subumana/animale, (d) ridicolo al punto di suscitare la comune ilarità:

> (a) aconsejaré á las señoras gruesas que no se manden hacer nunca sus trajes demasiado justos: este sistema disminuye muy poco la obesidad y da en cambio al cuerpo un aspecto molesto y oprimido que es del peor efecto [...]. Sucede lo mismo con los guantes y el calzado: aunque la mano y el pié sean de un tamaño mayor que el que la belleza prescribe, no se deben llevar metidos los piés, y presas las manos en un continente menor que el contenido, porque esto no amenguará su tamaño [...]. [...] hay que adoptar para la figura, el sistema de la homeopatía para la salud y curar los semejantes con los semejantes: es decir, la grosura excesiva con los trajes holgados y cómodos, bajo la pena si no se hace así, de que los defectos aumenten en vez de disminuir. Un buen corsé es lo más esencial para vestir bien, y sea cualquiera el grado de gordura de que una señora esté afligida, su corsetera puede hacer que su talle sea siempre relativamente fino y elegante.[36]

> (b) Según la *Nouvelle Iconographi de la Salpetriere*, el doctor Paul Segond ha dirigido una comunicación á la Sociedad de Cirugía dando cuenta del fenómeno que ha sido puesto á su cuidado. Es una mujer de cuarenta y

[34] E. Silvestrini, *Vestire i simulacri*, «Erreffe. La Ricerca Folklorica», 62, 2010, pp. 3-6: p. 3.

[35] Nello specifico Silvestrini (*ibidem*, nota 2) si riferisce alla Madonna del Carmine o Madonna Fiumarola, «oggetto di culto a Roma [...] dove viene [...] celebrata nella festa detta comunemente "Festa de' Noantri"».

[36] P. Sinués María, *Ecos de la moda*, «Diario de la Marina», 9 de diciembre de 1886, p. 2.

siete años, llamada Catalina C., que padece lipomatosis monstruosa. La hipertrofia y la deformación del sistema celulo adiposo alcanzan proporciones extraordinarias. Las caderas son terribiles y las piernas se asemejan á las de un elefante. [...]. Llegó á pesar [esta mujer] 225 kilos, pero actualmente sólo pesa 180. [...]. La hipertrofia en Catalina ha respetado el rostro, que es muy agradable, y la parte superior del tronco. Las masas gruesas se agolpan á partir de las caderas por delante y por detrás en proporciones tan tremendas, que en la fotografía que con esta descripción publica *La Nouvelle Iconographie* se ofrece un tipo único è imposible de concebir por lo monstruoso.[37]

(c) Hermosos ojos, dientes que pudieran rivalizar con perlas, una graciosa figura, una nariz delicadamente modelada, [...], todo esto bastaría para constituir á los ojos de nosotros, los europeos, el ideal de la belleza africana; mas para los hombres de Tuat, nada son todas estas calidades físicas si no las acompaña la gordura, en lo cual se parecen á los turcos, para quienes las odaliscas no tienen mérito, si su cuerpo no está modelado, por decirlo asi, como el de un hipopótamo. [...]. Esta predilección por las mujeres gordas es por lo demás general en Argelia, así como en todos los países musulmanes.[38]

(d) Un profesor infatigable, conocido por las muchas conferencias que da en el Ateneo, está á punto de casarse con una mujer obesa, de un vientre monstruoso.

Con tal motivo, dijo uno de sus amigos: -Ahí tienen ustedes un hombre que de *conferenciante* va á convertirse en *circunferenciante*.[39]

[37] *Una mujer monstruosa*, «El Correo militar», 24 de agosto de 1899, p. 3.

[38] *Usos y costumbres de los pueblos: Argelia*, «Semanario familiar pintoresco», 136, (1879-1881?), p. 92. Di questa pubblicazione è possibile indicare, con certezza, soltanto il numero e la pagina, giacché mancano i dati relativi all'anno/giorno di pubblicazione; si veda https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=a76d9b92-51cb-449d-84b4-d94d83b1a93d.

[39] *Casos y cosas*, «El Liberal», 29 de septiembre de 1899, p. 4, corsivo dell'A.

Mlle. Goguenard, l'entità ibrida[40] che, «vestida de pastora de los Alpes» (p. 140), si esibisce nottetempo su uno squallido palco di fiera cittadina, presenta, enfatizzati, tutti i tratti costitutivi della "grassona";[41] per sovradosare l'effetto perturbante di questo corpo inusitatamente eccedente e grottesco è sufficiente aggiungere agli elementi identitari sedimentati l'ipersessualizzazione, ottenuta non già esplicitandola in sede testuale, bensì sfruttando gli immaginari collettivi e gli operanti principi biopolitici – Mlle. Goguenard è una donna che rifiuta il confinamento negli spazi domestici, viola la norma dell'invisibilità/controllo femminile, e ha un qualche legame (se non per nascita, almeno per lingua) con la Francia, paese associato, in quel momento, all'edonismo sessuale.[42]

Vale la pena riportare nella sua interezza la scena in cui Mlle. Goguenard, beffarda di nome (è una delle accezioni attestate di *goguenard*)[43] e di fatto, fa la sua prima e ultima apparizione nel racconto:[44]

---

[40] La *barba de macho cabrío* (p. 140) sposta Mlle. Goguenard dal femminile/umano al maschile/animale: «Al físico desbordante que delata "la autenticidad del sexo" se añade una barba que parece sugerir no solo características masculinas sino incluso un parentesco con el mundo animal», R. Espejo-Saavedra, *El monstruo en el espejo: diversiones públicas e identidad individual en* Avecilla *(1882) de Clarín*, «Hispanic Review», 1, 2022, pp. 63-82, p. 71.

[41] "Grassona", insieme a "cicciona", "balena", "vacca", ecc., appartiene all'ampio ambito lessicale dell'*injuria gorda*; interessante, a tal proposito, L. Masson, *Epistemología rumiante*, Valéncia, FEA, 2017.

[42] E lo è al punto che una delle prime riviste "erotiche" edite in Spagna – a Barcellona, in questo caso –, si intitola *París alegre*. Sin dal primo numero si insiste sulla «vida de París; la espléndida y pintoresca vida del *boulevard* y el *cabaret*, del mareante molino y la perfumada bombonera que guarda entre sus sedosos interiores el caramelo más sabroso que puede apetecer el hombre de las salas de los teatros y de los misterios de bastidores; del café artístico y del hipódromo gigantesco; la vida, en suma, que ha hecho de París el punto de mira de los *juerguistas* internacionales y aspira con deleite lo mismo el provinciano que quiere ganarse la vida como el príncipe que desea derrochar su fortuna; esa vida bulliciosa que alegra el corazón, como las plateadas burbujas del champagne alegran las cabezas; esa vida á ninguna otra comparable, que tiene por diosa, hada, sacerdote, y altar los cuerpos aterciopelados de las mujeres», *¡Ah,... Señores!*, «París alegre», I, 1, 15 de abril de 1901, p. 2.

[43] «[En parlant d'une pers. ou d'un trait de son comportement] Qui raille, se moque d'autrui. *Air, regard, sourire goguenard. Guillaume sentit à l'attitude goguenarde de ses nouveaux camarades qu'il se trouvait en pays hostile* (ZOLA, *M. Ferat*, 1868, p. 52). *J'aperçois (...) Conan, son béret sur l'oreille, les mains derrière le dos, goguenard et indulgent* (VERCEL, *Cap. Conan*, 1934, p. 36). -*Emploi subst. Il fait le goguenard* (*Ac.* 1835, 1878). *C'est un goguenard* (*Ac.* 1835-1932)», *Trésor de la Langue Française informatisé*, consultabile *online* all'indirizzo http://atilf.atilf.fr/, alla voce *goguenard*.

[44] Benché questa scena sia fondamentale per la comprensione di *Avecilla*, nell'adattamento teatrale dell'opera realizzato nel 1987 per la televisione spagnola (TVE) da S. García Serrano, con la regia di E. García Toledano, è stata eliminata.

Estaba sentada en una silla de paja, y en la mano derecha tenía [...] una enorme tranca; la mano izquierda acariciaba en aquel momento una barba de macho cabrío que descendía por las turgencias hirsutas que revelaban de manera indudable la autenticidad del sexo [...].

Mlle. Goguenard hablaba en francés con una mujer de la barraca inmediata que iba a visitarla de vez en cuando. Decía [...] que el oficio era horroroso y que ya estaba cansada de aquella estupidez. Las miradas que repartía por la asamblea eran de desprecio y de cólera.

-*C'est bête! ¡C'est bête!*- repetía la mujer gorda, y gruñía moviendo la feísima cabeza. [...].

Un redoble de tambor que resonó fuera anunció al público que empezaba la exposición.

-Cuarenta y ocho veces me *he ensenado* (sic) al ilustrado público, dijo la mujer gorda a su amiga. [...] acercó la silla a las candilejas y comenzó su relato en un mal español y con voz ronca y gesto displicente.

La familia de Avecilla se había colocado en primera fila, y como don Casto era a todas luces la persona de [...] más estatura de las del teatro, a él se dirigían las miradas y las palabras de la Goguenard. [...].

La relación de la mujer gorda era muy sencilla. No había en ella [...] asomo de lubricidad; se trataba la cuestión de sus buenas carnes desde un punto de vista puramente antropológico. Don Casto así lo comprendió, prestándose gustoso a ser [...] el testimonio vivo del concurso, mediante el sentido del tacto.

La Goguenard decía: -Señores, esta pantorrilla- y levantando la falda de color de rosa y las enaguas mostró una mole cilíndrica de carne que se transparentaba bajo media de seda calada, -esta pantorrilla [...] es de carne verdadera, aquí no hay nada falso, puede palpar el señor y se convencerá de ello...

> Don Casto [...] no tuvo inconveniente en palpar, previa una mirada de consulta a su esposa [...].
>
> Bien sabe Dios que don Casto iba a tocar aquella carne libre de todo mal pensamiento, pero fuera que su vida exageradamente casta [...] le hubiera conservado fuegos interiores ocultos, apagados generalmente en los de su edad, fuera la emoción de la notoriedad, o lo que fuera, Avecilla se puso pálido, tragó saliva y por sus ojos pasó una nube que los oscureció por un momento. Lo que sintió don Casto es un misterio, pero es lo averiguado que tardó algunos minutos en reponerse, y no sin trabajo pudo decir al numeroso público:
>
> -¡Carne, carne y dura! (pp. 140-143).

È proprio in questi passaggi che trova pieno compimento il teorema corporeo di Clarín, con l'esposizione degradante (non solo perché mercificata) e feticizzata[45] della *carne dura* di Mlle. Goguenard, il mostro discinto, sezionato (come Pepa), con indosso *las enaguas* (come Pepa), interdetto/tabuizzato (come Pepa): al suo corpo possono, anzi, devono accedere, servendosi prima della vista, poi del tatto, i maschi della specie (a rappresentarli è Casto, non il rispettabile padre di famiglia, bensì l'uomo attempato in preda a occulti *fuegos interiores*),[46] e devono farlo affinché quella smisurata superficie venga percepita come reale, umana, desiderabile,[47] "femminile".

[45] La propensione di Clarín, o meglio, dello scrittore Clarín per il feticismo è stata già più volte segnalata. La *Regenta*, per esempio, è un'opera «plena de referencias a la materialidad física y al placer -lujurioso por lo común- de lo material, de la sensualidad de los sentidos, [...] plena de una corriente sexual subterránea anticipatoria. Esta sensualidad, anticipatoria ya de la que colonizará el fin de siglo, afecta fundamentalmente por igual a los objetos y, con la misma intensidad, a las partes del cuerpo», L. Etxebarría - S. Núñez Puente, *En brazos de la mujer fetiche*, Barcelona, Ediciones Destino, 2003, p. 127.

[46] Secondo R. Espejo-Saavedra (*El monstruo en el espejo*, cit., p. 75), la «figura de Mlle. Goguenard, y sobre todo la desconcertante atracción que ejerce sobre Avecilla, pone al descubierto la incapacidad del protagonista de encarnar el ideal masculino de "austerity, bodily restraint, and rigorous self-discipline" y hace tambalear toda la estructura de sus creencias».

[47] Il mostro, come è noto, «suscita orrore, ma la deformità è affascinante. I "normali" subiscono la seduzione degli "anormali", e scoprono la sensualità e l'erotismo del mostro, il fascino sinistro e la

Eppure, nel momento stesso in cui la *mujer gorda*, categoria ontologica a sé stante, rivolge al pubblico convenuto – i coniugi Avecilla, che «tení[an] ardientes deseos de ver un fenómeno» (p. 140), e Pepa ne fanno parte – occhiate sprezzanti, cariche d'ira, o quando rivendica la proprietà esclusiva del suo corpo tanto grasso, quanto "umano",[48] non soltanto ribalta la logica capitalistica dello sguardo asimmetrico, unidirezionale e cannibalizzante ma contravviene, col "peso" della riaffermata umanità, a quel tacito patto contrattuale che la vorrebbe ridotta a uno scarto di produzione acquistabile, per soli «quince céntimos» (*ibidem*), da chiunque.[49]

bellezza del corpo mostruoso», F. Giovannini, *Mostri. Protagonisti dell'immaginario del Novecento da Frankenstein a Godzilla, da Dracula ai cyborg*, Roma, Castelvecchi, 1999, p. 19.

[48] «[E]l espectáculo, hasta entonces compatible con el más recatado pudor, cambió de aspecto cuando dos o tres mozalbetes se acercaron a repetir la experiencia de don Casto. Como durase la prueba del tacto más de lo que parecía regular a la mujer gorda, ésta levantó la tranca y amenazó con ella, diciendo a la vez a los atrevidos y concupiscentes mancebos: - ¡Fuera, canalla!... ¡Id a palpar!... ¡Y añadió horrores!» (pp. 142-143).

[49] Per ragioni di spazio non posso approfondire, in questa sede, elementi diegetici che andrebbero indagati, quali l'incubo di Casto («soñó que le llevaban al patíbulo [...], y que por el camino del patíbulo había tendidas mujeres gordas, entre cuyas piernas mal cubiertas tenía que pasar don Casto, pisando carne por todos lados», p. 148), l'"esperpentizzazione" di Pepa (per la quale rimando a L. de los Ríos, *Los cuentos de Clarín*, cit., p. 50 e R. Espejo-Saavedra, *El monstruo en el espejo*, cit., pp. 77-78) e, non ultimo, la predilezione di Petra per un altro tipo di "perturbante ", le statue di cera (si veda P. Conte, *Sembra viva! Estetica del perturbante nell'arte contemporanea*, «atque», 17, 2015, pp. 265-281, in particolare p. 269 e ss.).

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Come se io non ci fossi.[1] Il corpo delle donne da luogo di guerra a spazio di pace

di *Margherita Bonomo*

Chi non ha storia, non ha voce.
Non esiste.
(Adriana Assini)

1. Vite invisibili

Fare uscire dall'ombra figure femminili, spesso occultate da una memoria strutturata al maschile, è da diversi anni l'obiettivo verso cui si dirigono gli sforzi di molte studiose, grazie alle quali sono emersi profili di donne inaspettati e persino sorprendenti. Frequentemente, infatti, cataloghi, inventari, fondi archivistici celano la presenza di carteggi anche corposi di donne catalogati sotto il nome di un uomo ad esse legato sia esso il marito, il fratello, il padre, il maestro.[2]

Ormai più di dieci anni fa, Melania Marzucco dalle pagine de «La Repubblica», esortava le donne a raccontare di sé, pena l'oblio. Per la scrittrice «scrivere la vita di una donna [...] è un esercizio di storia, memoria, letteratura e in qualche modo politica». Ha, inoltre, una sottaciuta funzione pedagogica fornire esempi e modelli alle donne del presente.[3]

[1] S. Drakulic, *Come se io non ci fossi*, Milano, Rizzoli, 2000. Narra gli orrori dei campi di prigionia, durante la guerra di pulizia etnica in Bosnia, campi nei quali, nell'indifferenza del mondo, venivano istituite le cosiddette "stanze delle donne".
[2] L. Guidi (a cura di), *Scritture femminili e Storia*, Napoli, ClioPress, 2004.
[3] M. Mazzucco, *Raccontate, donne, la vostra vita o la storia vi dimenticherà*, «La Repubblica», 30 aprile 2011.

Fornire modelli visibili al fine di accrescere l'autostima delle ragazze rientra negli scopi di Toponomastica femminile, un'associazione che vuole restituire visibilità alle donne che hanno contribuito a migliorare la società. Maria Pia Ercolini, fondatrice dell'associazione, sottolinea come l'esclusione delle donne dagli spazi pubblici sia evidente nella toponomastica. Le nostre città, con le loro strade, le loro piazze, i monumenti, ci restituiscono quasi solo nomi di uomini: eroi di guerra, compositori, scienziati e poeti. Da qualche anno a questa parte lo studio dell'urbanistica si è intrecciato con quello della toponomastica di genere, la progettazione di città più inclusive implica anche la restituzione alla memoria pubblica di partigiane, scienziate, artiste, studiose.

Per Ercolini rendere noto l'operato delle donne ha anche un fondamentale valore di contrasto alla violenza di genere originata dalla considerazione della donna come un oggetto, un possesso, «le bambine scoprono ambizioni e desideri attraverso la storia e i bambini recepiscono il valore delle donne».[4] Sono, infatti, le società in cui la differenza di genere è fortemente drammatizzata e/o in cui le donne vivono in una condizione subordinata e la femminilità è poco considerata rispetto alla mascolinità ad essere propense alla violenza di genere.[5]

2. Se questo è un uomo

C'è un tempo in cui la violenza di genere diviene di massa, l'abietto, involuto tempo della guerra.

«Non volevi più bambini, eh? E adesso farai un piccolo cetnico».[6] Questa una delle frasi con cui gli stupratori ultranazionalisti serbi schernivano donne, ragazze, bambine bosniache, in particolare musulmane, che talvolta conoscevano personalmen-

[4] E. Nicolosi, *I nomi delle strade sono lo specchio del sessismo delle città*, «L'Internazionale», 9 marzo 2023.
[5] P. Reeves Sunday, *Rape and the Silencing of the Feminine*, in S. Tomaselli, S. Porter (eds.), *Rape*, Hoboken (New Jersey), Blackwell, 1986, pp. 84-101.
[6] I cetnici sono gli ultranazionalisti serbi.

te, mentre le violentavano dopo averle rinchiuse nei lager. Qui dopo stupri collettivi coloro le quali rimanevano incinte venivano trattenute fino ai 5-6 mesi di gravidanza per impedire loro di abortire nel folle e aberrante obiettivo della "pulizia etnica".

Enisa Bukvic, nel riportare la sua esperienza personale di incontro con alcune vittime, ci ricorda come

> Questo rozzo analfabetismo scientifico, che vede la madre come semplice contenitore del seme posto dal padre, ci riporta indietro di millenni, ai tempi di Eschilo che assolveva Oreste dal matricidio perché, come dice Apollo nel finale delle Eumenidi, non è la madre a generare il figlio, ma il seme paterno lasciato cadere nel ventre della femmina a generare.[7]

Ridurre il corpo della donna a contenitore è il modo più osceno di invisibilizzarlo.

Era l'aprile del 1992 quando le truppe serbe attaccarono la Bosnia Erzegovina. Un mese prima questa, a seguito di un referendum popolare, aveva dichiarato la sua indipendenza dalla Federazione jugoslava. Le forze che condussero l'offensiva militare erano costituite da serbi bosniaci, armati da Belgrado, in particolare dall'ex esercito jugoslavo, da volontari e truppe paramilitari ultranazionaliste serbe. la Bosnia venne presto occupata divenendo teatro di una guerra spietata finalizzata alla "pulizia etnica". Annegava nel sangue la secolare pacifica convivenza tra musulmani, cattolici e ortodossi, tra bosniaci, serbi e croati. Qui venne compiuto un genocidio, lo stupro di massa ne è stato un elemento centrale.[8]

---

[7] E. Bukvic, *Una guerra contro le donne e le future generazioni. Stupro etnico nella Bosnia Erzegovina*, «"Difesa Sociale". Rivista trimestrale dell'Istituto Italiano di Medicina Sociale sui rapporti tra cultura, salute e società», LXXXVI, 2/07, p. 22.

[8] R. Gutman, *A witness to genocide: the 1993 Pulitzer Prize-winning dispatches on the "ethnic cleansing" of Bosnia*, New York, Macmillan Pub. Co.; Toronto, Maxwell Macmillan Canada; New York, Maxwell Macmillan International, 1993.

Sin dall'antichità lo stupro ha fatto sempre parte della guerra ed è stato a lungo considerato come un effetto secondario dell'evento bellico, estraneo alla sua logica. È ormai assodato che gli stupri di massa sono una precisa strategia di guerra, per fermarci ad alcuni esempi del XX secolo: 1937, "lo stupro di Nanchino" almeno 20.000 donne stuprate e in molti casi uccise dai giapponesi, Italia 1943 "le marocchinate", Germania, area della Grande Berlino, centinaia di migliaia di tedesche stuprate dall'Armata Rossa, e ancora Vietnam, Bangladesh. È stata l'enormità di quanto accaduto in Bosnia e negli stessi anni in Rwanda, però, a determinare il riconoscimento sul piano giuridico dello stupro come arma di guerra. Ed è anche merito della *advocacy* compiuta dalle organizzazioni delle donne dopo le atrocità commesse in Bosnia se nello Statuto di Roma della Corte penale internazionale, adottato nel 1998, sono stati introdotti tra i crimini contro l'umanità e i crimini di guerra lo stupro, la schiavitù sessuale, la gravidanza forzata, la sterilizzazione forzata e altre forme di violenza di gravità comparabile.[9] Il 19 giugno del 2008 anche l'Onu con la risoluzione 1820, approvata all'unanimità dal consiglio di sicurezza, ha definito lo stupro come arma di guerra e crimine contro l'umanità. L'allora Segretario generale Ban Ki-moon, denunciando le "proporzioni indescrivibili" raggiunte dalla violenza contro le donne ne ribadiva il carattere di strumento "per umiliare, dominare, instillare paura, cacciare o obbligare a cambiare casa i membri di una comunità o di un gruppo etnico".[10]

Ruth Seifert,[11] sottolineando come in molte culture al corpo femminile venga attribuito un significato simbolico che lo lega al corpo della nazione individua principalmente quattro funzioni sociali dello stupro: 1) lo stupro come bottino di guerra, concesso

[9] M.G. Giammarinaro, *Violenza sessuale e tratta in relazione all'invasione dell'Ucraina*, «Questione Giustizia» 1/2, p. 84, <https://www.questionegiustizia.it/rivista/articolo/violenza-sessuale-e> (consultato il 16/03/23).

[10] <https://www.unimondo.org/Notizie/Onu-lo-stupro-e-crimine-di-guerra> (consultato il 17/03/23).

[11] R. Seifert, *Il corpo femminile come corpo politico: lo stupro, la guerra e la nazione*, «"Difesa Sociale". Rivista trimestrale dell'Istituto Italiano di Medicina Sociale sui rapporti tra cultura, salute e società», LXXXVI, 2/07, pp. 55-70.

ai soldati dell'esercito vincitore contro i vinti; 2) come comunicazione da uomo ad uomo; il non saper proteggere le donne del proprio gruppo compromette la virilità, umilia, demascolinizza; 3) rafforza la mascolinità e la forza fisica nella costruzione sociale del soldato (costruzione di sé e da parte degli altri); 4) violare il corpo delle donne, si traduce simbolicamente nella violazione della loro comunità di appartenenza.

La studiosa mette in luce come mentre il conflitto tra soldati maschi è concepito come conflitto da soggetto a soggetto, l'attacco alle donne è impostato come un conflitto da soggetto a oggetto.

Questi elementi spiegano il diverso trattamento che nella memoria collettiva viene riservato alla violenza e alle sofferenze patite dalle donne rispetto a quella dei soldati. Le prime sono escluse dai riti pubblici del lutto per una guerra che si è perduta, il loro strazio ricorderebbe in tempo di pace "la virilità nazionale" umiliata dal nemico. Su di loro cala il silenzio, vittime invisibili, spesso non ricevono alcun indennizzo, anche nei casi in cui, come nella guerra in Bosnia, pure questo è stato riconosciuto. Spesso sono le donne stesse a scegliere l'invisibilità, per la vergogna, per il timore delle reazioni che potrebbero avere i loro uomini o nel tentativo di proteggerne i sentimenti.[12]

Trent'anni dopo la guerra nella ex Jugoslavia, l'aggressione di Putin all'Ucraina, ha riportato l'Europa indietro nell'orrore. Ancora una volta il corpo della donna è divenuto il *luogo della guerra*, il luogo dove si compie la cancellazione dell'umano. Le prime allarmanti notizie degli stupri compiuti dai militari russi sono arrivate dalle regioni orientali e meridionali già ad un mese dall'invasione. Nel frattempo la prima ritirata delle truppe della Federazione russa dalla regione di Kyiv rivelava uno scenario apocalittico: tutti gli uomini di età compresa fra i 18 e i 60 anni, potenzialmente soggetti alla leva obbligatoria in base alla legge marziale ucraina, erano stati assassinati.[13]

[12] Ivi, p. 64.

[13] S.A. Bellezza, *La guerra della Russia contro l'Ucraina come progetto genocidario*, «Critica sociologi-

Come in Bosnia, anche in questo caso lo scopo dell'attacco all'Ucraina è chiaramente nazionalistico. Nel discorso pronunciato il 21 febbraio 2022 alla vigilia dell'aggressione Putin nega l'esistenza di un'autentica tradizione statuale stabile in Ucraina, asserendo che dopo il 1991 questa si sarebbe conformata meccanicamente "a modelli alieni". Un'identità ucraina separata da quella russa, dunque, non esisterebbe se non come frutto di un processo artificiale influenzato negativamente da quello che il dittatore percepisce come un occidente democratico moralmente in declino. A quest'ultimo Putin intende opporre valori alternativi centrali nel progetto identitario che attribuisce al popolo russo la missione di ricostruire un impero, definito a volte spazio euroasiatico altre *russkij mir* (mondo russo), di cui l'Ucraina è concepita come una delle regioni costitutive.[14]

La negazione dell'altro è la base ideologica del genocidio. E di "ipotesi di genocidio" parla la relazione con cui la Commissione internazionale indipendente sull'Ucraina ha concluso il suo primo anno di indagine, nella stessa si riferisce di «crimini di guerra che includono uccisioni volontarie, attacchi a civili, reclusione illegale, torture, stupri, trasferimenti forzati e deportazione di bambini».

Il 17 marzo 2023 la Corte Penale Internazionale dell'Aja ha emesso il mandato d'arresto per Vladimir Putin e Maria Lvova-Belova. Sono accusati di crimini di guerra, in particolare della deportazione illegale di bambini ucraini dalle aree occupate dell'Ucraina alla Federazione Russa a partire dal 24 febbraio 2022. Migliaia di bambini sarebbero stati rastrellati da orfanotrofi e case di accoglienza e trasferiti forzatamente in Russia su aerei militari per essere adottati nella Federazione russa. Secondo le dichiarazioni del procuratore della Cpi, Karim Khan, riportate dai diversi notiziari, l'adozione sarebbe stata facilitata dalla modifica della legge attraverso decreti presidenziali emanati da

ca», 222, 2, 2022, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, p. 33.
[14] Ivi, pp. 35-36.

Putin per accelerare il conferimento della cittadinanza russa, facilitando l'adozione da parte di famiglie russe. I minori sarebbero sottoposti ad un processo di "russificazione", volto a cancellare in loro ogni legame con la loro terra di origine. Oltre ai corpi delle donne, anche la mente e la psiche di questi bambini divengono il luogo della guerra.

3. Partire da sé

La riappropriazione del proprio corpo, la scoperta della propria sessualità, il "partire da sé" nei gruppi di autocoscienza sono fondanti del movimento femminista degli anni Settanta. Nel gruppo, discutendo delle concrete esperienze di vita, individuando e mettendo in comune desideri, paure, contraddizioni, violenze, le donne scoprivano che il malessere prima considerato individuale era comune, smascheravano l'origine sociale e politica dell'oppressione, il personale diveniva politico.

È la sfera della sessualità ad essere riconosciuta e individuata in tutti i movimenti femministi occidentali, come quella nella quale sta la "radice" della inferiorità imposta alla donna dal dominio dell'uomo, dominio chiamato pressoché da tutte le femministe «patriarcato».

Un vivace movimento femminista nasceva anche nella Jugoslavia degli anni Settanta. Le attiviste erano giovani donne della generazione del dopoguerra che tendevano ad identificarsi semplicemente come "jugoslave". Le leggi in materia di parità dei sessi della Lega dei Comunisti avevano favorito l'accesso delle donne al mondo del lavoro retribuito prima che in molti altri paesi capitalisti. Tuttavia le femministe denunciavano la presenza di soli uomini nei posti di potere all'interno del partito, della burocrazia statale e delle imprese pubbliche e il permanere intatta dell'autorità maschile nella famiglia.[15]

[15] C. Cockburn, *From where we stand. War, Women's Activism & Feminist Analysis*, London-New York, Zed Books, 2007, p. 83.

La prima iniziativa del neo-femminismo non solo in Jugoslavia, ma in tutta l'Europa dell'Est, fu la conferenza internazionale femminista che si tenne a Belgrado nell'ottobre del 1978. Ad organizzarla erano state un gruppo di studiose femministe di quella città, di Zagabria e di Sarajevo con l'obiettivo di discutere dell'ineguaglianza fra tra uomini e donne nel contesto jugoslavo in contrasto con l'idea che la rivoluzione socialista avesse risolto definitivamente la questione femminile. La conferenza fu il punto di partenza per la creazione di reti fra le diverse città che sarebbero risultate fondamentali per il movimento pacifista degli anni '90.[16]

Dieci anni dopo, la crisi del socialismo di Stato jugoslavo lasciava spazio alle ideologie nazionaliste che sollecitavano politiche pro-nataliste per fare fronte alla "minaccia demografica" musulmana. Il compito patriottico della donna non era più quello di contribuire alla costruzione del socialismo con la sua forza lavoro, bensì quello di rigenerare le varie nazioni facendo figli.[17] I diritti riproduttivi delle donne vennero attaccati e allo stesso modo il loro status pubblico. Nelle elezioni del 1990, con l'abolizione della quota rosa del 30% garantita dal regime comunista, la rappresentanza politica delle donne crollava quasi del tutto.[18]

Le femministe di Belgrado, isolate nel cuore del nazionalismo serbo, hanno reagito alla minaccia della guerra raddoppiando il loro attivismo.

Nella capitale serba era attivo contro la mobilitazione forzata un Centro per l'azione contro la guerra che coinvolgeva uomini e donne. Staša Zajović, femminista, vi faceva parte, tuttavia avvertì presto un disagio dovuto al riprodursi anche in tale organizzazione di modelli patriarcali. Da qui l'esigenza di un'ini-

[16] C. Boniglioli, *Compagna donna/Drugarica Žena: incontri e scontri tra femministe italiane e femministe jugoslave alla conferenza internazionale di Belgrado (27-29 ottobre 1978)*, «Genesis», X/2, 2011, p. 77.
[17] W. Bracewell, *Women, Motherhood and Contemporary Serbian Nationalism*, «Women's Studies International Forum», 19, 1/2, 1996, pp. 25-33.
[18] S. Drakulic, *Women and the New Democracy in the Former Yugoslavia*, in N. Funk, M. Mueller (eds.), *Gender Politics and Post Communism*, New York and London, Routledge, 1993, pp. 123-30.

ziativa di sole donne che si opponesse alla tremenda ondata di militarismo patriarcale che invadeva la politica, i media, le strade. Fondamentale fu il suo incontro con un gruppo di femministe italiane, che da anni supportavano le Donne in Nero ad Israele adottandone anch'esse il nome, arrivate a Belgrado per dare sostegno alle donne di quella città. Fu così che anche qui nacque un gruppo di donne che assunse lo stesso nome, in serbo *Žene u crnom* (ŽuC), adottando le stesse modalità di azione non-violenta contro il militarismo inaugurate ad Israele.[19]

Il 9 ottobre 1991, fu la loro prima volta in piazza della Repubblica, qui vestite di nero rimasero ferme e in silenzio, reggendo striscioni e cartelli con su scritti messaggi semplici e distribuendo ai passanti volantini in cui era spiegata la causa per cui si adoperavano. L'obiettivo era dimostrare pubblicamente l'esistenza di un'opposizione civile alle politiche di odio, discriminazione e violenza di Milošević. Ci volle molto coraggio, dovettero sopportare intimidazioni e violenze, ma non si arresero riunendosi lì ogni settimana per anni, facendo dei loro corpi *uno spazio di pace*.

Nel frattempo affittarono un appartamento che divenne un rifugio per renitenti alla leva e disertori. Come oggi in Russia, quando scoppiò la guerra civile jugoslava circa 300.000 uomini serbi in età di leva scelsero l'esilio. Chi non fece in tempo cercò di nascondersi, altri disertarono dalle loro unità in un secondo momento. A chi trovò riparo presso di loro, le donne di ŽuC, offrirono sostegno morale, emotivo, politico. Alcuni di quei giovani divennero validi membri del gruppo ed insieme hanno costruito una Rete per l'obiezione di coscienza che al termine della guerra è divenuta un movimento diffuso attivo nella lotta per la smilitarizzazione del Paese.

[19] C. Cockburn, *From where we stand*, cit., p. 85.

4. Smascherare la logica violenta del patriarcato

L'analisi di quanto stava accadendo nel loro paese in un'ottica di genere e la controinformazione sono state fra le attività fondamentali di ŽuC. Oltre ai volantini distribuiti localmente, le attiviste si sono impegnate a diffondere informazioni anche all'estero, attraverso pubblicazioni in inglese, con ampia ricaduta sull'attivismo no-war delle donne di altri paesi.

Oltra a ŽuC operavano sullo stesso fronte altre organizzazioni di donne come il Centro autonomo delle donne contro la violenza sessuale (Autonomi ženski centar protiv seksualnog nasilja, AWC), il Centro studi delle donne (Centar za ženske studije, WSC) e la casa editrice *Feministička 94*. Nacque un'collaborazione e dovuta al fatto che spesso le stesse donne erano membre di più di un'organizzazione e dalla comune politica femminista, antinazionalista e antimilitarista.[20]

In controtendenza con l'interpretazione dei media internazionali che coglievano nella contrapposizione etnica l'origine della guerra, le femministe di Belgrado denunciavano che il rinnovamento dell'identità etnica fosse piuttosto l'obiettivo di chi la guerra aveva scatenato. Gli ideologi nazionalisti stavano utilizzando la rielaborazione della storia, il cambiamento della lingua, dei nomi delle strade, dei villaggi, la violenza estrema, per rinfocolare le etnie, da loro considerate ormai troppo annacquate dagli anni della Federazione, e creare fra di queste una frattura insanabile. Le femministe rintracciavano nel sistema patriarcale la vera infetta origine della guerra. In particolare AWC, fondata nel 1993 da donne che già dal 1990 avevano attivato una linea telefonica di SOS per donne e bambini vittime di violenza domestica, pur con i dovuti distinguo individuava un legame fra questa e la violenza contro le donne in guerra. I Serbi stavano utilizzando come arma contro il nemico la violenza di genere che

[20] Ivi, pp. 86-89.

erano già soliti praticare all'interno delle loro case.[21] Con questa consapevolezza si sono formate centinaia di donne di diverse età che hanno trovato le basi ideologiche per comprendere quanto stava accadendo e per attivarsi. L'AWC divenne un luogo di presa di coscienza femminista e di consulenza e assistenza individuale qualificata, in particolare per le donne rifugiate e i loro figli.

Di importanza nodale la rete costruita con fatica e tenacia con le donne delle ex repubbliche jugoslave, in particolare con quelle che ora erano considerate "nemiche". Un'operazione davvero complessa data la difficoltà di mantenere i contatti con un servizio postale non funzionante e le linee telefoniche frequentemente inaccessibili. Di grande aiuto fu l'apertura del server Internet di Zamir (For Peace) e la possibilità di inviare e-mail. Attraverso la posta elettronica e le attiviste straniere che avevano maggiore possibilità di viaggiare attraverso il paese, le femministe serbe riuscirono a collaborare attivamente con i progetti delle donne in Bosnia e Croazia che condividevano chiaramente la loro politica. Tra questi il Centro per le donne vittime di guerra di Zagabria e il Centro di terapia femminile Medica di Zenica, che rispondeva ai bisogni delle donne violentate e traumatizzate durante la guerra. La loro determinazione fu tale che alla fine un piccolo gruppo di donne riuscì ad incontrarsi sia in occasione di eventi organizzati appositamente in altri paesi europei dalla rete delle Donne in Nero e da altre organizzazioni, sia all'interno dell'ex Federazione jugoslava. Nel 1993 ŽuC organizzò a Novi Sad, nella Serbia settentrionale, quello che sarebbe stato il primo degli incontri internazionali promossi annualmente dalla rete delle Donne in Nero. Dal 1995 gli incontri fra le donne provenienti dalle diverse aree dell'ex Jugoslavia si intensificarono: Istria, Sarajevo, Tuzla, Banja Luka.

[21] L. Mladjenovic, *Universal Soldier: Rape in War*, «Peace News», n. 2364, March 1993, p. 6.

Nel 1996, nell'intervallo tra la guerra bosniaca e quella kosovara, si tenne a Zagabria un'importante conferenza sulle donne e la politica di pace. In quello stesso anno le donne dell'AWC si recarono in Bosnia per aiutare Medica a formare volontarie per una linea SOS per le donne vittime di violenza in famiglia.

Gli incontri tra donne bosniache e serbe mettevano a nudo i vissuti diversi. Non era semplice, spesso i valori condivisi non bastavano per superare le difficoltà. Le prime erano sopravvissute alle torture sessuali e alla morte dei loro uomini, le altre provenivano dagli stessi luoghi dei torturatori. Se per queste ultime era semplice rifiutare la definizione etnica e riconoscersi in un'identità femminile indifferenziata, non lo era per le altre. Le bosniache che avevano subito l'orrore della "pulizia etnica", adesso rivendicavano, persino con orgoglio, l'appartenenza etnica.

Il modo con cui si è cercato di superare queste fratture, non sempre con successo, è stato valorizzare l'esperienza individuale e affermare un'etica della cura di sé stesse e delle altre in egual misura.

Il tema dello stupro, per esempio, divideva anche aspramente le donne in coloro che lo condannavano in qualunque caso anche se commesso dai propri uomini e coloro che condannavano solo quello commesso dal "nemico".[22] Ad aiutarle a districare questi roventi grovigli è stata ancora una volta l'analisi femminista, la presa di coscienza che lo stupro delle donne in guerra è un modo in cui un gruppo di maschi "manda un messaggio" di disprezzo e umiliazione al gruppo di maschi nemico.[23]

Quando la guerra si è spostata in Kosovo, *Žene u Crnom,* ha dedicato le azioni settimanali in Piazza della Repubblica alla denuncia delle brutali violazioni dei diritti umani individuali e

[22] C. Cockburn, *From where we stand*, cit., pp. 91- 92.
[23] R. Seifert, *War and Rape: A Preliminary Analysis*, in A. Stiglmayer (ed.), *Mass Rape: The War against Women in Bosnia-Herzegovina*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1994, pp. 54-72.

collettivi che si stavano consumando in quel paese, invitando i soldati e la polizia serba a rifiutare di prestarvi servizio e sostenendo l'Albania.

Vestite di nero con un fiore bianco in mano, le Donne in Nero, sono tornate silenziose nelle piazze delle città russe, dove, però, indossare il lutto per le persone morte in Ucraina è sufficiente per essere arrestate.

5. Questa è la mia Patria. Cieca, folle, che urla di agonia[24]

La presenza femminile nelle manifestazioni contro la guerra che hanno gremito le piazze delle città russe, non solo è stata, rispetto al passato, di gran lunga più ampia ed evidente, ma anche maggioritaria.[25] Sono donne il 46% delle 19.586 persone tratte in arresto per la loro opposizione alla guerra dall'inizio delle ostilità al 15 febbraio 2023.[26]

Come è noto, il fallimento di quella che si pensava dovesse essere un'operazione lampo e l'ampio dissenso interno hanno determinato l'inasprimento della repressione e l'adozione di una propaganda sempre più aggressiva. Questo, però, non è stato sufficiente a fermare la società civile che ha escogitato variegate forme creative per manifestare la sua opposizione alla guerra. Fra queste la protesta femminista è la più fantasiosa, radicale ed organizzata.

Presenti in Russia con 45 gruppi di base, le femministe avevano alle spalle una pratica decennale di resistenza alla sempre maggiore repressione del dissenso messa in atto dalla politica governativa. Centrale nella loro azione il ruolo dell'arte, l'espressio-

[24] A. Dolgov, *Activist Stages Dramatic Protest Against Russia's Policies on Ukraine*, «The Moscow Times», 8, 9, 2014.

[25] <https://www.themoscowtimes.com/2022/03/29/the-feminist-face-of-russian>.

[26] OVD-info. È un progetto mediatico indipendente per i diritti umani in Russia che mira a combattere la persecuzione politica. fondato nel dicembre 2011 dal giornalista moscovita Grigory Okhotin e dal programmatore Daniil Beilinson. Durante l'invasione russa dell'Ucraina del 2022, OVD-Info ha tenuto traccia dei russi imprigionati per aver protestato contro la guerra e la mobilitazione.

ne artistica, infatti, rimaneva l'unico modo per aggirare la stringente censura. L'esperienza accumulata negli anni ha reso molto efficace l'opposizione alla guerra.

Il 24 febbraio le attiviste Ella Rossmann, storica residente a Londra, e Daria Serenko, già imprigionata per aver diffuso simboli associati alla protesta di Naval'nyj hanno costituito il movimento FAR (*Feminist Anti-War Resistance*). Il 25 pubblicavano un manifesto, rapidamente tradotto in 30 lingue, in cui si appellavano a tutte le femministe di Russia e a quelle di tutto il mondo a partecipare alle campagne contro la guerra. Tuttavia l'adesione al movimento era aperta a tutti, chiunque avrebbe potuto parteciparvi e utilizzare i simboli.

Nel giro di due mesi il FAR, strutturatosi in comunità autorganizzata e decentralizzata, è riuscito ad organizzare proteste in oltre cento città contando su 26.000 follower su Telegram. Attraverso la piattaforma social le attiviste promuovono le azioni di resistenza contro la guerra, denunciano, condividendo filmati, la violenza statale; forniscono istruzioni dettagliate sulla sicurezza informatica e per evitare l'attenzione della polizia per le strade; tengono i contatti con le arrestate, procurano avvocati e forniscono sostegno psicologico a chi ha subito violenze o ha perso il lavoro a causa del proprio attivismo. Anche alcuni uomini e membri della comunità LGBT sostengono il movimento.[27]

Il ricorso alla creatività è essenziale nell'escogitare di giorno in giorno nuove modalità di protesta ancora legali al fine di eludere le norme repressive sempre più stringenti. Deporre fiori in luoghi simbolici, creare oggetti d'arte e installarli nei parchi, scrivere slogan su banconote e monete, collocare piccoli pupazzi di creta, pane, lana e altri materiali in vari luoghi delle città, sostituire i cartellini dei prezzi nei supermercati con slogan contro la guerra, indossare abiti azzurri e gialli e molte altre azioni che sono comunque sempre rischiose.

[27] B. Bianchi, *"La coscienza è più forte della paura". La protesta femminile e femminista in Russia*, «DEP. Deportate, Esuli, Profughe», 49, 2022, pp. 72-73.

Il 3 aprile il FAR ha lanciato l'azione "Mariupol 5000". Per ricordare i morti della città, dal 4 al 12 aprile sono state installate 500 croci in altrettanti cortili condominiali di 41 città con la scritta: "No alla guerra, sì alla pace. 5000 pacifici cittadini sono morti a Marjupol a causa dei bombardamenti russi. Sono sepolti nei cortili delle case. La guerra prosegue". Nei giorni successivi la deposizione di croci è continuata.[28]

Sottovalutate per anni dalla polizia, le femministe sono diventate il "nemico interno" più pericoloso e la risposta è stata durissima. Arresti discrezionali, percosse, minacce di stupro e interrogatori fiume nei posti di polizia, sono stati denunciati nel corso dei mesi dalle stesse attiviste, da "Mediazona"[29] e da OVD-Info. La repressione ha colpito anche l'anziana artista Elena Osipova che, da quando è iniziata la guerra, ha subito almeno tre arresti.

Le donne e le ragazze che hanno avuto il coraggio di scendere in strada non necessariamente sono femministe. Questo è il caso delle attiviste del Comitato delle madri dei soldati russi, fra le prime ad esortare a non avere paura di manifestare le proprie convinzioni, ad appellarsi alle capacità di azione dei singoli come inviare post sui social, firmare e distribuire petizioni contro la guerra, comunicare con gli amici o parenti in Ucraina. Fondato a Mosca nel 1989 da attiviste dei diritti umani e da madri di soldati russi, il Comitato aveva come scopo difendere i diritti dei militari di leva, fornire loro assistenza e denunciare gli abusi e le vessazioni a cui erano soggetti. Le madri si sono adoperate per una riforma democratica delle strutture militari, per la smilitarizzazione del sistema giudiziario, l'istituzione di un effettivo controllo civile sulle forze armate e una legislazione che prevedesse un servizio civile alternativo. Presto diffusosi in tutta la Russia, il

[28] Ivi, p. 77.

[29] È un media indipendente russo incentrato sull'opposizione antiputiniana, si occupa del sistema giudiziario, delle forze dell'ordine e del sistema penale in Russia. Lavora in collaborazione con *Zona Prava*, il gruppo di difesa di Alyokhina e Tolokonnikova, fondatrici del media, attivo nella protezione dei detenuti.

Comitato ha acquisito ulteriore influenza in seguito alla "marcia della compassione delle madri" da Mosca a Grozny, nel marzo 1995 quando centinaia di madri russe cercarono l'appoggio delle madri cecene nell'azione contro la guerra e negoziarono con l'esercito ceceno la liberazione dei prigionieri. Negli anni Novanta la loro attività ottenne importanti riconoscimenti a livello internazionale. Con l'inizio della guerra in Ucraina è divenuto il punto di riferimento di genitori alla ricerca di notizie dei propri figli mandati al fronte e un centro di mobilitazione contro la guerra. Le madri hanno messo in campo l'esperienza acquisita durante la guerra in Cecenia, attivato i contatti con ufficiali e reparti dell'esercito consolidati del tempo, facilitato scambi di prigionieri tramite la Croce Rossa Internazionale, cercato di ottenere notizie dei soldati russi per le famiglie e di impedire il rinvio al fronte dei soldati ammalati, specialmente quelli, traumatizzati, interpellando i servizi sanitari del Ministero della Difesa. E naturalmente anche loro sono scese in piazza.[30]

6. *Voci di donne*

Il discorso "maternalista" che vede la donna-madre, in quanto generatrice di nuove vite, naturalmente incline verso la pace, già presente nel movimento pacifista femminile a cavallo tra Otto e Novecento si è rafforzato dopo la seconda guerra mondiale.[31] La "Women's International Democratic Federation" (Widf) di orientamento progressista e antifascista, nello statuto fondativo del 1945 si faceva portatrice del nesso tra pace, identità di madri in difesa dei propri figli e delle generazioni future.[32] Sono state le

[30] B. Bianchi, *"La coscienza è più forte della paura"*, cit., pp. 70-72.

[31] L.K. Schott, *Recostructing Women'sToughts. The International League for Peace and Freedom before World War I*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 19; M.S. Garroni, *Tra movimento e potere. Donne e pacifismo nel mondo anglosassone*, «Contemporanea», 8, 2, 2005, pp. 385-395.

[32] F. De Haan, *Continuing Cold War Paradigms in the Western Historiography of Transnational Women's Organisations: The Case of the Women's International Democratic Federation (WIDF)*, «Women's History Review», 19, 4, 2010, pp. 547-573, in particolare pp. 555. 557; Id., *Hoffnungen auf eine bessere Welt: Die frühen Jahre der Internationalen Demokratischen Frauenföderation (IDFF/WIDF) (1945-1950)*, «Feministische Studien», 27, 2, 2009, pp. 241-257.

femministe pacifiste a rifiutare l'essenzialismo e ad attribuire il forte legame tra donne e pace all'opera della cultura - arte, letteratura, pensiero filosofico - nel corso dei secoli.

L'estraneità delle donne alla guerra a partire dalla specificità del loro corpo che le lega alla vita e alla possibilità di generarla è stato al centro delle riflessioni anche delle femministe disarmiste che nei primi anni '80 del Novecento si opposero all'installazione dei missili nucleari in Europa. Per loro creare la vita e prendersene cura, non costituiva solo un fatto biologico, ma anche una pratica quotidiana delle donne da secoli, divenuta un patrimonio della condizione femminile. Non era questo patrimonio che andava rifiutato bensì la maternità e il ruolo di madre imposti dal sistema patriarcale.[33] Come non pensare, oggi, al divieto di aborto imposto dalle politiche governative polacche che va ad intersecare il dramma delle rifugiate ucraine vittime di stupro.

Al di là dei diversi posizionamenti, quello che accomuna comunque i gruppi di donne che nel corso dei secoli si sono adoperate per la pace è il rifiuto del ricorso alla violenza, il mettere in discussione il potere, l'antimilitarismo, l'etica della cura, l'empatia, l'affermazione della vita, e la capacità di intessere reti translocali e transnazionali.

Tutte loro hanno lasciato una ricca eredità di pensiero e di pratiche da cui è possibile imparare.

Ancora una volta bisogna constatare, però, che anche in questo caso l'azione e l'esperienza delle donne è poco nota, e dunque invisibile, il che impedisce alle nuove generazioni di identificarsi con la loro opera civilizzatrice contro la guerra.[34] A noi studiose il compito rinnovato di dare loro voce e disseminare il loro operato.

[33] M. Bonomo, *Fili di lana colorata ad imbrigliare missili. Comiso-Greenham Common: le donne per il disarmo*, «DEP. Deportate, Esuli, Profughe», 46, 2021, pp. 47-48.

[34] C. Magallon, *¡Desertad! Reflexiones fragmentarias sobre la guerra, la patria y la igualdad*, «DEP. Deportate, Esuli, Profughe», 49, 2022, pp. 30-42.

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Il ciclo *Descrizione del corpo* di Domenico Guaccero: una composizione multipla tra immateriale e culturalmente trasversale

di *Alessandro Mastropietro*

Tra il 1972 e il '77, Domenico Guaccero (1927-1984)[1] compone cinque pezzi (su nove progettati, divisi in tre terne) di un ciclo denominato *Descrizione del corpo*. Nella fase centrale degli anni Settanta, Guaccero – allievo di Petrassi a Roma e lì co-fondatore di Nuova Consonanza[2] – sembra allentare il suo impegno nella musica gestuale e nel teatro musicale, ambiti che lo avevano visto assai attivo nei dieci anni precedenti riservandogli, però, anche vicissitudini e cocenti disillusioni.[3] Il ciclo, pur inquadrabile nella produzione da concerto, non rimane tuttavia estraneo al campo di ricerca musicoteatrale, segnato in Guaccero – come in molti altri autori coevi – dalla rinnovata interazione tra differenti discipline artistico-performative, da una radicale critica storico-sistematica della drammaturgia operistica, e quindi dal superamento delle tradizionali partizioni di genere;[4] ma soprattutto, non deflette dalle coordinate più personali del linguaggio e dell'estetica di Guaccero nell'orizzonte della neoavanguardia musicale italiana: l'instancabile sperimentazione timbrico-sonora, e l'assorbimento di strutture simboliche esoteriche in quanto espressioni di un umanesimo integrale, rivolto cioè alla dimensione immateriale della psiche, senza per questo essere conflittuale con un umanesimo dialettico-materialista orientato alla dimensione sociopolitica.

[1] Sul compositore: *Numero monografico – Domenico Guaccero*, «Archivio Musiche del XX Secolo», Palermo, CIMS, 1995; *Domenico Guaccero. Teoria e prassi dell'avanguardia. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma 2-4 dicembre 2004*, a cura di D. Tortora, Roma, Aracne, 2009.

[2] D. Tortora, *Nuova Consonanza 1989-1994*, Lucca, LIM, 1994.

[3] A. Mastropietro, *Nuovo Teatro Musicale fra Roma e Palermo, 1961-1973*, Lucca, LIM, 2020, pp. 321-410.

[4] Ivi, pp. 19-68.

All'altezza di una riesecuzione a Ortona (5.9.1981) di *Luz*, il compositore conta ancora di portare a termine il ciclo, così presentandolo:[5]

> *Luz* fa parte di un ciclo di nove pezzi, raccolti sotto il titolo globale di "Descrizione del corpo", dei quali i primi tre hanno il titolo di *AJNA* – per voce femminile, per archi e per nastro; i secondi tre hanno per titolo *KARDIA* – per cinque fiati, per voci e per archi; e gli ultimi tre hanno appunto il titolo di *LUZ* – per strumento grave, per danzatore-mimo e per percussionista. Il significato dei titoli è come segue: *AJNA* è il termine usato [in hindi] per designare il 'chacra' che si trova al centro della fronte; *KARDIA* è il termine greco che designa la regione del cuore; *LUZ* è il termine ebraico che designa la regione coccigea. I tre termini sono estratti dalle lingue di tre 'tradizioni sacre', tradizioni che tutte convengono nell'individuare regioni sacre del corpo umano, luoghi di appositi esercizi […].

I titoli sono solo tre (*Ajna*, *Kardía*, *Luz*) anziché nove, poiché un terno di brani accomunato dalla medesima titolazione può essere eseguito o insieme (sovrapponendo tutti i tre strati-pezzi con medesima titolazione), oppure in combinazioni di due strati su tre, oppure – ovviamente – in uno strato-pezzo isolato. Lo schema autografo in Fig. 1,[6] preparato – non prima del 1977 – a organici definitivamente stabiliti, riassume tale combinatoria, fornendo anche piccole specifiche di comportamento sonoro.

[5] D. Guaccero, *[Presentazione senza titolo, Ortona 1981]*, in Idem, *"Un iter segnato". Scritti e interviste*, a cura di A. Mastropietro, San Giuliano Milanese-Lucca, Ricordi-LIM, 2005, pp. 484-485.

[6] Ora conservato in Fondazione Cini – Istituto per la Musica, Venezia, fondo Domenico Guaccero, d'ora in avanti I-Vc/IpM/fG (vecchia segnatura nell'Archivio Guaccero in Roma: A.L6.1/6, f. 384r). Per la pubblicazione di partiture e documenti autografi dalle riproduzioni in possesso dello scrivente prima dell'acquisizione alla Cini dell'Archivio Guaccero, si ringraziano sentitamente la Fondazione G. Cini di Venezia – Istituto per la Musica e gli eredi di Domenico Guaccero.

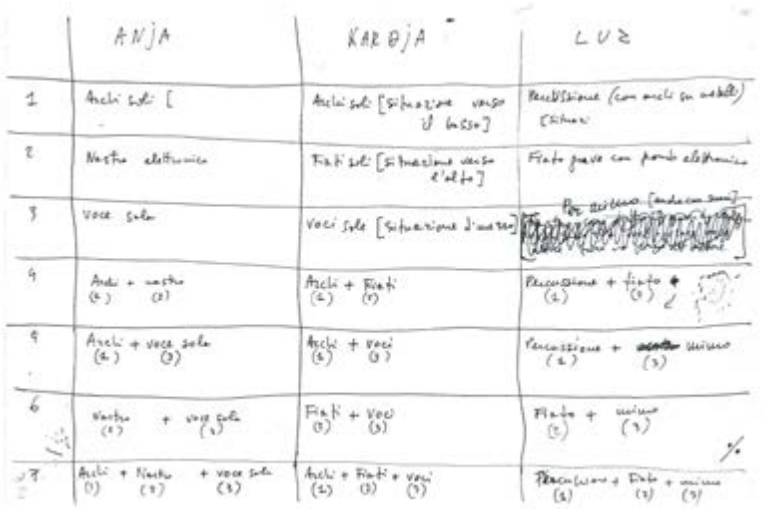


Fig. 1

I cinque lavori – ovvero strati-pezzi – ultimati sono i seguenti (tra parentesi i dati della première):

Kardía per 12 archi [4 violini I, 3 violini II, 2 viole, 2 violoncelli, contrabbasso], 1972 (10° Festival de Royan, 17.4.1973, I Solisti Veneti, direttore Claudio Scimone, insieme allo strato-pezzo per fiati; da solo: Roma, Auditorium RAI del Foro Italico, 21° Festival di Nuova Consonanza, 29.11.1984, Gruppo Strumentale Musica d'Oggi diretto da Angelo Faja, direttore).

Kardía per quintetto a fiati [flauto, oboe, clarinetto, fagotto, corno], 1972 (10° Festival de Royan, 17.4.1973, I Solisti Veneti, dir. C. Scimone, insieme allo strato-pezzo per archi; da solo: Roma, Castel S. Angelo, "Nuovi Spazi Musicali" – 4^ edizione, 3.5.1982, Quintetto Romano).

Luz per strumento grave e fondo elettronico, 1973 (Montecchio Maggiore, Villa Cordellina-Lombardi, III seminario internazionale di studi e ricerche sul linguaggio musicale organizzato dall'Istituto Musicale 'F. Canneti' di Vicenza, 5.9.1973, Fernando Grillo contrabbasso; con

> mimo: Roma, Auditorium RAI del Foro Italico, 20° Festival di Nuova Consonanza, 6.12.1983, Giancarlo Schiaffini trombone, Luisa Gay mimo-danzatrice).[7]
>
> ***Kardía*** per 8 voci [2 soprani, 2 contralti, 2 tenori, 2 bassi], 1976 (Incontri Musicali Romani, 1976, insieme agli altri due strati-pezzi;[8] da solo: Roma, Auditorium RAI del Foro Italico, 21° Festival di Nuova Consonanza, 30.11.1984, Stuttgarter Schola Cantorum, Clytus Gottwald direttore).
>
> ***Ajna*** per 11 archi [4 violini I, 3 violini II, 2 viole, 2 violoncelli, contrabbasso], 1977 (Roma, Sala Accademica di Via dei Greci, Accademia Nazionale di Santa Cecilia - Stagione da Camera, 13.1.1978, I Solisti Aquilani diretti da Vittorio Antonellini – ai quali il brano è dedicato).

Solo di *Kardía*, dunque, esistono tutti gli strati-pezzi, circostanza che ha permesso l'esecuzione del multiplo in ognuna delle sette combinazioni interne possibili, compresa – già durante la vita dell'autore – quella totale a tre strati sovrapposti.[9] Sulla partitura di *Ajna*, Guaccero aveva predisposto spazio libero per il pezzo-strato per nastro magnetico e un pentagramma per il pezzo-strato per voce sola, rispettivamente sotto e sopra il sistema degli archi (si veda *infra* Fig. 7), senza però intraprendere mai – per quel che è noto – la loro stesura.[10] Di *Luz* è attestata un'e-

[7] Il brano è dedicato a Giancarlo Schiaffini, che iniziò ad eseguirlo già nell'inverno 1973-74, e che probabilmente aveva in ogni caso collaborato con Guaccero alla sperimentazione sullo strumento nella fase di preparazione della partitura.

[8] Vedi inizio della nota successiva.

[9] Roma, Sala Accademica del Conservatorio di Musica di Santa Cecilia, Incontri Musicali Romani – VI edizione, 30.10.1976, eseguito dall'Ottetto Vocale Italiano e I Solisti Veneti diretti da Claudio Scimone. L'intero ciclo è stato proposto, con tutte le combinazioni di *Kardía*, nel corso della manifestazione *Iter inverso*, nel 20° della morte di Guaccero, realizzata a L'Aquila dal 5 all'8 novembre 2004 da Accademia di Belle Arti, Conservatorio di Musica 'A. Casella', Istituto Gramma dell'Aquila e I Solisti Aquilani, esecutori I Solisti Aquilani diretti da Vittorio Parisi (*Kardia* e *Ajna*), solisti del Conservatorio 'A. Casella' diretti da Andrea Cappelleri e Gruppo vocale 'La Voix Humaine' diretto da Massimo Di Pinto (*Kardia*), Giancarlo Schiaffini al trombone e Maria Borgese performer (*Luz*); tutti gli strati-pezzi ultimati e *Kardía* in sovrapposizione completa sono stati poi eseguiti dai medesimi interpreti in un concerto del 41° Festival di Nuova Consonanza, Roma, 8.11.2004.

[10] Un *Ajna per nastro magnetico* fu annunciato nel concerto del 13.12.1984 entro il festival-Guaccero proposto da Nuova Consonanza a Roma dopo la scomparsa del compositore, ma probabilmente fu un'ipotesi legata al ritrovamento di un nastro di cui s'immaginava l'avvenuta realizzazione (lo

secuzione, nel 1983, con mimo-danzatore, senza però che questo strato si sia sedimentato – prima o dopo quell'esecuzione – in una partitura scritta.[11]

Sul retro dello stesso foglio (Fig. 2),[12] la scelta degli organici è collegata a un altro schema ternario, relativamente autonomo dalla triade del titolo, ma associabile agli output di quella mediante una matrice 'a scalini': voci e mimo corrispondono alla categoria-uomo (la sua espressione vocale e corporea), archi e percussioni alla categoria-ritmo (la pulsazione come principio vitale), fiati e nastro magnetico alla categoria-vento ovvero aria (il mezzo elastico fondamentale nell'eccitazione, sia entro il tubo sonoro di uno strumento a fiato, sia nelle oscillazioni della membrana di un altoparlante normalmente impiegato per la diffusione di suoni registrati). Un ulteriore schema autografo, di qualche anno precedente (Fig. 3),[13] mostra una diversa pianificazione degli organici,[14] ma è impor-

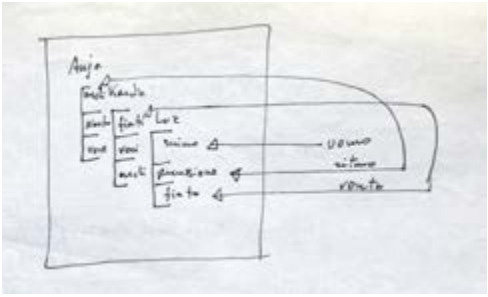


Fig. 2

stesso Guaccero l'aveva conteggiato e assegnato al 1978, in un suo elenco di brani parzialmente autografo risalente al 1983), senza che però si sia mai trovato il testo-documento sonoro. Sulla disposizione dei pezzi-strato nelle iperpartiture di ogni terna, si veda *infra* nel testo e in nota 15: la posizione centrale di *Ajna per archi* è giustificata dal suo essere il 'kardía' della terna, laddove lo strato per nastro ne sarebbe stato il 'luz' e lo strato per voce l''ajna'.

[11] Mettere in partitura azioni mimiche era prassi già battuta da Guaccero, ad es. in *Esercizi per mimo* (1964). Il titolo *Luz* è attestato per una improvvisazione elettronica su sintetizzatori, effettuata da Guaccero con il gruppo Musica ex Machina (insieme a Luca Lombardi e Alvin Curran) a Perugia nel novembre 1973: in quella fase, il compositore pensava appunto a uno strato per synth (vedi Fig. 3), anziché per percussioni o mimo, ma le fonti si limitano a un inventario dei materiali elettroacustici generabili sui synth, senza tramandare alcuna partitura temporale.

[12] In I-Vc/IpM/fG (cfr. nota 6, vecchia segnatura nell'Archivio Guaccero in Roma: A.L6.1/6, f. 384v); il titolo di *Ajna* è scritto scambiando le due lettere centrali.

[13] In I-Vc/IpM/fG (vecchia segnatura nell'Archivio Guaccero in Roma: A.L6.1/6, f. 376).

[14] Le differenze riguardano soprattutto la terna di *Ajna* (qui nella grafia ağna): il brano corrispondente a quello poi effettivamente composto – per archi – era previsto per chitarra; l'*Ajna*-Ajna era destinato, anziché alla voce, al flauto (comunque strumento acuto), l'*Ajna*-Luz alle percussioni. Nella terna di *Luz*, le sostituzioni riguarderanno lo strato mediano (mimo anziché tastiera) e sottano (percussioni anziché sintetizzatori), mentre lo strumento grave per lo strato soprano resterà invariato.

tante poiché – come nell'ultimo descritto – rivela nelle tre parole-chiave, più e oltre che titoli, principi di una organizzazione parallelamente simbolica e sonora, proiettata – sempre attraverso combinazioni dei suoi elementi – su diversi livelli: il principio 'soprano' *ajna*, legato – attraverso l'immagine del *çakra* Yoga posto tra le sopracciglia, cioè del 'terzo occhio'– all'illuminazione della conoscenza lucida e della penetrazione del pensiero, è assegnato anche a un singolo strato-pezzo (in magenta) di ciascuna terna, così come il principio 'mediano' *kardía* (in azzurro), legato alla disciplina delle energie vitali e alla mediazione tra istinti e raziocinio emblematizzata dal baricentro cardiaco, e il principio sottano *luz* (in viola), collegato alle forze vitali basiche originate all'altezza dell'osso sacro, ovvero della base della colonna vertebrale e della zona pelvica. Nell'unica terna completata (*Kardía*) e rimasta nel solco degli organici qui progettati, si riconoscono dunque (indicando di seguito il titolo effettivo – primario – in corsivo, e il principio 'secondario' in tondo minuscolo): un *Kardía*-ajna, lo strato-pezzo per quintetto a fiati, un *Kardía*-kardia, per le otto voci, e un *Kardía*-luz, per 12 archi.[15]

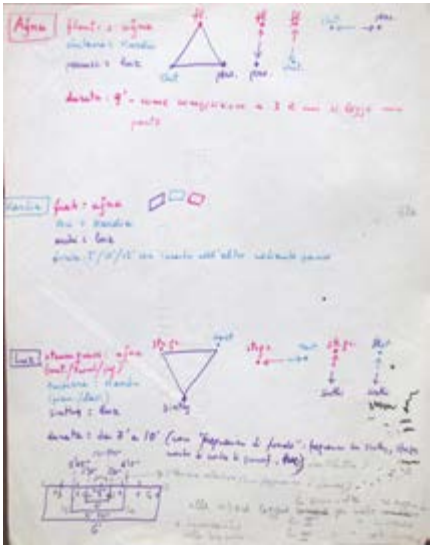


Fig. 3

Nell'appunto, le correlazioni tra gli strati in base e il titolo primario-secondario si rispecchiano anzitutto in indicazioni di spazialità del suono:

[15] Nella partitura generale della terna, tale associazione corrisponde alla disposizione degli ensemble (in alto il quintetto a fiati, al centro le voci, in basso gli archi), e – con qualche limite – anche alla relazione funzionale tra i tre strati, come si vedrà più avanti. Sull'analoga disposizione nella partitura per la progettata terna di *Ajna*, *supra* nota 10.

essendo distinte realizzazioni del principio 'mediano', i tre strati-pezzi di *Kardía* generano una relazione omo-planare, com'è chiaramente visualizzato nella disposizione spaziale sull'appunto, coi tre gruppi allineati su un fronte arcuato ma diretti separatamente. Nel progetto delle altre terne, le relazioni funzionali-spaziali sono perciò differenti, prevedendosene un disegno saliente per *Ajna* (triangolo col vertice in alto), e digradante per *Luz* (triangolo col vertice in basso). L'incompletezza del ciclo non permette di verificare la coerenza delle scelte di spazializzazione per le altre terne; nondimeno, dalla testimonianza di Luisa Gay sappiamo che, per *Luz*, il suggerimento era di affiancare sul palco l'esecutore strumentale e quello mimico, come da schizzo.[16]

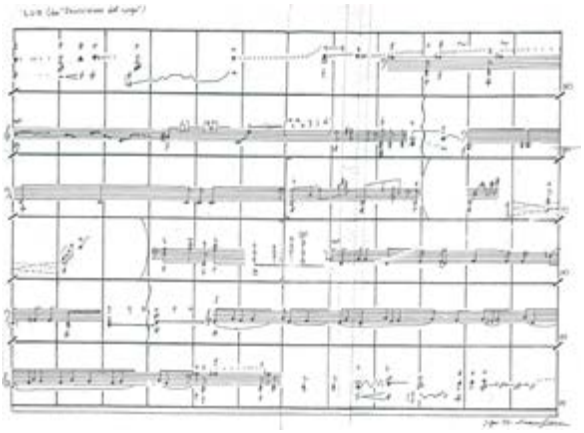


Fig. 4

[16] La disposizione è stata reimpiegata nella ricostruzione, da parte di Luisa Gay, della coreografia per Maria Borgese alla ripresa del 2004 (cfr. nota 9). Tra gli schizzi progettuali autografi, si è conservato un foglio (I-Vc/IpM/fDG, vecchia segnatura segnatura nell'Archivio Guaccero in Roma: A.L6.1/6, f. 383) con appunti per un *Luz* per otto voci miste: non è chiaro se sia un'ipotesi – poi tralasciata – per uno dei tre brani con quel titolo, o un primo progetto in vista della composizione poi denominata *Kardía* per quell'organico; fatto sta che la spazialità ha in quell'appunto un ruolo significativo, con gli otto cantori disposti in cerchio sul perimetro della sala, come già prescritto da Guaccero in un suo precedente brano aleatorio, *Sinfonia 1* (1963). I materiali preconizzati nell'appunto (frammenti da altri brani, testi-documento, emissioni sussurrate percepibili solo dal pubblico più prossimo) e la loro circolazione in una linea perimetrale rinviano molto direttamente al successivo *Casa dell'armonia* (1983) per coro femminile.

Quanto alle strategie compositive di ogni specifico brano, i tre principi dei titoli si calano in strutture sonore che ne rispecchiano in vari modi il portato simbolico. In *Luz*, il materiale da impiegare da parte dell'esecutore allo strumento grave è predisposto anzitutto sul piano timbrico, con un inventario di 24 modalità sonore sperimentali (contrassegnate da lettere), arricchito da ulteriori indicazioni d'emissione (armonico, tremolo/frullato, scattato/schiocco etc.), e sostituito in alcune zone da un'emissione 'naturale'; i «procedimenti di tipo seriale»[17] cui Guaccero allude riguardano forse la confezione dell'inventario in matrice multipla di dodici,[18] ma le modalità sembrano esser state messe a punto a partire da una ricerca empirica sul suono, testata coi primi due esecutori del brano su strumenti di diversa famiglia (Fernando Grillo – contrabbassista, Giancarlo Schiaffini – trombonista). I modi di emissione segnati in lettere vanno a combinarsi, nella partitura (in Fig. 4),[19] in una notazione a tre parametri, con 7 gradi d'intensità (segni più in basso nelle caselle), e con figure grafico-musicali al centro della casella, che riguardano l'altezza (rappresentata diastematicamente su righi musicali, oppure in campo aperto) e le ulteriori prescrizioni d'emissione. Tale variegatissima esplorazione sonora va condotta entro una scansione temporale con valore simbolico; i segni grafici sono distribuiti in una tabella di dodici-per-sei caselle dalla durata 5 secondi ciascuna, da leggere a telescopio, cioè restringendo in quattro passi successivi il numero di caselle della partitura da percorrere: tutte e 72 in lettura ordinaria, quindi 30 in lettura retrograda, ovvero dalla fine verso l'inizio (caselle entro le parentesi graffe), 12 in lettura inversa (entro parentesi quadre) e infine 6 in retrograda

[17] D. Guaccero, *[Presentazione senza titolo, Roma 1974]*, in *"Un iter segnato"*, cit., p. 484: «Il brano si articola in una struttura che coinvolge procedimenti di tipo seriale su un "rumore di fondo" elettronico preregistrato».

[18] Molte modalità timbriche sono in effetti collegate per coppie: soffio morbido/duro (a/b), strisciato morbido/duro (c/d), battuto extra morbido piccolo/ampio (s/t), schiocco morbido/duro (x/z) etc.; per le modalità più adatte allo strumento a fiato o ad arco, è prescritto che l'esecutore dell'altra famiglia ne trovi una equivalente abbastanza simile. Tra le emissioni più anticonvenzionali, si segnalano miagolato (n), stridulo (o), rugoso plurimo/grattato (q/r), gorgogliato (y).

[19] Manoscritto autografo su lucido in I-Vc/IpM/fG, fascicolo *Luz*. Il testo è completato da un ampio foglio di spiegazioni introduttive.

inversa[20] (entro parentesi tonde), sempre intorno al punto mediano coincidente col confine tra ultima casella del terzo rigo e prima del quarto. Resta la facoltà, per lo strumentista, di terminare l'esecuzione dopo aver passato il settimo minuto, ovvero poco oltre un terzo della seconda lettura della tabella, mentre arrivando in fondo all'ultima lettura la durata arriva a 10 minuti esatti.

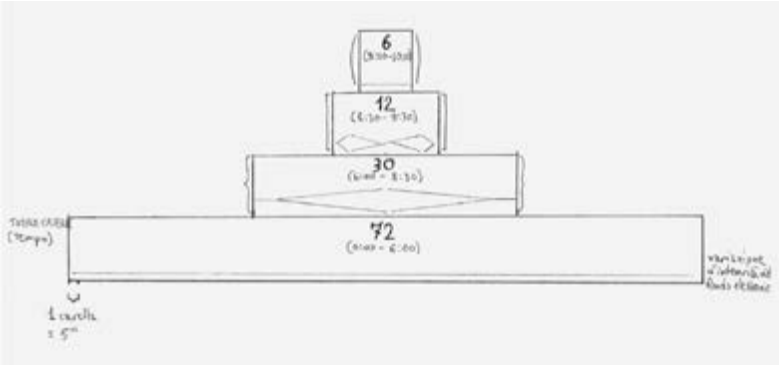


Fig. 5

Nella rappresentazione schematica di Guaccero (porzione in basso a sinistra dell'appunto autografo in Fig. 3), ne vien fuori qualcosa di somigliante a un budello verso gli inferi, peraltro ribaltabile – mettendo in basso la prima lettura completa – in figura di piramide a gradoni (Fig. 5). La struttura-simbolo ha perciò valore duplice, saliente o digradante, ma solo su un piano astratto, dato che le caselle centrali non rispecchiano alcun cambiamento direzionale o irreversibile di stato sonoro; tutto resta agganciato allo scavo sempre nuovo della materia timbrica, e a un semplice sfondo elettronico – una frequenza o un sibilo appena udibile – che, del principio sottano (ovvero della mera e ancora indistinta energia sonora, del rumore di fondo dell'esistenza, non ancora articolato nelle molteplici emissioni della ma-

[20] Nella terminologia del contrappunto musicale, l'inversione riguarda la direzione degli intervalli d'altezza, per cui un intervallo ascendente diventa discendente, e viceversa.

trice timbrica), è una sorta di radiazione fossile, non decantabile, e perdurante dall'inizio alla fine con poche variazioni d'intensità nella fase centrale di ogni lettura tabellare.[21]

Quando *Luz* fu eseguito da Schiaffini insieme alla danzatrice Luisa Gay, nel 1983, Guaccero chiese alla Gay di lavorare sull'immagine e le possibili posture del primo arcano maggiore dei tarocchi, il Bagatto: ancora un simbolo dell'inizio, del fondo di partenza, entro un sistema simbolico – i tarocchi – che Guaccero in quegli anni utilizza pure in *Rota*, per arpa, del 1979.[22]

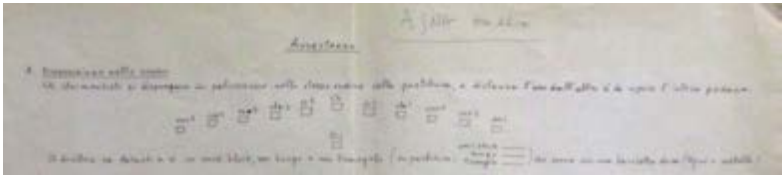


Fig. 6

Ajna, per 11 archi e percussioni eccitate dal direttore dell'ensemble, *è* quasi interamente costruito sul principio dello specchio imperfetto. L'impianto speculare è evidente nella disposizione prescritta agli strumentisti (Fig. 6): la simmetria ha il suo centro nell'asse (anche sonoro) contrabbasso–direttore, e si propaga alle coppie opposte di violoncelli, viole e violini (tre coppie). L'espansione simmetrica si nota a colpo d'occhio già nella prima pagina della partitura (Fig. 7),[23] ma gli eventi non si corrispondono mai del tutto identici: nella complessa definizione del gesto sonoro, c'è sempre almeno un parametro (ambito, movimento intervallare, oggetto eccitatore, corpo eccitato, dinamica, articolazione) che muta rispetto allo strumento dell'altra metà, qualora i due eventi non siano già leggermente disallineati. Nella fase iniziale predominano i comportamenti sonori pulviscolari, con emissioni

[21] Il fondo elettronico, alla seconda e alla terza lettura della partitura-tabella, va enfatizzato rispettivamente con un singolo e con un doppio crescendo-diminuendo.

[22] Cfr. D. Tortora, *Da Nino Rota a* Rota *di Domenico Guaccero: figure e motivi di un certo esoterismo musicale*, «Musica-Realtà», XXXXI, 123, novembre 2020, pp. 121-140: 126-140.

[23] Figg. 6-7 dai lucidi autografi (partitura, preceduta da una pagina di Avvertenze) in I-Vc/IpM/fG, fasc. *Ajna*.

in pizzicato (dito o plettro) e battuto (dito o legno dell'archetto); proprio nella prima pagina, fondamentali sono gli interventi iniziali del direttore alle tre percussioni – wood-block, bongo, triangolo, ovvero legno, pelle, metallo – insieme al contrabbasso, giacché rende sensibile l'asse centrale di propagazione dei successivi eventi sonori. Specularità e scarto sono lampanti pure nella fase di passaggio – pag. 6, da 4'30" e 5'10" – tra la sezione notata con durate in secondi (l'indicazione *è* sempre riportata in alto, all'inizio di spazi orizzontali separati da barre verticali, una delle quali ogni tre è più spessa per segnalare il gesto sincronizzante in battere del direttore), e sezione in valori misurabili proporzionalmente:[24] comunque, equivalendo il tactus della sezione a un secondo (minima = 60 battiti al minuto), tutto il brano *è* di fatto misurabile in secondi, conteggio riportato nella cronometria in basso. Certo, nella seconda sezione la notazione proporzionale decanta e consolida leggermente le generalizzate imprevedibilità e fluidità di durata nella prima parte, lungo la quale è impossibile trovare successioni regolari o scansioni periodiche.

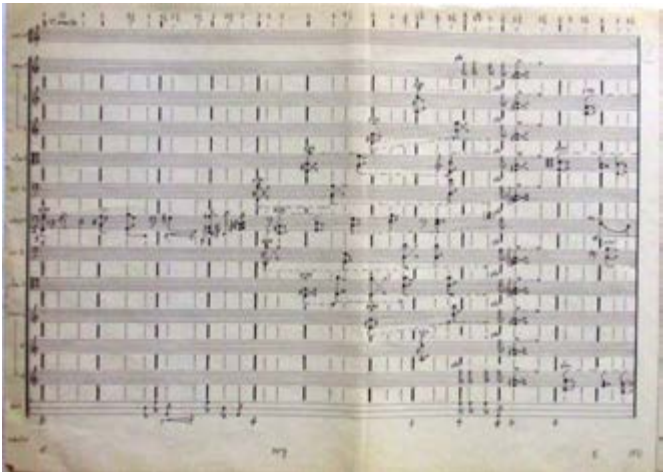


Fig. 7

[24] È peraltro l'unico momento in cui gli eventi di una coppia strumentale simmetrica (i violoncelli) siano identici.

Il brano è inoltre diviso esplicitamente in tre parti (prima, fino a 2'55"; seconda, fino a 6'10"; terza, fino a 9' – conclusione del brano), con configurazioni ed evoluzioni del suono diversificate per ognuna: la prima è la più materica e caotica, sia nelle zone di materiale pulviscolare come all'inizio, sia all'intervento dell'emissione con l'arco (glissandi, timbri denaturati, fasce di suono); nella seconda, oltre alla già osservata solidificazione delle trame acustico-temporali, s'introduce una modalità micro-aleatoria, realizzata permutando caselle di brevi figure e singoli elementi al loro interno; nella terza sezione, le simmetrie speculari cessano d'interessare le singole coppie di strumenti, e riguardano – in successione alternata – gli interi blocchi a destra e sinistra dell'asse contrabbasso-direttore (che non a caso interviene agganciata a inizio sezione). Le caselle aleatorie sono molto frequenti e, soprattutto, la conclusione è affidata a un assolo del direttore, in parallelo a compattamenti degli archi fino a una sorta di suono-rumore: le ultime risonanze affidate al direttore terminano il brano simmetricamente all'inizio, ma senza il contrabbasso, isolando timbri estranei alla materia acustica prevalente e agganciati alla posizione simbolicamente apicale della guida dell'ensemble. L'articolazione ternaria globale si riflette già, come accennato, entro le aggregazioni di durata della prima parte (un gesto di battere ogni tre segnali di durata), sebbene non dia luogo in quella fase ad alcuna ricorrenza metrica, a causa dell'estrema variabilità della sequenza di lunghezze in secondi.

Non ci pare azzardata, in *Ajna*, l'ipotesi di una connessione simbolica tra le indagate strategie compositive globali, locali o dispiegate nel corso del brano (simmetrie centrali, consolidamenti timbrici e metrici, aggregazioni ternarie, epilogo affidato ai suoni propri del direttore) e le categorie di equilibrio, padronanza, penetrazione della conoscenza lucida, benché proiettate su una materia sonora comunque magmatica, qualità peraltro ravvisabile anche nel ciclo di *Kardía*.

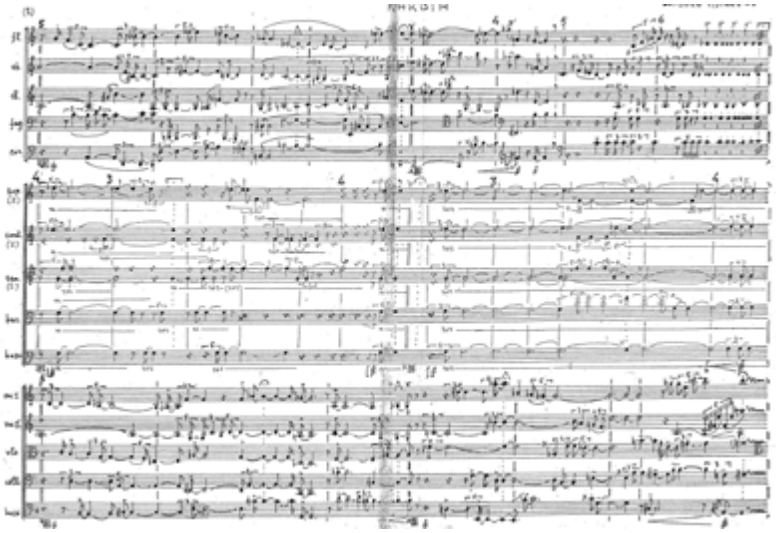


Fig. 8

Quest'ultimo lavoro pone, quanto a strategie compositive e analisi musicale, le problematiche maggiori, che qui mi limiterò ad accennare: va premesso che, di *Kardía*, Guaccero compose dapprima i pezzi-strati per fiati e per archi, lasciando vuoti i righi centrali per le otto voci; solo quattro anni dopo – nel 1976 – scrisse separatamente il pezzo-strato vocale, senza riportarlo nella partitura generale qualora non strettamente necessario per le sincronizzazioni.[25] L'idea medio- e macro-formale di partenza sembra consistere nel lavoro sulle densità, dispiegato lungo 24 sezioni riunite in due parti (A-L e M-Z): il grado più elevato di densità si presenta all'inizio (in Fig. 8, la prima pagina della partitura), con fiati e archi impegnati in contrappunti compatti e in fortissimo, a volte in ambiti ristretti,[26] mentre le voci sono

[25] Gli autografi e le eliografie dal manoscritto di tutte le fonti musicali si conservano in I-Vc/IpM/fG, fascicoli *Kardía*. La partitura complessiva – 16 pp. – è stata edita da Edipan, Roma, nel 1985; Guaccero ha redatto tre versioni differenti della pagina esplicativa delle notazioni del brano, una ciascuna per le versioni per fiati e per voci, e una (vecchia segnatura Archivio Guaccero in Roma: A.L6.1/6, f. 205) generale.

[26] Nelle battute d'esordio, sono i violini primi e secondi e le viole a muoversi inizialmente in un ambito circoscritto perlopiù una quinta sotto e sopra il Do centrale; al termine della pagina, sono

polarizzate attorno a un tricordo di settime minori (Sol grave – Fa centrale – Mib acuto) elaborato in timbro, fonetica e – successivamente – intensità.

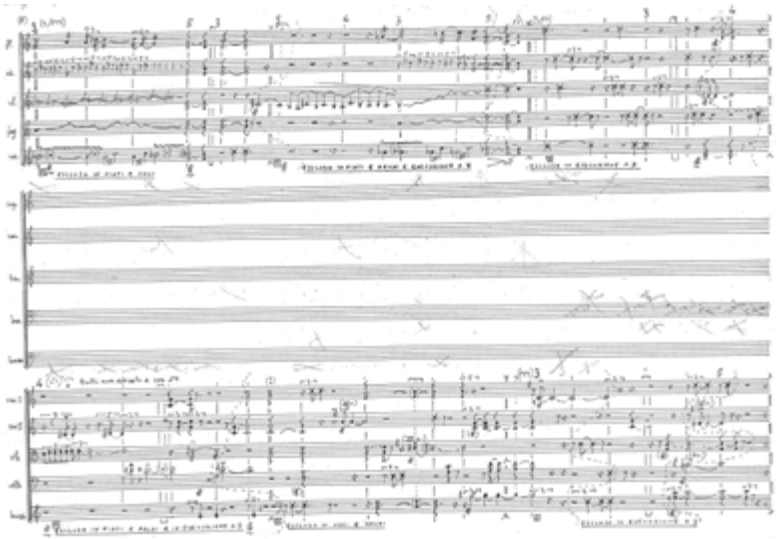


Fig. 9

Dalla sezione E in avanti, la densità viene variamente modellata, finché – a cavallo del confine tra le due parti, sezioni J-O – essa viene svuotata sottraendo porzioni del testo musicale a seconda della combinazione (a 2 o a 3) d'esecuzione. In tal modo, l'epilogo della prima parte (e specularmente l'avvio della seconda, Fig. 9) è affidato a successioni di singoli strati, peraltro ormai disgregati rispetto alla compattezza sonora iniziale.[27] Lo sbriciolamento sonoro prosegue nelle ultime sezioni, dove vigo-

invece i cinque strumenti a fiato a coagularsi – con note ribattute – su un aggregato Sol-Sib-Do-Re-Mib, stretto entro una sesta minore.

[27] Sul verso del foglio con gli appunti per l'ordinamento delle fermate-corone (*infra* nel testo e nota 29), Guaccero aveva appuntato anche gli schemi combinatori per le sottrazioni degli strati nelle diverse versioni a due e a tre ensemble, che effettivamente corrispondono alle indicazioni sulla partitura generale e all'assenza dello strato vocale nelle sezioni K-L-M-N, dato che esso non vi va eseguito nella versione a tre (i radi interventi 'a solo' delle voci nella sezione O sono stati aggiunti a mano in un secondo momento, dal compositore, sulle copie eliografiche, e si intravedono nella Fig. 9 a sinistra).

no emissioni denaturate rispetto all'inizio (pizzicato, battuto, sul ponte o al tasto per gli archi; soffiato, battuto sulle chiavi, per i fiati; ingolato, semichiuso, tappato, con soffio, per le voci; armonico, intonazione quarti-tonale, glissato, per tutti gli ensemble), nonché una sonorità media intorno al pianissimo. Inoltre, dalla sezione T in avanti, si genera un polo gravitazionale intorno al Re centrale, che dapprima coinvolge tutte le sezioni in una sua articolazione microtonale, timbrica (nonché fonetica nelle voci) e ritmica (con ampio sforacchiarsi della trama sonora mediante pause), poi permane alle sole voci,[28] mentre archi e fiati intonano un accordo dissonante sospeso e congelato, gradualmente rarefatto per sottrazione progressiva delle componenti d'altezza, su cui galleggiano lontani ed enigmatici lacerti di melodia. Si tratta di una dissipazione dell'energia sonora, cui allude il testo intonato dalle voci, un distico in latino dall'*Hermafroditus* di Antonio Beccadelli detto il Panòrmita, umanista quattrocentesco; all'apparenza amoroso (l'*Ermafrodito* è anzi un testo perlopiù erotico, assai esplicito nel linguaggio), esso qui va letto in realtà in chiave ermetica, allusiva alla combustione alchemica e alla dura prova del segreto iniziatico:[29]

> Uror et occultae rodunt praecordia flammae:
>
> o ego, si sileam, terque quaterque miser.

Se l'articolazione della densità appare qui funzione di una traiettoria macro-formale complessiva e direzionata, il ritmo periodico entro le sezioni viene sistematicamente intaccato e reso

[28] La frequente soluzione di polarizzare le voci su poche altezze di riferimento o su aggregati verticali più complessi, per 'lavorare' quelle strutture con cangianze timbrico-fonetiche, dinamiche e microintervallari, è stata in parte dettata dalla necessità di contenere le difficoltà tecniche di intonazione, in parte consigliata forse dal ruolo centrico dell'ensemble vocale rispetto ad archi e fiati, che invece tessono spesso una trama contrappuntistica più mobile nelle altezze e nei regolatori armonici. I trascoloramenti sonori delle voci sono tuttavia molto evidenti, soprattutto se lo strato-pezzo è eseguito da solo o in combinazione col quintetto di fiati.

[29] Il Panormita, *Ermafrodito*, a cura di N. Gardini [testo latino con traduzione italiana a fronte], Torino, Einaudi, 2017, pp. 152-153 (Epigramma XXVI del libro secondo). Traduzione dello scrivente: «Ardo, e segrete fiamme mi bruciano le viscere profonde: / oh, se io taccio, tre e quattro volte misero».

fluttuante sin dall'inizio: nelle sezioni A-B (si veda Fig. 8), di lunghezza pari a 20 semiminime, ogni strato prevede due fermate ('corone') poste in punti diversi per ogni gruppo strumentale, di durate differenziate – da uno a quattro secondi circa – ma, una volta sommate, equivalenti; perciò, una sincronizzazione puntuale degli eventi sonori tra gli strati, all'interno di una sezione, *è* inattingibile: l'unica sincronizzazione certa è quella di fine sezione, governata a vista dai tre direttori dei singoli ensemble. Nelle sezioni dispari a partire dalla C anche la sincronizzazione di fine sezione è spesso abbandonata: vale solo una sincronizzazione locale del singolo strato, nel quale la posizione di una fermata su due è diventata – seconda parte del brano – a scelta degli esecutori. Tra gli appunti compositivi rintracciati e identificati, uno dei pochissimi è relativo proprio all'ordinamento e alla ricorrenza degli schemi – dodici – delle fermate-corone (Fig 10):[30] era dunque importante, per Guaccero, controllare razionalmente questo fattore di oscillazione del periodo medio-formale che rappresenta – forse – un elemento analogico con l'elasticità del ritmo cardiaco.

Fig. 10

Riassumendo, il ciclo è rappresentativo della produzione di Guaccero sotto diversi aspetti riguardanti la concezione strettamente musicale:

1) il permanere di un pensiero combinatorio-generativo, anche in una fase di profonda sperimentazione sul suono e di completa adesione

[30] In I-Vc/IpM/fG (vecchia segnatura Archivio Guaccero in Roma: A.L6.1/6, f. 386).

a una poetica *informel*: il carattere di ogni pezzo-strato è determinato da una matrice ricorsiva a tre elementi e, all'interno di una terna di pezzi, da controlli razionalizzati – spesso tabellari – di un fattore nodale (timbro, corone, spazio).

2) l'eredità di una concezione aperta dell'opera, la cui identità è qui simile ai 'plurimi' musicali – e anche artistici – praticati intorno al 1960. I riferimenti più immediati, in quell'orizzonte compositivo, sono *Gruppen* di Stockhausen, con i gruppi strumentali dislocati e diretti separatamente, o i brani componibili di Cage, per la sovrapposizione libera di strati già concepiti in modalità permeabile (ma assai de-strutturata, anzi a-strutturata,[31] in confronto a Guaccero), o alcune partiture di Bussotti, che prescrivono nuove letture della medesima pagina oppure di sue porzioni, però sottraendo o aggiungendo nella sua riesecuzione elementi sonori ad libitum già presenti su di essa (note di abbellimento, zone circoscritte); tuttavia nessuno dei tre casi coincide del tutto con le strategie di *Descrizione del corpo*, per quanto la soluzione di Stockhausen vi si avvicini di pi. Inoltre, rispetto alle operazioni rigorosamente non-referenziali di Stockhausen e Cage, Guaccero sviluppa un piano allusivo del senso e, a differenza di Cage, un'organizzazione forte – seppur mobile – della forma.

3) la libertà e la specificità delle soluzioni semiografiche, che variano dalla sovrapposizione più o meno coordinata di partiture-strato in notazione allargata ma d'impianto tradizionale, a una semiografia grafico-simbolica più fortemente aleatoria; da un controllo proporzionale delle durate a una loro restituzione semi-cronografica, con inserimento di elementi perturbatori quali le corone.

Al di là delle configurazioni di pensiero compositivo, il ciclo evidenzia un'altra caratteristica ricorrente in Guaccero: il proiettarsi, nelle strutture musicali, di contenuti simbolici rinvianti

[31] Nel pensiero e nella prassi creativa di Cage, la sovrapponibilità – più o meno libera – dell'esecuzione di differenti opere è possibile in base al presupposto evenemenziale, de-soggettivato del fatto estetico (in ciò analogo all'accadere della vita), in parte desunto dalle dottrine zen. Per Guaccero, tale assunto ha costituito solo un orizzonte di partenza vitalistico, tuttavia basilare e indispensabile: un *esercizio* d'immersione nella materia, per estrarne infine forme intenzionate.

a varie matrici della gnosi iniziatica, esplicito in altri suoi lavori già menzionati o in altri non lontani. Nel campo del teatro musicale, si considerino *Rot*, azione danzata basata sui tre colori del processo alchemico (1970-72); o *Rappresentazione et Esercizio*, azione sacra che inscena la storia del *Christòs* come figurazione di un percorso di perfezionamento terreno, dunque gnostico anziché salvifico (1968); o ancora *Scene del potere*, la cui travagliata gestazione della versione definitiva (1965-68) sfocia, nella terza e ultima parte (dopo la precedente rappresentazione-documentazione delle patologie moderne del potere), in una sorta di rito di passaggio coinvolgente pure il pubblico presente.[32] In campo cameristico, si segnalano *Pentalfa*, per tastiere e quattro strumenti (1967), i cui nove scomparti di notazione sono visivamente incardinati sulla figura geometrico-simbolica – massonica – della stella a cinque punte, quindi *Variazioni 2* (1967) e *Variazioni 3* (1968), partiture integralmente elaborate in modalità analoga, rispettivamente sul simbolo del cerchio concentrico e della pitagorica *tetraktys*.[33]

Nei lavori teatrali, alla chiave esoterica individuale si accompagna quella del progresso socio-politico comunitario, la quale può appoggiarsi, oltre che sulla visibile corporeità delle azioni sceniche, quasi sullo stesso apparato simbolico dell'altra: ciò è evidente soprattutto in *Rot*, in cui il rosso alchemico – materializzato in un vasto drappo rosso, svolto sull'intero palcoscenico con passi acrobatici dal danzatore solista in costume del medesimo colore – è allo stesso tempo il rosso della liberazione collettiva, sebbene letta problematicamente nella violenza ambigua della storia.[34] Va ricordato che Guaccero aveva militato in po-

[32] A. Mastropietro, *Nuovo Teatro Musicale*, cit., pp. 346-361.

[33] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionaro dei simboli*, ed. it. a cura di I. Sordi, Milano, Rizzoli, 1986, II, pp. 197-198 e 469-470. Ambedue i simboli sono sintesi di proprietà numerologiche di base: la stella a cinque punte, del trino e del bino; la *tetraktys*, dei primi quattro numeri con somma 10 e struttura di piramide, con valenza di totalità delle conoscenze.

[34] A. Mastropietro, *Un teatro musicale danzato "polifonico" e polisenso:* Rot *(1970-72) di Domenico Guaccero*, «Gli Spazi della Musica», II, 4, 2016, pp. 32-77 <http://www.ojs.unito.it/index.php/spazidellamusica/article/view/1801> [consultato il 22.4.2023].

litica sin da metà anni Cinquanta, dapprima nelle file del PCI, quindi – dopo i fatti d'Ungheria – in quelle del PSI, ricoprendo da fine anni '60 incarichi nazionali nel campo dell'indirizzo culturale (dirigente del Sindacato Musicisti Italiani, componente della Commissione del Turismo e Spettacolo per la musica, membro del Comitato Vigilanza RAI)[35] e prestando particolare attenzione, nel decennio successivo, all'attività dei complessi musicali autogestiti, riuniti in un'associazione (AIMAS) fortemente movimentista, di cui sarà vice-presidente. Guaccero non rinnegherà mai questo coté 'materialista' della sua costellazione di pensiero, fino a impiegare – nelle citate *Scene del potere* e in *Novità assoluta*, lavoro scenico del 1972 – noti passaggi dagli scritti di Marx e il canto dell'Internazionale socialista.[36]

Il tentativo guacceriano, che rimonta quindi almeno al decennio precedente *Descrizione del corpo*, sembra quello di addivenire a una nuova sintesi umanistica, fondata sull'immanenza del principio spirituale nel corporeo: se si riconsidera quanto osservato per la concezione e la genesi dei brani del ciclo, è possibile riconoscere una traiettoria che realizza le strutture simboliche attraverso dati fisico-acustici e persino spazio-situanti (le posizioni degli esecutori, la grammatica delle posture mimiche) molto concreti, e concretamente sperimentati prima della loro messa-in-opera. Tutti i lavori inoltre dispiegano una ricerca diretta, empirica, sulla materia risonante e sulle sue tecniche di emissione da parte dell'interprete sullo strumento, sì da conferire a quelle strutture apparentemente metafisiche una qualità *grounded* (ovvero poggiandole sopra la fisicità acustico-fisiologica)[37] e di trattare i mez-

[35] R. Giuliani, *Di alcuni* incontri *tra Domenico Giaccero e i mass-media. Dal Sindacato Musicisti Italiani al Comitato di Vigilanza RAI (1960-1975)*, in *Domenico Guaccero. Teoria e prassi dell'avanguardia*, cit., pp. 351-405.

[36] A Mastropietro, *Ancora una 'scena del potere'*: Novità assoluta *(1972)*, in *Domenico Guaccero. Teoria e prassi dell'avanguardia* cit., pp. 297-316.

[37] Si avanza qui un'accezione allargata degli assiomi teorici della *grounded cognition* di Barsalou (M. Palmiero, M. C. Borsellino, *Embodied Cognition. Comprendere la mente incarnata*, Fano, Aras, 2018, pp. 85-92), secondo cui una certa classe di conoscenze – simboli percettivi – deriva da un'interazione di simulazioni mentali, azione situata (nelle condizioni ordinarie di luce gravità etc. fornite dall'ambiente) e stati corporei; nel caso della ricerca sonoro-simbolica in Guaccero, la

zi strumentali di tale ricerca come un'estensione protesa verso il materiale sonoro: è un'impostazione che piega quella metafisica verso pratiche non lontane dalla *embodied cognition*, per cui da un lato la radice della conoscenza risiede nei dati e nelle strutture del corpo quale unità olistica, e dall'altro quest'ultimo può considerarsi un'estensione della mente verso il mondo.[38] Le strutture simboliche insomma, nel farsi forma dell'esperienza sonora, paiono avere un valore sia di operativa impalcatura gnoseologica (veicolano appunto l'offrirsi – e il potersi cogliere – all'ascolto di quelle forme), sia di natura ontologica e sostanziale (sono entità a-priori), lasciando che un'ambivalenza rimanga: se regolano processi fittizi o potenziali di una 'salita di grado' iniziatica (come nella scena con cui chiude e culmina l'azione di *Rappresentazione et Esercizio*),[39] lo fanno dentro l'immanenza dei suoni e dei gesti su cui si proiettano, sublimando quella materia e riversandola a uno stadio superiore della sua comprensione e organizzazione.

Nella valenza multiplanare delle strutture simboliche, oltre che nel suo interesse – poco indagato e poco indagabile, anche a causa di un riserbo del compositore in proposito – per discipline esoterico-iniziatiche, Guaccero ha probabilmente trovato un prevedibile punto d'appoggio nella psicologia degli archetipi junghiana: l'elaborazione di immagini simboliche analoghe in culture distanti e non-comunicanti pare infatti, in Jung, l'attivarsi di strutture profonde – per questo condivise – della conoscenza umana; tali strutture originano infatti, per Jung, nel segmento

delimitata situ-azione del corpo performante è determinata dalle caratteristiche di uno strumento applicate alla materia di una forma espressiva.

[38] Cfr. M. Palmiero, M. C. Borsellino, *Embodied Cognition*, cit.; le implicazioni possibili con le teorie cognitive dell'*embodiment* andrebbero però discusse estesamente in altra sede, e in ogni caso non sovradeterminate, poiché quelle teorie presuppongono un'incidenza dei processi di memoria neuronale che la venatura spiritualista di Guaccero non ha mai tematizzato, nonostante fosse conscio di molte questioni scientifiche legate alla conoscenza, a partire dalla scommessa 'computazionale' al riguardo.

[39] L'azione sonoro-gestuale – *Esercizio* – è una sorta di rito di trasformazione (individuale e collettiva) che i performer compiono su/per sé stessi, e solo secondariamente al cospetto del pubblico; questi, assistendovi, può scegliere se aderirvi o no, e così – seppur di riflesso – lasciarsene influenzare, 'parteciparvi'; i performer stessi possono rinunciare a compiere le ultime azioni, se non avvertono la giusta concentrazione tra loro e in sala (D. Guaccero, *Rappresentazione et Esercizio [dalla premessa alla partitura]*, in *"Un iter segnato"*, cit., pp. 474-475).

istintuale, biologico-vitale (perciò inconscio) dell'uomo, e sono per questo – a loro modo – innate, ereditate, archetipali-collettive: non originano dalla coscienza individuale,[40] ma vengono alla luce grazie all'azione di questa con l'emergere di zone subconscie non rimosse, bensì provvisoriamente non attivatesi, e a volte proprio nello sforzo di dare risoluzione a problemi di ordine creativo, scientifico o artistico, che deve far appello soprattutto all'area irrazionale – non ancora cosciente – del Sé.[41]

L'accostamento tra estetica/tecnica compositiva di Guaccero e penseiro di Jung, che qui si propone, può transitare perciò attraverso numerosi altri temi comuni o imparentabili:

> - la decantazione della materia subconscia nei processi psichici, quale percorso di individuazione, auto-indagine, riconoscimento e risoluzione armonica dei 'complessi', insomma quale tragitto di iniziazione a una più completa conoscenza del Sé, della quale ad es. la dottrina alchemica (studiata con grande interesse da entrambi, e piegata nelle sue immagini simboliche ai differenti fini dell'analisi psichica e dell'operazione alchemica) è una 'figura' autentica.[42]
> - la plurivalenza dell'archetipo come esito di un'elaborazione biologica, come idea platonica (in queste due chiavi, trascendente l'individuo), e altresì come *Gestalt* di una forma esperienziale.[43]
> - il ricorso, in Guaccero, a elementi attinti alle dottrine orientali, ampiamente discussi già in Jung, tra cui il «sistema tantrico delle çakra [...]», ovvero, nel tantrismo Yoga, dei baricentri energetici del corpo in cui situare la sede – reale o spirituale – di processi vitali e psichici sovra-individuali (poiché in sostanza impersonali e agganciati alla dimensione cosmica) ed operare appositi esercizi; o la collegata progressione dagli apparati 'simpatici' della funzionalità biologica di base – fonte nascosta dell'inconscio collettivo – alle

[40] C. G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo – Il concetto d'inconscio collettivo*, trad. it. di E. Schanzer e A. Vitolo, in Id., *L'analisi dei sogni. Gli archetipi dell'inconscio collettivo. La sincronicità*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, pp. 99-169 (il concetto è peraltro diffusamente argomentato in molti altri scritti di Jung).

[41] C. G. Jung, *Introduzione all'inconscio*, in Id., *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1983, p. 38; J. Jacobi, *La psicologia di C. G. Jung*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, pp. 121-122.

[42] C. G. Jung, *Psicologia e alchimia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992; M. L. von Franz, *Psiche e materia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

[43] J. Jacobi, *Complesso Archetipo Simbolo nella psicologia di C. G. Jung*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, pp. 44-57.

> funzioni cerebro-spinali, coscienziali e interfacciate all'esterno.[44]
> - l'idea, proprio nell'alchimia o nelle tradizioni Yoga, dello stabilirsi di corpi 'sottili', immateriali, paralleli a quelli biologici – vitali o psichici – dell'individuo capace di allacciarsi alla dimensione impersonale e cosmica;[45] nel caso di Guaccero, l'*im-materiale* è tanto un trascendere la materia – sonante e agente – del corpo del performer, resosi 'sottile' attraverso la produzione di strutture performative fortemente simboliche, quanto (nella prospettiva iniziatico-alchemica sopra richiamata) un dover partire da, transitare per quella materia, allontanando così una riduttiva prospettiva de-materiata.

La trasversalità culturale dell'impianto simbolico di *Descrizione del corpo*, con termini-chiave attinti a tre differenti espressioni storico-geografiche della storia umana, rispecchia peraltro l'approccio sinottico di Jung; a tale trasversalità rinvia pure un coevo – al ciclo – denso saggio di Guaccero dal taglio comparatista (in forme perfino spregiudicate), sugli elementi sacri del suono in differenti culture ed epoche.[46] E un'ulteriore spia si può ritenere il sistematico studio di simbologie archetipiche documentato in appunti manoscritti, che incolonnano assi simbologici provando a stabilire equivalenze con l'asse della serie dei tarocchi:[47] come già evidenziato, proprio il primo tarocco, il Bagatto, fu il suggerimento visivo-prossemico dato da Guaccero alla coreografa-danzatrice dell'esecuzione con mimo di *Luz*, ovvero con uno degli strati progettati per la terna sottana del ciclo.

---

[44] Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, cit., pp. 121-122 e 148; Id., *La psicologia del Kundalini-Yoga. Seminario tenuto nel 1932*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004. Va peraltro notato che, analogamente al ridimensionamento d'efficacia di Guaccero su cui a fine testo, ma per via di differenti motivazioni (l'alterità sistemica e storica delle culture orientali e occidentali, sin dalle modalità basiche di ragionamento), anche Jung esprime scetticismo su un trapianto integralmente realizzabile della tradizione Yoga e del suo apparato di esercizi fuori del suo contesto (C. G. Jung, *Lo yoga e l'Occidente [1936]*, in Id., *La saggezza orientale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, pp. 32-41).

[45] Jung, *La psicologia del Kundalini-Yoga*, cit. pp. 73-74.

[46] D. Guaccero, *Testo parallelo A:B sulla storia della musica "sacra" in occidente* [1968-69], in *"Un iter segnato"*, cit., pp. 195-209.

[47] In I-Vc/IpM/fG (vecchia segnatura nell'Archivio Guaccero in Roma: A.L6.1/6, ff. 360 e seguenti). Cfr. G. Jung. *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, cit., p. 148: «Si direbbe che anche la serie di immagini dei tarocchi siano discese dagli archetipi di trasformazione [...]». Si veda anche Tortora, *Da Nino Rota a* Rota, cit., pp. 126-140.

Nei lavori del ciclo *Descrizione del corpo*, il progetto di Guaccero prende una strada meramente allegorica, difensiva (se si vuole), rispetto alle soluzioni estroflesse e 'operative' tentate nel teatro musicale precedente, a partire dagli *Esercizi* del 1964-65: si trattava di una costellazione di lavori squisitamente performativi, nei quali l'accezione quasi tecnico-atletica iniziava – dopo la crisi estetica degli anni precedenti – a percorrere quel doppio binario tra corporeo e psichico-spirituale, col termine ad alludere agli 'esercizi spirituali' della mistica regolata. Forse le vicissitudini sofferte in sede realizzativa da *Scene del potere* e da *Rot* consigliarono Guaccero di elaborare quei contenuti entro un laboratorio di linguaggi e di generi più vicino alla fruizione della musica assoluta, cioè schermato – nonostante la previsione di un mimo in *Luz* – rispetto alla situazione teatrale, così estroflessa e tangibilmente 'incarnata'. La presentazione dell'81, dopo il passo già riporta, si chiude proprio con un'espressione di apparente ripiegamento, dietro la quale però traspare il permanere di un'attinenza tra suono e 'corpi sottili':[48]

> È evidente che il riferimento a quei titoli e a quegli esercizi, che i titoli possono richiamare, non hanno la pretesa di 'trasmettere' negli ascoltatori altro che una pallida analogia con i problemi e le pratiche cui si è accennato.

[48] D. Guaccero, *[Presentazione senza titolo, Ortona 1981]*, in *"Un iter segnato"*, cit., pp. 484-485.

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

I professionisti museali in Italia, storia di lavoratori invisibili

di *Federica Maria Chiara Santagati*

1. Il mancato riconoscimento dei professionisti museali nel quadro di un lavoro di primario interesse sociale

> Il museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che compie ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio culturale, materiale e immateriale. Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità. Operano e comunicano in modo etico e professionale e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze.

Da tale definizione di museo dell'International Council of Museums (ICOM), approvata a Praga nel 2022, si evince la missione di un'istituzione culturale democratica e accessibile, portata a compimento grazie al lavoro svolto silenziosamente dai professionisti museali in sinergia col progetto culturale dell'istituzione museale.

Il museo offre opportunità educative non solo al giovane cittadino in formazione, ma a tutti i pubblici e promuove conoscenze e comportamenti potenzialmente generatori di cittadinanza attiva e di fruizione altamente consapevole.

Malgrado l'importanza di tale lavoro svolto nei musei, continuano a manifestarsi da anni due fenomeni negativi, uno costituito dal mancato riconoscimento delle professioni museali da parte dello Stato italiano, l'altro rappresentato dall'assenza di percorsi formativi universitari adeguati ad avviare i professionisti museali del futuro. Ciò induce una situazione surreale, perché i professionisti museali sono i primi a saper mettere in atto le nuove teorie scientifiche nelle pratiche museali. Ma le loro condizioni di lavoro si rivelano talmente difficili da ledere anche il diritto al riconoscimento della dignità professionale.[1] Sono lavoratori invisibili che da anni si battono senza successo ma con tenacia, per il riconoscimento statale del loro lavoro e della loro identità professionale.

Intendiamo ripercorrere le tappe di questo percorso lungo, accidentato e poco lineare verso tale mancato riconoscimento, che mette a rischio un lavoro di primario interesse sociale. Tale difficoltà è costituita principalmente dall'assenza di dialogo fra il Ministero della Cultura e il Ministero dell'Università e della Ricerca, ma tale assenza è solo la punta dell'iceberg.

2. Le vicende della mancata costruzione dei profili professionali museali in Italia fra XX e XXI secolo

I primi passi avvengono dagli anni Settanta e fino alla metà degli anni Novanta, quando alcune regioni assunsero delle norme volte all'individuazione dei profili professionali dei musei

[1] Oltre allo sfruttamento con paghe e orari al di fuori di qualsiasi equilibrato contratto di lavoro si aggiungono, presso il Ministero della Cultura, l'assenza della copertura del turnover e un'età media dei lavoratori intorno ai sessant'anni. Presso alcuni musei (fra cui il Museo Archeologico Nazionale di Taranto) si è dovuto ricorrere all'esternalizzazione (ditte private che spesso si avvalgono di liberi professionisti a partita iva), a causa della drammatica carenza di personale. Su questi temi cfr. S. Mazza, *Il Manifesto sui Diritti e i Doveri Culturali: bene, ma manca il segno sul diritto al lavoro*, 16/12/2021, <https://www.finestresullarte.info/opinioni/manifesto-sui-diritti-e-doveri-culturali-bene-ma-manca-segno-su-diritto-al-lavoro>; G. Giaume, *Si può ancora lavorare nel mondo della cultura?*, «Artribune», 21 Ottobre 2022 <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/politica-e-pubblica-amministrazione/2022/10/lavoro-cultura-problemi/>; L. Raicovich, *Lo sciopero della cultura. Arte e musei nell'epoca della protesta*, Varese, Nomos, 2022 (ed. orig. *Culture Strike – Art and Museums in an Age of Protest*, New York, New Left Books, 2021).

locali.[2] Con la Direttiva Ciampi-Cassese (1994) i titolari di esercizi pubblici era previsto adottassero e pubblicassero standard di qualità e quantità generali e specifici, ma senza conseguenze sul personale dei musei. Invece con l'*Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei* (decreto legislativo 112 del 1998), che contemplava il passaggio di gestione dei musei statali agli enti territoriali – grazie al lavoro congiunto di Stato, Regioni ed enti locali – si decise di adottare criteri tecnico-scientifici e standard minimi di funzionamento, che avrebbero potuto avere un impatto anche sul personale delle strutture museali. Era prevista infatti la presenza di addetti con profili professionali e ruoli diversi, ai quali si accedeva attraverso specifici requisiti e non solo per i musei di cui era previsto il trasferimento della gestione dallo Stato agli enti locali.[3]

Si trattava di una normativa che non poteva però imporre obblighi, né misure di trasparenza delle azioni intraprese da parte delle istituzioni pubbliche.[4] In mancanza di obblighi, di misure di trasparenza e del riconoscimento statale, le pur presenti figure professionali dei musei restano del tutto invisibili e senza alcun potere contrattuale.

---

[2] Si trattava almeno delle regioni Emilia Romagna, Lombardia, Umbria Toscana e di norme tecniche e norme legislative. Cfr. *Criteri Tecnico-scientifici e standard di qualità per i musei*, «Notiziario del Ministero per i beni e le attività culturali», XV, gennaio-dicembre 2001, pp. 65-67; G. Marchi, *Criteri e standard per la gestione dei musei*, «Aedon», n. 2, 2001, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2001/2/marchi.htm>; M. Negri, M. Sani, *Museo e cultura della qualità*, Bologna, Clueb. 2001; G. Sciullo, *Musei e codecisione delle regole*, «Aedon», n. 2, 2001, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2001/2/sciullo.htm>; M.T. Polito, *L'indagine della Corte dei Conti sui musei di enti locali*, «Notiziario», Ufficio Studi del Ministero per i beni e le attività culturali, n. XXI, 2006, pp. 61-64; D. La Monica, E. Pellegrini (a cura di), *Regioni e musei: politiche per i sistemi museali dagli anni Settanta a oggi*, Atti del Convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 4 dicembre 2007), Pisa, LARTTE, 2009; I. Colpo, A. Di Mauro, F. Ghedini (a cura di), *Standard nazionali di qualità per le professioni nei musei*, Roma, Quasar, 2010, pp. 15- 22; M. Montella, P. Dragoni (a cura di), *Musei e valorizzazione dei Beni culturali. Atti della Commissione per la definizione dei livelli minimi di qualità delle attività di valorizzazione*, Bologna, Clueb-eum, 2010.

[3] Col decreto ministeriale del 10 maggio 2001, *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei* si indicarono le undici figure professionali previste nelle strutture museali; cfr. *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei* (D.lgs. 112/98, art. 150, comma 6), Microsoft Word - 01 - copertina.doc (beniculturali.it). Sempre nel 2001 la Legge Costituzionale n. 3 aggiungeva alla funzione di tutela quella di valorizzazione.

[4] Cfr. P. Dragoni, *«La logica del mondo alla rovescia»: una lunga strada verso l'auspicato riconoscimento delle figure professionali dei musei*, «Il capitale culturale», Supplementi 12, 2022, pp. 107-121. Il testo di Dragoni offre una chiara ricostruzione delle vicende del mancato riconoscimento statale ed evidenzia la necessità di riflettere su una comune strategia di intervento.

Al contempo, anche nel caso dei musei ecclesiastici, con la *Lettera circolare sulla funzione pastorale dei musei ecclesiastici* (2001), stilata dalla Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa, si affermava la necessità che tali strutture museali si dotassero di personale specializzato.

Per i beni culturali pubblici il Codice dei Beni Culturali (D.lgs. 42/2004) prevedeva l'obbligo di fissare i *livelli minimi uniformi di qualità delle attività di valorizzazione su beni di pertinenza pubblica* (art. 114). Sempre nel 2004 si istituiva la Commissione Montella che «si propose non solo di arricchire i contenuti dell'Atto di indirizzo del 2001, ma di trovare anche il modo di renderli effettivi attraverso correlate attività di valutazione o autovalutazione dei musei, quale presupposto indispensabile per ricevere sussidi pubblici e conseguenti processi di accreditamento, intesi come fondamentale strumento di *accountability*».[5] Tale commissione quindi lavorò fino al maggio 2008 alla definizione dei *livelli minimi uniformi di qualità delle attività di valorizzazione su beni di pertinenza pubblica* richiesti dal Codice dei Beni Culturali, proponendo importanti soluzioni. Per l'accreditamento dei musei la Commissione Montella si richiamava alla necessità di riconoscere ufficialmente una classe professionale già presente a livello nazionale, sia nelle strutture pubbliche sia in quelle private. Per questo motivo, si proponeva un riordino delle professioni al fine di porre un freno alla formazione professionale caratterizzata da un eccesso di offerta formativa e frutto non certo di una visione attenta della sua articolazione globale. La natura dei corsi dell'offerta formativa doveva divenire multidisciplinare e assolutamente trasversale, superando le solide barriere imposte dalle discipline teorico-speculative (storia dell'arte, archeologia, etc.), ma anche da quelle tecnico-scientifiche. L'impostazione speculativa tradizionale di tali discipline era ritenuta non collegata a

[5] Ivi, p. 112.

discipline giuridico-istituzionali ed economico-gestionali, considerate invece dalla Commissione assolutamente necessarie per i servizi museali.[6]

Nel 2005, in occasione della prima Conferenza Nazionale dei Musei d'Italia, si adottò un documento che definiva il personale museale come essenziale e si auspicava che alle amministrazioni fosse sottoposta la *Carta Nazionale delle Professioni museali* redatta da ICOM.[7] Il documento contemplava la presenza di venti profili professionali delineati anche in termini di formazione universitaria e di specifiche competenze. Tali profili sono relativi alle seguenti quattro aree funzionali,[8] coordinate dal direttore del Museo:

- ricerca, cura e gestione delle collezioni;
- servizi e rapporti con il pubblico;
- amministrazione, finanze, gestione e relazioni pubbliche;
- strutture, allestimenti e sicurezza.

Relativamente ai venti profili[9] le competenze di natura giuridico-istituzionale e quelle di natura economico-gestionale, richiamate dalla Commissione Montella e non previste dalle discipline di formazione tradizionale, naturalmente sono presenti perché funzionali alle attività da svolgere nel Museo. Volendo evidenziare

[6] Cfr. M. Montella, P. Dragoni (a cura di), *Musei e valorizzazione dei beni culturali*, Clueb, 2010, p. 224; P. Dragoni, *La logica del mondo alla rovescia*, cit., p. 112.

[7] Ispirata ai *Curricula Guidelines for the Museum Professional Development* (ICTOP, 2001) e all'ICOM *Code of Ethics* (2001), la *Carta Nazionale* ha avuto più edizioni; vedi ICOM, *Carta nazionale delle professioni museali*, 2005, https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2018/07/ICOMItalia.CartaNazionaleProfessioniMuseali.2005-2006.pdf.

[8] Cfr. ivi, p. 7.

[9] Si indicano tali profili suddivisi in base alle aree funzionali. *Ricerca, cura e gestione delle collezioni:* conservatore, catalogatore, responsabile del servizio prestiti e della movimentazione delle opere, restauratore, assistente addetto alle collezioni. *Servizi e rapporti con il pubblico*: responsabile dei servizi educativi, educatore museale, coordinatore dei servizi di accoglienza e custodia, operatore dei servizi di accoglienza e custodia, responsabile dei servizi di documentazione, responsabile della biblioteca. *Area amministrativo, finanziario, gestionale e delle relazioni pubbliche:* responsabile amministrativo e finanziario, responsabile della segreteria, responsabile dell'ufficio stampa e delle relazioni pubbliche, responsabile per lo sviluppo (fund raising, promozione e marketing), responsabile del sito web. *Strutture e sicurezza:* responsabile delle strutture e dell'impiantistica, responsabile della rete informatica, responsabile della sicurezza, progettista degli allestimenti degli spazi museali e delle mostre temporanee. Cfr. ivi p. 2.

la differenza fra le figure professionali di formazione tradizionale (archeologo, storico dell'arte, antropologo, etc.) e i venti profili previsti dalla *Carta Nazionale delle Professioni Museali*, potremmo affermare che nessuno dei venti profili si fonda esclusivamente sulle discipline accademiche della formazione tradizionale; anzi, tali discipline forniscono esclusivamente una solida conoscenza dei materiali delle raccolte museali, conoscenza che solo in parte rientra nella formazione di alcuni specifici profili professionali del museo.[10] Malgrado le necessità formative espresse nella *Carta Nazionale* in merito a specifiche funzioni e competenze, le discipline accademiche della formazione tradizionale vennero invece riproposte per il nuovo impianto delle scuole di specializzazione (2006).[11] Nel frattempo, la Commissione Montella nel 2008 aveva concluso il suo lavoro, ma i documenti prodotti allora non furono mai adottati attraverso l'emanazione di un decreto ministeriale, malgrado avessero ricevuto un unanime apprezzamento; la legislatura che aveva promosso la Commissione Montella purtroppo era stata oggetto di un'interruzione anticipata. Potremmo affermare che le più antiche discipline teorico-speculative (archeologia, storia dell'arte, etc.) presso le sedi governative abbiano goduto di un "credito" maggiore rispetto alla quasi neonata museologia; ciò ha comportato che i professionisti museali, nella loro invisibilità, siano diventati non attori ma comparse di un teatro caratterizzato da scelte politiche ben poco lungimiranti.

In seno all'associazionismo museale internazionale e nazionale, alla fine del primo decennio del XXI secolo vennero approvati alcuni documenti a favore del riconoscimento dei professionisti dei musei. Nel 2008 avvenne la pubblicazione del *Manuale Europeo delle Professioni Museali* dell'International Committee

[10] La conoscenza dei materiali è prevista per figure quali il direttore o il conservatore, invece ne sono del tutto escluse figure quali quella del responsabile amministrativo e finanziario, del responsabile della sicurezza, del responsabile della rete informatica, solo per menzionarne alcune.

[11] Cfr. D.M. 31 gennaio 2006, *Riassetto delle Scuole di specializzazione nel settore della tutela, gestione e valorizzazione del patrimonio culturale*, http://attiministeriali.miur.it/anno-2006/gennaio/dm-31012006.aspx .

for the Training of Personnel (ICTOP),[12] utile per «promuovere il riconoscimento nazionale e internazionale delle professioni museali e la mobilità dei professionisti»[13] in ambito europeo. Un ulteriore contributo ancora legato al tema delle professionalità è rappresentato dalla *Conferenza Nazionale dei Musei* del novembre 2008, che ribadiva l'esigenza di formare figure professionali rispondenti alle necessità dei musei, figure sottoposte a precisi criteri di selezione e a continuo aggiornamento attraverso una formazione continua. Nel 2010 la traduzione italiana dei *Curricula Guidelines for Museum Professional Development* di ICTOP forniva nuova linfa al dibattito e indicava competenze e abilità connesse alle diverse professioni museali; nello stesso anno il progetto *Professioni e mestieri per il patrimonio culturale,* voluto dalla Regione Lombardia in collaborazione con altre regioni italiane e con la provincia autonoma di Bolzano (unico ente a statuto speciale), prese in esame vari profili professionali nell'ambito della valorizzazione e conservazione del patrimonio culturale connessi a livelli europei di riferimento (EQF) e tracciò linee guida per la formazione di tali figure.

I documenti dell'associazionismo museale rappresentano un chiaro tentativo di evadere da quel limbo dell'invisibilità entro il quale il mancato riconoscimento statale ha relegato tali professionisti.

Malgrado tali passi avanti nella delineazione nazionale e internazionale dei profili professionali museali, i *Profili professionali nel Ministero per i Beni e le Attività Culturali*[14] individuavano nel 2010 ventuno figure di funzionari che ricadevano ancora, esclusivamente, nel campo delle discipline tradizionali (archeologo, storico dell'arte, demoetnoantropologo), tutte abilitate a curare

[12] Il documento è basato sul confronto di carte nazionali delle professioni museali di vari paesi europei (Svizzera, Francia e Italia). Cfr. International Committee for the Training of Personnel, *Manuale Europeo delle Professioni Museali*, 2008, https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2018/04/ICOMItalia.ManualeEuropeoProfessioniMuseali.2005.pdf.

[13] International Committee for the Training of Personnel, *Manuale Europeo delle Professioni Museali*, 2008, https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2018/04/ICOMItalia.ManualeEuropeoProfessioniMuseali.2005.pdf, p. 5.

[14] MIC, *Profili professionali nel Ministero per i Beni e le Attività Culturali*, 2010, https://noidelpolocisl.files.wordpress.com/2013/12/profili-mibac.pdf.

l'ordinamento dei musei e la loro gestione in relazione ai beni di specifica competenza. «Unica eccezione le figure del funzionario restauratore conservatore e del funzionario per la promozione e la comunicazione, già prevista dal MiBAC nel 2001».[15] Tutte le altre figure dei professionisti museali ne rimanevano escluse.

Successivamente venne avviata una discussione sul mancato riconoscimento dei professionisti non iscritti a ordini o collegi ed emanata la legge del 14 gennaio 2013 n. 4 *Disposizioni in materia di professioni non organizzate*. Questo strumento normativo sembrava potesse consentire anche a tali professionisti di costituire ufficiali associazioni professionali, ma purtroppo non si rivelò sufficiente per conseguire l'ambito riconoscimento statale.

Nell'anno successivo (2014) un nuovo passo verso il riconoscimento delle professioni museali pareva fosse rappresentato dal *Repertorio regionale delle competenze e dei profili formativi* della cultura, tavolo di lavoro organizzato dalla Regione Lazio e promosso da ICOM. Malgrado l'individuazione in tale sede di vari profili professionali in base a uno standard condiviso, il lavoro svolto è apparso superato dall'approvazione di una nuova normativa indicata dalla legge Madia.[16] Tale legge «ha modificato il Codice dei beni culturali e del paesaggio affidando gli interventi operativi di tutela, conservazione, valorizzazione, gestione dei beni culturali ad archeologi, archivisti, bibliotecari, demoetnoantropologi, antropologi fisici, restauratori di beni culturali e collaboratori restauratori di beni culturali, esperti di diagnostica e di scienze e tecnologia applicate ai beni culturali e storici dell'arte».[17]

Tutte queste figure professionali sono state riconosciute attraverso la legge Madia, ma ancora una volta non quelle dei professionisti museali.

[15] P. Dragoni, *La logica del mondo alla rovescia*, cit., p 114.
[16] La cd. legge Madia è la Legge 22 luglio 2014, n. 110, *Modifica al Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, di cui al decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, in materia di professionisti dei beni culturali, e istituzione di elenchi nazionali dei suddetti professionisti.*
[17] P. Dragoni, *La logica del mondo alla rovescia*, cit., p 115.

Ciò avveniva «mentre il Decreto Ministeriale del 23 dicembre 2014, *Organizzazione e funzionamento dei musei statali*, ribadiva l'esigenza di stabilire degli standard di funzionamento e sviluppo coerenti con quelli formulati dall'ICOM e dall'Atto di indirizzo del 2001, di verificarne il rispetto, di valutare la economicità, l'efficacia e l'efficienza della gestione e la qualità dei servizi di valorizzazione, di adottare forme ancorché imprecisate di *accountability*».[18] Tale decreto del ministro Franceschini, legato anche al sistema museale nazionale, avviò l'emanazione di bandi di direttori di musei statali, senza che fossero stati definiti criteri «ponderati e certi»[19] che definivano le figure professionali dei musei. I direttori vincitori di concorso sono stati assunti e in alcuni casi anche riconfermati, a tutt'oggi, senza la definizione di competenze, abilità e percorsi formativi di settore.

Un ulteriore smacco ai danni dei professionisti museali fu rappresentato dall'istituzione della Scuola dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo (2014) «ad uso interno del MiBACT, anziché ridisegnare organicamente il sistema della formazione universitaria e professionale».[20] L'istituzione della Scuola dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, a uso interno del MIBACT, quindi potrebbe rendere più difficile ai professionisti esterni al MIBACT l'ingresso nelle file di coloro che potrebbero lavorare nei musei pubblici, in un sistema formativo a dir poco farraginoso.

Ancora una volta gli sforzi maggiori per far uscire dall'anonimato gli invisibili professionisti museali sono stati compiuti da ICOM. In questi decenni ICOM non ha mai perso di vista l'obiettivo del riconoscimento dei professionisti museali e nel 2015 ha stipulato una convenzione con il Ministero della Cultura, convenzione che prevedeva fra i vari obiettivi comuni anche (art. 2) «l'individuazione di figure professionali idonee» e la «forma-

[18] *Ibidem*.
[19] Ivi, p. 109.
[20] Ivi, p. 115.

zione e l'aggiornamento dei professionisti dei musei».[21] ICOM, con maggiore coerenza rispetto al Ministero, pone il problema della formazione degli operatori museali da anni, supportando anche le battaglie sostenute da Massimo Montella per un nuovo percorso formativo finalizzato alla creazione di figure professionali costruite «su conoscenze, competenze e abilità necessarie per ciascuna di esse»,[22] non più sui percorsi connessi agli ambiti disciplinari delle collezioni.

ICOM ha preso parte attiva a una discussione con il supporto delle commissione tematiche (anche per un aggiornamento della *Carta Nazionale delle professioni museali*) dando vita al documento *Professionalità e funzioni essenziali del museo alla luce della riforma dei musei statali* (2017),[23] in cui si puntualizzava:

> Oggi non esiste un percorso formativo specifico per le professioni museali. Le numerose lauree esistenti non offrono la possibilità di ottenere un'adeguata formazione in museologia. Le scuole di specializzazione - organizzate per ambiti disciplinari e non per funzione - non risultano attualmente professionalizzanti in questo campo, anche se alcune di esse hanno introdotto nei piani di studio insegnamenti di museologia, educazione al patrimonio, legislazione di settore, gestione museale. ICOM ritiene opportuno ripensare la formazione per ambiti disciplinari legati alle collezioni proponendo una formazione legata alle funzioni (es: responsabile della
> mediazione e dei servizi educativi, conservatore, ecc.), certamente più adatta al ruolo del museo contemporaneo.[24]

[21] ICOM-MIC, *Accordo di collaborazione tra il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo e l'International Council of Museums*, 2015.
[22] Cfr. A. Maresca Campagna, Intervento alla tavola rotonda *I profili professionali dei beni culturali e dei musei dopo il D.M. 244 del 20 maggio 2019*, «Il capitale culturale», Supplementi 12, 2022, p. 132.
[23] ICOM, *Professionalità e funzioni essenziali del museo alla luce della riforma dei musei statali*, 2017, https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2018/07/ICOMItalia.Professionalit%C3%A0FunzioniEssenzialiMuseo.2017.pdf
[24] Ivi, p. 13.

La posizione di ICOM si avvicinava quindi alle valutazioni formulate in seno alla Commissione Montella.

Un'ulteriore svolta sembrava poter giungere dai lavori avviati dalla Commissione Paritetica Consiglio Superiore dei Beni Culturali e del Paesaggio - Consiglio Universitario Nazionale, insediata nel luglio del 2017 e istituita a seguito della cosiddetta legge Madia.[25] Tale Commissione Paritetica vedeva il lavoro congiunto dei due Ministeri (MUR-MIC) nel delineare una formazione universitaria che tenesse maggiormente conto dei profili professionali nel campo del patrimonio culturale. In seno a tale Commissione finalmente venne stilata, alla fine dei lavori nel 2018, una scheda relativa alle figure professionali museali (nove profili professionali con relativi requisiti di accesso)[26] e un'attenzione particolare fu dedicata alla formazione delle scuole di specializzazione, immaginate di durata triennale e con un ultimo anno di tirocinio da spendere nei musei.[27] Ma dato che tale Commissione Paritetica CSBCP-CUN era stata istituita a seguito della legge Madia «il cui art. 9-bis35 non fa riferimento alle professioni dei musei»,[28] ciò «ha comportato che il conseguente esito normativo, il D.M. 244 del 20 maggio 2019,[29] non preveda, tra i profili lavorativi dei beni culturali, quelli museali».[30]

---

[25] Cfr. *supra*, nota 13.

[26] Cfr. *Allegato 2. I profili professionali nel campo dei beni culturali. Un contributo per una migliore qualificazione dei percorsi universitari*, https://www.cun.it/uploads/6791/Iprofiliprofessionalidelpatrimonioculturale.pdf?v=.

[27] Cfr. P. Dragoni, *La logica del mondo alla rovescia*, cit., p. 117.

[28] Ivi, p. 118.

[29] <https://dger.beniculturali.it/wp-content/uploads/2021/02/Guida-alle-professioni-deibeni-culturali-individuate-dall'art.-9-bis-del-Codice-dei-Beni-Culturali-e-del-Paesaggio.pdf> [D.M. 244 del 20 maggio 2019, *Procedura per la formazione degli elenchi nazionali di archeologi, archivisti, bibliotecari, demoetnoantropologi, antropologi fisici, esperti di diagnostica e di scienza e tecnologia applicate ai beni culturali e storici dell'arte, in possesso dei requisiti individuati ai sensi della legge 22 luglio 2014, n. 110*].

[30] *Ibidem*. Cfr. il Decreto Ministeriale 244 del 20 maggio 2019, *Regolamento concernente la procedura per la formazione degli elenchi nazionali di archeologi, archivisti, bibliotecari, demoetnoantropologi, antropologi fisici, esperti di diagnostica e di scienza e tecnologia applicate ai beni culturali e storici dell'arte, in possesso dei requisiti individuati ai sensi della Legge 22 luglio 2014, n. 110 (Modifica al codice dei beni culturali e del paesaggio, di cui al decreto legislativo n. 42 del 2004, in materia di professionisti dei beni culturali, e istituzione di elenchi nazionali dei suddetti professionisti*, https://dgeric.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2019/07/1559200768238_D.M._20_MAGGIO_2019_REP._244.pdf.

Ancora una volta si registra l'incongruenza del Ministero della Cultura e il peso di una tradizionale impostazione che attribuisce valore unicamente ai criteri disciplinari e non a quelli professionali; infatti, – come ha notato Patrizia Dragoni – per corollario si assume «che uno storico dell'arte, un archeologo, un antropologo posseggano, a percorsi formativi rimasti pressoché identici da tempo salvo poche eccezioni, le abilità e le competenze per potere dirigere un museo o lavorarvi».[31]

Impossibile che le figure professionali dei musei possano uscire dal regno delle ombre senza un deciso e coerente intervento dello Stato.

Malgrado l'intesa stipulata con ICOM nel 2015, il Ministero della Cultura registra in quegli anni un ennesima contraddizione, non tenendo conto di un ulteriore proprio decreto emanato un anno prima (rispetto al D.M. 244 del 20 maggio 2019),[32] il D.M. 21 febbraio 2018 n. 113 *Adozione dei livelli uniformi di qualità per i musei e i luoghi della cultura di appartenenza pubblica e attivazione del Sistema Museale Nazionale*.[33] In base a tale decreto:

> la presenza di specifiche figure professionali nell'organigramma di un istituto o nella struttura dell'ente titolare costituisce un aspetto essenziale per assicurare la corretta gestione di un museo, e la capacità di definire un efficace progetto culturale, coerente con la missione del museo e con adeguate azioni di fruizione e valorizzazione. Nei documenti di riconoscimento/accreditamento per i musei non statali prodotti dalle Regioni, l'individuazione delle figure professionali e/o delle funzioni, che

[31] P. Dragoni, *La logica del mondo alla rovescia*, cit., p. 118.
[32] Su questo decreto si veda *supra*, nota 26.
[33] Cfr. D.M. 21 febbraio 2018, https://storico.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1523359335541_REGISTRATO_D.M._21_FEBBRAIO_2018_REP._113.pdf. Tale decreto teneva conto anche di vari documenti dell'ICOM (compreso il Codice Etico) e di altri decreti ministeriali (fra cui l'*Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento dei musei* del 2001).

> necessariamente devono essere assicurate da ogni istituto (o nell'ambito di una rete museale), costituisce un presupposto fondante.[34]

Sebbene l'individuazione di tali figure sia stata dunque ritenuta «presupposto fondante» e la loro presenza nei musei sia stata definita «un aspetto essenziale», nulla è cambiato e gli effetti della pandemia hanno indebolito la posizione dei professionisti museali intensificando, all'opposto, la loro invisibilità.

3. Dal periodo pandemico per Covid-19 a oggi

La pandemia ha indotto una temporanea attenzione verso i professionisti museali a causa delle chiusure dei musei, con la conseguente perdita del lavoro da parte soprattutto dei professionisti freelance o dei consulenti.[35] Al contempo, in quella fase, i musei sono stati costretti a elaborare nuove metodologie, modalità comunicative e inediti strumenti per conservare attiva la relazione educativa con i pubblici. Un enorme lavoro è stato svolto dagli educatori museali, dai digital media curators, dagli storytellers;[36] ad essi si sono aggiunti i professionisti museali di altri ambiti, quali i direttori di musei e i conservatori che hanno in remoto presentato e illustrato il museo (in quella fase di chiusura) e le relative collezioni esposte e in deposito. Malgrado

[34] D.M. 21 febbraio 2018, *Livelli Uniformi di Qualità dei musei*, Allegato I - LUQ (beniculturali.it), p. 11. In merito alle figure professionali e/o funzioni da assicurare, tale decreto specifica quanto segue: «Il riferimento è alle figure del direttore del museo, del curatore delle collezioni, del responsabile dei servizi educativi, del responsabile delle procedure amministrative ed economico-finanziarie, del responsabile delle pubbliche relazioni, marketing e fundraising, e del personale addetto ai servizi di vigilanza e di accoglienza. Altre figure, come quella del responsabile della sicurezza, sono conseguenti alla necessaria applicazione di normative nazionali, cui tutti gli istituti aperti al pubblico sono tenuti a uniformarsi. In alcuni casi, ove necessario, dette funzioni possono essere svolte dal direttore del museo». *Ibidem.*

[35] Cfr. ICOM, *Report Museums, museum professionals and COVID-19*, 2020, https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/05/Report-Museums-and-COVID-19.pdf , p. 2.

[36] Un grande lavoro è stato svolto da Silvia Mascheroni nel coordinare il gruppo di lavoro *Educazione al patrimonio culturale. Musei-scuole-territorio e professionalità*, https://www.icom-italia.org/educazione-al-patrimonio-culturale-musei-scuole-territorio-e-professionalita/#azionintraprese .

tali attività straordinarie, nulla è stato loro attribuito, considerato che nessuna identità professionale è stata ottenuta da tale categoria di lavoratori rimasti invisibili.

Nel 2020 è stato siglato un altro documento fra MIC e MUR al fine di (art. 3) «garantire una maggiore omogeneità dei percorsi formativi, una maggiore aderenza alle necessità professionali del mercato del lavoro, a vantaggio della qualificazione degli studenti, degli specializzandi e dei dottorandi».[37] Ma in tutto il documento i termini musei/museale ricorre un'unica volta e non nel senso auspicato. Stesso risultato deludente indica il documento redatto dalla Fondazione Scuola Beni Attività Culturali (2020), che offre una sintesi delle innumerevoli occasioni mancate fra MIC e MUR per giungere all'auspicato riconoscimento e illustra il quadro di un'offerta formativa con inutili e dannose sovrapposizioni.[38] Al fine di rimarcare il dialogo interdisciplinare che dovrebbero costituire un ponte tra il sistema universitario e la gestione dei beni culturali, l'Università di Macerata ha voluto ricordare con un convegno l'eredità del portato culturale di Massimo Montella. Gli atti (2022) delineano il contesto culturale e formativo in cui devono innestarsi le abilità, le competenze e i percorsi formativi dei professionisti museali.[39]

Malgrado tutto il lavoro svolto in ambito accademico e in seno a ICOM, ancora nel 2023 la categoria dei professionisti museali è spesso sottoposta a un indegno sfruttamento, e ancora non ne sono state definite «[...] competenze, abilità e i relativi percorsi formativi».[40] A titolo esemplificativo, nei Musei Civici di Milano

[37] MIC-MUR, *Protocollo d'intesa*, 17 febbraio 2020, https://dgeric.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2021/07/Protocollo_MIBACT-MUR_2020-signed__00000002_-signed-1.pdf .

[38] Cfr. Fondazione Scuola Beni Attività Culturali, *Competenze per il patrimonio culturale*, RapportoFinale_CompetenzePatrimonioCulturale.pdf (fondazionescuolapatrimonio.it), 2020. Sull'occupazione nel campo del patrimonio culturale, cfr. A. Taormina, *Lavoro culturale e occupazione*, Milano, Franco Angeli, 2021.

[39] Cfr. M. Cerquetti, P. Dragoni (a cura di), *L'eredità di Massimo Montella*, Atti della giornata di studio (Macerata, 25 novembre 2021), «Il capitale culturale», Supplementi 12 (2022), pp. 161-169.

[40] P. Dragoni, *La logica del mondo alla rovescia*, cit., p. 109. Su percorsi di formazione legati a competenze necessarie nel settore delle professioni inerenti al patrimonio culturale, si veda il progetto europeo (Erasmus Plus) *Charter: European Cultural Heritage Skills Alliance*, concepito per professionalizzare le figure dei lavoratori di tale settore in Europa e per analizzare tale ambito in

nel 2022 ai lavoratori esternalizzati era conferita una paga oraria inferiore a cinque euro, come nel caso dei Musei Civici di Trieste; talvolta erano previsti turni di lavoro di dieci ore consecutive.[41] Le misere paghe sono quindi orarie (o a giornata), ovviamente non rientrano nel salario minimo[42] e i profili di chi le riceve (soprattutto donne) sono iperspecializzati e in maggioranza possessori di laurea magistrale. Secondo Umberto Croppi, direttore di FederCulture, «il livello di istruzione qui è molto più alto che in altri settori, ma il corrispettivo retributivo è assurdo».[43]

I dati sulle condizioni di lavoro sono stati raccolti nel 2022 attraverso il questionario sui lavoratori nel campo dei beni culturali (in cui naturalmente rientrano anche i musei) elaborato dall'associazione Mi Riconosci?[44] e presentato in sala stampa alla Camera dei Deputati nel gennaio 2023. Le risposte rivelano un sistema del lavoro basato su dinamiche che immiseriscono al contempo sia i lavoratori (che le subiscono in prima persona), sia il contesto socio-culturale nazionale in cui vengono attuate e in cui i lavoratori purtroppo rimangono totalmente invisibili, senza un concreto supporto da parte delle istituzioni.

Dalla lettura delle risposte che i migliaia di lavoratori[45] hanno rilasciato tramite il questionario, emerge che la prima causa di questa mortificante situazione possa attribuirsi alla legge Ronchey (L. 14.1.1993, n. 4) approvata nel 1993 dal Parlamento e che prevede l'esternalizzazione dei servizi di biblioteche, archivi e musei e la possibilità di utilizzare anche volontari per svolgere i

virtù delle relative potenzialità economiche ancora non censite. Cfr. Charter: European Cultural Heritage Skills Alliance 2021.

[41] Cfr. Mi Riconosci?, *Lavorare nel settore culturale*, https://www.miriconosci.it/istruzioni-questionario-lavoro-culturale/, 2022. Sulle difficoltà dei lavoratori nel settore delle professioni legate al patrimonio culturale cfr. A. Taormina, *Lavoro culturale e occupazione*, cit.

[42] In Italia il salario minimo è indicato dalla contrattazione collettiva nazionale esclusivamente per le categorie professionali riconosciute. I professionisti museali non rientrano purtroppo in nessuna di tali categorie. Cfr. Camera dei Deputati, Documentazione parlamentare, *Salario minimo*, https://temi.camera.it/leg19/temi/salario-minimo.html , 14 novembre 2022.

[43] Mi Riconosci?, *Lavorare nel settore culturale*, cit.

[44] Cfr. *ibidem*.

[45] Di essi il 75% lavora per i privati (a dimostrazione della grande politica della L. Ronchey a favore delle esternalizzazioni), il 22% lavora nella pubblica amministrazione. *Ibidem*.

servizi richiesti da tali istituzioni culturali. Tale legge, secondo i dati elaborati da Mi Riconosci?, ha deresponsabilizzato la pubblica amministrazione e generato «un sistema contrattuale che può funzionare solo abbassando il costo del lavoro, [...] con un Ministero immobile e disinteressato».[46] Il Ministero non analizza infatti i salari dei lavoratori del settore, né indaga sul numero e sulla condizione di tali lavoratori per averne un quadro d'insieme.[47] In base al sondaggio di Mi Riconosci?, il 63,8% dei lavoratori è stato obbligato dal datore di lavoro ad aprire la partita Iva, pur non rientrando nella categoria dei lavoratori autonomi.[48] Ancora una volta sul palcoscenico del teatro/museo agli operatori museali è stato imposto un travestimento, tale da renderli invisibili agli occhi dello Stato.

Per quanto concerne i musei e soprattutto i pericoli insiti nell'esternalizzazione dei servizi della didattica, la Commissione *Educazione e mediazione* di ICOM Italia nel 2009 scriveva:

- esternalizzare attività di divulgazione e di didattica non deve coincidere con il demandare a soggetti terzi la funzione educativa del museo e il progetto educativo, inteso quale azione cruciale e complessa;
- assegnare a soggetti terzi le suddette attività non solleva in alcun modo il museo dalle responsabilità ad esse collegate;
- esiste una differenza sostanziale tra la gestione dei servizi aggiuntivi quali la caffetteria o il bookshop, rispetto a quella delle attività di mediazione.[49]

---

[46] L. Montagnoli, *Lavoro nella cultura: contratti precari e salari inadeguati. Il questionario di Mi Riconosci*?, «ArtTribune», 17 gennaio 2023, https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/politica-e-pubblica-amministrazione/2023/01/lavoro-cultura-contratti-precari-salari-inadeguati-questionario-mi-riconosci/?utm_source=Newsletter%20Artribune&utm_campaign=7dd3450bfa-EMAIL_CAMPAIGN_2023_01_18_02_13&utm_medium=email&utm_term=0_dc515150dd-7dd3450bfa-%5BLIST_EMAIL_ID%5D&ct=t%28%29&goal=0_dc515150dd-7dd3450bfa-154255471Gli%20educatori%20museali%20in%20Italia,%20storia%20di%20lavoratori%20invisibili .

[47] Legato agli effetti della pandemia sulla chiusura delle istituzioni culturali è stato il cosiddetto *tavolo permanente per i lavoratori dei musei, degli archivi e delle biblioteche*, istituito dal ministro Franceschini nel gennaio del 2021 (cfr. *Tavolo permanente per i lavoratori dei musei, degli archivi e delle biblioteche,* https://www.beniculturali.it/comunicato/franceschini-nasce-il-tavolo-permanente-per-i-professionisti-della-cultura) e che successivamente non ha certo avuto alcun carattere "permanente".

[48] Cfr. L. Montagnoli, *Lavoro nella cultura: contratti precari e salari inadeguati*, cit.

[49] ICOM Italia, Commissione Educazione e Mediazione, *La funzione educativa del museo e del patrimonio culturale: una risorsa per promuovere conoscenze, abilità e comportamenti generatori di fruizione consapevole e cittadinanza attiva*, https://www.regione.toscana.it/documents/10180/70936/

Per uscire dall'anonimato e tentare di avere maggiore potere contrattuale, gli educatori museali italiani si sono costituiti nel 2021 in associazione (Associazione Italiana Educatori Museali, AIEM) e hanno intrapreso diverse attività, quali

- invio di lettere aperte agli enti (pubblici o privati) che indicono bandi per «addetti alla didattica museale», richiedendo esclusivamente un titolo di studio di istruzione secondaria di primo grado;[50]
- proposta di emendamento a un comma del DDL n. 2087, relativo alle linee guida per la professione della guida turistica, per difendere e distinguere le prerogative degli educatori museali da quelle delle guide turistiche.[51]

Il mancato riconoscimento delle figure dei professionisti museali da parte dello Stato, se venisse ulteriormente perseguito nelle scelte fortemente miopi del Governo italiano, potrebbe non solo ridurre drasticamente il numero dei lavoratori del settore e degli studenti che prediligono tali ambiti, ma anche mettere presto in luce conseguenze negative, relativamente a teorie e pratiche museali lontane dagli obiettivi che il Museo democratico dovrebbe porsi. Verrebbero a mancare i professionisti museali (e nello specifico la categoria degli educatori museali) nella loro funzione educativa di rispetto dei beni culturali, disattendendo la *mission* del Museo in termini di inclusione sociale e di integrazione culturale in relazione con le comunità del territorio. Si verrebbe così a spezzare la necessaria, delicata e sensibile relazione comunità/territorio vivamente promossa dalla stessa Convenzione di Faro.[52]

La%20funzione%20educativa%20del%20museo%20e%20del%20patrimonio%20culturale/1f18f179-4bd9-4478-8c04-04bcce7c2462 .

[50] Per svolgere le attività educative gli educatori museali rivendicano invece la necessità di una laurea almeno triennale, accompagnata da corsi di formazione specifici nell'ambito della pedagogia del patrimonio o della didattica dell'arte; cfr. AIEM, *Lettera aperta alla SI.GE.RI.CO. SpA.*, www.aiem-educatorimuseali.it/aiem/articolo-articolo-3, 20 luglio 2022.

[51] AIEM, *L'educatore museale e al patrimonio e la guida turistica, due professioni a confronto. Riflessioni sugli emendamenti al DDL guide turistiche*, L'educatore museale e al patrimonio e la guida turistica, due professioni a confronto. Riflessioni sugli emendamenti al DDL guide turistiche. - AIEM (aiem-educatorimuseali.it), 15 giugno 2022.

[52] Consiglio d'Europa, *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società*, 2005, http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2016/01/Convenzione-di-Faro.pdf.

Riferimenti bibliografici

AIEM, *L'educatore museale e al patrimonio e la guida turistica, due professioni a confronto. Riflessioni sugli emendamenti al DDL guide turistiche*, 15 giugno 2022, L'educatore museale e al patrimonio e la guida turistica, due professioni a confronto. Riflessioni sugli emendamenti al DDL guide turistiche. - AIEM (aiem-educatorimuseali.it) [consultato il 22 marzo 2023].

AIEM, *Lettera aperta alla SI.GE.RI.CO. SpA.*, 20 luglio 2022, www.aiem-educatorimuseali.it/aiem/articolo-articolo-3 [consultato il 22 marzo 2023].

Camera dei Deputati, Documentazione parlamentare, *Salario minimo*, 14 novembre 2022, <https://temi.camera.it/leg19/temi/salario-minimo.html> [consultato il 22 marzo 2023].

Carta nazionale delle professioni museali, 2005, <https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2018/07/ICOMItalia.CartaNazionaleProfessioniMuseali.2005-2006.pdf> [consultato il 22 marzo 2023].

Cerquetti M., Dragoni P. (a cura di), *L'eredità di Massimo Montella*, Atti della giornata di studio (Macerata, 25 novembre 2021), «Il capitale culturale», Supplementi 12, 2022, pp. 161-169.

Charter: European Cultural Heritage Skills Alliance, 2021, <https://charter-alliance.eu/> [consultato il 22 marzo 2023].

Colpo I., Di Mauro A., Ghedini F. (a cura di), *Standard nazionali di qualità per le professioni nei musei*, Roma, Quasar, 2010, pp. 15- 22.

Consiglio d'Europa, *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società*, 2005, <http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2016/01/Convenzione-di-Faro.pdf> [consultato il 22 marzo 2023].

Criteri Tecnico-scientifici e standard di qualità per i musei, «Notiziario del Ministero per i beni e le attività culturali», XV, gennaio-dicembre 2001, pp. 65-67.

Dragoni P., *«La logica del mondo alla rovescia»: una lunga strada verso l'auspicato riconoscimento delle figure professionali dei musei*, «Il capitale culturale», Supplementi 12 (2022), pp. 107-121.

Fondazione Scuola Beni Attività Culturali, *Competenze per il patrimonio culturale*, 2020, <RapportoFinale_CompetenzePatrimonioCulturale.pdf (fondazionescuolapatrimonio.it)>, 2020 [consultato il 22 marzo 2023].

Giaume G., *Si può ancora lavorare nel mondo della cultura?*, «ArtTribune», 21 Ottobre 2022, <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/politica-e-pubblica-amministrazione/2022/10/lavoro-cultura-problemi/>, [consultato il 22 marzo 2023].

ICOM Italia, Commissione Educazione e Mediazione, *La funzione educativa del museo e del patrimonio culturale: una risorsa per promuovere conoscenze, abilità e comportamenti generatori di fruizione consapevole e cittadinanza attiva*, <https://www.regione.toscana.it/documents/10180/70936/La%20funzione%20educativa%20del%20museo%20e%20del%20patrimonio%20culturale/1f18f179-4bd9-4478-8c04-04bcce7c2462> [consultato il 22 marzo 2023] .

ICOM, *Educazione al patrimonio culturale. Musei-scuole-territorio e professionalità*, https://www.icom-italia.org/educazione-al-patrimonio-culturale-musei-scuole-territorio-e-professionalita/#azionintraprese [consultato il 22 marzo 2023].

ICOM, *Professionalità e funzioni essenziali del museo alla luce della riforma dei musei statali*, 2017, <https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2018/07/ICOMItalia.Professionalit%C3%A0FunzioniEssenzialiMuseo.2017.pdf> [consultato il 22 marzo 2023].

ICOM, *Report Museums, museum professionals and COVID-19*, 2020, https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/05/Report-Museums-and-COVID-19.pdf [consultato il 22 marzo 2023].

ICOM-MIC, *Accordo di collaborazione tra il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo e l'International Council of Museums*, 2015, http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2016/01/Accordo-MiBACT-ICOM.pdf [consultato il 22 marzo 2023].

International Committee for the Training of Personnel, *Manuale Europeo delle Professioni Museali*, 2008, <https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2018/04/ICOMItalia.ManualeEuropeoProfessioniMuseali.2005.pdf> [consultato il 22 marzo 2023].

La Monica D., Pellegrini E. (a cura di), *Regioni e musei: politiche per i sistemi museali dagli anni Settanta a oggi*, Atti del Convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 4 dicembre 2007), Pisa, LARTTE, 2009.

Marchi G., *Criteri e standard per la gestione dei musei*, «Aedon», n. 2, 2001, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2001/2/marchi.htm> [consultato il 22 marzo 2023].

Maresca Campagna A., *I profili professionali dei beni culturali e dei musei dopo il D.M. 244 del 20 maggio 2019*, «Il capitale culturale», Supplementi 12, 2022, pp. 131-135.

Mazza S., *Il Manifesto sui Diritti e i Doveri Culturali: bene, ma manca il segno sul diritto al lavoro*, Finestra sull'Arte, 16/12/2021, <https://www.finestresullarte.info/opinioni/manifesto-sui-diritti-e-doveri-culturali-bene-ma-manca-segno-su-diritto-al-lavoro> [consultato il 22 marzo 2023].

Mi Riconosci?, *Lavorare nel settore culturale*, 2022, <https://www.miriconosci.it/istruzioni-questionario-lavoro-culturale/> [consultato il 22 marzo 2023].

MIC-MUR, *Protocollo d'intesa*, 17 febbraio 2020, <https://dgeric.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2021/07/Protocollo_MIBACT-MUR_2020-signed__00000002_-signed-1.pdf> [consultato il 22 marzo 2023].

Montagnoli L., *Lavoro nella cultura: contratti precari e salari inadeguati. Il questionario di Mi Riconosci?*, Art-

Tribune, 17 gennaio 2023, <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/politica-e-pubblica-amministrazione/2023/01/lavoro-cultura-contratti-precari-salari-inadeguati-questionario-mi-riconosci/?utm_source=-Newsletter%20Artribune&utm_campaign=7dd3450bfa-E-MAIL_CAMPAIGN_2023_01_18_02_13&utm_medium=e-mail&utm_term=0_dc515150dd-7dd3450bfa-%5BLIST_EMAIL_ID%5D&ct=t%28%29&goal=0_dc515150dd-7dd3450bfa-154255471Gli%20educatori%20museali%20in%20Italia,%20storia%20di%20lavoratori%20invisibili> [consultato il 22 marzo 2023].

Montella M., Dragoni P. (a cura di), *Musei e valorizzazione dei Beni culturali. Atti della Commissione per la definizione dei livelli minimi di qualità delle attività di valorizzazione*, Bologna, Clueb, 2010.

Negri M., Sani M., *Museo e cultura della qualità*, Bologna, Clueb, 2001.

Polito M.T., *L'indagine della Corte dei Conti sui musei di enti locali*, «Notiziario», Ufficio Studi del Ministero per i beni e le attività culturali, n. XXI, 2006, pp. 61-64.

Raicovich L., *Lo Sciopero della Cultura*, Varese, Nomos, 2022 (ed. orig. *Culture Strike – Art and Museums in an Age of Protest*, New York, New Left Books, 2021).

Sabatini M. 2022, *L'Università per l'educazione al patrimonio culturale, tra storia, possibilità e prospettive*, «Il Capitale Culturale», n. 25, 2022, pp. 585-602.

Sciullo G., *Musei e codecisione delle regole*, «Aedon», n. 2, 2001, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2001/2/sciullo.htm> [consultato il 22 marzo 2023].

Taormina A., *Lavoro culturale e occupazione*, Milano, Franco Angeli, 2021.

Riletture

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Michel Foucault: *L'utopie du corps*

Registrazione della conferenza radiofonica dell'11 dicembre 1966 andata in onda su France Culture nel programma «Culture française» di Robert Valette.

© INA - Institut national de l'audiovisuel, 1966

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Michel Foucault als „Verächter des Leibes“?

di *Matthias Kaufmann,* Halle (Saale)

Zu Beginn dieser Radioansprache könnte man den Eindruck gewinnen, Foucault wende sich ziemlich direkt gegen eines seiner wichtigsten philosophischen Vorbilder, nämlich Friedrich Nietzsche, dem er u.a. die Konzeption der Genealogie verdankt. Schließlich hatte Nietzsche im ersten Teil seines Zarathustra den „Verächtern des Leibes“ entgegengehalten: „ … der Wissende sagt: Leib bin ich ganz und gar, und nichts außerdem; und Seele ist nur ein Wort für ein Etwas am Leibe.“ Und nun sieht Foucault seinen Körper als jenen Ort, der immer bei ihm, mit ihm ist, „erbarmungslos“, dem er nicht entrinnen kann, der ihm unausweichlich wieder begegnet, wann immer er erwacht, im Spiegel ein Bild, das für ihn wirklich nicht schön anzusehen ist. Sämtliche Utopien – *toutes ces utopies* – dienen dazu, im Handumdrehen den Körper verschwinden zu lassen. Dies reicht von den Märchen, die von Kobolden, Zauberern und Riesen handeln, über das Totenreich, mit den über die Jahrtausende geübten Praktiken, welche an die Stelle des lebendigen menschlichen Körpers Totenmasken, Mumien oder steinerne Figuren setzten, bis hin zur wichtigsten und mächtigsten Utopie, mit welcher wir die „triste Topologie des Körpers auslöschen“, dem Mythos der Seele. Wenn sein Körper Foucault im Spiegel nun offenbar eher unsympathisch erscheint, wenn man seine Beschreibung ernst nimmt, klingt das nicht so, als ob er diese Entwicklung begrüßt?

Dies widerspräche freilich dem Bild, das wir von Foucaults Haltung zu Körper und Seele haben, wenn es beispielsweise neun Jahre später in *Surveiller et punir* heißt: „Die Seele: Effekt und

Instrument einer politischen Anatomie. Die Seele: Gefängnis des Körpers." (Überwachen und Strafen, Frankfurt/M. 1977, 42). Einen erster Hinweis darauf, dass Foucault dies im vorliegenden Text nicht völlig anders sieht, gibt er, indem er von der Seele als Mythos spricht, womit er vermutlich keinen Mythos als wahre Erzählung im Sinne Vicos meint, sondern ein von Menschen geschaffenes Narrativ, das nicht dazu dient, ein in der Welt vorgefundenes Ding zu benennen, sondern bestimmten anderen Anforderungen genügt. Foucault bedenkt es mit beißendem Spott: „Vive mon âme! C'est mon corps lumineux, purifié, vertueux, agile, mobile, tiède, frais ; c'est mon corps lisse, châtré, arrondi comme une bulle de savon."

Foucault legt entsprechend Wert auf die Feststellung, dass man den Körper nicht so leicht auf die genannten Utopien reduzieren kann. Er besitzt seine eigenen Mittel, die sich allen Versuchen, ihn zu überwinden hartnäckig entgegensetzen, seine Geheimnisse, seine Verstecke, Höhlen, seine Nicht-Orte und seine eigenen Utopien, etwa wenn er mit Masken, Schminke und Tätowierungen verborgen wird. Foucault beschreibt diese Vielseitigkeit, die Transparenz wie die Rätselhaftigkeit des Körpers sehr wortreich, wie der Körper weder Feen, noch Zauberer, noch Tote, noch die Seele benötigt um ein Ort voller Geheimnisse zu sein. Offenbar spricht er über das, was man in Deutsch auch als „Leib" bezeichnet, als das, was wir erfahren und erleben, was gewissermaßen der Grund und der Mittelpunkt all unseres Erlebens ist. Laut Willard Van Orman Quine entstehen all unsere Theorien und Erzählungen aus dem Versuch, die Reizungen unserer Körperoberflächen zu verstehen, zu erklären und künftige Reizungen prognostizierbar zu machen. Allerdings ist dieser Leib für Foucault nicht primär der Körper im Sinne der cartesischen *res extensa*, die es zu vermessen und mathematisch erfassbar zu machen gilt, auch und gerade wenn es um den menschlichen Körper als Gegenstand medizinischer Zuwendung geht. Gewiss bestreitet er nicht die Möglichkeit einer

Beschreibung in physikalischen und geometrischen Termini, zudem bedarf es auch einiger Abstraktion, damit wir diesen Körper als eine Einheit, eine Entität begreifen. Kleinkinder können das nicht und auch in der Dichtung Homers ist eher von einer Ansammlung von Gliedmaßen, als von einem Körper die Rede. Dass es Foucault offenkundig um die Erfahrung des Leibes geht, zeigt sich mit aller Klarheit, wenn er beschreibt, wie man diesen in seiner Rückwendung auf sich jenseits aller Utopie in der Liebe durch die Hände des anderen Menschen erfährt, der sich durch die Berührungen die Geheimnisse unseres Körpers erschließt, als Spiegel, der alle Utopien zum Schweigen bringt, aber auch die stets vorhandene Nähe des Todes nicht leugnet. Diese Nähe der körperlichen Lust zum Element des Zugrundegehens erinnert wiederum an Motive aus Nietzsches Zarathustra. In jedem Fall wird klar, dass trotz der zunächst irritierenden ersten Sätze Foucault alles Andre ist als ein Verächter des Leibes.

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Il corpo dall'utopia all'isotopia

di *Sebastiano Vecchio*, Università di Catania

1. Nel dicembre del 1966, all'interno di un programma dedicato a utopia e letteratura, Foucault lesse alla radio due suoi testi, uno su *Le eterotopie*, l'altro, che qui leggiamo, su *Il corpo utopico*. Di lì a poco rimise mano al primo testo, mutando il titolo in *Spazi altri* —mutamento significativo. La coppia terminologica utopia/eterotopia era apparsa infatti quello stesso anno nelle primissime pagine della prefazione a *Le parole e le cose*, dove però si collocava in un quadro concettuale diverso da quello delle due conferenze. O meglio: corrispondeva più o meno al significato corrente il termine *utopia*, mentre il termine *eterotopia* era stato introdotto per indicare la raccolta mostruosa, alla Borges, di cose che non stanno insieme. Rileggiamo:

> Le *utopie* consolano: se infatti non hanno luogo reale si schiudono tuttavia in uno spazio meraviglioso e liscio [...]. Le *eterotopie* inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo *e* quello, perché spezzano e aggrovigliano i nomi comuni, perché devastano anzi tempo la 'sintassi' [...]. È per questo che le utopie consentono le favole e i discorsi [...]; le eterotopie inaridiscono il discorso, bloccano le parole su se stesse, contestano, fin dalla sua radice, ogni possibilità di grammatica.

Poiché il tema del libro era quello dell'ordine e della classificazione, il 'luogo' dell'eterotopia così intesa nella prefazione era virtualmente individuato nella tavola nomenclatoria, ovvero nel non-luogo del linguaggio. Pochi mesi dopo, nella prima conferen-

za, le eterotopie vengono descritte invece come reali luoghi fisici; sono sì utopie, se si vuole, ma dotate di un luogo preciso e di un tempo determinato, quasi dei contro-spazi, luoghi assolutamente differenti «che si oppongono a tutti gli altri e sono destinati a cancellarli, a compensarli, a neutralizzarli o a purificarli»: collegi, caserme, manicomi, prigioni; ma anche i villaggi vacanze, i giardini, i cimiteri, le navi. Così, i temi delle conferenze prefigurano due aree che saranno successivamente al centro della ricerca di Foucault: l'una, l'interesse per la formazione dei dispositivi di dominio e controllo, come in *Sorvegliare e punire*; l'altra, i corsi degli ultimi anni dedicati ai vari aspetti della cura di sé.

Proprio a *Sorvegliare e punire* fa riferimento Michel de Certeau ne *L'invenzione del quotidiano*, assumendo un'intenzione analoga e contraria: da una parte puntare sulle operazioni disseminate di cui si compone l'agire collettivo, dall'altra però mettere in luce gli aspetti creativi che vi si dispiegano aggirando la sorveglianza. Nella terza parte del libro fa una distinzione tra il luogo (indicatore di posizioni nella stabilità) e lo spazio (vettore di direzione e di movimento), da cui risulta che «lo spazio è un luogo praticato». E nell'ottica delle comuni pratiche ordinarie, prima ancora di definire il luogo Certeau parla di non-luoghi come effetto della nominazione urbana, che «crea il non-luogo nei luoghi e li cambia in passaggi»: un'idea differente da quella di Marc Augé per il quale, dodici anni dopo, il non-luogo sarà sia «lo spazio costituito in rapporto a certi fini» sia «il rapporto che gli individui intrattengono con tale spazio».

2. Rispetto al luogo assente che è l'utopia e al 'luogo altro' che è l'eterotopia, nella seconda conferenza Foucault presenta inizialmente il corpo come «il contrario di un'utopia», in quanto è il luogo per eccellenza, anzi «il luogo assoluto», una «spietata topia» contro cui si elaborano utopie fino a farlo svanire, prima fra tutte il mito dell'anima. Il non-luogo collegato al non-corpo: o perché non lo si ha più o perché non lo si avrà mai, come nel caso dei nonnati di Tommaso Landolfi, «genia posta al di qua

della vita», formata da «quelli che ancora devono vivere, e che nella maggior parte dei casi non riusciranno a farlo», la cui esistenza «d'altro non è fatta che d'un inesausto agognamento alla vita», perché «non riescono la vita a conseguire» e rappresentano «un primo stadio tra tutti i possibili di vitalità». A uno stadio successivo stanno gli antenati dei nonnati, ossia gli *Unborn*, così descritti da Samuel Butler nel romanzo *Erewhon* (quasi inversione di *nowhere*) del 1872:

> Sono pure e semplici anime, prive di effettivi corpi, ma viventi in una specie di esistenza gassosa e tuttavia più o meno antropomorfa, come quella di un fantasma; sicché non hanno né carne, né sangue, né calore. […] Si suppone perfino che mangino e bevano una specie di ambrosia e che in generale siano in grado di fare tutto ciò che fanno gli umani, solo in maniera visionaria e fantasmatica come in un sogno. Del resto, finché restano dove sono non muoiono.

Ma, come ammette Foucault, «il corpo non si lascia ridurre così facilmente», e la sua nostalgia fa presa anche sugli *Unborn*:

> Dovrebbero essere un popolo assai felice, ignorando gli eccessi della buona o cattiva sorte […]. Eppure non fanno che lamentarsi; sanno che noi in questo mondo abbiamo dei corpi […] e quasi tutti sono consapevoli del rischio che correranno cedendo al tanto desiderato corpo dotato di "sensibile e caldo movimento"; tuttavia ci sono alcuni per i quali la noia di un'esistenza disincarnata [*disembodied*] è talmente intollerabile che sono disposti a tutto pur di cambiare, e se ne vanno.

Anche il filosofo, in effetti, si ricrede sulle proprie affermazioni di apertura («sono stato uno stupido») e più avanti rivaluta «l'utopia profonda e sovrana del nostro corpo» affermando che «per essere utopia, basta essere un corpo», e che «il corpo umano è l'attore principale di tutte le utopie»; di più: «il mio corpo è la

Città del Sole». Dall'utopia contro o piuttosto senza il corpo (è nelle distopie, come in *1984*, che il corpo viene spregiato) al corpo come utopia.

3. Tralasciando gli echi più o meno suggestivi che suscita il breve testo di Foucault, non importa stabilire in astratto se il corpo fisico sia antiutopico o utopico. Il dato di fatto è che il 'corpo' tematico costituisce da qualche tempo una sorta di isotopia, cioè una ricorrenza semantica che percorre i discorsi delle scienze umane. In ambito semiotico, in particolare, nei decenni successivi all'intervento fucoltiano la corporeità ha richiamato sempre maggiore attenzione, specie da quando si è avviato lo studio delle passioni – passioni dell'anima, in un primo tempo, poi anche del corpo – attraverso la riformulazione della 'presa estetica' come estesía. Scriveva Paolo Fabbri (e restiamo sul 'topologico'): «Il corpo di cui va in cerca la semiotica interessata ai problemi dell'estesía è oggetto del mondo e punto di vista sul mondo, *luogo* a partire da cui si costituisce qualcosa come un'esteriorità ma si produce al contempo qualcosa come un'interiorità». E continuava:

> Non si tratta di descrivere dall'esterno i meccanismi di un essere somatico oggettualizzato, né tanto meno di rivendicare istanze soggettivistiche radicali legate a istanze corporali o a pulsioni psichiche profonde. Si tratta semmai di ritrovare all'interno della componente semantica dei vari sistemi e processi di significazione quella linea di continuità che unisce le istanze percettive continue alle elaborazioni categoriali discrete.

È una prospettiva che oggi, portato per così dire a compimento lo strutturalismo, fa sua la lezione della fenomenologia e dell'antropologia, superando l'iniziale diffidenza verso le scienze cognitive per approdare a una definizione della parola umana come 'tecnica cognitiva incarnata'. Il che non vuol dire banal-

mente controbilanciare il dualismo precedente privilegiando il corporeo rispetto al mentale, bensì assumere un'ottica pienamente unitaria. Un'ottica che arriva a comprendere anche le cose è la Teoria del Coinvolgimento Materiale (*material engagement*) prospettata da Lambros Malafouris con la sua nozione di *thinging*, ossia «l'atto di pensare [*thinking*] e percepire *con*, *attraverso* e *riguardo* le cose [*things*]». Parimenti unitario è il Sistema Triadico di Radicamento e Proiezione proposto da Francesco Ferretti, basato su tre tipi di intelligenza: ecologica, sociale e temporale. Sulla scia delle stesse esigenze si pone la linea di ricerca di quella che Antonino Bondì chiama *semiogenesi*, vista come «un "esercizio costante" (corporeo, affettivo, emotivo, ma anche etico, politico, ecc.), volto alla produzione incessante di forme-valori», che bada a tenere insieme percezione ed espressione.

Un forte incremento della centralità del corpo nel sentire comune e nei comportamenti – e di conseguenza nella riflessione di semiologi e filosofi, per limitarci a quelli – si è avuto, com'era ovvio, con la pandemia da Covid. A scorrere corsivamente alcuni interventi sembrava di veder riemergere, al di là delle utopie di rinascita collettiva, «l'utopia profonda e sovrana del nostro corpo», in quanto corpo individuale, su cui Foucault chiudeva la conferenza, e che dopo di lui Zygmunt Bauman ha definito come «l'isola d'intima e confortevole tranquillità in un mare di turbolenza e inospitalità» (è un'isola, ricordiamo, ad aprire la serie delle utopie d'età moderna). Detto incidentalmente, forse meriterebbe un'analisi specifica, e da vari punti di vista, il ruolo rilevante ricoperto allora dalla asintomaticità in quanto fattore di disturbo categoriale tra sanità e malattia, e relativi tipi di condotta. In ogni caso, «la nostra umanità relazionale sarà salvata dall'incomprimibilità espressiva dei corpi»; così scrisse Eugenio Mazzarella, e aggiungeva: «è proprio il corpo che muore [...] il pegno del corpo *vivo* di spirito che siamo». Un monito valido sempre, non solo in quei frangenti, e che forse Foucault avrebbe sottoscritto.

Agorà

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Quando il corpo si fa lingua: la poesia in LIS tra il visibile e l'invisibile

di *Sabina Fontana*

1. I paradigmi della sordità

Situata al centro di questioni filosofiche, linguistiche, giuridiche e mediche, la storia dei sordi e della sordità va inquadrata tenendo conto non soltanto delle radici biologiche di udito e linguaggio ma anche della natura semiotica del linguaggio stesso tra vocalità e gestualità, tra suono e corpo. Per quanto generazioni di linguisti si siano impegnati a dimostrare per secoli che la facoltà di linguaggio umano è caratterizzata dalla fonicità, il centinaio di lingue dei segni che sono state censite di recente da *Ethnologue*[1] dimostrano esattamente il contrario. Dimostrano, cioè, che la facoltà di linguaggio si attualizza attraverso due modalità: acustico-vocale e visivo-gestuale. Gli studi più recenti, in realtà, vanno anche oltre, svelando la natura multimodale della facoltà di linguaggio e la necessità di andare oltre i paradigmi fonico-acustici o visivo-gestuali (Volterra et al. 2019).

I paradigmi della sordità narrano le diverse prospettive sul linguaggio, sulla natura umana, sulla cognizione che si avvicendano nei secoli, dove le persone sono invisibili e sono ridotte ad oggetto di esperimenti medici o ad esempi paradigmatici dell'efficacia di metodi educativi-riabilitativi. Soltanto per un breve spazio temporale, le persone sorde tornano ad essere visibili e

[1] https://www.ethnologue.com/subgroup/2/.

protagoniste e cioè a partire dalla fondazione del primo istituto per sordi pubblico a Parigi, nel 1755. In questo periodo, alcune di loro diventano educatori e contribuiscono esse stesse sia all'educazione dei piccoli 'sordomuti', sia alle relative riflessioni metodologiche. Tuttavia, dal 1880, a seguito delle risoluzioni del Congresso di Milano, le persone sorde tornano ad essere invisibili insieme alla loro lingua che viene relegata agli usi più informali e familiari. Negli anni '90 i sordi stessi si riappropriano della loro lingua, scoprendo attraverso la ricerca sulla LIS, che la loro lingua ha la stessa dignità delle lingue vocali.

> Camminavamo in paese io e mia sorella, e una zia ci ha fermate per dirci che non dovevamo gesticolare, che eravamo inappropriate, che era una vergogna vedere le mani che si muovevano così. E oggi i segni sono dappertutto, in televisione, a Sanremo, e i giovani non si vergognano. Non bisogna più vergognarsi. Non bisogna più nascondersi.[2]

D'altra parte, smettendo di usare le mani e/o la voce, la sordità diventa un deficit sensoriale invisibile e non disturba il paradigma dominante che tende alla normalizzazione anziché riconoscere la diversità come risorsa secondo il paradigma bio-psicosociale promosso dalla Convenzione ONU per le pari opportunità delle persone con disabilità.[3]

La letteratura in LIS nasce quando i sordi scoprono il valore della loro lingua, la analizzano e la descrivono con grammatiche e dizionari. In quel momento, i sordi scoprono anche le potenzialità espressive della loro lingua, creando poesie che diventano uno strumento identitario di narrazione, rivendicazione e denuncia. Nella poetica della LIS confluiscono l'identità di minoranza oppressa, la dialettica tra la modalità comunicativa visi-

[2] Testimonianza di una persona sorda di 81 anni
[3] https://www.lavoro.gov.it/temi-e-priorita/disabilita-e-non-autosufficienza/focus-on/Convenzione-ONU/Pagine/Convenzione%20Onu.aspx.

vo-gestuale e fonico-acustica e infine la centralità di una codifica semiotica mediata dall'azione, dal sistema senso-motorio e dalla dominanza della percezione visiva (Fontana 2017).

Il presente contributo intende narrare i diversi paradigmi di sordità dal fonocentrismo alla scoperta della linguisticità delle lingue segnate, e attraverso di essi, il corpo, dall'invisibilità alla visibilità dirompente della poesia in LIS.

2. Fonocentrismo: produco suoni, dunque penso

La condizione dei sordomuti ha sempre suscitato controversie e accesi dibattiti tra filosofi, giuristi, medici, pedagogisti, sacerdoti (Pennisi 1994; Sacks 1990). Il sordomutismo era un deficit imbarazzante perché colpiva un senso che era considerato vicario per la conoscenza e che conseguentemente danneggiava la favella privando il soggetto della capacità di cognizione astratta, condannandolo ad un'esistenza isolata, primitiva e ai lavori più umili e materiali. D'altra parte, nella tradizione ebraica l'assenza di udito e di parola era considerata la conseguenza di un qualche castigo divino. Non era un caso, dunque, che la legge mosaica proteggesse i muti dall'ingiuria pubblica perché privi dell'unico vero modo in cui l'essere umano poteva comunicare con Dio.

Per secoli la sordità fu collegata al mutismo sotto l'influsso delle teorie di Ippocrate e di Aristotele. Secondo quest'ultimo, l'assenza di udito era collegata alla mancanza di 'voce articolata': per quanto i soggetti sordomuti possano emettere qualche suono vocale, sono privi di linguaggio perché incapaci di *logos*. Questo pregiudizio era talmente radicato che prevalse persino sull'acuta osservazione di Socrate riportata nel *Cratilo* di Platone:

> Se noi non avessimo né voce né lingua, e ciò nondimeno volessimo manifestare l'uno all'altro le cose, non ci sforzeremmo, come fanno ora i muti, di significare il nostro intendimento con le mani e con il capo e con il resto del corpo?

Altri uomini di scienza come Girolamo Cardano (1553) avevano argomentato che la comprensione dei concetti non dipendeva soltanto dall'udito ma era possibile anche mediante la lettura e la scrittura: "I caratteri scritti e le idee possono essere connessi tra di loro senza l'intervento dei suoni". Anche Bonet, pedagogo e logopedista spagnolo, sosteneva fortemente che fosse possibile fondare un'arte educativa basata sul "supplire con un senso al difetto degli altri", utilizzando un'educazione fonetica riadattata combinata con l'alfabeto manuale. Tuttavia, la convinzione che mutismo e sordità fossero connesse era così radicata da arrivare sino ai nostri giorni (Sacks 1990).

Infatti, nello stesso periodo di Bonet, Micalorio sosteneva nel suo *Tractatus de caeco, surdo e muto* (1646), che l'assenza dell'udito, in quanto principale senso cognitivo, determinava la perdita della "prudenza" e condannava il sordomuto alla superficialità concettuale. Per questa ragione, il *Tractatus* stabiliva precise limitazioni giuridiche, sociali, morali e culturali che hanno agito drammaticamente sulla vita delle persone sorde e che ancora oggi influenzano le nostre rappresentazioni di sordità. Per i loro limiti cognitivi, i sordomuti non possono disporre o essere beneficiari di testamento, e non possono contrarre matrimonio, nè ricevere sacramenti ad eccezione del battesimo. In compenso, tale inabilità giuridica, li preserverebbe, secondo il *Tractatus,* da condanne o torture proprio perché persone 'incapaci di intendere e di volere'.

Durante il secolo dei Lumi la cosiddetta questione dei "sordomuti" si trasformò in una vera questione istituzionale dove i sostenitori del metodo "oralista" e quelli del metodo segnico-manuale si contrapposero argomentando da una parte la centralità della "parola" e dall'altra l'importanza dei segni. Da una parte, una schiera di medici, logopedisti, pedagogisti, sosteneva l'importanza della demutizzazione e dell'articolazione, dall'altra un folto gruppo di sacerdoti e educatori avevano avviato riflessioni pedagogiche, linguistiche ed epistemologiche sul ruolo della

lingua dei segni nell'educazione. L'educazione oralista dei sordi era una necessità delle famiglie nobili, i cui eredi dovevano ricevere un'istruzione, cioè saper parlare, leggere e scrivere, in modo da essere considerati giuridicamente capaci. Tra i maggiori esponenti della tradizione oralista, spiccava Pereire, un pedagogista di origine portoghese, che ispirato da Amman e dal già citato Bonet, rivendicava, così come i suoi maestri, il merito di avere individuato nel senso della vista la compensazione del senso dell'udito. La scuola segnico-manualista fu fondata dall'abate De L'Epée dopo essersi imbattuto per caso nei quartieri popolari di Parigi, in due sorelle sordomute che comunicavano usando la 'mimica'. De L'Epée fu folgorato dalla ricchezza della comunicazione in segni e, anziché rimanere indifferente o, peggio, giudicarla limitata, si preoccupò di impararla. Associando i segni ad immagini e parole scritte, insegnò ai sordomuti a leggere e a scrivere, consentendo loro di acquisire un'istruzione. Il suo sistema dei "segni metodici" si dimostrò così efficace che l'Istituto che fondò nel 1755 fu il primo a ricevere un sostegno pubblico. Il metodo di De l'Epée, perfezionato dai suoi successori, tra cui l'abate Sicard, venne importato in Italia dall'abate Tommaso Silvestri che, dopo una sua visita nel 1783 presso l'istituto di Parigi, fondò una prima classe di istruzione per i sordi di Roma. Tra la fine del Settecento e il 1850, grazie all'esperienza del Silvestri e di molti altri educatori vengono fondati in Italia numerosissimi Istituti per Sordomuti come l'istituto Assarotti di Genova, Tommaso Pendola di Siena, Antonio Provolo di Verona e successivamente anche l'istituto Gualandi gestiti esclusivamente da sacerdoti (Porcari li Destri, Volterra 1995).

Proprio a partire da quell'epoca, i medici cominciano ad occuparsi della sordità e anche dell'educazione dei sordi, intervenendo anche nelle decisioni politiche relative alla natura delle scelte comunicative (Facchini, Rimondini 1985; Roccaforte, Gulli, Volterra 2018). Lo scontro tra il medico Eduardo Giampietro, accusato dai suoi stessi pazienti sordi di terribili sevizie, e gli educatori dell'epoca divenne oggetto di interesse non solo per gli

specialisti ma anche per tutta l'opinione pubblica. Precorreva lo scontro che sarebbe avvenuto di lì a poco, con il *Congresso Internazionale per il miglioramento della sorte dei sordomuti*,[4] nel 1880, dove si sancì il definitivo superamento e quindi l'esclusione del metodo basato sui segni dall'educazione dei sordi. Uno scontro che diventò l'emblema dell'oppressione della maggioranza udente nei confronti della comunità sorda: gli udenti decidevano ciò che era meglio per le persone sorde. Le persone sorde divennero vittime di metodi educativi considerati migliori da educatori udenti, cavie di esperimenti medici discutibili sul piano etico. Al famigerato Congresso di Milano, oltre 300 operatori di scuole e istituti per sordi e delegazioni provenienti da vari paesi europei e dagli Stati Uniti affollavano una delle sale più grandi del Regio Istituto Tecnico di Santa Maria, a Milano. Come sempre, i destinatari dell'ambizioso obiettivo del Congresso rappresentavano una percentuale bassissima che, pare, non venisse tenuta in considerazione neanche durante le votazioni. Partigiani della 'parola' e del metodo orale e sostenitori del 'metodo misto' basato su gesti e parole dibatterono per tre giorni sul ruolo del 'gesto' o della 'mimica' nell'educazione dei sordi. Alcuni, come Thomas Gallaudet, statunitense, sottolineavano come gesto e parola fossero necessari 'allo svolgimento intellettuale' dei sordi; altri come Arnold, inglese, sostenevano che «il linguaggio articolato era superiore ai gesti poiché esso era il metodo usato dalla natura…»; altri ancora come il canonico Tarra, che presiedeva i lavori, ripeteva, citando Manzoni, «la parola è il mezzo più puro, che va direttamente all'intelletto, mentre il gesto parla più al senso e alla fantasia, che non all'intelligenza». Nel corso del Congresso, si ricordava come la "parola orale" fosse "dono di Dio" (Zucchi, Presidente del Regio Istituto di Milano), "il lume che Dio gli ha ispirato sulla fronte" (ancora Tarra) e infine, come fosse "una ne-

[4] Le informazioni qui riportate sono pubblicate sul sito http://www.storiadeisordi.it/2013/05/12/atti-del-congresso-internazionale-di-milano-1880/.

cessità che i muti parlino perché abbiano la confessione" (Don Serafino Balestra, direttore della scuola di Como). Tra le Risoluzioni del Congresso, riportiamo le più importanti:

Il Congresso,
Considerando la non dubbia superiorità della parola sui gesti per restituire il sordomuto alla società e dargli una più perfetta conoscenza della lingua,
Dichiara:
Che il metodo orale deve essere preferito a quello della mimica per l'educazione e l'istruzione de' sordomuti.

Il Congresso,
Considerando che l'uso simultaneo della parola e dei gesti mimici ha lo svantaggio di nuocere alla parola, alla lettura sopra le labbra ed alla precisione delle idee,
Dichiara:
Che il metodo orale puro deve essere preferito.

Il Congresso di Milano rappresenta un punto di rottura con le precedenti tradizioni educative che videro sacerdoti udenti affiancati poi da maestri sordi realizzare un'azione pedagogica illuminata basata sulla lingua dei segni come risorsa sin dalla seconda metà del XVIII secolo. Allo stesso tempo, inaugura una pedagogia della normalizzazione, stabilendo implicitamente un confine netto tra la patologia e la normalità, identificate rispettivamente con la comunicazione gestuale e la parola. Da quel momento, questo *frame* ha condizionato l'educazione dei sordi a livello internazionale, influenzando scelte didattiche, le metodologie e tecniche, agendo sulle scelte di famiglie, educatori e istituzioni. Secondo Baynton (Baynton 2000), le Risoluzioni del Congresso di Milano vanno inquadrate in un complesso mutamento culturale e scientifico che modifica l'idea stessa del ruolo dell'uomo nell'universo, la sua origine ed "evoluzione" e si allontana dall'interesse illuminista nei confronti del gesto come forma primigenia di comunicazione. Infatti, gran parte delle teorie evoluzioniste assegnavano una determinata scala di valori a

lingue e culture, relegando molte lingue non occidentali prive di scrittura al gradino più basso dell'evoluzione dell'umanità, indicate come "fossili" viventi di ere passate.

Secondo il paradigma oralista delle Risoluzioni del Congresso di Milano, la comunicazione gestuale è retaggio di un'espressione corporea ed emotiva da cui l'umanità si è da tempo affrancata in virtù del potere della parola/scrittura. L'unica vera forma di educazione deve basarsi sul linguaggio articolato, cioè parlato, l'unica vera forma di linguaggio. L'abbandono di un paradigma creazionista e l'affermarsi di un modello evoluzionista con la pubblicazione de *L'origine della specie* di Charles Darwin segna la graduale presa di distanza dalle lingue gestuali-corporee-segnate nell'educazione dei sordi partendo dalla visione del gesto come primo gradino della scala evolutiva del linguaggio in senso filogenetico (Fontana, Zuccalà 2012).

Quali furono gli impatti del Congresso di Milano? Nonostante i segni non fossero più utilizzati nelle classi all'interno degli istituti, fuori dalle classi e nei momenti di educazione formale, i sordi continuarono a segnare in misura diversa a seconda della natura della restrizione. In alcuni istituti, il divieto era molto più restrittivo e si segnava di nascosto, mentre in altri, si potevano usare liberamente i segni tranne nelle classi. Dunque, se l'educazione dei sordi ufficialmente si dichiarava oralista, liquidando i gesti come dannosi per l'apprendimento orale, nei fatti continuò ad essere in qualche modo bilingue perché i bambini sordi, che nella maggioranza dei casi nascevano in famiglie di udenti, imparavano a segnare dai pari e a parlare nel percorso educativo formale dell'istituto.

L'impatto più importante e duraturo fu nell'atteggiamento linguistico e nella percezione dei segni. Tutti i sordi impararono sin dalla loro esperienza in Istituto che i segni erano 'sbagliati' e che bisognava parlare per essere apprezzati sia in istituto che nella società (Fontana 2013; Fontana et al. 2015). In altre parole, l'e-

ducazione dichiaratamente oralista nei fatti agì fortemente sulla rappresentazione della sordità e dei segni che divennero scarto dalla norma, per promuovere una visione normalizzante basata sul 'parlare bene' che equivaleva primariamente, nella visione dell'epoca (e ancora spesso anche in quella attuale) nell' 'articolare bene' i suoni della lingua non nel comunicare efficacemente.

Per questa ragione, per anni, segnare in pubblico fu considerato sconveniente, inappropriato. Si segnava soltanto nei circoli, nelle sezioni dell'Ente Nazionale Sordomuti (oggi Sordi), fuori dallo sguardo perplesso delle persone udenti. I segni divennero invisibili. Le stesse persone sorde non manifestavano nessun interesse nei confronti di questa lingua, anzi, al contrario, se ne vergognavano (Fontana et al. 2015; Corazza, Volterra 2008). C'era spesso reticenza a usare questa lingua persino all'interno delle stesse organizzazioni di sordi, dove in contesti formali si preferiva usare l'italiano segnato, cioè un italiano parlato dove i vocaboli più importanti erano accompagnati da segni. In pubblico, si preoccupavano di dimostrare di sapere parlare, di essere come gli udenti. Per anni la lingua dei segni non ha avuto neanche un nome: la chiamavano gesti, gesticolare, mimica, linguaggio mimico-gestuale. Gli udenti la consideravano con superficialità come una serie di gesti scollegati e la definivano come linguaggio gestuale o mimico-gestuale; gli istituti o le istituzioni scolastiche, che ufficialmente si dichiaravano "oraliste", tendevano a negarne persino l'esistenza.

3. Il paradigma assimilazionista: le lingue dei segni sono lingue perché funzionano come le lingue vocali

Ci vollero circa trent'anni prima che il lavoro di William C. Stokoe (Stokoe 1960), e la riflessione linguistica successiva che porta nel 1979, alla pubblicazione del volume *The Signs of Language*, a cura di Edward Klima e Ursula Bellugi, avessero un impatto nella percezione dei segni in Italia. Qualcosa cominciò a cambiare proprio quando alcuni studi raccolti in questo volume vengono

tradotti e pubblicati nel volume *Dal gesto al gesto* curata da un gruppo di medici e psicologi di Bologna, Montanini, Fruggeri, Facchini (1979) che comincia a riflettere e a mettere in discussione il metodo strettamente oralista utilizzato con i bambini sordi.

La prima descrizione della LIS venne pubblicata nel 1987 nel volume *La lingua italiana dei segni. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, a cura di Volterra, (ristampa del 2004 con il titolo *La lingua dei segni italiana*). Per la prima volta fu mostrato da vari autori, oltre alla curatrice (Pizzuto, Corazza, Verdirosi, Franchi, Radutzky, Laudanna), applicando lo stesso approccio strutturalista di Stokoe, che la lingua dei segni usata dai sordi in Italia possedeva tutte le caratteristiche proprie di una vera lingua. Il primo elenco di parametri e i relativi segni esemplificativi, apparsi in questo volume, erano stati individuati e scelti sulla base della competenza degli informanti sordi coinvolti in questa prima descrizione; non esisteva, infatti, a quell'epoca, nessun dizionario. La conservazione e la classificazione dei segni fu un altro importante segnale di una nuova consapevolezza. Nacquero in questo periodo diversi vocabolari che seguirono criteri diversi: l'ordine alfabetico (Romeo 1991), una prospettiva linguistica per configurazioni della LIS (Radutzky 1992; ristampa 2001), o infine secondo ambiti tematici (Angelini et al., 1991).

Alla tradizione medica che classificava la sordità a seconda della natura e della percentuale di perdita uditiva definendo i sordi come audiolesi, ipoacusici, non udenti, la Comunità contrapponeva la propria visione socio-culturale della sordità, intesa in senso positiva. La nuova consapevolezza della Comunità si riflette in Italia in una serie di provvedimenti legislativi che agiscono sulla terminologia modificando il termine di sordomuto in sordo (L. 95/2006) e garantendo la lingua dei segni che prima del riconoscimento ufficiale, veniva promossa e tutelata già dalla Legge Quadro 104/92 fino alla legge n.18/2009 che ratifica la Convenzione ONU e alle Linee Guida per l'Integrazione Scolastica del MIUR.

Il 19 maggio 2021 nell'ambito dei lavori di conversione in legge del Decreto Sostegni con l'articolo 34 ter, la Repubblica Italiana riconosce, promuove e tutela la lingua dei segni italiana (LIS). Si è trattato di un riconoscimento tardivo in una cornice di pari opportunità (art. 2 della Costituzione) e non di lingue minoritarie (art.6 della Costituzione) (cfr Fontana, 2022).

Se sul piano normativo si fatica ancora a riconoscere la linguisticità di questa lingua e l'importanza di trattarla come lingua minoritaria (art.6 della Costituzione; L.482/99), all'interno della Comunità sorda questo processo è già avvenuto da tempo lentamente, sta avendo un impatto anche nella maggioranza udente. Già dagli anni '90, i sordi hanno cominciato a manifestare i propri bisogni linguistici, chiedendo la LIS anche nelle occasioni formali, promuovendo, di fatto, un ampliamento delle varietà funzionali, prima limitate al solo contesto informale. La nascita di corsi di lingua dei segni destinati ad udenti e di corsi per interpreti porta i docenti sordi segnanti a riflettere sulla lingua che insegnano e a prendere parte alla ricerca linguistica, o almeno ad interessarsene. È in questo periodo che vengono pubblicati i primi dizionari, le prime grammatiche, atti di convegni e un testo che propone un metodo per la didattica della LIS: il Metodo VISTA. Si tratta di una vera e propria fase di attrezzamento nel senso di Auroux (Auroux 1994) durante la quale i sordi cominciano letteralmente ad attrezzarsi di strumenti descrittivi che possano anche stabilire una norma nella LIS per i sempre numerosi apprendenti e soprattutto per gli interpreti.

La LIS fa il suo ingresso nelle trasmissioni televisive, al cinema, nei TG, a teatro. Entra anche nelle Università con l'inserimento di corsi di LIS accanto alle altre lingue straniere presso l'Università di Catania e Cà Foscari Venezia e nei corsi per interpreti professionalizzanti presso l'Università La Sapienza di Roma. È una lingua che cambia pelle nell'intervallo di pochissimi anni: da lingua usata in famiglia, diventa veicolo di significati tecnici e scientifici. Da lingua veicolare, usata con reticenza,

diviene oggetto di orgoglio da parte della comunità che la usa e che acquisisce consapevolezza di una competenza piuttosto rara e a cui, ormai, come si è detto, sempre più udenti guardano con curiosità e interesse (Fontana, Roccaforte 2019).

La "scoperta" della propria lingua spinge i sordi ad essere sempre più attivi nella costruzione di una memoria nella promozione, diffusione e conservazione delle proprie creazioni artistiche (Giuranna R., Giuranna G. 2007), nella promozione e standardizzazione della propria lingua attraverso contributi da condividere con la comunità segnante per decidere il segno corretto da usare o la traduzione migliore di un concetto (Fontana 2020). La possibilità di utilizzare siti Internet e social network oltre ad agire sulle dimensioni d'uso e sulla standardizzazione, influenza le modalità di interazione e sembra determinare nuovi registri stilistici (Gianfreda 2011).

Quei gesti considerati imprecisi e approssimativi avevano una struttura, erano organizzati in un sistema gerarchico autonomo, cioè indipendente dalle lingue vocali, presentavano le stesse caratteristiche distintive di tutti i linguaggi umani. In altre parole, i gesti della comunicazione dei sordi sono *lingue*. La comunità sorda torna ad essere visibile primariamente a sé stessa all'interno di nuovo *frame*, quello cioè di una minoranza linguistica e culturale che lotta per l'autodeterminazione.

Si pensava che fosse utilizzata da persone che a causa della sordità erano anche mute, ma in realtà è utilizzata da persone sorde bilingui che usano la LIS come loro lingua naturale (perché sfrutta un canale comunicativo integro) e anche, quando la situazione lo richiede, la lingua vocale. Si pensava che fosse una lingua rudimentale ma in realtà si tratta di un sistema linguistico che utilizza una modalità visivo-gestuale, con vincoli linguistici e regole di funzionamento differenti ed ha, quindi, una struttura diversa dall'italiano. Si pensava che esistesse un'unica lingua dei segni internazionale, ma in realtà ogni lingua dei segni è differente perché è vincolata ai bisogni di codifica della propria

comunità e per quanto iconica, la scelta del segno è sempre arbitraria cioè libera e legata a griglie culturali. Le lingue dei segni non sono solo uno strumento comunicativo per le persone sorde ma rappresentano una dimensione di appartenenza. Per questa ragione molte persone preferiscono essere chiamati sordi e rigettano l'etichetta "non udente", che definisce una persona per quello che non è (la stessa cosa sarebbe definire una persona udente "non sorda"), o "audioleso" perché indica una persona sulla base di ciò che non possiede.

4. Il nuovo paradigma socio-semiotico: attraverso le lingue dei segni possiamo capire le lingue vocali

Recentemente, i nuovi modelli delle lingue parlate includono nelle loro descrizioni gli elementi soprasegmentali e gestuali spesso tralasciati dalle analisi linguistiche tradizionali perché per lo più non rappresentati dai sistemi convenzionali di scrittura. In quest'ottica, lo studio della lingua dei segni e del gesto co-verbale possono fornire nuove chiavi di lettura della comunicazione parlata.

Per tornare alla lingua dei segni, appare finalmente chiaro che nella loro descrizione non si possa prescindere, come per le lingue vocali, del loro status da un punto di vista sociolinguistico. Questo significa, in primo luogo, che nella strutturazione dell'informazione occorre tenere in considerazione il fatto che sia le lingue vocali che le lingue segniche siano multimodali e che nel secondo caso, la corporeità semiotica influisce sulla sua natura semiotica e sulla comunicazione (Voghera 2017). Questo spiegherebbe la presenza tangibile di fenomeni iconici nella LIS, che sono collegati da una parte all'azione e cioè a prassi quotidiane e ritualizzate dell'attività manuale con o senza interazione con gli oggetti, dall'altra alle diverse modalità di descrizione di un dato oggetto che sono possibili con le mani, come già aveva notato Boyes Braem (Boyes Braem 1981). Tommaso Russo (Rus-

so 2004, p. 95) ha guardato ai fenomeni iconici delle lingue dei segni considerandoli come modi dell'"emergere di un mondo di pratiche sepolto nella lingua, ma ancora suscettibile e percettibile di tornare in vita" riprendendo, così, la prospettiva di Peirce che considerava l'icona come un carattere del segno che ci permette di "scoprire verità riguardanti il suo oggetto" (Peirce 1903, pp.153-154).

La presenza e l'importanza di fenomeni iconici è ormai ampiamente riconosciuta non solo tra gli studiosi delle lingue dei segni ma anche tra gli studiosi delle lingue parlate (Givòn 1985; Simone 1995) che dichiarano che gli esseri umani possono esprimersi attraverso l'indicare (*pointing*), il definire o descrivere (*describing*) e il mostrare (*depicting*). Attraverso l'indicazione è possibile collocare nello spazio e richiamare il referente; attraverso le parole o i segni del vocabolario, è possibile definire e descrivere i significati, attraverso le illustrazioni o raffigurazioni è possibile mostrare direttamente ciò di cui si parla (Volterra et al. 2019).

Nella LIS, come in altre lingue dei segni, sono quindi queste strutture di trasferimento che danno la possibilità in ogni momento di mostrare, illustrare o raffigurare con maggiore fedeltà quello che si vuole comunicare sfruttando in pieno e con creatività le potenzialità semiotiche di queste lingue. Il fatto che più recentemente si siano messi in evidenza gli aspetti iconici e illustrativi presenti anche nella comunicazione parlata (Givòn 1985; Simone 1995), rileva analogie evidenti tra lingue segnate e lingue parlate che sono ricollegabili a specifiche capacità cognitive e simboliche umane.

Guardare alla lingua con occhi privi di condizionamenti, liberi di qualsiasi ideologia, è possibile soltanto osservando le produzioni autentiche reperite nell'uso sociale della lingua. Così all'interno di questa prospettiva, si guarda alla LIS come il frutto di una pratica di negoziazione sociale e di una rideterminazione del significato che ha seguito il corso del tempo e i cambiamenti sociali delle persone sorde. È evidente, dunque, che ritornare alla comunicazione faccia a faccia sia nella LIS ma anche nelle lingue

parlate, consente di recuperare la natura e le forme dell'interagire umano, riconfigurando le dinamiche linguistiche non in base alle rappresentazioni scritte di una lingua ma secondo ciò che è significativo e ciò che non lo è all'interno di un dato atto comunicativo.

5. Il contributo della poesia in LIS: rendere visibile l'invisibile

Le lingue dei segni mostrano la traccia di un modo di percepire, conoscere e orientarsi nel mondo che è alla base di un particolare stile cognitivo di cui è impregnata la loro poetica. In questo senso, studiare la letteratura in LIS significa occuparsi anche della comunità con la sua storia di minoranza oppressa.

Per esplorare l'espressione artistica in lingua dei segni occorre partire dal ritmo come «organizzazione soggettiva di una storicità»,[5] per andare oltre le tradizionali categorie di analisi. L'arte in segni mostra quanto il corpo sia centrale in una lingua visivo-gestuale e come non sia possibile separare la danza dalla poesia e dalla musica. Nelle lingue dei segni, poesia ed espressione artistica sono unificate da una musica silenziosa che ci ricorda che il ritmo deriva dal movimento del soggetto e non dal suono.

La poetica dei segni mostra che esiste uno stile cognitivo universale che è condiviso da tutti gli esseri umani per il solo fatto che hanno due braccia e due gambe e conoscono il mondo attraverso un sistema sensomotorio strutturato in un certo modo. In questo modo, si trasforma in meta-poetica cioè in una poetica che rappresenta se stessa e spiega l'universalità della sua stessa natura attraverso il vocabolario motorio della specie umana. Allo stesso tempo la poetica dei segni racconta la storia del soggetto come individuo e come membro di una comunità oppressa dalla maggioranza udente che nelle diverse latitudini del mondo ha subito e subisce una continua repressione linguistica e identitaria in direzione di una finta assimilazione/integrazione a causa del dominante paradigma fonocentrico.

[5] H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p.147.

La poetica dei segni è movimento armonioso della lingua attraverso il corpo di un soggetto, e nel fare ciò costruisce mondi di segni e immagini, svelando le infinite potenzialità creative del codice agli stessi segnanti. Così è la poetica del ritmo a mostrare ai segnanti la ricchezza della lingua che usano ogni giorno. Per la loro natura multimodale, le espressioni artistiche in segni raggiungono anche i non segnanti, mostrando loro non soltanto la ricchezza espressiva delle lingue dei segni e del corpo. Il vivere un corpo che agisce nel mondo, diventa paradigma identitario che unisce i segnanti e i non segnanti e che consente una partecipazione oltre la conoscenza della lingua dei segni. Una linguisticità mediata dal corpo e resa armoniosa dal ritmo di una silenziosa musicalità, libera di realizzarsi in più dimensioni, che sarebbero mortificate dalla monodimensionalità del foglio bianco. La poetica non modella soltanto la lingua dei segni, non costruisce e rinforza i confini identitari della comunità dei sordi ma produce effetti anche sulla lingua vocale, svelando le potenzialità semantiche di un corpo il cui ruolo fino ad ora era limitato alla sua fisicità. In questo modo viene smascherata la vera essenza della comunicazione che non è solo parlata ma è multimodale perché «non tutto è parlabile» e per «diventare più potente di quel che è, come di fatto avviene, deve avvalersi dell'aiuto di altri sistemi semiotici» (Eco 1975, p. 235).

Il corpo del segnante, lo stesso corpo che ogni giorno agisce nel mondo, diventa un metaforico telaio su cui viene tessuta la trama poetica. Un registro segnico poetico è contraddistinto dal ritmo, cioè dalla presenza di certe configurazioni che non compaiono o sono presenti in misura ridotta nel parlato: una certa selezione lessicale stabilisce pattern simmetrici di opposizione e ricorrenza creando un effetto simile all'allitterazione, la presenza regolare di certe sequenze che condividono lo stesso parametro producendo un effetto simile alla rima, una marcatura delle caratteristiche articolatorie del segno e la strutturazione di uno schema visivo spaziale regolare che incapsula l'intero evento poetico.

Per esempio, nella poesia "Grazie" dei due poeti siciliani Rosaria e Giuseppe Giuranna, le stesse configurazioni del segno e lo stesso pattern ritmico viene utilizzato nelle prime due strofe per creare un'opposizione modificando la direzione del movimento tra la potenza espressiva e identitaria delle lingue segnate e la visione riduttiva e limitata che aveva portato alla loro negazione.

La poesia in lingua dei segni è 'evento' che per la sua natura orale, coinvolge i destinatari come parte dell'evento comunicativo. Una poesia in lingua dei segni si vive, non si legge, né si guarda, perché si trasforma in un imperativo che aziona i muscoli quiescenti del corpo dei partecipanti all'evento. L'unico modo per viverla è farsi guidare dal nostro vocabolario motorio in un processo di significazione multimodale che ci appartiene sin dalla primissima infanzia.

Per la sua natura semiotica, la poesia in LIS svela la vera essenza della comunicazione umana che si realizza faccia a faccia e che si basa su processi di significazione multimodali, e multidimensionali. Come suggeriva Jakobson (1966), la poesia ha la funzione di svelare la ricchezza della nostra lingua quotidiana. E in questo modo, sosteneva Roland Barthes (Barthes 1978, p. 9), «Roman *Jakobson* nous a fait un cadeau merveilleux: il a donné la linguistique aux artistes».

Di seguito alcune poesie in LIS particolarmente rappresentative:

Rosaria e Giuseppe Giuranna: 7 poesie in LIS
https://www.youtube.com/playlist?list=PLWA0dsP-DBGDI9t-1tODkm9VTsY7m7SteR
Nicola Della Maggiora
https://youtu.be/CmY8GMJLzgw
https://youtu.be/AlyAhMEeVTU
Massimo Bonamini
https://www.youtube.com/watch?v=cQMNOXJRC5o

Riferimenti bibliografici

Angelini et al. 1991 = N. Angelini, R. Borgioli, A. Folchi, M. Mastromatteo, *I primi 400 segni. Piccolo dizionario della Lingua Italiana dei Segni per comunicare con i sordi*, Roma, La Nuova Italia.

Auroux 1994 = S. Auroux, *La révolution technologique de la grammatisation*, Liège, Mardaga.

Barthes 1978 = R. Barthes R., *Roman Jakobson has given to us linguistics as a present*, in R. Barthes, *Cahiers Sistre* 5.

Baynton 2000 = D. Baynton, *Savages and Deaf-Mutes: Evolutionary Theory and the Campaign Against Sign Language*, in D. Williams (ed.), *Anthropology and human movement. Searching for Origins*, Boston, Scarecrow Press.

Boyes Braem 1981 = P. Boyes Braem, *Significant features of the handshape in American Sign Language*, Berkeley, University of California (Tesi di dottorato).

Corazza, Volterra 2008 = S. Corazza, V. Volterra, *La Lingua dei Segni Italiana: nessuna, una, centomila* in C. Bagnara, S. Corazza, S. Fontana, A. Zuccalà (eds.), *I Segni Parlano. Prospettive di ricerca sulla lingua dei segni italiana*, Milano, Franco Angeli, pp. 19-29.

Eco 1975 = U. Eco, *Trattato di Semiotica Generale*, Milano, Bompiani.

Facchini 1995 = G. M. Facchini, *Commenti al Congresso di Milano*, in G. Porcari Li Destri, V. Volterra (eds.), *Passato e Presente, uno sguardo sull'educazione dei Sordi in Italia*, Roma, Gnocchi editore, pp.17-43.

Fontana, Zuccalà 2012 = S. Fontana, A. Zuccalà, *Dalla Lingua dei sordi alla lingua dei segni: come cambia una comunità*, in S. Fontana, E. Mignosi (eds.), *Segnare, Parlare, Intendersi: Modalità e Forme*, Milano, Milano, Mimesis, pp. 31-49.

Fontana 2013 = S. Fontana, *Tradurre lingue dei segni. Un'analisi multidimensionale*, Modena, Mucchi.

Fontana, Corazza, Boyes Braem, Volterra 2015 = S. Fontana, S. Corazza, P. Boyes Braem, V. Volterra, *Language research and language community change: Italian Sign Language (LIS), 1981-2013*, in *International Journal of the Sociology of Language*, vol. 2015, no. 236, New York, Walter De Gruyter, pp. 1-30.

Fontana 2017 = S. Fontana, *Tradurre la poesia: un percorso possibile tra segni e parole?*, «Blytiri», vol.1-2, pp. 129-144.

Fontana, Roccaforte 2019 = S. Fontana, M. Roccaforte, *Oltre l'approccio assimilazionista in LIS: quando la prassi comunicativa diventa norma*, in B. Moretti, A. Kunz, S. Natale, E. Krakenberger, *Le tendenze dell'italiano contemporaneo rivisitate.* Atti del LII Congresso Internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana (Berna, 6-8 settembre 2018), Milano, Officinaventuno, 2019, pp. 273-286.

Fontana 2020 = S. Fontana, *Può vola coronavirus, trasparente come medusa,* in M. Graziano, *Filosofi in ciabatte. Divagazioni filosofiche ai tempi del Coronavirus*, Roma-Messina, Corisco Edizioni, pp. 67-74.

Fontana 2022 = S Fontana, Il riconoscimento della LIS tra ideologie linguistiche e diritti umani, in Pedagogia delle differenze , n.1, pp. 195-215.
https://www.pedagogiadelledifferenze.it/index.php/pdd/article/view/13

Gianfreda 2011 = G. Gianfreda, *Un corpus di conversazioni in lingua dei segni italiana attraverso videochat: una proposta per la loro trascrizione e analisi*, in A. Cardinaletti, C. Cecchetto, C. Donati (a cura di), *Grammatica, lessico e dimensioni di variazione nella LIS*, Milano, FrancoAngeli, pp. 95-109.

Giuranna R., Giuranna G. 2007 = R. Giuranna, G. Giuranna, *Sette poesie in Lingua dei Segni Italiana*, Pisa, Edizioni Del Cerro.

Givòn 1985 = T. Givòn, *Iconicity, isomorphism, and non-arbitrary coding in syntax*, in J. Haiman (ed.), *Iconicity in Syntax*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 187-220.

Klima, Bellugi 1979 = E. Klima, U. Bellugi, *The signs of language*, Cambridge MA, Harvard University Press.
Montanini Manfredi, Fruggeri, Facchini 1989 = M. Montanini Manfredi, L. Fruggeri, M. Facchini (eds.), *Dal gesto al gesto. Il bambin sordo tra gesto e parola*, Bologna, Cappelli.
Peirce 1903 = C. S. Peirce, *Nomenclature and Divisions of Triadic Relations*, Collected Papers 2.247 [trad. it. in *Opere* a cura di Massimo Bonfantini, Roma, Bompiani, p. 153].
Pennisi 1994 = A. Pennisi, *Le lingue mutole. Le patologie del linguaggio tra teoria e storia*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.
Porcari Li Destri, Volterra 1995 = G. Porcari Li Destri, V. Volterra (eds.), *Passato e Presente, uno sguardo sull'educazione dei Sordi in Italia,* Roma, Gnocchi editore, pp.17-43.
Radutzky 1992 = E. Radutzky (ed.), *Dizionario bilingue elementare della Lingua Italiana dei Segni*, Roma, Edizioni Kappa.
Roccaforte, Gulli, Volterra 2018 = M. Roccaforte, T. Gulli, V. Volterra, *La polemica tra un otoiatra laico, gli allievi «sordo-muti» e gli educatori clericali alla fine del 1800. Una storia d'altri tempi?*, in F.M. Dovetto (ed.), *Tra medici e linguisti. Lingua e patologia: le frontiere interdisciplinari del linguaggio*, Roma, Aracne, pp. 329-364.
Russo 2004 = T. Russo, *La mappa poggiata sull'isola: Iconicità e metafora nelle lingue dei segni e nelle lingue vocali*, Rende, Centro Editoriale e Librario Università degli Studi della Calabria.
Sacks 1990 = O.Sacks, Vedere Voci. Un viaggio nel mondo dei sordi, Milano, Adelphi.
Simone 1995 = S. Raffaele (a cura di), *Iconicity in Language*. Amsterdam, John Benjamins.
Stokoe 1960 = W. Stokoe, *Sign Language Structure: An outline of the visual communication system of the deaf,* Silver Spring, Linstok Press.
Volterra 1987 [2004] = V. Volterra (a cura di), *La lingua dei segni italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi,* Bologna, Il Mulino.

Volterra et al. 2019 = V. Volterra, M. Roccaforte, A. Di Renzo, S. Fontana, *Descrivere la lingua dei segni italiana: una prospettiva socio-semiotica e cognitiva*, Bologna, Il Mulino.

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Le virtualità del desiderio. Invisibilità e potenze del corpo in Merleau-Ponty

di *Anna De Martino*

«Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau».
(H. de Balzac)

1. Introduzione

La corporeità è il cuore e l'anima di tutta la riflessione di Maurice Merleau-Ponty: dalle pagine della *Phénoménologie de la perception* a quelle incomplete della sua opera postuma, *Le visible et l'invisible*, la «natura enigmatica»[1] del corpo è indagata a partire dalla compresenza, all'interno dell'esperienza percettiva umana, tanto di un regime di visibilità, quanto di un orizzonte di latenza, come risultato di una *tensione* che lo spossessa e lo sospinge verso il mondo.

Resta più difficile capire come, secondo il filosofo, si generi tale tensione e quale ne sia, dunque, la natura. In tale Sede si indagherà come la dialettica tra visibilità e invisibilità in relazione alla corporeità sia animata, in maniera più o meno esplicita nell'opera dell'autore, da una parallela indagine intorno alla natura del desiderio, come agente di produzione di questa tensione. Del desiderio si dovranno dunque indagare ruoli e funzioni, rispetto al dispiegarsi dell'attività percettiva ed espressiva.

Affronteremo tale questione prestando particolare attenzione al rapporto di Merleau-Ponty con la pittura di Cézanne e la letteratura di Balzac, nonché analizzando alcune nozioni chiave del

[1] M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi, Milano, Bompiani, 2003, p. 269.

suo pensiero. Inoltre, per comprendere in che modo, attraverso la corporeità, si renda visibile l'invisibilità del desiderio, evocheremo il nesso tra percezione ed espressione proposto dall'autore, nonché le nozioni di *istituzione* e di *carne*, mostrando come l'emersione costante del tema della *reversibilità* al loro interno permetta di pensare l'attività desiderante come quell'invisibile, quel virtuale capace di produrre nuove sfumature di senso e relazioni potenziali.

2. Il «corpo come opera d'arte» e le latenze del desiderio.

A sfondo di tutta la riflessione merleau-pontiana si situa un'interrogazione profonda intorno alla percezione incarnata, alle sue possibili origini e destinazioni. Se tale indagine concerne anzitutto la possibilità di comprendere i meccanismi attraverso i quali, grazie all'esperienza percettiva, l'essere umano si pone in contatto con l'alterità, l'attività desiderante mostra esemplarmente come permanga sempre una *tensione* fra essere umano e mondo.

Una prima tematizzazione di tale questione è presente nelle pagine della *Phénoménologie de la perception,* dedicate al «corpo come essere sessuato».[2] La sessualità è qui definita come una «domanda muta e permanente» che l'essere umano rivolge all'altro e al mondo e attraverso cui impara a comprendere non soltanto come «un oggetto o un essere si mette a esistere per noi» ma come, proprio in virtù di ciò, si dia la possibilità di una sua esistenza «in generale»,[3] ovvero di un'esistenza caratterizzata da un'interrogazione perenne e muta che soggettività e mondo si rivolgerebbero reciprocamente. Il desiderio, pertanto, che «comprende ciecamente collegando un corpo a un corpo»,[4] permette di oltrepassare l'interpretazione intellettualista della coscienza, proprio

[2] Cfr. Ivi, p. 220.
[3] Ivi, p. 219.
[4] Ivi, p. 223.

in virtù di una «comprensione erotica» dell'alterità, grazie a cui la sessualità è interpretata nei termini di un'«intenzionalità originale»,[5] non appartenente all'ordine dell'intelletto. Questa, per l'appunto, consente la scoperta di una modalità dell'esistenza in cui i due poli della passività e dell'attività, della percezione e dell'espressione, non possono più essere scissi dalla capacità dell'essere umano di desiderare, essendo quest'ultima posta a garanzia della sua «esistenza in generale».[6] Allo scopo di chiarire quest'idea all'interno dell'argomentazione merleau-pontiana, basterà prestare attenzione a un celebre passaggio de *La Prose du Monde*, dove il nesso fra percezione, espressione e desiderio emerge nella maniera più semplice e immediata:

> Una donna che passa non è dapprima per me un profilo corporeo, un manichino colorato, uno spettacolo in un tale luogo dello spazio, è un'"espressione individuale, sentimentale, sessuale", è una carne presente interamente, con il suo vigore e la sua debolezza, nel cammino o anche nell'urto del tacco sul suolo. È un modo unico di variare l'accento dell'essere femminile e attraverso questo dell'essere umano; io lo intendo con la stessa chiarezza con cui capisco una frase, perché essa trova in me un opportuno sistema di risonanza. Già la percezione, dunque, stilizza ovvero destina tutti gli elementi di un corpo o di un comportamento, di una certa comune deviazione in rapporto a qualche norma familiare che posseggo verso di me.[7]

L'espressione di quel modo di «esistenza in generale» dell'«essere femminile», che trova nella figura della passante una singolare forma di «stilizzazione», produce uno scarto di senso tra lei e qualsiasi altra donna, e ancora tra lei e il passante che la osserva, proprio in quanto, se da un lato egli può sentire risuona-

[5] Ivi, p. 224.
[6] *Ibidem*.
[7] M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, a cura di P. Dalla Vigna, Milano, Mimesis, 2019, p. 97.

re una prossimità al suo modo di esistenza, dall'altro percepisce l'intrinseca variazione a quel tema generale grazie a cui era stato possibile stabilire con lei un contatto, e rispetto a cui, dunque, può ora riconoscere la coappartenenza nella differenziazione.

Il farsi visibile dell'invisibilità della tensione erotica tanto nella sua attività percettiva, quanto espressiva, permette di situare la corporeità a metà strada tra l'essere oggetto e soggetto di tale tensione ambigua. Attraverso questa delucidazione, del resto, comprendiamo perché nelle pagine della *Phénoménologie de la perception* che antecedono quelle dedicate alla sessualità e all'espressione, Merleau-Ponty scelga di paragonare il corpo a un'opera d'arte.[8] Sempre in tensione verso il mondo e verso gli altri, in equilibrio tra visibile e invisibile, il corpo si caratterizza all'interno del pensiero merleau-pontiano per la natura polimorfa delle sue funzioni e destinazioni, rivelandosi, come tale, inconoscibile nella sua totalità, alla stregua di un manufatto artistico. È, infatti, peculiarità fondamentale dell'arte quella di rinnovare costantemente il contatto con il proprio fruitore, il cui atteggiamento non è mai solamente contemplativo, ma entra, piuttosto, silenziosamente in dialogo con l'opera pittorica, musicale, letteraria, cinematografica, e produce attivamente degli effetti radicali e significativi sul suo sentire, il suo comprendere e il suo agire. Scrive, infatti, l'autore:

> Il corpo non può essere paragonato all'oggetto fisico, ma piuttosto all'opera d'arte. In un quadro o in un brano musicale, l'idea non può comunicarsi se non attraverso il dispiegarsi dei colori e dei suoni. […] Un romanzo, una poesia, un quadro, un brano musicale sono individui, cioè esseri in cui non si può distinguere l'espressione dall'espresso, il cui senso è accessibile solo per contatto diretto e che irradiano il loro significato senza abbandonare il proprio posto temporale e spaziale. In questo senso il no-

[8] Ritroviamo, infatti, l'analogia nella sezione dedicata a *La sintesi del corpo proprio*. Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., pp. 212-219.

> stro corpo è paragonabile all'opera d'arte. Esso è un nodo di significati viventi e non la legge di un dato numero di termini covarianti.[9]

Se l'arte, dunque, è, per sua natura, potere di fornire visibilità alla nostra ricerca di senso, la corporeità è un'interrogazione silenziosa che rivolgiamo al mondo e attraverso cui cerchiamo di attribuirgli significato. Questo corpo, che è «il perno del mondo»,[10] è infatti la capacità detenuta dall'essere umano di percepire la realtà esterna, di attribuirvi un senso, al contempo universale e particolare, attraverso il contatto che ingaggia con essa, ed è «il veicolo dell'essere al mondo»,[11] grazie a cui scopriamo non solo l'esistenza di una reversibilità tra la soggettività e la realtà esterna, ma anche di un'aderenza, di una vera e propria tensione, tanto della corporeità alle cose, quanto delle cose alla corporeità, aderenza la cui peculiarità è quella di non potersi dire mai completa, ma sempre e comunque da compiersi, e a cui, sempre nuovamente, tornare ad attingere.

Rispetto al corpo come paradigma dell'opera d'arte, Merleau-Ponty fa marcatamente riferimento alla riflessione da lui condotta nel campo dell'arte e della letteratura. Ancor più, egli mostra come il ruolo giocato in ambedue i casi dall'attività espressiva, faccia sì che nella sua elaborazione teorica, corporeità e attività artistica risultino ontologicamente intrecciate. Infatti, se la corporeità è affetta dal mondo esterno e a sua volta capace di produrre un'affezione su di esso, allo stesso modo l'opera d'arte è considerabile alla stregua di un «individuo», la cui vita non è affatto riducibile a quella del proprio realizzatore. Pulsante di una propria energia vitale e produttrice di nuove significazioni, l'opera d'arte riattiva costantemente il proprio legame con il mondo, attraverso le relazioni che è in grado di stabilire con i propri interlocutori, passati e futuri, e che oltrepassano di gran

[9] M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 216.
[10] Ivi, p. 132.
[11] *Ibidem.*

lunga gli intenti originari del suo realizzatore. «In presenza di un romanzo, di un poema, di una pittura o di un film – scrive Merleau-Ponty – sappiamo che c'è stato contatto con qualcosa, qualcosa è acquisito per gli uomini e l'opera comincia a emettere un messaggio ininterrotto… Ma – ed è questo l'elemento fondamentale – *né per l'artista, né per il pubblico il senso dell'opera è formulabile altrimenti che in base all'opera medesima; né il pensiero che l'ha concepita, né quello che la riceve è del tutto padrone di sé*».[12] Nella trama di vita, del corpo e dell'opera d'arte operano, pertanto, tanto un principio di spossessamento, quanto la capacità di dare vita a relazioni potenziali suscettibili di costante rinnovamento: posti in un rapporto di reversibilità, i due piani di relazione risultano, come tali, necessariamente sconfinanti l'uno nell'altro, in virtù di un latente principio di metamorfosi prodotto per l'appunto dalla tensione comune verso il mondo.

Emerge, già in questa prima fase della riflessione merleau-pontiana, l'urgenza di tradurre la filosofia in un «pensiero in contatto»[13]: tale «pensiero» non prevede un'esistenza separata dal mondo e dal sentire questo mondo e ammette la presenza di soglie di invisibilità attraverso cui comprendere il carattere enigmatico di questo «contatto», che questo può ristabilire con la realtà esterna sempre in maniera differente. Da qui, deriva l'impossibilità di una totale oggettivazione del mondo, tipica, al contrario, di un «pensiero di sorvolo»,[14] completamente trasparente a sé stesso, e che il filosofo riconosce come il carattere fondamentale di produzione di pensiero all'interno della modernità occidentale.

Il rinnovamento della filosofia, per dirsi veramente tale, deve, dunque, riuscire a includere in sé tutta una serie di campi di indagine posti ai margini del pensiero speculativo. La nuova ontologia dovrà generarsi attraverso una commistione o, per meglio dire, un *empiètement*, tra questa e tutta una serie di dispositivi

[12] M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, trad. it. di P. Caruso, Milano, Il Saggiatore, 2016, p. 22 (corsivo mio).
[13] Id., *L'Occhio e lo Spirito*, Milano, SE, 1989, p. 41.
[14] Ivi, p. 15.

letterari, artistici, cinematografici, politici, atti alla produzione di senso, e pensabili secondo i loro strumenti e i loro modi di produzione. Questi sono, dunque, matrici di pensiero,[15] che attraverso percorsi diversi da quelli del pensiero filosofico canonico, ne rendono possibile il rinnovamento, mostrandone da un lato i limiti, dall'altro le nuove potenzialità: questa capacità dell'arte e della politica in generale di porre in crisi il pensiero consolidato è ciò a cui Merleau-Ponty attribuisce, per l'appunto, il nome di «non-filosofia».[16]

La crisi radicale di cui il pensiero occidentale prende atto per tutta la durata del Novecento, è nella riflessione merleau-pontiana interpretata, molto più che come un vicolo cieco per il pensiero filosofico, come una sua possibilità *altra*: «la non-filosofia – scrivono Bimbenet e de Saint-Aubert – si presenta quindi, in un medesimo movimento, come un'aporia constatata e il mezzo di uscirne, la malattia, ma anche il rimedio».[17] Proprio per questo, continuano i due autori, «la percezione, il corpo, l'immaginario, il desiderio, gli atti religiosi, l'arte» sono «spazi che disegnano il contorno di ciò che interessa il suo proprio pensiero, e di ciò che la "nuova ontologia" riceverà come compito di pensare».[18]

Se, dunque, è difficile slegare la riflessione merleau-pontiana sull'arte, il cinema, la letteratura e la politica dalla sua riflessione sulla corporeità, è altrettanto difficile separare qualsiasi tipo di interrogazione a tal riguardo dalla constatazione di una condizione di impotenza dell'essere umano nella ricerca di una possibile definizione esaustiva di ciò che la corporeità, così come l'o-

[15] È, in effetti, un'idea che si ritrova all'interno della riflessione filosofica di Gilles Deleuze, che pur non mancando di polemizzare con la fenomenologia merleau-pontiana, conserva molti punti di contatto con il pensiero di Merleau-Ponty. Sull'argomento, cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Torino, Einaudi, 2002.

[16] Il rapporto tra filosofia e non-filosofia è centrale nel corso tenuto dal filosofo al Collège de France nel '60-'61; Cfr. M. Merleau-Ponty, *Notes de cours 1959-1961*, a cura di S. Menasé, Paris, Gallimard, 1996, pp. 269-354.

[17] É. Bimbenet, E. de Saint Aubert, *Merleau-Ponty. Philosophie et non philosophie*, «Archives de Philosophie», 69/1, 2006, p. 6 (trad. it. mia), <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2006-1-page-5.htm> [consultato il 25 marzo 2023].

[18] *Ibidem* (trad. it., mia).

pera d'arte, *è*: l'analogia tra il corpo e l'opera d'arte, dunque, non si comprende pienamente se non ponendo in campo una riflessione più profonda sulla relazione tra corporeità e mondo. Questa, per sua natura, rifugge una definizione univoca, e ammette come unica peculiarità, semmai se ne possa rintracciare una, la propria potenza di metamorfosi, che nasce e concresce attraverso la capacità, comune all'arte e alla corporeità, di fornire espressione a una tensione più profonda che anima il legame fra l'uomo e il mondo: l'invisibilità del desiderio, che con l'espressione fa un tutt'uno, e di cui la «non-filosofia» ci fornisce testimonianza.[19]

3. «Io sono Frenhofer»: l'artista e l'invisibile «carne» dell'opera.

Per comprendere, dunque, come il legame tra percepire, esprimere e desiderare sia un luogo sistematico di tutta la riflessione filosofica merleau-pontiana, ci si rivolgerà a un episodio letterario in cui, a differenti gradi di lettura, emergono tanto tale equivalenza, quanto il nesso inscindibile tra filosofia e non-filosofia. Tale episodio anima le pagine de *Le doute de Cézanne*, e concerne il legame tra l'opera cezanniana e la produzione letteraria di Honoré de Balzac, a cui Cézanne stesso pare essere stato molto legato.[20] In particolare, è alla celebre novella balzachiana *Le Chef-d'œuvre inconnu* che si intende prestare attenzione e, allo scopo di definire i contorni di questa relazione, ci si riserva di illustrare brevemente la vicenda.

Il giovane Nicolas Poussin, all'epoca in cui è ambientato il racconto aspirante artista, si ritrova per caso ad assistere nello studio del pittore Porbus, a una lezione di pittura del geniale Frenhofer. Affascinato dalla maestria dell'anziano pittore, e avendone attratto la simpatia, Poussin è invitato con Porbus presso la dimora del grande artista, per assistere all'esposizione

[19] A tal riguardo, è importante annoverare la riflessione di Jean François Lyotard intorno all'arte e alla corporeità e la nozione di «figurale» che egli elabora, proprio a partire dal dialogo instaurato nei suoi testi con il pensiero merleau-pontiano. Cfr. J. F. Lyotard, *Discorso, Figura*, trad. it. di E. Franzini & F. Mariani Zini, Milano, Mimesis, 2008.

[20] Cfr. J. Gasquet, *Cézanne. Dialogo di un'amicizia*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mimesis, 2010.

della *Catherine Lascault*, capolavoro che Frenhofer gelosamente custodisce lontano da sguardi estranei, e a cui è profondamente legato. In cambio, Poussin propone che la sua modella e amante, la bellissima Gillette, posi per Frenhofer, permettendogli così di ultimare definitivamente l'opera. L'incontro seguente, tuttavia, non va come sperato: la richiesta di Poussin a Gillette finisce per incrinare la fiducia assoluta che la giovane donna riponeva nell'amato, e la vista della *Catherine Lascault* che, fatta eccezione per un «lembo» di piede rappresentato in un angolo della tela, è ancora e solo un caotico ammasso di colori, è accolta con delusione da Porbus e Poussin, al punto da spingere Frenhofer nella disperazione e a morire nel corso della notte, non prima, però, di aver bruciato tutti i suoi dipinti.

La vicenda del personaggio balzachiano e l'enorme passione da lui provata per la *Catherine* pare abbiano profondamente colpito la sensibilità di Cézanne. Scrive, a tal riguardo, Merleau-Ponty:

> Balzac immagina, senza dubbio sulla scorta delle indicazioni di Delacroix, un pittore che vuole esprimere la vita medesima con i soli colori e che tiene nascosto il suo capolavoro. Quando Frenhofer muore, gli amici non trovano che un caos di colori e di linee inafferrabili, una muraglia di pittura. Cézanne fu commosso fino alle lacrime leggendo il *Capolavoro sconosciuto* e dichiarò di essere lui Frenhofer.[21]

L'immedesimazione dell'uomo in carne e ossa *Cézanne* nella carne del personaggio *Frenhofer*, ci permette di scoprire qualcosa in più in merito all'analogia fra corpo e opera d'arte a cui precedentemente si faceva riferimento. Attraverso la storia di Frenhofer, infatti, Cézanne deve aver ritrovato quel sentimento di aderenza totale della sua arte alla sua vita, e ancor più, deve avere intuito fino a che punto le due dimensioni del suo sentire e del suo esprimere non fossero scindibili dalla tensione che

[21] M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, Milano, il Saggiatore, 2016, p. 37.

provava verso i soggetti e le cose che tentava di ritrarre.[22] In primo luogo, è, dunque, Balzac a esercitare su Cézanne il potere di metamorfosi del sentire del suo personaggio nella *carne* del sentire cezanniano, ed è a sua volta Cézanne a rintracciare attraverso di esso, un possibile, intimo, contatto tra lui e l'alterità, che sarà a sua volta matrice di tensioni future. In questo senso, l'arte conserva sempre e comunque una funzione *intersoggettiva*, come risultato non di un'intenzionalità volta attivamente allo stabilimento di questo contatto, quanto piuttosto di un'esperienza che si sedimenta nel passivo attingimento di esperienze e sensazioni già provate, e che si riattiva nel tessere trame sempre nuove fra il sentire passato e le interrogazioni silenziose e future rivolte all'altro e al mondo.

Se, dunque, Merleau-Ponty sottolinea in che modo «l'opera da fare» di Cézanne richiedesse la sua realizzazione in «quella vita»,[23] non è attraverso una dinamica di «cause ed effetti», tramite una mera ricostruzione del profilo psicologico del pittore, che si potrà risalire genealogicamente ai motivi che hanno segnato la sua opera e il suo stile. Il «motivo», infatti, è piuttosto la risultante della sua libera capacità di aderire alle cose, di scorgere attraverso le carni palpitanti del suo corpo l'invisibile segreto che lega la sua aderenza al mondo, dunque la sua vita, alla sua capacità di renderne gli altri partecipi, ricreandolo a suo modo e fornendo «ai più "umani" fra gli uomini» null'altro che una chiave silenziosa di accesso allo «spettacolo di cui fanno parte senza vederlo».[24] Ma cosa concerne tale spettacolo invisibile e, soprattutto, in che modo dovrebbe porre in contatto l'uomo-Cézanne con qualsiasi altro uomo, letterato o artista, immaginato e reale, che abbia abitato, a suo tempo, lo stesso mondo e sentito con una carne differente dalla sua? In che modo, dunque, l'arte pone in connessione gli individui in quanto corpi, facendosi essa stessa individuo dotato a suo modo di un corpo?

[22] Ivi, p. 39.
[23] *Ibidem.*
[24] Ivi, p 37.

La relazione tra Frenhofer e la sua *Catherine* risulta di grande interesse nella partita che si gioca tra lo spettacolo visibile e quello invisibile all'interno del racconto di Balzac e consente di tracciare i contorni di una possibile risposta a tale quesito. George Didi-Huberman, autore de *La peinture incarnée* scrive a tal riguardo:

> Il visibile sarebbe una specie di immensa e diffusa topologia delle pieghe, una sfoglia pellicolare generalizzata, nella quale l'interstizio sarebbe in qualche modo portatore della differenza, del senso. Dunque, secondo Balzac, ogni corpo, in natura, è composto da una serie di spettri, in strati sovrapposti all'infinito, stratificati in membrane infinitesimali, in tutti i sensi in cui si attua la percezione ottica. [...] *Frenhofer,* nome proprio enigmatico inventato da Balzac, ha probabilmente qualche affinità con l'idea di un mondo visibile instabile, in cui ogni forma dovrebbe la propria esistenza solo alla quasi casualità di una concrezione spettrale. Poussin e Porbus fanno parte della «vera» storia dell'arte, ma di quale storia fa parte questo genio sconosciuto chiamato Frenhofer? Di una storia mitica, di sicuro, un'*invenzione* balzachiana, ma anche della storia del diafano, per l'appunto.[25]

«Diafano» è ciò che si offre allo sguardo solamente attraverso contorni sfumati, che mantiene, come tale, degli orizzonti di latenza, permettendo di accedere al visibile unicamente attraverso l'esperienza dell'invisibile. In questo senso, è possibile affermare che il «diafano» stia a fondamento ultimo del nostro contatto con le cose, così come è fondamento dell'attività artistica stessa, in quanto tentativo di espressione di questi orizzonti di latenza e attestazione inesorabile dell'impossibilità di una loro messa in forma totale nei termini dell'espresso. La storia di Frenhofer è la storia impossibile dell'arte, il *mito* del «diafano», che è alla

[25] G. Didi-Huberman, *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente,* trad. it. di S. Guindani, Milano, il Saggiatore, 2008, p. 33

base del desiderio di creazione che anima l'attività umana di ogni tempo e luogo: quello di restituire la pienezza della vita, il suo polimorfismo, le sue plurime stratificazioni, di cui la *carne* vivente e pulsante è emblematico esempio. Proprio in quanto tale, la *chair* è accolta da Merleau-Ponty, nell'ultima fase della sua produzione filosofica, come un tentativo di fornire a questa tensione dell'essere umano verso l'altro e verso il mondo una valenza etica, oltre che estetica, coronandone, dunque, la portata intersoggettiva.

Questa realizzazione impossibile di porre tanto su carta, quanto su tela «una vita» è ben rappresentata tanto dalla pazzia di Frenhofer, che riesce solamente a immaginare la donna amata, «che si sentiva guardato dal quadro al punto da attribuirgli il sesso e l'amore», e che, «così facendo, non vedeva che a guardarlo era, proprio per questo, solo una "muraglia di pittura"»,[26] quanto quella di Cézanne, che si rivede nella pazzia del protagonista balzachiano, proprio in virtù di questa interrogazione perenne che egli rivolge alle cose e che è inesorabilmente destinata a ricominciarsi.

È, chiaramente, in termini anti-mimetici che l'attività artistica di Cézanne, quanto quella di Frenhofer o di Balzac vogliono realizzarsi, e questo è forse il dato più importante di tutta la loro riflessione, nonché dell'interesse che rivolge loro Merleau-Ponty. È, infatti, nella scommessa impossibile di vedere irrompere sulla tela la dimensione sensibile che ogni artista ripone il senso stesso della propria esistenza e della propria realizzazione come essere umano: ciò di cui è alla ricerca è un rispecchiamento totale con l'opera, la possibilità addirittura di entrarvi dentro, di divenire un corpo solo con essa. Per questo, scrive Merleau-Ponty:

> Lo sforzo di Balzac, anch'egli ossessionato dalla «realizzazione», fa capire quello di Cézanne. Egli parla [...] di un «pensiero da esprimere», di un «sistema da costruire», di una «scienza da spiegare». [...] Per Frenhofer, il senso

[26] M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, cit., p. 37.

> della pittura è il medesimo: «…Una mano non è solo attaccata al corpo, ma esprime e continua un pensiero che va colto e reso… […]. L'artista secondo Balzac o secondo Cézanne non si contenta di essere un animale colto, ma *assume la cultura dal suo principio e la fonda di nuovo*, parla come il primo uomo ha parlato e dipinge come non si fosse mai dipinto.[27]

4. Oltre la libertà, oltre la contingenza: l'istituzione come possibilità di «vita comune».

Abbiamo visto come l'analogia fra corpo e opera d'arte ci permetta di cogliere qualcosa in più intorno al nesso fra visibilità e invisibilità nel pensiero merleau-pontiano. Ancor più, si è mostrato in che modo, secondo Merleau-Ponty, il desiderio appaia attraverso l'esperienza che l'uomo fa dell'altro e del mondo prima attraverso la corporeità, poi attraverso l'attività artistica. Rispetto a quest'ultimo punto, è la figura di Frenhofer, a essere assurta a modello. Allo stesso tempo, la storia di Frenhofer ci aiuta a comprendere fino a che punto il pensiero sia per il filosofo intrinsecamente legato alla sfera del sentire e come, dunque, la pittura, la letteratura, così come il cinema, la musica, siano «idee sensibili»,[28] a loro volta produttrici di pensiero. Tutto ciò avviene proprio perché, come è rimarcato da Taminiaux, «pensare, per Merleau-Ponty, non significa distogliersi dal percepito, bensì concedergli il primato, abitandolo, ascoltandolo, interrogandolo, ritornandovi sempre».[29] Questo ritorno costante alle cose, questo contatto perenne che diviene possibile stabilire con esse è ciò che caratterizza intrinsecamente tanto la nostra percezione, quanto la nostra espressione: ancor più, esso è quanto permette di rintracciare già

[27] *Ibidem* (corsivo mio).

[28] Con la nozione di «idea sensibile», si intendono delle idee, la cui produzione non è il risultato di un'attività intellettuale, quanto di un'esperienza sensibile. Un esempio è fornito da M. Carbone, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Macerata, Quodlibet. 2004.

[29] J. Taminiaux, *Le penseur et le peintre. Sur Merleau-Ponty*, in *La part de* l'œil, VII, 1991, trad. it. di C. Fontana, *Il pensatore e il pittore*, in M. Carbone e C. Fontana (a cura di), *Negli Specchi dell'Essere. Saggi sulla filosofia di Merleau-Ponty*, Cernusco L. (CO), Hestia edizioni, 1993, p. 130.

una nostra, personale *stilizzazione* all'interno della nostra percezione, e una altrettanto personale *sedimentazione* delle nostre esperienze e impressioni pregresse nella nostra attività espressiva. L'abbiamo appurato attraverso l'episodio della passante citato in precedenza: questa, producendo uno scarto di senso rispetto a una femminilità in generale, stabilisce, anche involontariamente, un *contatto* con il suo osservatore, attingendo, da un lato, alle esperienze da lui instaurate con ogni altra donna del suo passato, dall'altro, instillando un elemento di novità assoluta nella sua percezione, che andrà in qualche modo a sedimentarsi e ripresentarsi in tutti i suoi incontri futuri, a loro volta matrici di ulteriori variazioni. È difficile stabilire da chi maggiormente dipenda l'istituirsi di una tale realtà, se dalla camminata della donna o dallo sguardo del suo osservatore: l'espressione dell'una, la percezione dell'altro, piuttosto, sono tra loro *reversibili*, non possono farsi se non in una dinamica di co-implicazione. Da ciò deriva il fatto che non vi sia espressione se non a partire da un percepito e che non si dia percezione che non sia, al contempo, espressione: se percepire è già esprimere, allora esprimere è, ancora e sempre, *percepire*.[30] Si comprende con particolare chiarezza l'ambiguità costitutiva dell'atto percettivo e dell'atto espressivo, se si pensa anche al celebre episodio del *ralenti* di Matisse: il pittore resta sorpreso dalla cura con cui egli stesso traccia i propri segni sulla tela, ma, al contempo, non può concepire la sua scelta come il frutto di una deliberazione totale. Il risultato finale dell'opera è un misto di attività e passività in cui si condensa l'espressione del pittore che, «sovrano incontestato nella sua ruminazione del

[30] In merito alla relazione tra percezione ed espressione, scrive M. Merleau-Ponty, *Il mondo sensibile e il mondo dell'espressione. Corso al Collège de France, 1953*, trad. it. di A. C. Dalmasso, Milano, Mimesis, 2021, pp. 62-63: «Intenderemo qui per espressione o espressività la proprietà che ha un fenomeno, per la sua organizzazione interna, di farne conoscere un altro che non è dato o che non è mai stato dato. Lo strumento, l'opera, esprime l'uomo in questo senso. Lo stesso vale per l'opera dello spirito o per il quadro, ma più complesso: essi esprimono l'uomo parlando delle cose o anche del mondo, in questo caso non vi è solamente uomo che si esprime in prodotto ma prodotto che esprime il mondo, laddove l'uomo si attesta mediante l'apparizione di questo rapporto: /[19][13]/ È in questo secondo senso che la percezione è espressione, espressione del mondo, ed essa si attesta come umana solamente in quanto racchiude questa emergenza di una verità del mondo».

mondo»,[31] riporta in maniera più o meno consapevole sulla tela i frutti di una scelta che si nutre tanto delle sue sensazioni, quanto delle sue deliberazioni, tanto dei suoi atti volontari, quanto involontari.[32] Scrive Merleau-Ponty a tal riguardo:

> Come sappiamo ciò che si fa in pittura? Non si lavora per caso. Eppure, il campo intero della pittura e, per ciascun pittore, della sua pittura, non è veramente dato. La storia è retrospettiva, metamorfosi, in questo senso i pittori non sanno quello che fanno. Eppure, *ciascuno ritrova tutta la pittura, come ciascuna vita ritrova tutte le vite*. In che modo il mondo dato, percepito, suscita in ciascuno questa ricreazione che è riscoperta? Logica cieca, logica che si crea lungo il cammino.[33]

In effetti, sono due le questioni poste in ballo all'interno di questo passaggio: la prima concerne il senso stesso dell'atto pittorico nella sua unicità, la seconda i legami intersoggettivi che, nonostante la sua irripetibilità, esso sarà in grado di tessere. Ciò avviene poiché «l'opera compiuta non è quella che esiste in sé come una cosa», così come non pertiene alla corporeità esistere come tale, «ma quella che raggiunge il suo spettatore, l'invita a riprendere il gesto che l'ha creata e a congiungersi al mondo silenzioso del pittore – ormai proferito e accessibile –, saltando gli intermediari, senz'altra guida che un movimento della linea inventata, *un tracciato quasi incorporeo*».[34] Il carattere «incorporeo», «interstiziale», «diafano», dell'atto espressivo, nel suo condensarsi intorno a delle linee, delle note, dei fotogrammi, delle parole, produce quel movimento tensionale che si dirige dall'artista al mondo, dal mondo all'artista, e che si tramuta nello «stabilimento di un'esperienza di dimensioni durevoli, in rapporto alle

[31] M. Merleau-Ponty, *L'Occhio e lo Spirito*, cit., p. 16.
[32] Cfr. M. Merleau-Ponty, *Segni*, trad. it. di G. Alfieri, Milano, il Saggiatore, 2015, pp. 63-64.
[33] M. Merleau-Ponty, *L'institution, la passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Paris, Belin, 2015, pp. 103-104 (trad. it. mia, corsivo mio).
[34] M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 70 (corsivo mio).

quali tutta un'altra serie di esperienze avranno senso e faranno un seguito, una storia»,[35] dando vita, per l'appunto, a quella che Merleau-Ponty definisce come un'*Istituzione*.

Tematizzata più esplicitamente dal filosofo durante i corsi al Collège de France da lui tenuti nel '54-'55, l'*Institution* concerne tutti quegli eventi della vita personale e pubblica della storia umana che è possibile definire come «eventi-matrici», in grado di produrre l'apertura di «un campo storico che ha unità»,[36] ovvero di un passato e di un avvenire che tramite un evento acquistano un nuovo slancio e una nuova coerenza all'interno del divenire storico. L'istituzione è, dunque, una «matrice simbolica che fa sì che vi sia apertura di un campo, di un avvenire» e, come tale, rappresenta la possibilità «di un'avventura comune e di una storia come coscienza»;[37] a partire da questa, ogni esperienza precedente viene reinvestita e ritinteggiata di sfumature di senso nuove e, al contempo, si apre su ciascuna esperienza futura come una linfa pregna della molteplicità deformante di sensi che con essa giungono alla luce e con cui si pone in un dialogo aperto e attivo mai più richiudibile, ma piuttosto riproponibile e reinterpretabile a partire dall'attribuzione di nuove significazioni agli eventi tanto del futuro, quanto del passato. Per tali ragioni, *l'Istituzione* detiene al contempo un carattere *intersoggettivo* e *iperdialettico*, poiché se da un lato pone necessariamente l'essere umano in contatto con l'alterità, tanto a un livello individuale, quanto collettivo, oltrepassando contingenze e limiti spazio-temporali, essa si sedimenta, tuttavia, attraverso un rapporto aperto e sempre rinnovabile che, come tale, permette il ri-attingimento costante di elementi del passato in vista di un avvenire, senza pretesa di sintesi o totalizzazione.

Non è casuale, del resto, che Merleau-Ponty interpreti tanto l'opera d'arte, quanto l'amore come delle istituzioni.[38] In ambedue i casi, infatti, ritroviamo quell'orizzonte di indiscernibilità

[35] M. Merleau-Ponty, *L'institution, la passivité*, cit., p. 50 (trad. it. mia).
[36] Ivi, p. 57 (trad. it. mia).
[37] Ivi, p. 58 (trad. it. mia).
[38] Merleau-Ponty stesso dà particolare rilievo all'*Institution d'un sentiment* e di *Institution d'une œuvre*. Cfr. Ivi, pp. 83-116.

tra decisioni e contingenze, tra passività e attività, che si situa tanto al di là di un puro determinismo, quanto di una pura libertà. È, in effetti, per tali ragioni che ogni contingenza finisce con l'assumere, nel rapporto d'amore, i tratti di una scelta di «vita comune»,[39] che appare come necessaria e istituita. Contrariamente a Sartre e discostandosi dall'immagine sartriana dell'amore in quanto «fascinazione», «illusione», che ancora imperversava nelle pagine della *Fenomenologia della percezione*,[40] Merleau-Ponty difende «la realtà» dell'amore, come risultato di una scelta né puramente arbitraria, né regolata da episodi puramente circostanziali.[41] In quanto apertura di un campo di possibilità in grado di ri-orientare l'attività stessa delle soggettività implicate al suo interno, l'amore rende, dunque, possibile l'emersione di un orizzonte comune, di una *specularità* che ri-significa non soltanto il passato che si è sedimentato, quanto un avvenire che si istituisce proprio attraverso gli orientamenti inaspettati che tale legame è in grado di dischiudere.

5. Su visibilità e invisibilità della chair come orizzonte e fondamento di un pensiero della relazione.

Abbiamo fin qui mostrato, da una parte, la co-implicazione reciproca, nella corporeità, di espressione e percezione, dall'altra, come questa dinamica di co-implicazione si sedimenti all'interno di un'esperienza intersoggettiva – quella, appunto, dell'*Institution* – che è, «dimora» di «un desiderio di avvicinare l'altro e di raggiungerlo anche nel suo corpo, animato e tremante».[42] Proprio in virtù di ciò, è possibile affermare, che «ogni gesto del nostro

[39] Ivi, p. 85.

[40] Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 235.

[41] In merito al rapporto tra Sartre e Merleau-Ponty e al nesso tra realtà e immaginario nell'esperienza amorosa, cfr. A. Dufourcq, *Institution et imaginaire: la réflexion merleau-pontyenne sur les illusions amoureuses*, «Chiasmi International», 6, 2005, pp. 303-343; cfr. anche G. Caignard, *Un «rapport de miroir». Relation Amoureuse et Réflexion Politique chez Merleau- Ponty*, «Chiasmi International», 22, 2021, p. 159. In merito alla questione dell'immaginario nel pensiero di Merleau-Ponty, cfr., A. Dufourcq *Merleau-Ponty. Une ontologie de l'imaginaire*, London, Springer, 2012.

[42] M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 260.

corpo o del nostro linguaggio, ogni atto della vita politica, tiene conto spontaneamente dell'altro e si supera, in quel che ha di singolare, verso un senso universale»,[43] o, ancora, verso un'«"intercorporeità"»,[44] la cui possibilità è data dalla capacità, permanente e segreta, detenuta dai nostri corpi, di *desiderare*.

Tale idea raggiunge i tratti più maturi della riflessione del filosofo nelle pagine de *Le visible et l'invisible* che egli dedica alla nozione di *chair,* e che dischiudono il suo pensiero a un'«ontologia del visibile». Scrive Merleau-Ponty a riguardo:

> Quando parliamo della carne del visibile [...] vogliamo dire che l'essere carnale, come essere delle profondità, a più fogli o a più facce, essere di latenza, e presentazione di una certa assenza, è un prototipo dell'Essere di cui il nostro corpo, il senziente sensibile, è una variante notevole, ma il cui paradosso costitutivo è già in ogni visibile.[45]

E aggiunge:

> Diciamo quindi che il nostro corpo è un essere a due fogli, da una parte cosa fra le cose, e, dall'altra ciò che le vede e le tocca; diciamo, poiché è evidente che esso riunisce in sé queste due proprietà, e la sua doppia appartenenza all'ordine dell'"oggetto" e all'ordine del "soggetto" ci rivela relazioni molto insospettate tra i due ordini.[46]

La corporeità, dunque, in quanto «essere a due facce», è una potenza di metamorfosi. Questo carattere metamorfico del corpo è sintetizzato nella celebre immagine del toccarsi/vedersi degli occhi e delle mani: scisso tra la dimensione attiva e quella passiva, tra il senziente e il sentito, l'espresso e il percepito, il corpo è

[43] Ivi, p. 271.
[44] M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile,* trad. it. di A. Bonomi, a cura di M. Carbone, Milano, Bompiani 1994, p. 157.
[45] Ivi, p. 152.
[46] Ivi, p. 153.

al tempo stesso soggetto e oggetto di tale esperienza, *narcisisticamente* implicato in essa.[47] Tuttavia, questa esperienza che il corpo fa di sé stesso, lungi dal concernerlo solipsisticamente, è testimone del fatto, come sottolinea Barbaras, che «in lui si abbozza sempre già una sensazione», che fa sì che «l'assenza a sé del sentire costituisca il suo modo proprio di immanenza».[48] Questa perenne immanenza dell'uomo al mondo diviene comprensibile se si ammette l'esperienza di un *narcisismo*, una reversibilità fondamentale, propria della carnalità del corpo, di farsi toccante e toccata, vedente e vista, che non potrebbe, dunque, darsi come tale se non fosse già presente nell'esperienza della visione del mondo. Sottolinea giustamente Barbaras in merito:

> Ciò che vale per il toccare vale, in virtù dell'unità del corpo proprio, per la visione. Contrariamente a ciò che si enuncia nell'attitudine naturale, la visione non saprebbe essere descritta come la distribuzione di un mondo completamente oggettivo dinanzi a una coscienza ubiquitaria: anche la visione s'incarna, *è* visibile, di una visibilità che le è consustanziale: si produce dal centro del mondo. Il che equivale a dire che accade come presenza effettiva di un mondo visibile.[49]

Tale «narcisismo» della visione è emblematico dell'ambiguità costitutiva del nostro corpo, al contempo vedente e visibile, e consiste nel fatto che, come in uno *specchio*, esso si riflette nell'altro e nel mondo, così come l'altro e il mondo si riflettono in esso. In questo senso, dunque, il nostro corpo è «sensibile e visibile per sé stesso» come un «sé» che è tale per «confusione, narcisismo, inerenza di colui che vede a ciò che vede, di colui che tocca a ciò che tocca, del senziente e del sentito. Dunque, un sé che è perso nelle cose, che ha una faccia e un dorso, un passato e un

[47] Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'Occhio e lo Spirito*, cit., pp. 18-19.
[48] R. Barbaras, *De l'être du phénomène*, Grenoble, Millon, 1991, p. 183 (trad. it. modificata mia).
[49] Ivi, p. 184.

avvenire»,[50] stando con ciò a intendere che la visione è presa e si fa per mezzo delle cose e solo attraverso di esse. Proprio per questo, del resto, lo *specchio* è la metafora più adatta a suscitare l'idea di questo sopravanzamento tra la *chair* dell'uomo e la *chair* del mondo, la cui reversibilità attualizza le virtualità del desiderio che tramite questa vengono alla luce. Tale *chair* è, infatti, interpretabile nei termini di una tensione costante, attraverso cui l'altro passa dall'essere il mero correlato della nostra esperienza visiva, all'essere una necessaria continuazione della stessa, producendo come intrinseca necessità in noi quella di essere, a nostra volta, inclusi nella sua visione.

Questa visione è, dunque, quel momento in cui un «*idios kosmos*»,[51] un universo singolare fondato sulle proprie esperienze e i propri vissuti, si apre su un «*koinos kosmos*»,[52] un universo collettivo fatto delle molteplicità di altre esperienze e vissuti, passati, presenti e futuri, con cui si pone in dialogo e attraverso cui dà inizio a una nuova storia. In questo senso, dunque, la visione mira all'istituzione di una «vita comune», ed è così che diviene possibile interpretare la *chair* come una tensione originaria verso l'alterità e il mondo, che accomuna in qualche modo tutti gli esseri viventi. Pertanto, se è la visione a insegnarci che «esseri differenti, "esterni", estranei l'uno all'altro sono tuttavia assolutamente *insieme*»[53] è, anche vero che una tale presa di consapevolezza ci è resa possibile nel momento in cui riscopriamo la nostra carne e quella dell'altro come un *terreno*, un *fondamento*, attraverso cui costruire un *orizzonte comune* di esistenza. Questo può richiedere, del resto, un riposizionamento del nostro punto di vista, così come della nostra capacità di significazione. In questo senso, si comprende la volontà merleau-pontiana di fornire nuova linfa vitale al mito classico di Narciso, alla cui figura è tradizionalmente attribuito un valore negativo: l'operazione di Merleau-Ponty ci

[50] M. Merleau-Ponty, *L'Occhio e lo Spirito*, cit., p. 18.
[51] Ivi, p. 24.
[52] *Ibidem.*
[53] Ivi, p. 58.

permette di ripensarci *narcisisticamente*, e di ri-significarci come «nodi di relazioni»[54] potenziali (fra esseri umani, così come fra esseri umani e non-umani), in una dinamica interpretativa del rapporto con l'alterità di cui la *chair* diviene *cartografia*.

È in effetti de Saint-Aubert a indicare la possibilità di intendere la *carne* come una «"matrice simbolica", "tipo di essere che contiene tutto" con una riconduzione latente al naturale e al culturale»,[55] in grado di interpretare l'orizzonte percettivo ed espressivo della nostra esistenza come una relazione animata dalla «tensione al desiderio», intesa come un'apertura al mondo e all'altro, attraverso la quale scopriamo la «profondità», quell'«avere a distanza» che è secondo Merleau-Ponty sintomatico dell'opacità del mondo, inteso come il «suolo monumentale del desiderio»,[56] che ci unisce e a cui costantemente attingiamo, che è metafisico e trascende la realtà stessa.

Si può, forse, meglio comprendere perché l'esperienza della *carne* sia concepibile nei termini di quest'apertura del corpo alle virtualità del desiderio, se si rivolge ancora un po' di attenzione alla vicenda di Frenhofer e del suo dipinto. La visione immaginaria che detiene il pittore della sua *Catherine* è interpretabile nei termini della follia, solamente a uno sguardo superficiale della vicenda. È, in effetti, vero che la *Catherine* è solo e ancora un ammasso informe di colori, eppure vi è pur sempre un «lembo»,[57] un piede dipinto in un angolo della tela, la cui carne è *vita*, palpita: un piccolo accenno, certo, ma testimonianza della presenza di qualcosa, piuttosto che di niente. Possiamo, dunque, capovolgere il punto di vista della vicenda, se affermiamo piuttosto che vera problematica della storia non è tanto la follia di Frenhofer, quanto la *cecità* dei suoi altri due spettatori e colleghi. Questi, infatti,

[54] M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 582.
[55] E. de Saint-Aubert, *Être et Chair. Du corps au désir: l'habilitation ontologique de la chair*, Paris, Vrin, 2013, p. 243 (trad. it. mia).
[56] Ivi, p. 394 (trad. it. mia).
[57] Sulla nozione di «lembo» in riferimento alla «carne» in Merleau-Ponty, cfr. G. Didi-Huberman, *La pittura incarnata*, cit., pp. 38-43.

non riescono a vedere, al di là di quella «muraglia di pittura», il pulsare febbricitante della carne viva, la tensione erotica che, pur essendo potenza invisibile che anima l'immaginario del pittore e che resta celata nel dipinto, non è per questo meno *reale*. In questo senso, dunque, per Merleau-Ponty «la pittura non evoca niente, e meno che mai il tattile», piuttosto, essa «dona esistenza visibile a ciò che la visione profana crede invisibile» e, in quanto tale, «*non celebra mai altro enigma che quello della visibilità*».[58]

[58] M. Merleau-Ponty, *L'Occhio e lo Spirito*, cit., p. 23 (corsivo mio).

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Il corpo invisibile nelle opere di Giuseppe Maraniello

di *Ivana Randazzo*

Le immagini 'parlano' e dicono, ad ognuno che le osserva, qualcosa di diverso. Le figure metalliche, le aste, il centauro[1] che popolano i lavori di Giuseppe Maraniello,[2] sono tutti simboli pieni di significato che rimandano al mito, al mondo primitivo, all'iconografia arcaica,[3] richiamano la sfera del sacro e del rituale, piena di dei, demoni, enigmi: «Si tratta di simulacri, piccoli e grandi: effigi, idoli, parvenze, ombre, larve, spettri testimonian-

[1] Come afferma l'artista: «Una delle mie figure, che spesso viene definita centauro, è invece un uomo che combatte contro la propria coda, ed è quindi posto di spalle, con il capo rivolto all'indietro. È una metafora, sia di conflitto che di complementarità, e non cammina affatto: è una figura statica, la cui forza interiore è impegnata ora a combattere una strenua battaglia contro se stessa» (cfr. R. Caragliano, S. Cervasio, *Gli ibridi mitologici in tre grandi sculture di Giuseppe Maraniello* < https://www.repubblica.it/dossier/cultura/arte-mostre-e-fotografia/2020/12/18/news/gli_ibridi_mitologici_in_tre_grandi_sculture_di_giuseppe_maraniello-277794083/>).

[2] Giuseppe Maraniello, nato a Napoli nel '45, dopo gli studi al liceo artistico di Benevento, su volontà del padre che come ricorda lui stesso ad undici anni lo avvia al mondo dell'arte, riconoscendone le sue capacità, nel '71 si trasferisce a Milano, le sue prime esperienze sono nel campo della fotografia per poi occuparsi di pittura creando opere che sono insieme pittura e scultura: «l'opera di Maraniello non va letta infatti come il tentativo di operare una sintesi tra pittura e scultura, come il risultato di un volontà tesa ad annullarne, nella ricerca di un armonizzazione dei contrari, le diverse determinazioni, ma invece come l'intenzione di spingere al limite il rapporto tra le due realtà, per mettere a prova le reciproche resistenze, ricreando, dunque, non il punto di equilibrio quanto, di tale convivenza, il punto di rottura» (P. G. Castagnoli, *Giuseppe Maraniello,* Roma, l'Isola, 1986, p. 4). Va ricordato inoltre il rapporto che intrattiene con poeti come Mario Luzi e Edoardo Sanguineti, con i quali ha condiviso diversi progetti: «libri in edizione limitata, stampati su carte pregiate affiancate da incisioni e disegni dell'artista» (L. Madaro, *Studio d'artista, Giuseppe Maraniello: tra bronzi e assi di legno dove nascono esseri iconici* <https://milano.repubblica.it/cronaca/2022/12/29/news/studio_artista_giuseppe_maraniello *381173268>).*

[3] D. Eccher, *Un'anfora piena di emozioni per Giuseppe Maraniello*, in *Giuseppe Maraniello. Ri-flettere*, Ed. Cardelli & Fontana, Sarzana, 2001, p. 10: «È l'immaginario iconografico di una classicità` con cui l'arte non ha mai smesso di confrontarsi, è la consapevolezza di una dimensione storica che non dimentica le sue tracce. Bagliori di un'antichità` che s'intuisce nei frammenti iconici, nelle forme e nei simboli di un'arte che, attraverso la memoria, accede al mondo visionario e fantastico del mito. Ciò avviene con la leggerezza della fiaba, con la suggestione discreta della leggenda che conduce per mano lungo i racconti più improbabili eppure mai tanto concreti e veri. Non si tratta per Giuseppe Maraniello di compiacenza nostalgica, anzi, tale patrimonio di emotività` è per lui lo strumento narrativo più efficace per incidere il complesso sipario della contemporaneità`».

za di un qualcosa che è stato e che non si dà più nella realtà. Ogni coloratura, quando c'è, è un'allusione; ogni immagine un indovinello; ogni dimensione spaziale un cimitero e un trionfo di segni».[4]

È una doppia dimensione quella sulla quale si muove l'opera dell'artista, una visibile e una che si nasconde. Per cogliere l'opera, è necessario guardarla da una certa distanza ma allo stesso tempo avvicinarsi a tal punto da immergersi 'fisicamente' all'interno di essa, così da coglierne ogni frammento. L'artista apre ad un territorio in cui le figure degli opposti si specchiano l'uno nell'altro, in cui i corpi si intrecciano e si uniscono. Si rimane colpiti dall'opera ma non la si possiede mai fino in fondo, dando luogo a una dimensione allusiva di difficile leggibilità.

Questo aspetto potrebbe rappresentare un problema quando si pensa all'arte pubblica che ha un lessico preciso, che non richiede chiavi di interpretazione ma arriva a tutti, rivolta ad una fruizione indistinta. Le opere di arte pubblica sono concepite per essere condivise[5] mentre le opere di Maraniello sembrano costruite su un doppio registro, in parte che attinge a una memoria visuale facilmente identificabile, come nel caso di *Corona radiante*,[6]

[4] L. Vergine, *La malinconica euforia di Giuseppe Maraniello*, in A. Becattini, D. Montanari, L. Zanetti (a cura di), *Maraniello*, Ravenna, Edizioni Essegi, 1989, p. 6.

[5] Cfr. F. Poli, F. Bernardelli, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Milano, Johan & Levi, 2016; A. Piolselli, *L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Milano, Johan & Levi, 2015 e G. Centrone, *Fuori dal museo. Esperienze di arte pubblica*, Milano, postmedia books, 2021.

[6] Si tratta del capolavoro di arte pubblica *Corona radiante* (2001) realizzato con Pomodoro per la *Cathedral of St. John the Evangelist* di Milwaukee, in cui l'artista realizza il Cristo in bronzo: «Il Cristo di Maraniello, che sintetizza l'iconografia del Christus patiens, porta i segni della Passione; sulla mano destra poggia una colomba nell'atto di prendere il volo, simbolo cristiano dello Spirito. L'intera composizione plastica è attraversata, dall'alto verso il basso, da un grande cuneo-saetta, simbolo della divinità e del legame tra l'uomo e Dio», in M. Soricaro, *Dimensione dello spazio interno: l'opera 'luogo' in Arnaldo Pomodoro*, «AOFL», XII, 2017, 1, p. 129 in <I>Dimensione dello spazio interno: l'opera 'luogo' in Arnaldo Pomodoro </I> | Sezione di Lettere (unife.it). A. Pomodoro, G. Maraniello, *Corona radiante nella cattedrale di Milwaukee*, Milano, Skira, 2004.

in parte a una dimensione più complessa che viene rielaborata dall'artista come nell'opera *Il gatto dorme rotondo*[7] o *Il bianco dell'ombra.*[8]

Le opere hanno una forza speciale che le fa apparire contemporaneamente comprensibili, visibili e criptiche. Questa duplice capacità di rendere visibile e manifesto il significato di un'opera e allo stesso tempo nasconderlo, permette di oltrepassare il rischio che spesso l'arte pubblica corre di essere quasi retorica, troppo esplicita nel messaggio.

Sebbene il fine delle sue opere sia regalare emozioni e riflessione, tuttavia anche l'artista a volte diventa critico nei confronti delle numerose opere di arte urbana che investono le città. Nei suoi lavori artistici non manca mai l'alone del mistero, l'indefinito, e tutto ciò porta a stimolare la fantasia a prescindere dalla circostanza che sia un esperto conoscitore d'arte o un semplice passante che mentre cammina si sofferma a guardare. Nei suoi lavori l'elemento onirico, fantasioso, ludico stimola a domande e interrogativi, la complementarietà, gli opposti, i contrasti da cui sono caratterizzati sono un modo per sottolineare che non bisogna fermarsi all'esterno ma esiste una realtà intima e nascosta altrettanto importante.[9]

---

[7] Si veda *Maraniello. Il gatto dorme rotondo*, D. Eccher (a cura di), Milano, Studio Copernico, 2009. «Notando un piccolo micio sornione arrotolato su se stesso, il piccolo Akira, con i modi di dire che solo i bambini riescono a inventare, esclamò: "Guardate! Il gatto dorme rotondo". La storia, di qualche anno fa, è reale e il nonno di Akira è il grande artista Giuseppe Maraniello, napoletano di origine traferitosi a Milano all'inizio degli Anni Settanta, che, nella grande mostra al Giardino di Boboli di Firenze (2009), non esitò a dare proprio quel titolo (Il gatto dorme rotondo) a quella che rimane una delle sue più importanti esposizioni», in R. Moratto (a cura di), *Maraniello. Il bianco dell'ombra*, Vigone, 2015, p. 9.

[8] Importante opera con la quale partecipa a *Panchina d'Artista*. La panchina di Maraniello è collocata nei Viali di Piazza Clemente Corte a Vigone, piccolo paese del Piemonte. Il bianco per l'artista è un colore che racchiude più significati: «Il bianco è per me una lettura dell'appiattimento del nostro momento storico, dove le cose ci sono, ma si fatica a vederle. Si tratta di una messa in discussione del mio lavoro, un ripartire da capo», in G. Verzotti (a cura di), *Tueio. Giuseppe Maraniello*, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2005, p. 112. E ancora: «Nel bianco tutto scompare, come inghiottito; può sembrare una rinuncia ma non lo è, anzi per Maraniello è un atto di resistenza perché dal bianco dell'ombra – che ha in sé il principio, la germinazione – riaffiora la forma, come un ricordo sepolto che ritorna alla mente», in R. Moratto (a cura di), *Maraniello. Il bianco dell'ombra*, cit., p. 61.

[9] Secondo Tedeschi, l'estensione delle sue opere è una forma di astrazione: «Non astrazione nel senso di "non-figurazione", dunque, ma astrazione dai concetti e dalle relazioni che le cose e le forme instaurano; astrazione dalla nozione di "luogo", per assurgere a quella più libera di "spazio" nel

Il segno di riconoscimento dell'opera di Maraniello sta forse proprio nell'ambiguità che la rende di grande attualità, un mondo di fluidità e incertezze sociali che non sembra identificarsi con nulla di definito, ma è come l'opera dell'artista napoletano, una società dai confini aperti:

> Maraniello infatti- può apparire paradossale, a guardare superficialmente le sue opere- non aspira ad un coinvolgimento vitalistico dell'ambiente, non vuole che i suoi lavori sfuggano dal regno dell'artistico a quello dell'estetico, neppure quando i suoi piccoli personaggi sembrano saltar fuori dalle tele, o quando un sottilissimo arco di metallo informa di sé una parete, e nemmeno quando la sua scultura conquista lo spazio tridimensionale, perché, si sa, quando l'attore fugge dal palcoscenico e si rifugia in platea, non fa altro che allargare lo spazio della finzione. Anche la fuga dalla scena fa parte della scena.[10]

I soggetti naturalistici, gli uomini che corrono tra le cime delle montagne o il *Volo*[11] di Ischia infondono tutte una energia al corpo che viene favorita grazie alla convivenza dei contrasti, al precario equilibrio di forze contrapposte.

Alcune opere nascondono luoghi che si sottraggono allo sguardo, occorre la gestualità e la curiosità per scoprire attraverso il movimento della mano cosa celano, come se l'opera prose-

quale forme e figure si muovono, anche quando sembrano fissarsi in un equilibrio momentaneo. Una vitalità "astratta", la sua, che gioca la sua libertà di invenzione nell'associazione tra un'idea di spazio continuo e una configurazione che, per un attimo, prende consistenza per poi ritrarsi nelle pieghe del vuoto», in F. Tedeschi, *Da "luogo" a "spazio": una diversa "specificità"*, in F. Tedeschi (a cura di), *Giuseppe Maraniello. Ponti*, Sarzana, Cardelli & Fontana arte contemporanea, 2015, p. 13.

[10] M. Meneguzzo, *Tiro alla fune*, in *Maraniello: Museo Butti Viggiù*, Viggiù, Museo Butti, 1985, p. 6.

[11] L'opera si trova nel parco termale del Negombo e si tratta di un angelo ermafrodito ideato da Ermanno Casasco. «Un'opera pensata proprio per quel luogo, inaugurata il 22 maggio 2004 in concomitanza con la mostra mercato, "Ipomea del Negombo" seconda edizione. L'angelo ermafrodito del volo che si installa sulle balze del Negombo, la parte più profonda e selvaggia del parco termale, nella roccia che domina il complesso di grotte, pozze e vasche di raccolta d'acqua, che si apre tra i fitti sentieri, si libra verso il mare. Figura solo accennata, pura forma nonostante le sue dimensioni (4metri e dieci di apertura d'ali, in bronzo), è occhio chiaroveggente che si libra fuori dal tempo e dallo spazio», in *Giuseppe Maraniello. Il volo*, https://negombo.it/it/il-parco/il-volo/

guisse proprio laddove si ecclissa in se stessa. Un continuo gioco in cui il mistero si manifesta nella irrisolta alternanza di visibile e invisibile.

> Non di rado, ponendosi dinanzi ad un'opera d'arte, si è attratti da una sorta di morbosa curiosità che non si lascia sopraffare dal racconto né si esaurisce nell'immagine, una curiosità insistente, subdola, un po' ossessiva che chiede ragione dei vuoti e delle ombre, che s'interroga sulle assenze. È un bisogno istintivo ancor prima che un'esigenza analitica, un'acuta e fastidiosa insoddisfazione che reclama un tempo più dilatato, ove lasciar scorrere lo sguardo indiscreto nelle segrete fessure di una narrazione tutt'altro che palese e svelata. Non si tratta, insomma, della naturale emozione che si prova al cospetto di un'opera d'arte ma di un prurito inspiegabile, il sospetto inconfessabile che l'artista abbia confuso e celato nelle immagini, altre e più silenziose tracce narrative.[12]

L'opera può essere capita a diversi livelli di attenzione del pubblico, a volte sfugge alla nostra comprensione il suo progetto e si resta affascinati dalla materia, dai colori o dalla forma che bastano a creare emozioni: questo rappresenta il grande potere comunicativo dell'arte visiva. Ciò che rende grande l'opera è l'idea che la sostiene, come afferma Maraniello, bisogna distinguere il talento dall'artista. Non basta avere talento per essere artisti, per certi aspetti sono più importanti il pensiero e l'idea che stanno dietro l'opera a renderla grande, come nel caso della scultura *Nido* che nasce dagli scarti della fonderia:[13] «è un po' un rinchiudersi, un ritrovarsi tra le proprie cose, dentro la propria casa. Un riparo precario però, una dimora aperta, che permette di continuare a osservare il mondo, lo stato di cose».[14]

---

[12] D. Eccher, *Un'anfora piena di emozioni per Giuseppe Maraniello*, cit., p. 9.

[13] Prima di lavorare con il bronzo usava la cera, tuttavia racconta che essa si deteriorava facilmente e ogni volta si trovava a dover ricreare il lavoro.

[14] In *Tueio. Giuseppe Maraniello*, cit., p. 101. In riferimento al *Nido* Maraniello afferma che inizialmente nasceva con l'idea di una ciotola o contenitore ma «alla fine è uscita questa figura curva, dinamica, piena di sollevamenti e di scarti materici, tanto vicina appunto a quella di un nodo, o anche

Il fascino della sua arte sta nel mostrare una cosa e tenerla contemporaneamente nascosta, nel continuo inventarsi e far nascere una nuova figura e nel condurre lo spettatore a scoprire un nuovo enigma.

> L'energia creativa dell'ambiguità poetica, che si nutre di fragilità e incertezze, si consolida nel gioco del dettaglio, frammento reliquiale di un racconto mai dato [...]. Ecco allora il bisogno intimo di segretezza, di processo iniziatico, di trascendenza che avvolge il pensiero estetico per riparalo dal vortice dell'immediatezza, dalla ruvida sensualità della superfice, dallo sguardo distratto del piacere. È il bisogno primario dell'occultamento, del mistero, del silenzio ieratico della sfinge che propone nell'enigma il quesito labirintico del sapere.[15]

Non esistono delle coordinate di lettura entro le quali muoversi per cogliere l'opera dell'artista, come lui stesso sottolinea ognuno potrà cogliere aspetti diversi e leggere più o meno in profondità la sua arte ma ciò che è più importante è essere riusciti a far maturare un pensiero ed avere emozionato l'osservatore.

Quando crea, spesso non sa cosa verrà fuori dal bronzo o dai pezzetti di legno consumati da agenti atmosferici, ma combinando gli elementi tra loro, come un tentativo alchemico, il lavoro prende forma e con esso l'idea ed ecco che talento ed artisticità convivono. L'artista adatta il materiale di volta in volta all'ambiente in cui espone; non gli interessa che dalla fruizione dell'opera emerga una lettura unilaterale ma piuttosto dei significati polisemici, l'arte è in sé ricca di significati e aperta a infinite letture in base alle sensibilità.[16] L'artista non vuole tracciare de-

di una insidiosa ragnatela o al guscio vuoto di una chiocciola o addirittura alla sagoma maligna di una spirale e al suo infinito sorgere e continuare. È sempre un fatto magico l'opera. Sai dove inizia, non sai dove termina» (ivi, p. 102). In Maraniello il lavoro nasce in maniera sperimentale, in origine non conosce il risultato della ricerca ma creando prende forma.

[15] D. Eccher, *Frammenti di una conoscenza poetica*, in *Giuseppe Maraniello. vasi comunicanti*, Milano, Charta, 1994, p. 41.

[16] «Non essendo io un totalitarista cerco un rapporto dialettico, corro quindi il rischio di lasciare fuori qualche osservatore, ma questo è assai naturale», in *Tueio. Giuseppe Maraniello*, cit., p. 57.

gli schemi di interpretazione prima di vedere l'opera, non vuole spiegarla per lasciare parlare l'opera stessa: «Non mi interessa come vengono lette, nel senso che non pretendo una lettura che deve essere quella e solo quella, mi piace pensare al mio lavoro come a una matrice alla quale è possibile attingere e rimandare: un gioco dialettico».[17]

Nelle opere di Maraniello dei corpi sono posizionati al margine ma non perché siano meno importanti di quelli che occupano lo spazio centrale ma solo per sottolineare il limite, l'instabile equilibrio tra le parti, una sorta di passaggio continuo tra materialità e immaterialità, senza che uno dei due aspetti domini in maniera definitiva sull'altro

> sia nei personaggi che si librano ai vertici, negli spazi intermedi, negli arditi passaggi fuori asse, sia nella semplificazione di materia e colore, che riconduce i fattori connotativi all'essenziale. Sono anche prive di racconto, per quanto vi sia sempre, nei segni e nelle figure, qualche richiamo simbolico forte. Il ricorso alla figura di un particolare centauro, al *rebis* androgino, a maschere, guerrieri, tuffatori, corridori che scavalcano intere montagne, non riflette la volontà di richiamare una storia, nemmeno quella che sempre si rinnova nella struttura narrativa del mito.[18]

Per l'artista ogni opera ha un significato ma non è essenziale che ogni fruitore vi acceda con la stessa o con l'unica chiave di lettura perché ciò che lascia sono tracce di un passato e di una memoria che si riaccende ogni qual volta viene osservata. La dimensione misteriosa, arcaica, che ne emerge, riporta a un mondo ricco di complessità ma anche alla leggerezza della favola e della fanciullezza che Maraniello riprende dai disegni infantili del figlio: «Una favola *in progress* che parte dall'infanzia per con-

[17] Ivi, p. 74.
[18] F. Tedeschi, *Da "luogo" a "spazio": una diversa "specificità"*, cit., p. 11.

quistare (senza mai raggiungerla) la maturità».[19] Il mondo della fantasia che domina le opere dell'artista è pieno di metafore. I piccoli personaggi che popolano le sue opere sembrano arrivare dal passato ma senza distaccarsi dal presente:

> l'arte di Maraniello apre un continuo dibattito con incidenza diretta con i fondamenti della vita e della facoltà di pensare, un dibattito aperto in cui non si inseriscono le proposizioni dogmatiche. L'uomo nell'universo, l'uomo nel tempo e nella storia, l'uomo e il suo riflesso in miti e riti da lui stesso creati, la fusione di ciò che si conosce e di ciò che si ignora, l'impossibilità del centro se non si considerano i margini, e anche il dubbio che quello ammesso convenzionalmente come centro costituisca una vera centralità.[20]

La vicinanza al mondo della fanciullezza spinge Maraniello a coinvolgere i ragazzi per raccontare la Via Crucis nella chiesa di Santa Maria Goretti a Marmanno, nel Parco Nazionale del Pollino.[21] Grazie all'idea dell'artista sono stati coinvolti i ragazzi della comunità locale, che hanno creato delle formelle in creta durante il periodo di didattica a distanza. I ragazzi scrivevano le stazioni e questo, secondo Maraniello, è stato un modo per far pensare, per avvicinarli all'arte, per sviluppare la creatività e per renderli partecipi tanto da dire un giorno, visitando la chiesa: «questo l'ho fatto io».

Tra tutte le stazioni, degna di nota è quella della crocifissione associata a una finestra che 'guarda' il crocefisso sopra l'altare, sottolineando la dimensione allusiva, misteriosa, nel giorno

[19] G. Dorfles, *Maraniello: levità e impotenza*, in *Giuseppe Maraniello. vasi comunicanti*, cit., p. 14. Anche *Il gatto dorme rotondo* nasce da un disegno infantile. Lea Vergine riscontra nella memoria e nell'indizio che caratterizzano le opere dell'artista, il nesso di vita e opera: «Ogni sua invenzione ci porta un rinvio ad un mondo complesso di referenze; l'archetipo, l'arcaico, l'etrusco, il greco, il pompeiano [...] miraggi imprendibili, apparizioni inquietanti e pur benigne, ricettacoli di magia bianca. *Faber* e *ludens* insieme, Maraniello, incide, scortica, plasma e, talvolta, pittura superfici gigantesche, spazi filiformi dove sono acquattati, accorpati, celati, svettanti o ammiccanti demoni, semidei, ermafroditi, veneri e centauri piccoli e minimi», in L. Vergine, *La malinconica euforia di Giuseppe Maraniello*, in *Maraniello*, cit., p. 5.

[20] A. Garcia, *Il necessario e il relativo*, in *Giuseppe Maraniello. vasi comunicanti*, cit., p. 26.

[21] Insieme all'architetto Mario Cucinella vincitore del Progetto Pilota CEI 2011.

della commemorazione per la morte della Santa a cui è dedicata la chiesa, il 6 giugno, un raggio di luce si allinea alla finestra e illumina il crocifisso.[22]

L'attenzione verso il mondo dell'infanzia è un tema che pervade l'opera dell'artista. Tutto sta in equilibrio, una continua altalena di fantasia e ragione, tra il mondo del fanciullo pieno di invenzione e quello dell'adulto che sente il peso del passato e della memoria. Nella sua opera passato e presente si intrecciano così come pittura e scultura, si passa dalla leggerezza del volto che emerge nella sua essenzialità dal fondo bianco alla densità degli elementi scultorei, il pieno della scultura si alterna al vuoto.[23]

L'alternanza pieno e vuoto è caratteristica di una delle più recenti mostre realizzate dall'artista a Ischia. I *ri-tratti* della mostra di Ischia,[24] costruiti con rami di bronzo che riproducono rami di legno. Si resta colpiti dal rapporto uomo natura come se fossero generati dalla stessa materia, appaiono così sottili come membrane che emergono dal fondo bianco e in questa visione si racchiude il forte senso mistico dell'opera. Emerge tutto il carattere simbolico della natura, la restituzione dell'energia naturale all'uomo.[25] I tre ritratti sono dei segni grafici,

[22] Molto spesso, non per scelta, Maraniello si trova ad essere legato al mondo della Chiesa. Nel già citato lavoro di arte pubblica *Corona radiante* (2001) realizzato con Pomodoro per la *Cathedral of St. John the Evangelist* di Milwaukee.

[23] D. Eccher, *Un'anfora piena di emozioni per Giuseppe Maraniello*, in *Giuseppe Maraniello. Ri-fletter*e, cit., p. 12: «Queste opere mostrano solo una parte del loro volto, ciò che non si coglie immediatamente sono le infinite assenze che popolano lo spazio attorno all'opera, che animano il vuoto, un vuoto che scava e plasma la superficie. Voci misteriose di un progetto scultoreo composto per esili tiranti e deboli funi, sostenuto da frammenti di immagine, difeso da un'elegante materialità che dedica la sua voce all'intimità della poesia. È un corpo forte e sicuro quello che s'impossessa delle sculture di Maraniello, un corpo lucido e agile che conosce la sua abilità e che si concede all'ammirazione più indiscreta». Si veda anche F. Lucchini, *Spazio e costruzione dello spazio nella scultura di Maraniello*, cit., pp. 48-54.

[24] La mostra *Ri-Tratti* di Giuseppe Maraniello, curata da Giorgio Brandi è stata realizzata nella Chiesa dell'Immacolata del Castello Aragonese d'Ischia, dal 16 luglio al 18 settembre 2022. «I Ri-Tratti sono enormi volti che sembrano plasmati dalla natura, nei quali apparentemente esili forgiature in bronzo incorniciano ampi vuoti, suggerendoci lineamenti solo accennati da rami sottili e nodosi, inaspettatamente fragili e resistenti insieme. Segni pittorici e al tempo stesso scultorei. Disegni, come scarabocchi fantastici, che magicamente diventano forme solide», in *Giuseppe Maraniello. Ri-Tratti* - Castello Aragonese d'Ischia (<castelloaragoneseischia.com>).

[25] Anche in Giuseppe Penone è fondamentale il rapporto uomo natura: quando lascia l'impronta

tre volti appena accennati che sono collocati in una Chiesa barocca e sebbene non abbiano carattere religioso sono di grande intensità e dialogano in modo affascinante con questo spazio, svelandosi e restando in qualche modo sempre indecifrabili.

Oltre ad usare materiali di recupero[26] le opere di Maraniello risultano di grande attualità perché dai suoi corpi invisibili fuoriesce una energia ed una tensione verso l'infinito, una speranza nei confronti di una epoca sfuggente che vive di equilibri precari.[27]

della mano nel tronco di un albero in crescita, ci offre l'idea di come un semplice gesto trasforma la natura. Mette insieme la scultura dentro un corpo vivente come un albero, mostrando in qualche modo la parità tra la cosa che tocca e quella che viene toccata, uno scambio tra il corpo e lo spazio esterno. Il corpo diventa una unità di misura con cui confrontarsi con lo spazio. Si veda: *Giuseppe Penone, Arte Povera e natura. Vita, opere, stile* < finestresullarte.info/arte-base/giuseppe-penone-natura-arte-povera-vita-opere-stile>. Anche D. Schmidt, G. Maraniello, R. Pintus (a cura di), *Giuseppe Penone. Alberi in versi*, Firenze, Giunti: Le Gallerie degli Uffizi, 2021.

[26] «Il materiale di scarto mostra inaspettatamente una propria intima nobiltà, una sorta di eleganza primitiva che, pur concedendo nulla alla superficiale compiacenza, testimonia una solennità sconosciuta silenziosa»: D. Eccher (a cura di), *Giuseppe Maraniello*: *Koan*, Verona, Studio la Città, 1994, p. 9.

[27] «Piccoli e grandi folletti, gatti stiracchiati diventano così iconici elementi arcaici che si intrecciano ad archi e forme generando micro e macro architetture che l'artista porta in grandi musei e in spazi aperti, come il Giardino di Boboli di Firenze»: L. Madaro, *Studio d'artista, Giuseppe Maraniello: tra bronzi e assi di legno dove nascono esseri iconici,* cit.,< https://milano.repubblica.it/cronaca/2022/12/29/news/studio_artista_giuseppe_maraniello-381173268/>.

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Corpi invisibili all'ascolto: le *Bagatelles et impromptus* di Bedřich Smetana tra opera ed evento

di *Doriana Masucci*

Nell'idea di patrimonio musicale è insita la relazione tra corpo visibile (una partitura, uno spartito, uno strumento, un cantante) e corpo invisibile (il risultato sonoro di un'esecuzione), che si esprime nel processo tramite cui ciò che è tangibile si trasforma in qualcosa che invece non si può toccare.[1] Il bene musicale ha dunque una natura ambigua, una duplice identità materiale e immateriale:[2] in esso convivono sia oggetti che testimoniano la tradizione musicale (partiture, spartiti, dischi, strumenti musicali), sia esperienze sonore intese come dinamiche di ascolto e di esecuzione.

Come è noto, nella tradizione della cosidetta musica classica le esecuzioni puntano a presentare le opere nel modo più aderente possibile al testo scritto (partitura), ma il risultato è che una stessa opera viene riproposta al pubblico in modi diversi, secondo le differenti interpretazioni.[3] Ciò determina vari interro-

[1] Sulla differenza tra opera ed evento si vedano: C. Dahlhaus, *Fondamenti di storiografia musicale* (1977), Fiesole, Discanto, 1980; A. Gallo, *Introduzione*, in Id., *Musica e storia tra Medio Evo e Età moderna*, Bologna, il Mulino, 1986; M. R. De Luca, *Opera, evento e storytelling. Costruire la storia attraverso la musica d'arte*, «Musica Docta», 2019, pp. 151-171.

[2] Sulla doppia entità del bene musicale si vedano G. La Face, L. Bianconi, *Il mandato dei musicologi nella costruzione della cittadinanza europea*, «Musica Docta», 3, 2013, pp. 1-5; A. Pompilio, A. Iannucci, *Il patrimonio musicale: entità materiale e immateriale*, in *I beni musicali salvaguardia e valorizzazione*, a cura di Antonio Caroccia, Ariccia (Roma), Cover snc, pp.79-89; A. Gualdani, M. Cammelli, G. Rostirolla, F. Gétreau, *I beni musicali: verso una definizione*, «Il Saggiatore musicale», 11/1, Firenze, Leo S. Olschki, 2004, pp. 157-180.

[3] Cfr. L. Goehr, *Il museo immaginario delle opere musicali*, a cura di L. Giombini e V. Santarcangelo, Milano, Mimesis, 2017, p. 69.

gativi: come si pone o si dovrebbe porre l'esecutore di fronte alla partitura? L'esecutore dovrebbe far rivivere l'opera nella sua integrità, così come il compositore l'ha pensata e voluta. Ma le cose non sono così semplici, ne è testimonianza la già citata presenza di una pluralità di esecuzioni.[4] Questo fenomeno avviene in maniera ancora più evidente nei casi in cui un grande interprete si discosta da una prassi esecutiva consolidata, svelando nuovi aspetti, anche inattesi, dell'opera oggetto della sua *performance*.[5]

A partire da questa dialettica tra esecuzione e testo notato, il presente contributo prende in considerazione tre interpretazioni discografiche realizzate in studio di due brani per pianoforte tratti da *Bagatelles et impromptus* di Bedřich Smetana. È opportuno anzitutto introdurre brevemente il ciclo di brani in questione. Smetana, compositore boemo nato a Litomyšl nel 1824, compose le *Bagatelles et impromptus* nell'estate del 1844, quando aveva vent'anni. Al pianoforte Smetana aveva dedicato particolare attenzione fin dalla sua giovinezza, esibendosi come esecutore virtuoso di brani di Henselt, Thalberg e Liszt e componendo numerosi brani pianistici, con predilezione per i pezzi piccoli, quali bagatelle, improvvisi, polke, racchiusi in 'raccolte' che assumono in alcuni casi la connotazione del ciclo. Tenendo fede alle caratteristiche del genere (la bagatella è un pezzo leggero, generalmente breve, con carattere evocativo), ogni singolo pezzo delle *Bagatelles et impromptus* ha un titolo suggestivo, come un'immagine generata dal contatto con la terra d'origine. La raccolta contiene otto piccoli brani composti da Smetana quando aveva vent'anni, nell'estate del 1844 nel Castello di Bon Repos, vicino a Benátky nad Jizerou, come testimonia l'iscrizione all'inizio dell'autografo «Bonrepos den 20t Juli 1844».[6] Le otto brevi composizioni carat-

[4] Cfr. E. Fubini, *Esecuzione e interpretazione: la vita dell'opera musicale attraverso il tempo*, «Revista Portuguesa de Filosofia», 74, 4, 2018, pp. 1527-1528.

[5] Cfr. ivi, p. 1529.

[6] Circa 40 km a nord-est di Praga in direzione di Mladá Boleslav. Smetana ha trascorso l'ultimo decennio della sua vita non lontano da qui – giacché dopo aver perso l'udito è stato costretto ad abbandonare l'attività pubblica a Praga –, nella casa di sua figlia: una casa di caccia a Jabkenice. Prima del 1989, il castello Bon Repos e la terra adiacente erano utilizzati dalle forze armate; sono stati successivamente ripristinati alla proprietà privata.

teristiche possiedono eloquenti titoli francesi (*L'innocence, L'abattement, Idylle, Le désir, La joie, Le conte, L'amour, La discorde*) e sono disposte in tonalità maggiori e minori nel circolo delle quinte (do maggiore – la minore – sol maggiore – mi minore – re maggiore – si minore – la maggiore – fa diesis minore). Le *Bagatelles et impromptus* non furono mai suonate o pubblicate durante la vita di Smetana e rimasero sconosciute al pubblico per molto tempo. Lo stesso compositore non le menzionò mai in seguito alla loro creazione e non le incluse nemmeno fra le sue composizioni scritte tra il 1858 e il 1875. Fu solo nel 1903 che il loro autografo fu trovato e portato alla luce dal critico musicale e studioso di Smetana, Ladislav Dolanský (1857-1910).[7] Nello stesso anno le *Bagatelles et impromptus* apparvero pubblicate per la prima volta nel secondo volume della serie *Z pozůstalých skladeb Bedřicha Smetany* (*Composizioni ereditate da Bedřich Smetana*).[8]

Passiamo ora all'analisi delle tre diverse interpretazioni, condotte attraverso l'applicazione di parametri 'misurabili', per quanto possibile in relazione a una fenomenologia sempre fluida e sfuggente com'è quella dell'interpretazione musicale. I pianisti presi in considerazione sono: Věra Řepková, Jan Novotný, Jitka Čechová. Si tratta in tutti e tre i casi di pianisti cechi, dunque in linea con una tradizione interpretativa potenzialmente più aderente alla scrittura pianistica di Smetana.

Věra Řepková[9] (1910-1990) è stata un'importante studiosa, interprete e promotrice della produzione pianistica di Smetana. Insieme a Mirko Očadlík, ha dedicato un buon numero di recital

[7] Ladislav Dolanský (1857-1910) è stato un professore di scuola superiore, filologo e critico musicale ceco. Ha insegnato al liceo di Karlín (1879-1904) e a Pilsen (direttore dal 1904). Si è occupato dello studio della fonetica e della letteratura boema antica. Ha partecipato attivamente alla produzione e promozione musicale praghese in veste di responsabile culturale di diverse riviste, funzionario di Umělecká beseda e promotore dell'opera di Bedřich Smetana (tra gli altri, fu il primo a pubblicare parte dei suoi diari e alcune composizioni meno conosciute). Ha anche usato lo pseudonimo di Ladislav Horský.

[8] Cfr. J. Gabrielová, *Preface*, in B. Smetana, *Smetana Early Piano Works*, Bärenreiter, Praha, 2009, pp. VI-VII.

[9] Věra Řepková è nata in una famiglia di musicisti; nel 1914 si è trasferita a Bohdalovice, dove ha iniziato i suoi studi di pianoforte. Si è esibita in concerto per la prima volta all'età di sei anni e si laureata nel 1928. Dal 1929 al 1964 ha lavorato come solista alla Radio Cecoslovacca (Ostrava, Košice, Brno, Praga). Dal 1969, fino alla sua morte, ha vissuto a Košťálov, dove è anche sepolta.

alla musica di Smetana in tutta la Cecoslovacchia. Jan Novotný[10] (1929-2005) è stato un pianista, pittore e insegnante d'arte ed è tutt'oggi considerato uno dei più autorevoli interpreti del compositore ceco. Il testo *Early Piano Works* (piano solo, Urtext edition) è basato sull'edizione completa delle opere per pianoforte di Smetana con suggerimenti dello stesso Novotný. Ha inciso opere di Beethoven, Brahms, Schumann e ha registrato tutta la produzione pianistica di Smetana. Jitka Čechová[11] (25 maggio 1971) è una pianista ceca ancora vivente membro dello Smetana Trio, tra le interpreti più stimate delle composizioni per pianoforte di Smetana, di cui ha realizzato la raccolta discografica integrale per le etichette Intercord, BMG, Lotos e Cub. Čechová ha completato i suoi studi di pianoforte al Conservatorio di Praga con Novotný e ha proseguito presso l'Accademia delle Arti dello spettacolo di Praga. Nel 2014 – anno del giubileo della nascita di Bedřich Smetana – ha terminato la registrazione delle opere pianistiche smetaniane complete (8 CD) per Supraphon, un progetto che ha raccolto premi dai maggiori critici musicali e riviste su territorio ceco e internazionale, del calibro di «Diapason», «Répertoire», «International Record Review» e «Harmonie».[12]

Dal punto di vista temporale tutti gli interpreti fin qui considerati appartengono a epoche diverse; alcuni più vicini al periodo di attività del compositore ceco, altri contemporanei alla nostra epoca. Questa scelta non è casuale, poiché all'interno del pano-

[10] Jan Novotný è nato a Pustá Polom, in Cecoslovacchia e ha studiato alla scuola secondaria di arte del vetro di Kamenický Šenov e dal 1952 all'Accademia di arti applicate di Praga nello studio del prof. Josef Kaplický. Dal 1959 è stato docente presso la Scuola Secondaria di Arte del Vetro di Železný Brod.

[11] Jitka Čechová ha acquisito esperienza durante i suoi studi di ricerca nei corsi di perfezionamento tenuti da Rudolf Kehrer a Weimar, ed Eugen Indjic e Lazar Berman a Piešťany. Jitka Čechová è stata vincitrice di numerosi concorsi internazionali: International Chopin Competition a Marianske Lazne, International Smetana Competition a Hradec Kralove, International Hummel Piano Competition a Bratislava, International Chamber Music Competition a Detmold. È stata oggetto di plauso della critica come solista in molti paesi europei e oltreoceano (Sud Africa, Sud America e Giappone), e si esibisce sia da solista che in formazione da camera. Ha tenuto corsi di perfezionamento a Praga, Londra, al Northern College of Music di Manchester, Brasilia e Campos do Jordao in Brasile, alla Colburn School University di Los Angeles, Eau Claire nel Wisconsin e a Lussemburgo.

[12] Cfr. J. Čechová, in J. Čechová-klavír-CV, http://www.jitkacechova.com/en/cv/, ultimo accesso: 23/02/2023.

rama ceco possiamo trovare una varietà di interpretazioni molto diverse fra loro. Infatti, anche i cambiamenti sociali e musicali arricchiscono le modalità secondo cui l'opera viene interpretata ed eseguita. Il tipo di pubblico, i luoghi e le condizioni di ascolto fanno sì che quella musica possa cambiare nel tempo. L'opera non potrà più essere recepita e apprezzata allo stesso modo di come si suonava quando è stata creata, poiché anch'essa è soggetta a un diverso ascolto a seconda di chi la esegue.[13] Queste differenze, infatti, sono dettate dalla scrittura, che dà l'opportunità di poter interpretare in maniera diversa ciascun brano. Per l'analisi comparata delle interpretazioni sono stati considerati solo due brani: *L'innocence* (L'innocenza) e *Idylle* (Idillio).

A partire dall'ascolto delle diverse esecuzioni vengono indicate analogie e differenze tra le diverse interpretazioni. Le tracce audio oggetto dell'analisi sono registrate nei seguenti CD: Věra Řepková, *Bedřich Smetana, Klavírní dílo 1*, CD, Supraphon a.s., VT 9482-2, 1959; Jan Novotný, *Bedřich Smetana, Piano Works*, 2 CD, Supraphon a.s, SU 3374-2, 1998; Jitka Čechová, *Bedřich Smetana - Smetana: Piano Works 5* (*Bagatelles et Impromptus, Galopp, Polkas, Impromptus, Mazurka, Quadrilles*), CD, Supraphon a.s., SU 3845-2, 2011.

Queste tre interpretazioni sono messe a confronto attraverso due parametri (il più possibile oggettivi): l'indicazione metronomica e l'uso della dinamica.

Nel primo brano (*L'innocence*) l'interpretazione discografica di Věra Řepková risalta la presenza elevata di *rallentati* non segnati in partitura, quasi ogni fine battuta. Inoltre, possiamo riscontrare un uso delle dinamiche quasi uniforme, sul *piano* e *mezzopiano* raramente accompagnato da un *mezzoforte*. La Řepková non effettua il primo ritornello, cosa alquanto anomala, poiché già nell'edizione del 1938 è presente. Anche nell'interpretazione di Jan Novotný troviamo *rallentati* non scritti in partitura nelle battute 7, 9 e 11.

[13] Cfr. E. Fubini, *Esecuzione e interpretazione: la vita dell'opera musicale attraverso il tempo*, cit., pp. 1532-1534.

Es. 1. B. Smetana, *L'Innocence*, bb. 7, 9 e 11, (da *Bagatelles et impromptus*[14]).

Le dinamiche sono quasi del tutto rispettate, con qualche piccola eccezione nelle battute 15 e 33.

Es. 2. B. Smetana, *L'Innocence*, bb. 15 e 33, (da *Bagatelles et impromptus*).

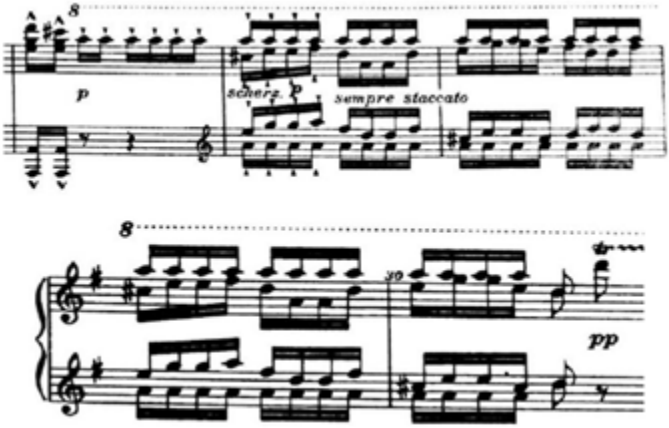
Le indicazioni metronomiche delle esecuzioni sono: Věra Řepková ca. 80 (♪); Jan Novotný ca. 120 (♪) e Jitka Čechová ca. 140 (♪).

Nel secondo brano (*Idylle*) l'interpretazione di Jan Novotný manca di dinamiche: tutto il pezzo è in *forte* o in *mezzoforte*, per cui i *pianissimi* delle battute 4, 12, 20, 36 sono completamente assenti.

Es. 3. B. Smetana, *Idylle*, bb. 4, 20 (da *Bagatelles et Impromptus*).

[14] B. Smetana, *Smetana Early Piano Works*, Praha, Bärenreiter, 2009.

Tutti gli interpreti nelle battute 26-30 realizzano lo staccatissimo.



Es. 4. B. Smetana, *Idylle*, bb. 26-30, (da *Bagatelles et Impromptus*).

Le indicazioni metronomiche delle esecuzioni sono: Věra Řepková ca.148 (♪); Jan Novotný ca. 168 (♪) e Jitka Čechová ca. 180 (♪).

Per ricondurre l'analisi dei brani citati al tema del presente contributo, è opportuno ora interrogarsi sul processo che conduce le opere create da Smetana a diventare "evento". La trasformazione in "evento" avviene appunto attraverso la loro esecuzione, che produce una molteplicità di interpretazioni diverse alla quale si può associare l'idea di 'corpo invisibile'. Interpretare significa avere la possibilità di riportare alla vita un "corpo" la cui esistenza non è nei segni grafici della partitura ma è nel tempo. L'interpretazione offre a chi la legge, grazie alla stessa apertura interpretativa nella struttura della partitura, la possibilità di sfruttare le sue infinite variabili importanti e vitali, anche se apparentemente minime, a cui forse già il musicista-compositore pensava. Ogni partitura dà la possibilità di molteplici interpretazioni che andranno a costituire la storia di quell'opera nel corso del suo tempo.[15]

[15] Cfr. E. Fubini, *Esecuzione e interpretazione: la vita dell'opera musicale attraverso il tempo*, cit., pp. 1530-1531.

In conclusione, l'interprete, nel far (ri)vivere in suoni l'opera, ha la possibilità di portare alla luce ciò che altri esecutori non erano stati in grado di percepire e svelare. Giacché la partitura è composta da segni grafici, l'interprete compirà una trasposizione dal campo grafico (i segni della partitura) al campo sonoro (l'evento). L'esternazione di questo rapporto tra partitura ed evento costituisce quello che gli studiosi chiamano "opera": un corpo invisibile che trova i suoi contorni poetici e artistici attraverso l'evento prodotto dai corpi visibili dell'interprete, dei suoi strumenti, della sala da concerto, del pubblico che ascolta. E a proposito dell'ascolto, i cambiamenti delle modalità di rapportarsi alla musica fanno sì che mutino anche gli strumenti con cui si esegue e si interpreta la musica del passato, così come muta la sensibilità di ascolto degli individui che fruiscono la musica. L'instabile rapporto tra testo notato ed evento fa poi in modo che una stessa opera sia in grado di rivelare, anche attraverso il passare del tempo, nuove potenzialità, svelando man mano i suoi innumerevoli volti nascosti. Il patrimonio musicale viene infatti salvaguardato anche attraverso il lavoro degli interpreti, che arricchiscono e aggiungono nuovi tasselli e che ci permettono di scoprire e tramandare il corpo invisibile della musica, ovvero la sua esecuzione nel tempo.

Riferimenti bibliografici

Čechová J., in Jitka Čechová-klavír-CV, http://www.jitkacechova.com/en/cv/ (ultimo accesso: 23/02/2023).

Dahlhaus C., *Fondamenti di storiografia musicale* (1977), Fiesole, Discanto, 1980.

De Luca M. R., *Opera, evento e storytelling. Costruire la storia attraverso la musica d'arte*, «Musica Docta. Rivista digitale di Pedagogia e Didattica della musica», 2019, pp. 151-171.

Fubini E., *Esecuzione e interpretazione: la vita dell'opera musicale attraverso il tempo*, «Revista Portuguesa de Filosofia», 74/ 4, Filosofia da Música/Philosophy of Music, 2018, pp. 1527-1534.

Gabrielová J., *Preface*, in B. Smetana, *Smetana Early Piano Works*, Praha, Bärenreiter, 2009, pp. VI-VII.

Gallo A., *Introduzione*, in Id., *Musica e storia tra Medio Evo e Età moderna*, Bologna, il Mulino, 1986.

Goehr L., *Il museo immaginario delle opere musicali*, (a cura di) Lisa Giombini e Vincenzo Santarcangelo, Milano, Mimesis, 2017, pp. 17, 69, 81.

Gualdani A., Cammelli M., Rostirolla G., Gétreau F., *I beni musicali: verso una definizione*, «Il Saggiatore musicale», 11/1, Firenze, Leo S. Olschki, 2004, pp. 157-180.

La Face G., Bianconi L., *Il mandato dei musicologi nella costruzione della cittadinanza europea*, «Musica Docta. Rivista digitale di Pedagogia e Didattica della musica», 3, 2013, pp. 1-5.

Pompilio A., Iannucci A., *Il patrimonio musicale: entità materiale e immateriale*, in *I beni musicali salvaguardia e valorizzazione*, Ariccia (Roma), Cover snc, pp.79-89.

Smetana B., *Smetana Early Piano Works*, Praha, Bärenreiter, 2009.

Discografia

Čechová J., *Bedřich Smetana - Smetana: Piano Works 5* (*Bagatelles et Impromptus, Galopp, Polkas, Impromptus, Mazurka, Quadrilles*), cd, Supraphon a.s., SU 3845-2, 2011.

Novotný J., *Bedřich Smetana, Piano Works*, 2 cd, Supraphon a.s, SU 3374-2, 1998.
Řepková V., *Bedřich Smetana, Klavírní dílo 1*, cd, Supraphon a.s., VT 9482-2, 1959.

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Gli studenti invisibili. La piaga della povertà educativa in Sicilia

di *Giuseppe Di Fazio*

1. La dispersione scolastica e la crescita della criminalità minorile

«La scuola ha un problema solo. I ragazzi che perde», scrivevano nel 1967 gli studenti di Barbiana in *Lettera a una professoressa.*[1] A distanza di oltre 55 anni, quella frase sembra adeguata per descrivere e denunciare gli attuali livelli record di dispersione scolastica in Sicilia. Sono decine di migliaia, infatti, i giovani che nell'Isola ancora oggi si ritirano dalle lezioni senza aver assolto l'obbligo scolastico.

A fronte di una media nazionale nel 2020 del 13%, la Sicilia risulta la capofila delle regioni italiane in tema di dispersione, con una media del 19,4% nel 2020, del 21,1% nel 2021, del 18,8% nel 2022, con punte del 25,2% in alcune zone della Città Metropolitana di Catania.[2]

Il problema dei minori che si perdono per strada nel cammino dell'istruzione non è solo un fallimento della scuola. È una ferita grave e, spesso trascurata, del tessuto sociale. Non a caso, infatti, nell'Isola si registra un alto livello di microcriminalità e un alto tasso di lavoro in nero.[3]

[1] Scuola di Barbiana, *Lettera a una professoressa*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1967, p. 35.

[2] Cfr. ISTAT, *Livelli di istruzione e partecipazione alla formazione*, anno 2020; ISTAT, *Rapporto BES 2022*, Roma 2023. Si veda anche SAVE THE CHILDREN, *Scuola: l'aumento della povertà tra i minori mette a rischio i percorsi educativi*, Report del 7 settembre 2022. Sul tema della dispersione scolastica in Sicilia cfr. G. Di Fazio, *Giovani invisibili. Storie di povertà educativa e di riscatto*, Giarre, Sicilian Post, 2022.

[3] Cfr. Commissione antimafia A.R.S., *Inchiesta sulla condizione minorile in Sicilia*, 2022.

Le grandi città siciliane, per quanto possano ospitare atenei qualificati e insediamenti industriali d'avanguardia, sono carenti di capitale umano, risorsa chiave per lo sviluppo. I giovani non sono normalmente considerati dalla politica come una risorsa né «sono messi nelle condizioni di generare valore per il territorio»[4] e quelli che restano sono, in buona parte, senza adeguata formazione, mentre i laureati e i diplomati scelgono preferibilmente la via dell'emigrazione.[5]

Risulta illuminante leggere, in questa chiave, le relazioni dei Presidenti delle Corti d'Appello all'inaugurazione dell'anno giudiziario. I reati minorili conoscono un trend in forte ascesa. Già fra i 10 e i 14 anni molti ragazzini siciliani vengono impiegati dalle organizzazioni criminali direttamente nello spaccio della droga o come "vedette".

Il presidente della Corte d'Appello di Catania, Filippo Pennisi, evidenzia per esempio «una crescita costante dei procedimenti a tutela di minori in tenera età, in presenza di disfunzionali condotte genitoriali, e un preoccupante trend di reati predatori o legati al traffico di stupefacenti».[6] Ed è interessante notare che nella relazione del Presidente della Corte d'Appello di Catania gli «altissimi tassi di devianza minorile del distretto» siano messi in stretta relazione con «gli allarmanti dati dell'abbandono scolastico». «Nella città metropolitana di Catania – scrive l'alto magistrato – la dispersione scolastica si attesta attorno a una percentuale del 25,2%. Tale dato, unitamente ai correlati numeri della devianza giovanile, pone la città a livelli di primato nazionale,

[4] C. Lauteta (The European House Ambrosetti), *Presentazione della versione preliminare del documento di strategia per il rilancio dell'Area Metropolitana di Catania*, 15 novembre 2021, ms. Sul tema si veda anche A. Rosina, *NEET. Giovani che non studiano e non lavorano*, Milano, Vita e Pensiero, 2015, pp. 7-13.

[5] Si veda in proposito l'analisi contenuta del Rapporto SVIMEZ 2019, *L'economia e la società del Mezzogiorno*, Bologna, Il Mulino, 2019. Nel Rapporto viene evidenziato che dal 2000 al 2018 hanno lasciato il Sud più di un milione di giovani fino a 24 anni, un quinto dei quali laureati. Osservazioni illuminanti sul tema sono contenute nel «Documento di strategia per il rilancio dell'Area Metropolitana di Catania» redatto da "The European House Ambrosetti" nel 2021, cit.

[6] F. Pennisi, *Relazione sull'amministrazione della giustizia nel periodo 1° luglio 2021 – 30 giugno 2022*, consultabile in <giustizia.catania.it/allegatinews/A_61537.pdf >.

addirittura prima tra le quattordici città metropolitane».[7] Analoghe considerazioni troviamo nelle relazioni degli altri presidenti di Corte d'Appello nell'Isola e nella "Inchiesta sulla condizione minorile in Sicilia" del 2022 redatta dalla Commissione regionale antimafia allora in carica.[8]

2. Un caso di studio: giovane mamma uccisa dal figlio minorenne

Il 23 gennaio 2023 il Gup del Tribunale per i minorenni di Catania ha condannato a 16 anni un quindicenne accusato di avere ucciso la mamma nella sua abitazione il 25 luglio 2022. Il minore, figlio di un pregiudicato in carcere, avrebbe compiuto l'efferato delitto per punire la madre che voleva allontanarlo dal padre e che aveva deciso di andare a vivere lontano dal quartiere d'origine (San Cristoforo).[9] Adesso il giovane (lo chiameremo, con nome di fantasia, Carmelo) si ritrova con una dura condanna sulle spalle. E la sua storia, assieme a quella della giovane madre, squarcia l'indifferenza con cui l'opinione pubblica e la politica hanno trattato in questi anni il tema della criminalità minorile al Sud. Anzitutto, questo caso ci riporta a contesti di povertà culturale ed economica in cui la donna è ridotta al ruolo di moglie-mantenuta, che deve sottostare ai voleri del marito o compagno e non ha autonomia nell'educazione dei figli, soprattutto se maschi. Valentina, la madre-vittima del caso in esame, fa parte della ampia schiera delle baby mamme siciliane. Secondo il racconto reso dalla sorella in una trasmissione Mediaset,[10] la giovane si sarebbe fidanzata a 15 anni e avrebbe scelto la "fuitina" (una convivenza che prelude al matrimonio riparatore). A 17 anni, poi, avrebbe avuto il primo figlio.

---

[7] *Ibidem.*

[8] Cfr. Commissione Antimafia A.R.S., *Inchiesta*, cit.

[9] ANSA, *Uccisa dal figlio a Catania, 15enne condannato a 16 anni*, 23 gennaio 2023, 14:24. La sentenza di primo grado è stata confermata dalla Corte d'assise d'appello per i minorenni di Catania, cfr. ANSA, *Uccisa dal figlio a Catania, 15enne condannato a 16 anni*, 26 maggio 2023, 16:22.

[10] *Uccisa dal figlio? Storia di Valentina, "*Le Iene", 17 gennaio 2023 consultabile al link <https://www.iene.mediaset.it/ video/valentina-uccisa-dal-figlio_1195768.shtml>.

Questi semplici dati ci aiutano a inquadrare una prima questione, che riguarda appunto la condizione delle baby mamme, che in Sicilia nel 2021 erano ben 262, con Catania al primo posto con 89 madri minorenni. Secondo l'analisi dell'Associazione "Terre des Hommes", che produce un Report annuale sulla condizione delle bambine e delle ragazze nel mondo, in Sicilia «la maggioranza delle baby mamme lascia la scuola per seguire il bambino e deve spesso rinunciare ai suoi sogni».[11] La mancanza di asili nido (a Catania la percentuale di posti ogni 100 bambini sotto i 3 anni in asili nido pubblici è dell'8,1% contro una media nazionale del 25,5%)[12] impedisce, inoltre, alle giovani madri di lavorare. Questo clima culturale e sociale non contempla l'ipotesi che la donna possa rompere la relazione col marito per costruirsi una vita autonoma. Tale ipotesi, qualora venisse praticata, sarebbe fortemente contrastata (come è avvenuto) dalla famiglia del coniuge e punita (in questo caso, purtroppo, con la morte). La colpa della donna: essersi sottratta alla dipendenza dal compagno-carcerato e aver voluto decidere un percorso educativo per il figlio, alternativo a quello voluto dai familiari del coniuge. È in questo contesto che si è consumata la tragedia. Carmelo, secondo le deposizioni acquisite dai magistrati, quasi eseguendo un ordine o spinto da un destino già segnato, avrebbe accoltellato a morte la madre.

Tornano in mente le parole di un boss della mafia catanese condannato all'ergastolo nello storico maxiprocesso di Torino alla fine degli anni Ottanta del Novecento. In una lettera a Elvio Fassone, il magistrato che presiedeva il maxiprocesso e con cui l'ergastolano ha intrattenuto un lungo epistolario, il boss scrive: «Che vuole che ci aspetti a chi nasce nel Bronx di Catania [sta parlando proprio del quartiere di San Cristoforo, ndr]? O la tom-

[11] Terre Des Hommes (a cura di), *La condizione delle bambine e delle ragazze nel mondo*, Report 2022, p. 24.
[12] Cfr. Openpolis-Con I Bambini, Report ottobre 2020.

ba o la galera».[13] Come fosse un destino già segnato. Un destino che prevede un percorso che il nostro Carmelo sembra aver seguito nei suoi tratti principali.

Il primo di questi passi del cammino – guarda caso – è l'abbandono della scuola. E Carmelo, quattordicenne, lo compie senza esitare, abbandonando i corsi di studio che stava seguendo. La scuola è concepita, in quel contesto, come inutile, una perdita di tempo rispetto ad altre proposte che garantiscono un guadagno facile e immediato e un riconoscimento sociale nel quartiere. Dal canto suo, essa si mostra talora davanti a questi ragazzi – non ci riferiamo al caso specifico in esame - come una realtà respingente. Non è raro, infatti, che la scuola si ritrovi a espellere i casi difficili perché i professori (privi del supporto degli assistenti sociali o dei docenti di sostegno) non riuscirebbero altrimenti a governare le classi e a svolgere il programma. O che, evento altrettanto grave, non segnali, come dovrebbe fare per legge, i casi di abbandono, per paura della reazione dei genitori o per non sobbarcarsi a un difficile lavoro burocratico.[14] E quando la segnalazione viene effettuata, essa si insabbia spesso negli uffici comunali a causa delle carenze strutturali dei Servizi sociali. Un caso per tutti: a Catania alla fine del 2021 erano in attività solo 26 assistenti sociali, molti dei quali già prossimi alla pensione, su un organico che ne prevede più di cento.[15]

---

[13] E. Fassone, *Fine pena: ora*, Palermo, Sellerio, 2017 (2015[1]), p. 35.

[14] Ecco perché il presidente del Tribunale dei Minorenni di Catania, Roberto Di Bella, nel 2020, appena arrivato a Catania da Reggio Calabria, s'è trovato a gestire una situazione sui generis: a fronte di una dispersione scolastica sopra la soglia del 20%, ha riscontrato che le segnalazioni delle scuole, tramite il Comune, raggiungevano a malapena il numero di alcune decine. La situazione s'è avviata alla normalizzazione solo dopo che il magistrato ha reso presente ai dirigenti scolastici che la mancata segnalazione poteva configurarsi come omissione di atti di ufficio e dopo che, su proposta del Tribunale Minorile e della Prefettura, è stato siglato un protocollo con l'Inps (11 febbraio 2022) che vincola i trasferimenti monetari alle famiglie per il reddito di cittadinanza alla frequenza scolastica dei figli minorenni. Cfr. G. Di Fazio, *"Modello Catania": stop al reddito di cittadinanza per chi non manda i figli in classe,* «ilSussidiario.net», 16 febbraio 2022 e P. Leocata, *Dispersione scolastica: 808 casi segnalati e 200 riduzioni del "Reddito"*, «La Sicilia», 23 luglio 2022.

[15] Si veda il testo dell'audizione dell'Assessore con delega alla "Cittadinanza sociale" del Comune di Catania, Giuseppe Lombardo, alla Commissione regionale antimafia dell'A. R. S. nella seduta 258 del 21 dicembre 2021 (cfr. Commissione Antimafia A. R. S., *Inchiesta*, cit., p. 33).

3. Un destino segnato per i minori dei quartieri a rischio del Sud?

Il caso di Carmelo nel quartiere San Cristoforo di Catania, appena esaminato, richiama alla mente tante altre vicende di minori di quartieri a rischio che presentano un comune denominatore: la coscienza presente nei ragazzi di avere un destino già segnato. «Tutti i bambini sognano i propri eroi», *racconta* per esempio Giuseppe Carini, nato e cresciuto nel quartiere Brancaccio-Ciaculli di Palermo. «Io sognavo di diventare – prosegue - temuto e rispettato. Volevo essere un uomo d'onore. Un mafioso. E volevo esserlo là, nel quartiere dove sono nato nel 1970, a Brancaccio. E chi nasce a Brancaccio difficilmente può scegliere cosa fare nella propria vita».[16]

Questa testimonianza di Giuseppe Carini, che ha avuto la fortuna di rovesciare un destino già segnato grazie all'incontro con don Pino Puglisi e che, dopo l'uccisione del parroco nel 1993, è diventato testimone di giustizia, apre uno squarcio sull'immaginario di molti minori nati e cresciuti nei quartieri-ghetto del Sud.

Spesso nei racconti dei protagonisti di queste storie si insinua una consapevolezza: l'essere nati in quel determinato quartiere o in quella particolare situazione familiare non lascia margini di scelta. E la cronaca sembrerebbe ogni giorno confermare questa ipotesi. Come nel caso del giovane Carmelo del quartiere San Cristoforo a Catania, prima citato, o del pusher del rione Sanità a Napoli dato a fuoco agli inizi di dicembre del 2021 dagli uomini della camorra perché aveva tentato di uscire dal giro.[17] Ma i fatti ci dicono anche che, se scaviamo nel cuore di questi ragazzi, troviamo un desiderio profondo di uscire dall'inferno in cui si trovano invischiati, ovvero da un contesto in cui sembra non

[16] Cfr. R. Mistretta, *Il miracolo di don Puglisi*, Villorba, Edizioni Anordest, 2013, p. 29.

[17] Cfr. M. Patriciello, *Non possiamo lasciarli soli*, «Avvenire», 17 dicembre 2021, p. 1. «Voleva riprendere in mano la sua vita – scrive Patriciello, parroco del Parco Verde di Caivano – ritornare indietro, uscire dalla gabbia. Era stanco di nascondersi, fuggire alla vista delle forze dell'ordine e dei nemici».

esservi spazio per i desideri.[18] Un ragazzino di terza media di un quartiere difficile di Catania, per esempio, in una lettera al quotidiano locale scrive lucidamente: «Non voglio essere un animale, perché un animale non sa niente e agisce senza pensare, mentre io voglio essere libero».[19]

E partendo proprio da questo desiderio, alcuni suoi compagni – con situazioni personali o familiari difficili – hanno aderito nel 2022 al progetto *Di Bellezza si vive* coinvolgendosi con entusiasmo e costanza perché avvertono la necessità di nuovi e più ampi orizzonti e di adulti che li accompagnino nel difficile cammino della vita.[20]

4. Lo sviluppo sociale ed economico dei territori passa dall'educazione dei minori

Il magistrato Sebastiano Ardita, impegnato in prima linea nella lotta alla mafia in Sicilia, ci ricorda che «la cifra della vittoria sulla mafia militare non è il numero di quelli che riusciremo a incarcerare, ma il numero di quelli che avremo tolto dalle sabbie mobili».[21]

L'esercito di minori che hanno abbandonato gli studi, infatti, costituisce spesso manovalanza offerta a buon mercato alle varie mafie che operano nel territorio siciliano.

Come suggeriscono a Catania sia il presidente del Tribunale per i minorenni Roberto Di Bella sia l'arcivescovo Luigi Renna, intervenire sul tema dell'educazione e della formazione dei minori è la questione cruciale: significa influire in maniera stabi-

[18] Cfr. A. D'Avenia, *Ciò che inferno non è*, Milano, Mondadori, 2014, p. 43.
[19] Cfr. «La Sicilia», 23 gennaio 2013, Cronaca di Catania.
[20] Il progetto, curato dalla impresa sociale ON Srl, finanziato da "Con i bambini", si svolge in collaborazione con Associazione Cappuccini Odv di Catania e con la Parrocchia Beata Vergine Maria in Cielo Assunta alla Plaia di Catania. Avviato nel settembre 2022, il progetto si propone di creare in due quartieri difficili della città una minoranza attiva e di raccontare – a partire dagli stessi ragazzi – il bene, perché esso venga concepito come bene comune. A poco a poco è nata una narrazione del territorio, che vede protagonisti gli stessi ragazzi, e che non si ferma agli stereotipi della narrazione della mafia e della devianza minorile.
[21] S. Ardita, *Cosa Nostra S.p.A.*, Roma, PaperFirst, 2020, p. 135.

le sulle persone e sullo sviluppo sociale, economico e civile dei territori.[22] Se vogliamo evitare in futuro altri casi come quello di Carmelo, o che decine di migliaia di minori siciliani in povertà educativa continuino ad essere offerti su un piatto d'argento alla criminalità organizzata non ci resta che una via. Quella stessa suggerita dall'ergastolano catanese a riguardo dei suoi quattro nipotini in una lettera al giudice Elvio Fassone: «[Ai miei nipoti] gli direi di studiare e di imparare a fare un lavoro, altrimenti finiscono dove sono finito io».[23]

Ma per uscire dal pantano della povertà educativa servono soprattutto esperienze concrete in cui i minori a rischio possano essere accompagnati a coltivare i loro sogni. «Queste realtà – ha detto l'ex ministra della Giustizia Marta Cartabia nel suo intervento all'inaugurazione dell'Anno giudiziario 2022 a Reggio Calabria – sono il primo baluardo contro l'illegalità e la malavita, perché hanno scoperto un'alternativa ben più affascinante e convincente dei modelli oppressivi imposti dalla 'ndrangheta».[24] Per salvare i tanti ragazzi del Sud dalle grinfie delle varie mafie non servono certo discorsi o moniti, ma esperienze concrete che facciano vedere e provare loro la bellezza di una compagnia che li aiuti a coltivare il sogno di una vita libera.

Ne citiamo una per tutte, l'Oratorio "Giovanni Paolo II" nel quartiere di Librino a Catania. Esso è un presidio educativo importante per un quartiere tristemente noto per l'alta incidenza del disagio economico, sociale e culturale. L'Oratorio vede all'opera una vera e propria comunità educante che coinvolge quattro suore Figlie di Maria Ausiliatrice, i volontari laici dell'associazione "Vides Ginestra" e alcuni giovani animatori cresciuti in quella stessa esperienza. Oggi 90 ragazzi, che un tempo vivevano per

[22] Cfr. R. Di Bella, *Da figli di mafia a figli della propria coscienza,* «La Sicilia» 31 dicembre 2020 e il volume R. Di Bella – M. Zapelli, *Liberi di scegliere. La battaglia di un giudice minorile per liberare i ragazzi dalla 'ndrangheta,* Milano, Rizzoli, 2019. Cfr. anche L. Renna, «Un sogno: che Rosso Malpelo incontri don Milani!», *Messaggio agli studenti per l'anno scolastico 2022-2023.*

[23] E. Fassone, *Fine pena: ora,* cit., p. 172.

[24] M. Cartabia, *Intervento all'inaugurazione dell'Anno giudiziario 2022 della Corte d'Appello di Reggio Calabria,* 22 gennaio 2022.

strada col mito del boss del quartiere, frequentano stabilmente il doposcuola e ben 15 di loro sono già studenti delle superiori. Accanto al doposcuola, la struttura del "Giovanni Paolo II" ospita anche laboratori per le mamme, aperti soprattutto al mattino. Essi permettono alle donne di incontrarsi, socializzare e di dedicarsi ad attività che aprono possibilità lavorative.[25]

Nei territori di frontiera risultano fondamentali le esperienze educative come quella appena descritta, certamente più dei progetti redatti a tavolino senza tener conto delle esigenze reali di ragazzi e famiglie. Queste esperienze, infatti, rappresentano il modo più efficace per non "perdere" i giovani e costituiscono il motore dello sviluppo sociale e civile.

[25] Sull'Oratorio "Giovanni Paolo II" di Librino si veda G. Di Fazio, *Catania, quando l'educazione leva i minori dalla strada dà fastidio,* «ilSussidiario.net», 31 gennaio 2023.

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Il potere dell'Invisibile: la meraviglia della nascita tra Caravaggio e Hannah Arendt

di *Maria Teresa Pacilè*

«*Initium ut esset, creatus est homo*»
(Agostino, *Confessiones*)

1. Luci e ombre del Caravaggio: la frattura della nascita

Geniale e provocatorio, Caravaggio ha costituito una rivoluzione nello scenario artistico del Seicento, avventurandosi in una sperimentazione pittorica che, sfidando con intelligenza la grandezza dei Maestri rinascimentali – pur assumendone l'eredità – ha costituito un cammino solitario i cui risultati eccezionali hanno ispirato il lavoro dei pittori di tutta Europa.[1] Ogni dipinto del Caravaggio è un «saggio di ambiguità», ogni opera unica, dirompente, inaspettata. I particolari disseminati all'interno delle sue scene rivelano misteri che il pittore, come un sapiente regista teatrale, ha nascosto tra le sue pennellate, ingannevoli come un gioco di prestigio.[2] Come scrive D'Orazi:

> Caravaggio è diverso. Le scene che appaiono nelle sue tele, prima di essere racconti sacri o immagini pagane, sono brani di realtà. I suoi personaggi compiono gesti «normali», vestono espressioni «comuni» [...]. Sono dipinti «al naturale», come si diceva all'epoca. Eventi e situazioni sembrano sempre possibili; nelle sue tele, anche

[1] Cfr. S. Macione, *Caravaggio. Luci e ombre di un genio*, Novara, White Star, 2021.
[2] Cfr. S. Zuffi, *Caravaggio. Simboli e segreti*, Milano, Rizzoli, 2010.

> l'intervento divino diventa un fatto concreto e umano, a volte tanto umano da destare scandalo. I quadri che realizza [...] sono davvero rivolti a tutti.[3]

Sin dagli esordi sulla scena romana le sue figure seducono per una combinazione inedita di gesti ed espressioni sempre più complessi di quanto possa sembrare all'apparenza. Le sue tele diventano sede di un'inedita sperimentazione artistica, un vero e proprio «teatro degli affetti»: spavento, sorpresa, disgusto, irritazione diventano le vere protagoniste delle opere del Caravaggio.[4] Gli spettatori – dell'epoca e di ogni tempo – hanno così la sensazione di essere coinvolti negli eventi sapientemente interpretati: il pittore li fa entrare all'interno della scena, che sembra svolgersi ogni volta in modo nuovo anche attraverso l'illusione ottica della luce che, in un gioco sapiente tra situazione reale e costruzione artificiale, dà concretezza e immediatezza a quanto in essa viene narrato.

L'atmosfera colta dall'artista è, dunque, quella di sguardi ed azioni che durano un attimo, tratti dalla vita quotidiana che il Merisi ha visto molte volte svolgersi attorno a sé: le strade della Roma del Seicento – una città cosmopolita e ricca di contrasti, cuore della Cristianità e di scandalose pratiche di corruzione; ricovero di vagabondi e malfattori ma, contemporaneamente, dimora delle famiglie più nobili d'Europa – si trasformano in un teatro di eventi da cui trarre ispirazione. Zingari, nomadi, prostitute, da sempre *esclusi,* ai margini della vita economica del tempo, *corpi invisibili,* discriminati e non riconosciuti, diventano adesso protagonisti: basti pensare alla zingara seduttrice de *La buona ventura* che finge di leggere la mano di un soldato sprovveduto,

[3] C. D'Orazio, *Caravaggio segreto. I misteri nascosti nei suoi capolavori,* Milano, Sperling & Kupfer, 2014, p. X.

[4] Cfr. ivi, pp. 44-45. Basti ricordare, a tal proposito, alcune delle tele del Merisi più conosciute: il *Bacchino malato* (Galleria Borghese, Roma), il *Ragazzo morso da un ramarro* (Fondazione Longhi, Firenze), il *Narciso* (Galleria nazionale d'arte antica di palazzo Barberini, Roma).

mentre gli sta sfilando dal dito un anello d'oro o ai due scaltri giocatori de *I bari* che imbrogliano un ragazzo con il trucco delle carte nascoste.[5]

Ciò che il Merisi racconta è accaduto davvero, egli lo ha visto con i propri occhi e, attraverso le sue luci e le sue ombre, ha fatto di ogni tela un brano di realtà. Anche nelle opere sacre le sue figure si allontanano dalle rappresentazioni più ortodosse e trovano modalità originali per coinvolgere i fedeli del tempo: «i suoi dipinti devozionali sono allo stesso tempo provocazioni forti e limpidi messaggi di conversione», poiché «l'artista crede più nel potere di persuasione del dubbio che in quello della verità».[6] Nelle sue tele il Vangelo entra nella vita quotidiana, coglie gli uomini impreparati, come nella *Vocazione di San Matteo* in cui, come un raggio di luce, l'arrivo del Cristo illumina e sconvolge.[7] È un incontro che può avvenire in ogni momento, come è accaduto in passato, e cambiare la vita di ogni uomo.

Gli episodi sacri diventano scene di disarmante umanità, attraverso semplici particolari – quali la scelta di modelli conosciuti, amici del Caravaggio o gli abiti moderni da loro indossati –, dettagli che arrivano al cuore dei fedeli, travolgendoli dentro il racconto e permettendo così all'evento miracoloso di superare il limite della tela ed entrare nello spazio vissuto. Sconvolgente è allora, allo sguardo dei contemporanei, la scelta di una prostituta – Anna Bianchini, una cortigiana molto nota nei verbali giudiziari dell'epoca – come modello per la realizzazione della *Maddalena penitente*.[8] Ancor più scandalosa la decisione di preferire ancora una volta una meretrice – Maddalena Antognetti, la «donna di Michelangelo»[9] – per vestire i panni della Vergine nel-

[5] Cfr. Caravaggio, *La buona ventura* (Pinacoteca dei Musei Capitolini, Roma) e *I bari* (Kimbell Art Museum, Forth Worth).

[6] C. D'Orazio, *Caravaggio segreto,* cit., p. 102.

[7] Cfr. Caravaggio, *Vocazione di San Matteo* (San Luigi dei Francesi, Roma).

[8] Cfr. Caravaggio, *Maddalena penitente* (Galleria Doria Pamphilj, Roma).

[9] C. D'Orazio, *Caravaggio segreto,* cit., pp. 123-126. Commenta lo storico: «L'idea di prendere Maddalena Antognetti come modella per la Madonna non deve essere venuta a Caravaggio per caso [...]. Egli colloca la scena nel quartiere delle prostitute e trasforma i due pellegrini in una coppia di disgraziati che bussa all'uscio di una giovane madre che non dimostra alcuna compassione. E

la *Madonna dei pellegrini* e nella *Madonna dei Palafrenieri.*[10] Il Merisi dimostra la capacità di riportare tra le strade di Roma, tra la gente comune – da sempre *invisibile,* esclusa dai luoghi di potere e di cultura –, le grandi narrazioni evangeliche, attraverso dipinti che fanno trasalire molti devoti ammiratori oltre ad indispettire i committenti i quali, spesso, rifiutano le tele, come nel caso della *Morte della Vergine,*[11] ritratta a partire dal cadavere di una prostituta ritrovata qualche tempo prima sulle rive del Tevere.

Costretto a fuggire da Roma nel 1606 perché accusato di omicidio, Caravaggio continua nonostante tutto a dipingere e i nuovi capolavori, sempre più ambiziosi e provocatori, decorano oggi gli altari delle maggiori città del Sud (Napoli, Siracusa, Palermo, Messina).

L'opera del Merisi è estremamente influenzata dalle vicende della sua vita, non solo nella scelta di temi e soggetti, quanto nella tecnica e nell'esecuzione che risentono degli eventi in cui l'artista è personalmente coinvolto. Nel periodo della fuga, i quadri sono vincolati alla mancanza di tempo e alla precarietà della sua condizione: se sin dagli esordi la preparazione del colore per rendere la superficie compatta – che in termini tecnici si chiama "mestica" – è stata protagonista delle tele del pittore, diventa sempre più dominante nelle opere della maturità. La necessità di spostarsi velocemente induce Caravaggio ad un uso più esteso di materiali che essiccano rapidamente, come la terra d'ombra, il nero carbone o il verde rame che danno vita a sfondi più scuri e luci più nette, su cui gli strati di colore vengono stesi con pennellate più ampie e veloci, senza alcun fissativo.[12] Forse perché mai

anche il bambino, che in una scena tradizionale avrebbe dovuto almeno accennare a un gesto di benedizione, sembra più impegnato a non cadere dalle braccia della mamma che ad accogliere i due devoti visitatori. [...] Così come sette anni prima la *Maddalena* aveva colpito gli occhi degli osservatori grazie alla sua circostanziata concretezza, l'idea di trasferire questa scena di devozione in un vicolo di Campo Marzio conquista l'attenzione dei fedeli e traduce l'incontro con la Vergine in un episodio quotidiano» (*Ibidem*).

[10] Cfr. Caravaggio, *Madonna dei pellegrini* (Basilica di Sant'Agostino, Roma) e *Madonna dei Palafrenieri* (Galleria Borghese, Roma).

[11] Cfr. Caravaggio, *Morte della Vergine* (Musée du Louvre, Parigi).

[12] C. D'Orazio, *Caravaggio segreto*, cit., pp. 155-156.

si sente al sicuro e avverte di aver sempre meno tempo a disposizione, l'artista si concentra solo sulle figure essenziali, «quasi ombre che compaiono dal fondo come per miracolo».[13] Caravaggio è ormai in grado in pochi tratti essenziali di comunicare un misticismo profondo, come emerge soprattutto dalle opere siciliane che hanno profondamente influenzato la pittura successiva, costituendo una vera e propria rivoluzione artistica in tutto il meridione.[14]

Con le tele sicule inizia l'estremo periodo del Merisi, caratterizzato da essenzialità e *pathos*: le scene sono sempre più scure e gli eventi sempre più drammatici; anche l'*Adorazione dei pastori,* che mette in scena la natività del Cristo, è permeata da un cupo pessimismo.

Commissionata dal Senato cittadino di Messina, l'opera è successivamente donata ai frati cappuccini per ornare l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria la Concezione, annessa al convento.[15] La tela è caratterizzata da colori bruni e terrosi, ravvivati da toni rossi arancioni e bianchi: Maria è distesa per terra, secondo l'iconografia della Madonna dell'Umiltà diffusa negli ambienti francescani ben consolidati in Sicilia. Eppure nell'opera del Caravaggio l'eredità antica è rielabora-

Caravaggio, *L'Adorazione dei Pastori* (1609), Museo regionale di Messina

[13] Ivi, p. 149.

[14] Tanti furono i pittori che si lasciarono influenzare dalle luci e dalle ombre del Maestro, in primis Alonzo Rodriguez, Mario Minniti, Jusepe de Ribera, Massima Stanzione, Artemisia Gentileschi, Matthias Stomer. Per un approfondimento sul tema si veda A. Italiano, *Caravaggio in Sicilia – l'ultima rivoluzione,* Terme Vigliatore, Giambra 2013.

[15] Per un approfondimento sul periodo siciliano, soprattutto messinese, del Caravaggio si veda V. Certo, *Caravaggio a Messina. Storia e arte di "un pittore dal cervello stravolto",* Messina, Giambra Editori, 2017.

ta in modo rivoluzionario: nella tela, in una mangiatoia scarna, quasi tragica, la Vergine – più "umana" che mai – è stanca dalle fatiche del parto e tiene tra le braccia Gesù che dorme avvolto in un lenzuolo bianco. «La figura di Maria – scrive Saccà – molto ignobilmente messa per terra, suscitò le ire dei più. La vollero molti credere una stravaganza del pittore quando invece quella figura li, stanca e stesa sulla paglia, col bambinello tra le braccia, rende tutto il grande poema della maternità».[16] Caravaggio non vuole rappresentare il sacro, ma la verità di quanto accade: la dimensione divina irrompe nella realtà quotidiana, veglia sull'umano, ma non cambia il suo destino. Il miracolo della nascita è *totalmente* umano: Maria, umile tra gli umili, distesa sulla umile terra, vicina alla gente comune, insegna al mondo la forza di un amore che, più forte della morte, rinnova il mondo. Scrive Valentina Certo:

> Il legame tra i due, tenero e forte, emozionante quanto drammatico, è quello di una Madre con il Bimbo appena nato, indissolubile, simbolo della vita che vince sempre sulla morte, dell'amore incorruttibile che supera ogni tragedia. Con estrema tenerezza, la mamma stringe il piccolo, i suoi occhi lo proteggono, dal mondo, dal suo destino. Ma non c'è gioia nel suo sguardo, semmai consapevolezza del futuro martirio e silenziosa accettazione di un mistero così grande.[17]

Assistono alla scena Giuseppe, curvo e pensieroso, e tre umili pastori che si inginocchiano per rendere omaggio al *puer soter*, al «salvatore del Mondo»: nei loro occhi si intravede la meraviglia di fronte alla nuova vita che nasce.

Nessuno prima di Caravaggio ha addensato tanta tensione in un episodio biblico tramandato da secoli: pur consapevole dell'inevitabile fine, della passione e crocifissione cui è destinato il

[16] V. Saccà, *Michelangelo da Caravaggio pittore.* Studi e ricerche: IV. *L'arte del Caravaggio.* Appendice, *Il Caravaggio a Messina, Note aggiunte*, «Archivio Storico Messinese», VIII, fasc. I-II, 1907, p. 37.
[17] V. Certo, *Caravaggio a Messina*, cit., p. 93.

Figlio, la Madre non perde la speranza; nel nuovo nato vi è lo slancio di una salvezza che appare ancor più autentica perché non elude la finitezza e mortalità umana, ma la *attraversa* – come un raggio che rischiara le tenebre – per condurla ad un Altrove cui l'Arte può solo accostarsi.

Ponendosi sulla soglia tra luce e ombra, vita e morte, le opere del Caravaggio non narrano semplicemente un secolo complesso come il Seicento, ma intervengono su di esso, reinterpretandolo, illuminandone gli anfratti più inospitali. Tra l'invisibile il visibile, tra lo sfondo oscuro e la nitidezza del disegno, i corpi *invisibili* del Caravaggio – l'estraneo, lo zingaro, il nomade, la prostituta, il neonato – assumono attraverso la tela nuova vita, assurgono a una dimensione impalabile ma al contempo vivida e concreta, che li rende icone *visibili* e immortali. Innalzati alla dignità dell'arte, essi ci pongono sulla zona liminare di ciò che sfugge alla spiegazione filosofica, eppure non smette mai di costituirne un'invisibile riserva di senso. In continuità con l'Arte, anche la filosofia può aprirsi alla riflessione sulla meraviglia della nascita, sulla frattura che il corpo *invisibile* dell'escluso, dell'emarginato, del *pariah* genera quando entra nella *visibilità* dell'arena politica, apportando in essa novità e cambiamento. Perché Caravaggio non fa che parlare dell'umanità, fatta di chiaroscuri, di ricchezza e povertà, di violenza e tenerezza, di rivoluzione e conservazione, «quindi parlare di lui è in fondo parlare di noi, di uomini immersi nel nostro/nel suo secolo».[18]

2. Oltre la mortalità: il miracolo dell'azione

L'impegno politico di Hannah Arendt – dopo un lungo percorso di studi filosofici – comincia in Germania con un evento scardinante: l'incendio del *Reichstag* e gli arresti illegali del 27 febbraio 1933, dunque con l'esperienza del "deserto" di una democrazia ormai corrosa, spazzata via dai venti

[18] A. Italiano, *Prefazione* a V. Certo, *Caravaggio a Messina*, cit., p. 11.

tempestosi del movimento nazional-socialista. La preoccupazione arendtiana per la politica come spazio di visibilità per l'esistenza autentica – luogo privilegiato in cui l'uomo esprime pienamente la propria *human condition*[19] – si situa allora proprio nel "deserto" aperto dal male totalitario, da lei vissuto personalmente.[20]

Sradicata con violenza, rinchiusa in un campo di prigionia, costretta a vivere da apolide, da *invisibile,* da *pariah* – sia della politica che della cultura – la filosofa non teme di porsi in dialogo con tale perturbante realtà, ma la attraversa con lucidità critica, mossa dal bisogno «di far parlare l'orrore muto di Auschwitz», tentando «di dare un *nome* al Male che ha segnato il Novecento».[21] Il pensiero contemporaneo – insegna Arendt – deve allora assumere il coraggio della «comprensione» in grado di «creare profondità, di farci sentire nuovamente a casa nel mondo», riconciliandoci con un universo che ha pianificato burocraticamente la propria distruzione, che ha reso *invisibili* i corpi e le vite di chiunque fosse giudicato altro, diverso, sregolato, a-normale, facendo in modo che scomparisse senza lasciare alcuna traccia, «come se non fosse mai esistito»,[22] poiché reso definitivamente «superfluo».[23]

Questo «fardello del tempo»[24] – *The Burden of our Time,* titolo immaginato inizialmente per pubblicare l'opera sul totalitarismo – rappresenta allora una catastrofe in cui oc-

[19] Cfr. H. Arendt, *The Human Condition* [1958], tr. it. *Vita activa. La condizione umana,* Firenze, Giunti Editore, 2019.
[20] Cfr. H. Arendt, *The Origins of Totalitarianism* [1951], tr. it. *Le origini del totalitarismo*, introduzione di Alberto Martinelli, con un saggio di Simona Forti, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2009.
[21] Cfr. sul tema N. Mattucci, *La politica esemplare. Sul pensiero di Hannah Arendt,* Milano, Franco-Angeli, 2012, pp. 7-10.
[22] H. Arendt, *Le origini del totalitarismo,* cit., p. 595.
[23] Cfr. H. Arendt, *Quaderni e diari. 1950-1973,* tr. it. di C. Marazia, Vicenza, Neri Pozza, 2007, p. 286.
[24] Argomenta la filosofa: «Comprendere non significa negare l'atroce [...]. Significa piuttosto esaminare e portare coscientemente il fardello che il nostro secolo ci ha posto sulle spalle, non negarne l'esistenza, non sottomettersi supinamente al suo peso. Comprendere significa insomma affrontare spregiudicatamente, attentamente la realtà, qualunque essa sia.» (H. Arendt, *Le origini del totalitarismo,* cit., p. LXXX-LXXXI).

corre situarsi senza esserne distrutti, ma immaginando, aldilà di essa, un nuovo inizio. Come argomenta Arendt in chiusura de *Le origini del totalitarismo:*

> [L'estraneazione organizzata] minaccia di devastare il mondo così come lo conosciamo – un mondo che dovunque sembra giunto alla fine – prima che un nuovo inizio nascente da questa fine abbia avuto il tempo di affermarsi. Ma rimane altresì vero che ogni fine nella storia contiene necessariamente un nuovo inizio; questo inizio è la promessa, l'unico «messaggio» che la fine possa presentare. L'inizio, prima di diventare avvenimento storico, è la suprema capacità dell'uomo; politicamente si identifica con la libertà umana. «*Initium ut esset, creatus est homo*», «affinché ci fosse un inizio, è stato creato l›uomo», dice Agostino. Questo inizio è garantito da ogni nuova nascita; è in verità ogni uomo.[25]

Proprio come un miracolo – «un'improbabilità infinita che si verifica regolarmente contro la tendenza prevalente delle leggi statistiche e della loro probabilità»[26] – la libertà umana si realizza attraverso l'azione che, dando inizio al *novum,* è in grado di rinnovare il mondo. Essa interrompe infatti l'automatismo della vita biologicamente sospesa tra la nascita alla morte, trasformandola in esistenza autentica: «Il fatto che l'uomo sia capace di azione – commenta la filosofa in *Vita activa* – significa che da lui ci si può attendere l'inatteso, che è in grado di compiere ciò che è infinitamente improbabile».[27]

> Il corso della vita diretto verso la morte condurrebbe inevitabilmente ogni realtà umana alla rovina e alla distruzione se non fosse per la facoltà di interromperlo e di iniziare qualcosa di nuovo, una facoltà che è inerente

[25] Ivi, pp. 655-656. La citazione agostiniana è tratta dal *De civitate Dei,* 12, 20. Cfr. Agostino, *La città di Dio,* a cura di Domenico Marafioti, Milano, Mondadori, 2015.
[26] H. Arendt, *Vita activa,* cit., p. 198.
[27] Ivi, p. 196.

> all'azione come un permanente invito a ricordare che gli uomini, anche se devono morire, non sono nati per morire ma per incominciare.[28]

Ma cosa si intende propriamente quando si parla di "azione politica" e di "nuovo inizio"? Nella lingua ebraica «azione» è una delle valenze del polisemico *dabar,* che significa letteralmente «parola». Questa sovrapposizione semantica si ripresenta anche nel pensiero arendtiano, per il quale «l'azione senza discorso non sarebbe più azione perché non avrebbe un attore, e l'attore, [...], è possibile solo se nello stesso tempo sa pronunciare delle parole».[29] La parola, dunque, non è semplice comunicazione, ma manifestazione di chi parla in quanto "attore" all'interno del teatro politico. Proprio l'attore, senza la forza rivelativa del discorso, rimarrebbe un corpo *invisibile,* non sarebbe una persona, ma un automa che esegue ciò che, umanamente parlando, rimarrebbe incomprensibile. Agendo e parlando all'interno di uno spazio pubblico, gli uomini si rendono *visibili,* mostrano *chi* sono, rivelano l'unicità della loro identità. Come commenta Arendt:

> Se gli uomini non fossero diversi, e ogni essere umano distinto da ogni altro che è, fu o sarà mai, non avrebbe bisogno né del discorso né dell'azione per comprendersi a vicenda. [..] Discorso e azione rivelano questa unicità nella distinzione. Mediante essi, gli uomini *si* distinguono e non sono semplicemente distinti; discorso e azione sono le modalità in cui gli esseri umani *appaiono* gli uni agli altri non come oggetti fisici, ma *in quanto* uomini. [...] Una vita senza discorso e senza azione [...] è letteralmente morta per il mondo; ha cessato di essere una vita umana perché non è più vissuta fra gli uomini.[30]

[28] Ivi, pp. 263-264.
[29] Ivi, pp. 196-197.
[30] Ivi, pp. 194-195, cors. mio.

Il potere rivelativo della parola e dell'azione può emergere infatti solo «quando si è *con* altri; non *per*, né *contro* altri, ma nel semplice *essere insieme* ad altri».[31] Tale «com-presenza» di voci diverse deve allora essere custodita, poiché costituisce la condizione ontologica dell'umanità e il trascendentale della politica: la pluralità umana – intesa come «paradossale pluralità di esseri unici»[32] – si manifesta infatti attraverso un'azione corale, libera, agonale che genera uno spazio politico relazionale, seppur fragile. Uno spazio di visibilità per tutti coloro che, agendo e parlando, abbandonano la dimensione privata dell'*invisibilità* e scelgono responsabilmente di accedere alla sfera politica.[33]

Arendt esalta un tipo di esperienza politica che si caratterizza come «potere diffuso, partecipativo e relazionale», condiviso tra pari, «i quali sono uguali proprio perché condividono orizzontalmente questo spazio».[34] La politica arendtiana nasce infatti «attraverso *gli* uomini, in quanto si muovono nell'ambito che è *fra* loro»[35] e si afferma come relazione libera e paritaria, un'«agire-in-concerto» in grado di rigenerare lo spazio politico, aprendolo a una nuova nascita:

> Il miracolo che preserva il mondo, la sfera delle faccende umane, dalla sua normale, "naturale" rovina è in definitiva il fatto della natalità, in cui è ontologicamente radicata la facoltà di agire. È, in altre parole, la nascita di nuovi uomini e il nuovo inizio, l'azione di cui essi sono capaci in virtù dell'esser nati. Solo la piena esperienza di questa facoltà può conferire alle cose umane fede e speranza, le due essenziali caratteristiche dell'esperienza umana che l'antichità greca ignorò completamente. È questa fede e speranza nel mondo che trova forse la più gloriosa e ef-

[31] Ivi, p. 198, cors. mio.
[32] Ivi, p. 202.
[33] Cfr. S. Forti, *Hannah Arendt tra filosofia e politica,* Milano, Mondadori, 2006, p. 277; si veda inoltre A. Papa (a cura di), *Il pensiero plurale. Rileggere Hannah Arendt,* Milano, Mimesis, 2022.
[34] A. Cavarero, *Democrazia sorgiva. Note sul pensiero politico di Hannah Arendt,* Milano, Raffaello Cortina, 2019, p. 16.
[35] Cfr. H. Arendt, *Was ist Politik?* [1993], tr. it. *Che cos'è la politica?,* Torino, Einaudi, 2006, p. 7.

> ficace espressione nelle poche parole con cui il Vangelo annunciò la "lieta novella" dell'avvento: «Un bambino è nato fra noi».[36]

Con la parola e l'azione – scrive Arendt – l'uomo si inserisce in un mondo umano attraverso una «*seconda* nascita», in cui conferma e si sobbarca la nuda realtà dell'apparenza fisica originaria.[37] L'agire riscopre così la radice del proprio potere innovativo nella capacità degli uomini di essere *initium* – «nuovi venuti e iniziatori grazie alla nascita».[38]

La riflessione sul valore ontologico e politico dell'*initium* è suggerita alla studiosa dall'ascolto del *Messia* di Handel, di cui aveva assistito alla prima, eseguita dai *Münchner Philarmoniker* a Monaco nel 1952. Così scrive di quell'evento:

> l'*Alleluia* è comprensibile soltanto a partire dal testo: ci è nato un bambino. La profonda verità di questa parte della leggenda di Cristo: ogni inizio è salvezza, per amore dell'inizio, per amore della salvezza, Dio ha creato l'uomo nel mondo. Ogni nuova nascita è come una garanzia della salvezza del mondo, come una promessa di redenzione per chi non è più inizio.[39]

Come nell'*Adorazione di pastori* del Merisi, anche per Arendt l'*initium* costituisce una frattura, uno squarcio di luce che irrompe nel buio della tela, una novità che decostruisce il tessuto unitario del mondo condiviso, rinnovandolo: la nascita è la *conditio sine qua non* di ogni politica. Come osserva Miguel Abensour, attento lettore di Arendt, nella sua filosofia «la legge della mortalità, di cui non si può negare la realtà, è ormai subordinata al miracolo della natalità», al punto da avviare «una "rivoluzio-

[36] H. Arendt, *Vita activa,* cit., p. 264.
[37] Cfr. ivi, p. 195.
[38] *Ibidem.*
[39] H. Arendt *Quaderni e diari. 1950-1973,* cit., p. 308.

ne copernicana" che, invece di far girare gli uomini attorno alla morte, li fa gravitare ormai attorno al "carattere divino" della nascita».[40]

In quanto esser-natale, e non semplicemente mortale come i greci lo avevano definito, ogni uomo, nel suo carico di incertezza e possibilità, costituisce una scommessa che apre le porte a un futuro imprevedibile su cui avere ancora la forza di sperare. «*Incipe, parva puer*»[41] – il verso delle *Bucoliche* virgiliano è richiamato da Arendt per celebrare la forza rivoluzionaria di ogni nato che può salvare il mondo dal suo logoramento.

> Il mondo si logora perché è opera di mortali; e rischia di diventare mortale come loro, perché i suoi abitanti si avvicendano senza sosta. Per proteggere il mondo dalla natura mortale di chi lo crea e lo abita, occorre metterlo in sesto sempre daccapo [...]. Le nostre speranze sono riposte sempre nella novità di cui ogni generazione è apportatrice; ma proprio perché possiamo fondarle solo su questa, se cercassimo di dominare la novità in modo da essere noi vecchi a dettarne le condizioni, distruggeremmo tutto. L'educazione deve essere conservatrice proprio per amore di quanto c'è di nuovo e rivoluzionario in ogni bambino: deve custodire la novità e introdurla come cosa nuova nel mondo vecchio.[42]

Questa esigenza di rinnovamento permette di rispondere alla realtà del Male, della distruzione, della mortalità con una possibilità, seppur fragile, di Bene che risiede nella capacità di lasciar venire il nuovo, di accogliere l'Altro in quanto *altro*, di imparare a pensare e mettere in pratica all'interno delle democrazie contemporanee una nuova

[40] M. Abensour, *Hannah Arendt contre la philosophie politique?* tr. it. di C. Dezzuto, *Hannah Arendt contro la filosofia politica?*, Milano, Jaca Book, 2010, p. 77. Cfr. sul tema M.F. Schepis, *Orme di viandanti. Riflessioni sulla politica dell'incompiutezza*, Milano, Mimesis, 2021, pp. 56-57.

[41] Virgilio, *Bucoliche*, Ecloga IV, 60-61.

[42] H. Arendt, *Between Past and Future. Six Exercises in Political Thought* [1961], tr. it. *Tra passato e futuro*, Milano, Garzanti, 2001, pp. 250-251.

politica, non più «dell'*ethnos*, ma dell'*ethos*»[43] che, seppur attraversata dagli spettri del totalitarismo, sappia tuttavia custodire la pluralità e, con essa, l'umanità dell'umano.

All'interno di un tale scenario la politica assume per Arendt un nuovo valore, poiché si ridefinisce come «dispositivo di umanizzazione, mai garantito, sempre arrischiato»:[44] l'umanità è infatti uno *status* politico, nasce da un'attività politica discorsiva e plurale, rende *visibile* gli *invisibili*, dando loro la facoltà di cambiare il mondo, di incidere in esso, di lasciare una traccia. È una sfida, da cogliere con responsabilità etica e politica.

Bisogna infatti ricordare che la riflessione politica arendtiana è radicata nell'intuizione – drammaticamente vissuta in prima persona – che la creazione in massa degli apolidi rappresenta il fenomeno politico del XX secolo. Privati dei diritti fondamentali, essi diventano *invisibili* agli occhi di un mondo che non può più vederli né udirli: *fuori* da ogni comunità, essi sono *fuori* dall'umanità poiché privati di ogni *visibilità* politica. Per questo è necessario riscoprire un «umano diritto ad avere diritti» che si realizza nel diritto ad esser parte di un mondo comune di *visibilità*, nella consapevolezza che avere un luogo in cui l'esistenza possa metter radici ed esprimersi mette in gioco la stessa possibilità di sopravvivenza umana. Scrive la filosofa ne *Le origini del totalitarismo*:

> Qui è il nocciolo del problema. La privazione dei diritti umani si manifesta soprattutto nella mancanza di un posto nel mondo che dia alle opinioni un peso e alle azioni un effetto. [...] Questa situazione estrema è la sorte delle persone private dei diritti umani. [...] Ci siamo accorti dell'esistenza di un diritto ad avere diritti (e ciò significa

[43] D. Mazzù, *Al di là del Mare Nostrum*, «Neos. Rivista di storia dell'emigrazione siciliana», 1, 1, 2006, p. 51.
[44] L. Boella, *Umanità*, in O. Guaraldo, *Il Novecento di Hannah Arendt. Un lessico politico*, Verona, ombre corte, 2008, pp. 127-138, in part. p. 130.

> vivere in una struttura in cui si è giudicati per le proprie azioni e opinioni) solo quando sono comparsi milioni di individui che lo avevano perso e non potevano riacquistarlo a causa della nuova organizzazione globale del mondo. [...] L'eguaglianza non ci è data, ma è il risultato dell'organizzazione umana nella misura in cui si fa guidare dal principio di giustizia. Non si nasce eguali; si diventa eguali come membri di un gruppo in virtù della decisione di garantirsi reciprocamente eguali diritti.[45]

Solo allora il mondo non sarà semplicemente un luogo di *invisibilità* ed esclusione, bensì un luogo che renderà *visibile* l'evento «anarchico e arcaico» della nascita.[46] La categoria ontologica dell'*initium* – e il suo corrispettivo politico, l'azione corale – può allora tentare di rispondere alla desertificazione attuale della democrazia, minacciata, ancora una volta come il secolo scorso, dalle tempeste di sabbia delle ideologie violente, dell'indifferenza e della disaffezione. I *neoi* – i nuovi nati che «vengono al mondo come stranieri» – sono coloro che, animati da un profondo *amor mundi*, secondo Arendt possono *salvare* il mondo, coltivandolo nella pluralità delle sue prospettive e nell'immortalità delle sue aspirazioni. Il bambino arendtiano, inatteso come un «*puer soter*», destruttura la continuità del mondo, va verso un futuro ignoto, ma condiviso con gli altri:

> Il bambino-alba virgiliano non è un annunciatore, il *mashiach* della religione ebraica, né l'*unctus* della tradizione cristiana mandato da Dio [...]: il *puer nascenti* virgiliano/arendtiano giunge per reggere il mondo, nel senso di sostenerlo, tenerlo, averne cura, avendolo ereditato dalle generazioni precedenti. La nascita diventa così un evento da cui dipende la salvezza del mondo, di un consorzio umano che si rigenera solo nella stirpe, nella relazione tra padre e figlio, in quel *risu* di ospitalità e accoglienza

[45] H. Arendt, *Le origini del totalitarismo,* cit., pp. 416-417.
[46] Cfr. sul tema G. Costanzo, *La nascita, inizio di tutto. Per un'etica della relazione*, Napoli-Salerno, Orthotes Editrice, 2018.

> che fa sì che un antico custode [...] riconosca un nuovo custode. [...] dal *puer nascenti* dipende la sopravvivenza del mondo stesso [...], poiché apre a una sorta di continuo dire sì alla vita mediante l'azione, l'atto di responsabilità di farsi prossimi all'altro, avendone cura.[47]

3. Lo spazio di visibilità e il potere dell'Invisibile

La politica, insegna Arendt, non originariamente è luogo di violenza – seppur legittima – ma uno spazio di *visibilità* e di libertà, intesa come capacità di parlare e agire in concerto: «il potere – commenta la filosofa – è realizzato solo dove parole e azioni si sostengono a vicenda, dove le parole non sono vuote e i gesti non sono brutali, dove le parole non sono usate per nascondere le intenzioni ma per rivelare la realtà, e i gesti non sono usati per violare e distruggere ma per stabilire relazioni e creare nuove realtà».[48] Il potere dunque, ripensato in quest'ottica poco convenzionale, *non* è forza, *non* è violenza, *non* è dominio né gerarchia: «il potere, per noi esseri umani che non siamo onnipotenti, può risiedere solo in una delle tante forme della pluralità».[49] Non soltanto esso non equivale alla violenza, né si fonda su di essa, ma i due concetti nell'analisi arendtiana si escludono a vicenda: «mentre la violenza può distruggere il potere, non può mai sostituirlo»,[50] scrive la filosofa, poiché «dalla canna del fucile nasce l'ordine più efficace, che ha come risultato l'obbedienza più immediata e perfetta. Quello che non può mai uscire dalla canna di un fucile è il potere».[51]

È necessario dunque ritornare all'origine del potere politico, per riscoprire in esso un'altra radice e, di conseguenza, una nuova possibilità di realizzazione. Arendt è affascinata dal modello

[47] A. Papa, *Nati per incominciare. Vita e politica in Hannah Arendt,* Milano, Vita e Pensiero, 2011, p. 108.
[48] Ivi, p. 218.
[49] H. Arendt, *Responsability and Judgement* [2003], tr. it. *Responsabilità e giudizio,* a cura di J. Kohn, Torino, Einaudi, 2010, p. 90.
[50] H. Arendt, *Vita activa,* cit., p. 221.
[51] Ivi, p. 59. Cfr. inoltre sul tema H. Arendt, *On violence* [1970], tr. it. *Sulla violenza*, Parma, Guanda, 1996.

della *polis* periclea poiché, mettendo in scena uno «spazio di apparizione» plurale, è un invito a declinare un nuovo paradigma politico che, nella convivenza degli unici riscopre la sfida più urgente alla quale rispondere responsabilmente: la custodia della diversità in uno spazio di «*uguaglianza* degli *ineguali*».[52] Ritornare all'antica *polis* significa allora per la filosofa riscoprire un tesoro dal quale è necessario ricominciare a pensare, un "indicatore esemplare" di una politica intesa come tempo condiviso della parola e dell'azione.[53]

L'agire in comune appare un «miracolo» all'interno di un mondo democratico in crisi, eppure esso si è effettivamente realizzato attraverso peculiari esperienze che nel corso della storia hanno avviato pratiche politiche nel segno della libertà. In questa direzione, «non è per nulla superstizioso – scrive Arendt – anzi è realistico cercare quel che non si può né prevedere né predire, essere pronti ad accogliere dei "miracoli" nel campo politico».[54] Questi ultimi non sono "richiami nostalgici" in un presente caratterizzato dalla perdita di senso della politica, bensì cifre di una «politica esemplare», tracce di un cammino che, seppur eccezionale, si è realizzato attraverso alcuni dei momenti più significativi e strutturalmente insurrezionali, resistenti e protestatari della modernità.

Nella loro diversità, alcuni eventi politici hanno fatto breccia nella storia politica moderna, rinnovandola profondamente: la rivoluzione francese ed americana, la Comune di Parigi del 1871, i *soviet* del 1917, la democrazia dei consigli tedesca del 1918, la ri-

[52] A. Cavarero, *Democrazia sorgiva*, cit., p. 21.

[53] Si veda come argomenta Arendt: «La *polis*, propriamente parlando, non è la città-stato in quanto situata fisicamente in un territorio; è l'organizzazione delle persone così come scaturisce dal loro agire e parlare insieme, e il suo autentico spazio si realizza fra le persone che vivono insieme a questo scopo, indipendentemente dal luogo in cui si trovano. "Ovunque andrete, voi sarete una *polis*": queste parole famose [...] esprimevano la convinzione che l'azione e il discorso creano uno spazio tra i partecipanti che può trovare la propria collocazione pressoché in ogni tempo e in ogni luogo. È lo spazio dell'apparire, nel più vasto senso della parola: lo spazio dove appaio agli altri come gli altri appaiono a me, dove gli uomini non si limitano a esistere come le altre cose viventi o inanimate ma fanno la loro esplicita apparizione.» (H. Arendt, *Vita activa*, cit., p. 217).

[54] H. Arendt, *Che cos'è la politica?*, cit., p. 226.

voluzione ungherese del 1956, la disobbedienza civile americana degli anni Sessanta.[55] Lungi dall'annichilire la spontaneità umana come l'anti-politica totalitaria, queste «esperienze corali» ne riscoprono il luogo dell'azione concertata, lo spazio di massima rivelazione del potere dell'Invisibile – e degli *invisibili* – che, irrompendo nel regno politico del visibile, lo frantumano e lo rinnovano.

Come rievoca Young-Bruehl nella sua biografia su Arendt, nei primi giorni del movimento studentesco del Sessantotto, uno dei testi che più circolava tra gli studenti era proprio *Sulla rivoluzione.* Interrogata sul tema, la filosofa rispose in un'intervista del 1970:

> [...] se considero che cosa (a parte gli obiettivi, le opinioni, le dottrine) distingue realmente questa generazione in tutti i Paesi dalle generazioni precedenti, allora la prima cosa che mi colpisce è la sua determinazione ad agire, la sua gioia nell'azione, la sicurezza di essere capace di cambiare le cose grazie ai propri sforzi. [...] Un'altra esperienza nuova per il nostro tempo è entrata nel gioco politico: ci si accorse che agire è divertente. Questa generazione ha scoperto quella che il XVIII secolo aveva chiamato la «felicità pubblica», il che vuol dire che quando l'uomo partecipa alla vita pubblica apre a se stesso una dimensione di esperienza umana che altrimenti gli rimane preclusa e che in qualche modo rappresenta parte di una "felicità" completa.[56]

[55] Cfr. sul tema H Arendt, *On Revolution* [1963], tr. it. *Sulla rivoluzione*, Torino, Einaudi, 2006; Ead., *On Civil Disobedience* [1970], tr. it. *Disobbedienza civile*, Milano, ChiareLettere, 2017.

[56] H. Arendt, *Menzogna e politica,* Milano, SugarCo, 1985, pp. 255-257. Cfr. inoltre E.Y. Bruehl, *Hannah Arendt. A biography* [1989], tr. it. *Hannah Arendt. Una biografia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990. È al contempo doveroso ricordare la presa di distanza di Arendt dalle opinioni e dalle dottrine del movimento studentesco dei quali viene denunciata «la sterilità teoretica e l'ottusità analitica», oltre che condannato l'esito violento. Pur apprezzando la novità della «democrazia partecipativa» riscoperta dagli studenti, la politologa ne rigetta «la nuova, innegabile esaltazione della violenza», in nome dell'antica retorica della «violenza creatrice». (Cfr. sul tema H. Arendt, *Sulla violenza,* cit., in part. pp. 24-27).

Per questo Arendt rivolge uno sguardo ammirato a tutte le esperienze di autogoverno nate dallo scoppio rivoluzionario, laboratorio di sperimentazione di una «democrazia sempre sorgiva»:[57] esse sono il luogo di rivelazione della «felicità pubblica», intesa come gioiosa riscoperta dell'emozione di agire in concerto nello spazio pubblico, del «diritto di accedere alla sfera pubblica, di partecipare all'esercizio del pubblico potere [...], diritto ben diverso da quello, generalmente riconosciuto, dei sudditi di essere protetti dal governo nella ricerca di una felicità privata».[58] In un testo pubblicato da Jerome Kohn con il titolo significativo di *The Freedom to Be Free* – «La libertà di essere liberi» – Arendt scrive sugli attori rivoluzionari:

> l'esperienza di essere liberi coincideva, o meglio era intimamente intrecciata, [...] metaforicamente parlando, con la nascita di una nuova era. Essere liberi e dare inizio a qualcosa di qualcosa di nuovo erano percepiti come la stessa cosa. E ovviamente questo misterioso dono umano, la capacità di iniziare qualcosa di nuovo, ha qualcosa a che fare con il fatto che ciascuno di noi entra nel mondo come un nuovo arrivato attraverso la nascita. In altre parole, possiamo dare inizio a qualcosa perché siamo inizi e perciò iniziatori. [...] Il significato della rivoluzione è l'attuazione di una delle più grandi potenzialità umane, l'impareggiabile esperienza di essere liberi di produrre un nuovo inizio, dalla quale viene l'orgoglio di aver aperto il mondo a un *Novus Ordo Saeclorum.*[59]

[57] Cfr. il già citato A. Cavarero, *Democrazia sorgiva.*
[58] H. Arendt, *Sulla rivoluzione,* cit., p. 138.
[59] H. Arendt, *The freedom to be free* in J. Kohn (ed.), *Thinking without banister. Essays in Understanding (1953-1975),* New York, Random House, 2018, p. 384.

La "disappartenenza" arendtiana – maturata attraverso l'esperienza personale dell'esilio durante il Terzo Reich – le permette di non abbandonarsi al catastrofismo rassegnato di fronte all'orrore degli eventi vissuti, ma di riconoscere nonostante tutto nella storia degli «attimi politici rilevanti», ai quali è necessario tornare, per trovare nuova linfa per «pensare e agire politicamente».[60] L'esperienza della felicità pubblica, infatti, è strettamente vincolata alla possibilità di esibire nell'arena politica la propria unicità distintiva diventando così corpi visibili, capaci di dare inizio a qualcosa di nuovo e con la capacità di dare inizio a qualcosa di nuovo. Il mondo è autenticamente umano solo se sa decostruire i propri confini per accogliere gli *invisibili*, coloro che hanno il potere di rivoluzionare l'esistente, come l'arte del Caravaggio e la filosofia politica di Hannah Arendt hanno insegnato.

[60] Cfr. L. Boella, *Hannah Arendt. Agire politicamente, pensare politicamente*, Milano, Feltrinelli, 2005.

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Tracce dell'invisibile: la cruda intimità del corpo negli scatti di Pasquale Desantis

di *Umberto Rapisarda*

1. Identità, intimità.

> «Al momento di scattare le fotografie mi è sembrato molte volte di compiere un atto di notevole indiscrezione perché il soggetto preso di mira dall'obbiettivo reagisce con diversi metodi di difesa attiva o passiva e perché, in ogni caso (anche successivamente al momento della proiezione) c'è stato un momento in cui sono penetrato al di là di questa barriera difensiva, spiando in qualche modo dall'altra parte. [...] domanda: in sostanza cosa è che si riesce a spiare nell'incertezza dell'altro?».[1]

Questo uno dei quesiti che Carlo Gajani pone a Italo Calvino nell'introduzione a *Ritratto-identità-maschera*, con l'obiettivo di porre in risalto il momento in cui il soggetto catturato e il soggetto catturante si incontrano. Calvino risponde che dall'atto fotografico in ogni caso ne deriva un'immagine, una proiezione più o meno intenzionale del proprio io e che da lì nasce l'incertezza, dall'imprevedibilità che assume l'immagine di noi impressa sulla pellicola, se essa sarà effettivamente fedele all'idea che abbiamo di noi o se mostrerà qualcosa inconscio.[2] Calvino si confronta con la fotografia più e più volte e la osserva da diversi

[1] C. Gajani, *Ritratto-identità-maschera*, in M. Belpoliti, *Il ritratto fotografico*, «Doppiozero»,15 Settembre 2015, < https://www.doppiozero.com/il-ritratto-fotografico > (ultimo accesso 10 Marzo 2023).
[2] *Ibidem.*

punti di vista particolarmente in *Avventura di un fotografo* dove il protagonista Antonino Paraggi passa da scettico del mezzo fotografico a fotografo "violento" caduto vittima della follia del mirino: lo vediamo scattare freneticamente la sua ragazza Bice nelle più svariate posizioni ed abiti, fino alla completa nudità: «Adesso puoi coprirti [...] ormai ti ho presa»[3] è il freddo commento del protagonista allo sguardo smarrito della ragazza una volta finito di ritrarla. La sua frenesia non si ferma a ciò e cerca di andare oltre. Vuole conquistare il lato di Bice lontano da qualunque sguardo: «[voleva] cogliere Bice per la strada quando non sapeva d'essere vista da lui [...] sorprenderla com'era in assenza del suo sguardo, di qualsiasi sguardo. [...] Era una Bice invisibile che voleva possedere».[4] Il desiderio violento di Antonino di possedere la ragazza nell'intimo finisce col distruggere la relazione e al protagonista non resta che fotografarla in sua assenza: i mozziconi di sigarette, il letto disfatto. L'esempio di Antonino ci porta a valutare con attenzione la dimensione dell'intimo, del privato, della fotografia come arte in cui si riesce a vedere oltre che la mera materia, soprattutto se il soggetto è umano. In tal senso, Pasquale Desantis, conosciuto con lo pseudonimo Puertosool, declina il suo impegno nella fotografia. Di recente in mostra a Catania,[5] pubblica principalmente su *Instagram* (@puertosool), in cui ritroviamo una commistione di vita privata e scatti. Alcuni di essi si concentrano sulla dimensione spontanea dei rapporti umani;[6] altri, invece, lasciano che lo spettatore conosca i soggetti

---

[3] I. Calvino, *Gli amori difficili*, Milano, Mondadori, 2021, pp. 54.

[4] Ivi, p. 55.

[5] La raccolta fotografica, intitolata *The Endless Party*, è stata curata da Aitho Entertainment. L'intera mostra era incentrata sul corpo in movimento in relazione ad altri corpi nel contesto dei Free Party, ovvero i ritrovi musicali organizzati illegalmente. Anche in questo caso, si riconferma un particolare interesse per il corpo nella sua libertà di esprimersi e muoversi in un ambiente lontano dal giudizio comune, con un particolare accento sulla plasticità della persona, intesa come commistione fisica e metafisica, in relazione alle altre, alla sua capacità di coesistere e arricchirsi reciprocamente grazie all'altro. Per un'analisi più approfondita consultare: A. Papale, *Revolutionary Party*, «Balloon Project», 21 Novembre 2022 < https://www.balloonproject.it/revolutionary-party/ >.

[6] Puertosool si definisce come ossessionato dal bacio. È uno scambio intimo, autentico: «È un'esplosione di emozione e non posso far altro che cercare di immortalarli. Per ricordare a tutt* che

ritratti nel loro privato, intimo, lontano dallo sguardo comune. Al contrario del personaggio fittizio di Calvino, Puertosool si impegna nell'instaurare una connessione con i soggetti. La sensazione immediata che si prova osservando le foto è quella di avere un dialogo: le movenze del corpo, lo sguardo risultano costantemente rivolti verso il medium fotografico. Gli ambienti sono quasi improvvisati, essenziali – muri pallidi o scarsamente adornati, materassi scoperti, lenzuola bianche, vasche da bagno – volti a sottolineare il carattere intimo e spontaneo degli scatti. Ciò, inoltre, favorisce l'attenzione dello spettatore verso il soggetto ritratto, che il più delle volte si vede in *lingerie*, se non integralmente nudo e libero di esprimere le pulsioni del proprio corpo. E questo che viene incoraggiato, l'espressione libera di sé, la capacità di sentire il proprio corpo, di liberarlo dal velo di vergogna che ci viene insegnato sin dai primi anni di vita, di mostrarlo in questa sua dimensione da tenere nascosta, celata, a maggior ragione se non convenzionale. Chiaramente, l'intimità va intesa qui come intimità sessuale, proprio perché il fotografo si concentra su questo aspetto del corpo: non va tanto alla ricerca dell'inconoscibile, né cerca di esaurire le possibilità della fotografia. Il suo interesse primario è fotografare la sessualità che trasuda da questi corpi. La raccolta *Edoardo*, ad esempio, mostra un soggetto androgino in *lingerie*, che osserva il mirino ora con desiderio, ora sfidandolo. Il tentativo non è quello di instillare il desiderio nel fruitore, né tantomeno quello di oggettificare le identità ritratte. Tutt'al più, sembra si voglia entrare nell'intimo dei soggetti per rendere manifesta questa proiezione del sé. Un intimo che non sempre incontra il "consueto" o socialmente accettato: un tema ricorrente nelle fotografie di Puertosool è quello del feticismo. Lo troviamo tanto in *Edoardo*, quanto in molti, se non quasi tutti, gli scatti intimi. Il desiderio dunque di mostrare il corpo non si ferma alla

"nessuno si salva da solo"». Gli scatti appaiono rubati al tempo, lasciano lo spettatore fuori da quello spazio. La connessione intima più pura, lo scambio di emozioni, l'astrazione temporale che deriva da un gesto sinceramente spontaneo e intimo: ciò rappresenta il soggetto di questi scatti.

sua mera estetica, ma spinge verso l'espressione sessuale del corpo che non si lascia intimidire dai canoni sociali. Viene però da domandarsi da dove questo canone intangibile, questo filtro del "buon costume" abbia origine. A questo proposito, Michel Foucault si è interrogato e ha tentato di dare una risposta a questo comportamento. Ha anzi rimarcato l'interconnessione esistente tra potere, sessualità e sapere e come ciò si rifletta nella società e nei corpi, che rimangono intrappolati tra le loro pulsioni e il rigido ipse dixit del costume etico-sociale.

2. Corpo sociale

La *Storia della sessualità* (1976) appare come un testo rivoluzionario nel campo della sociologia, poiché esso, come il titolo suggerisce, propone di rivedere il rapporto repressivo tra sessualità e potere. L'analisi di Foucault sull'esistenza di un potere sulla sessualità parte dall'osservazione di quest'ultima nelle culture greca e romana.[7] Egli sostiene infatti che in quelle società la sessualità fosse più libera. Fu solo successivamente, con l'avvento cristianità che la sessualità cominciò ad essere vista come qualcosa da allontanare dalla vita sociale.[8] In particolare, l'istituzione del sacramento del matrimonio e di una morale da seguire per essere riconosciuti all'interno del sistema sociale, hanno cominciato a settare le basi di questo processo di normatizzazione della sessualità.[9] Oltre a ciò, di particolare rilievo fu il sovrabbondare di argomentazioni dall'ottocento in poi. Si penserà alla sessualità come qualcosa da comprendere ed analizzare, da incasellare all'interno di schemi precisi. Nasce così quella che Foucault

[7] Cfr. L. Sugamele, *La sessualità tra meccanismi di potere e controllo nel pensiero di Michel Foucault*, in C. Scano (a cura di), *Erottica. Sguardi obliqui di corpi dilatati*, s. XV, 2016 < https://www.rivistadiscienzesociali.it/la-sessualita-tra-meccanismi-di-potere-e-controllo-nel-pensiero-di-michel-foucault/ >

[8] L'esistenza di satiri e fauni nelle rispettive mitologie, che inneggiavano alle pulsioni erotiche, fino alle rappresentazioni artistiche come il *Fauno Barberini* nella sua efebica meraviglia, suggeriscono un rapporto pacifico con il corpo e la sua capacità di esprimere sessualità. Almeno finché nell'era medievale la figura del fauno non verrà associata ad una figura demoniaca.

[9] Cfr. L. Sugamele, *La sessualità tra meccanismi di potere e controllo nel pensiero di Michel Foucault*, cit.

stesso definisce una sovrabbondanza di discorsi autorevoli sulla sessualità: censimenti, gestione dei matrimoni, ma anche nella confessione religiosa viene visto un elemento di produzione discorsiva sul sesso: « The Catholic confessional, Foucault points out, was always a means of regulating the sexual life of believers. [...] Not only acts, but thoughts, reveries and all details concerning sex were to be brought to view and scrutinised».[10] L'intento, chiaramente, è quello di produrre un sapere sul sesso per la creazione di una società retta e morale, che si discosta dalla nuda vergogna o dal piacere della carne. È in ragione di ciò che a partire dall'ottocento e nel corso del diciannovesimo secolo il sapere sulla sessualità moltiplicava i suoi campi: dalla sessualità della donna (isteria), al sesso all'interno del matrimonio, alla sessualità nel bambino, al ruolo dei genitori nell'educazione del bambino su determinati temi:

> Il potere di cui Foucault parla è un potere normativo, tipico della morale ottocentesca, la quale disciplinava qualsiasi comportamento allineandolo socialmente. In quel periodo storico, si andarono formando le differenziazioni di genere tra gli uomini per il ruolo di marito e padre nello spazio privato della famiglia e come uomo di successo nello spazio pubblico e professionale; e le donne, invece, erano dedite esclusivamente al ruolo di moglie e madre come angelo del focolare. La totale accettazione per la donna della funzione di consorte devota e di progenitrice per la continuità della famiglia, causò la diffusione dell'isteria tra quelle donne appartenenti alle classi sociali più agiate. Difatti, come aveva dimostrato Freud, l'isteria era certamente connessa alla repressione dei desideri sessuali, in quanto regolati già nell'infanzia da una educazione poggiante su tabù e divieti repressivi.[11]

[10] A. Giddens, *The Transformation of Intimacy. Sexuality, love, and erotism in modern societies*, Stanford, Stanford University Press, 1992, p. 20.
[11] *Ibidem.*

Il sapere, dunque, diventa uno strumento del potere, il cui interesse non è tanto quello di controllare il sesso, ma di definirlo in una serie di categorie adatte ad una società idealmente consona e di perpetrarsi nel tempo grazie ad una sovrastruttura morale. Il potere qui non è inteso come qualcosa che vieta o mette al bando, tutt'al più come qualcosa che concede di esprimersi in una serie di possibilità che il potere stesso ha già definito in una determinata maniera grazie al sapere. Saranno gli attori all'interno della società, poi, ad attuare queste norme nella vita di tutti i giorni e ad incoraggiare determinati comportamenti. Si crea così un perfetto sistema autogestito in cui tutti sono compartecipi di una stessa morale e tutti controllano, anche inconsciamente, la società. Il bio-potere teorizzato da Foucault è capace di estendere il potere a tutti gli elementi della società borghese e a sua volta li comanda di osservare in un determinato modo il proprio corpo, la propria sessualità e quella di chi gli sta intorno. In tale contesto, la produzione fotografica di Puertosool assurge ad un tentativo di rivolta nei confronti del sistema sociale borghese che tenta di degradare indirettamente ciò che esce fuori dal canone morale secondo un sistema che valuta le identità come consone/scandalose. Tutti i soggetti ritratti vogliono riappropriarsi del proprio corpo, della propria sessualità, bizzarra o meno che sia. Sono desiderosi di vedere se stessi in quel corpo reso invisibile dalla coscienza sociale e ridargli una nuova luce senza alcuna vergogna.

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Corpo *Chair* e invisibile

di *Marcosebastiano Patanè*

1. La filosofia ufficiale.

Uno degli obiettivi dichiarati della filosofia di Maurice Merleau-Ponty è stato anche quello di far deflagrare i confini tra dualismi, oggettivismi e riduzionismi di varia natura. Dal dualismo ontologico di matrice cartesiana che sta al fondamento della filosofia moderna alle analisi sull'operazionismo scientista, così come, nell'arte, l'opposizione alle accuse di soggettivismo rivolte all'artista contemporaneo e nel romanzo lo studio della parola significante opposta alla corrispondenza puntuale segno-significato.

La visibilità, la corporeità e la percezione, l'invisibilità, l'idealità e l'intelletto, rappresentano in questo contesto una contrapposizione eccellente, paradigmatica, un esempio preclaro di quelle soglie e di quei confini che informano le categorie del pensiero filosofico e non solo. Visibile e invisibile, quindi, come sinonimi, rispettivamente, di empirico/materico e psicologico/spirituale, come sinonimi di *res extensa* e *res cogitans*, del corpo come cosa estesa, solida, *partes extra partes*, e dell'intelletto come cosa ideale, trasparente e chiara, entrambi esponenti l'uno del mondo delle mere cose, le *Bloße Sachen* di Husserl, e l'altro delle cose dello spirito. Domini opposti, questi, che incarnano la tradizione filosofica, tradizione che Merleau-Ponty ha più volte definito «filosofia ufficiale»[1] e che si distingue per il terreno di «*selbstverständlich*»[2] in cui si radicano le sue assunzioni metafisiche fondamentali.

[1] M. Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958- 1959 e 1960-1961*, trad. di P. Parrachini e A. Pinotti, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003, p. 7.
[2] Ivi, p. 18.

Non a caso *Il visibile e l'invisibile* è il titolo del libro che avrebbe dovuto racchiudere l'ontologia fenomenologica merleaupontiana, se la scomparsa prematura di Merleau-Ponty non l'avesse impedito. Nella sua *Presentazione* del testo Mauro Carbone scrive: «Da una formula che in modo evidente richiamava l'husserliana *Origine della* Geometria», *Origine della verità* è stato per diverso tempo il titolo che Merleau-Ponty aveva assegnato all'opera,

> si passava così a un'altra che evoca piuttosto i termini del pensiero greco e in modo particolare l'ontologia platonica dove il problema del rapporto fra mondo sensibile e verità [...] viene impostato in termini di distinzione radicale appunto fra visibile (ὁρατόν) e invisibile (οὐχ ὁρατόν oppure ἀόρατον, ma preferibilmente ἀυδές, che per la sua radice richiama εἶδος, ἰδέα, ossia l'Idea), termini nei quali si può dire venga pertanto a formularsi la fondazione della metafisica occidentale.[3]

Già nel 1946, diversi anni prima che la gestazione de *Il visibile e l'invisibile* iniziasse, Merleau-Ponty aveva avuto modo di confrontarsi con l'ontologia platonica nel corso di una conferenza intitolata *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche*, una conferenza tenuta di fronte alla *Société française de philosophie* che aveva lo scopo di presentare i risultati delle analisi merleaupontiane sul tema della percezione, in particolar modo le riflessioni contenute in *Fenomenologia della percezione* l'anno precedente, nel 1945.

A parere dei filosofi della *Société française de philosophie*, nelle conseguenze filosofiche del primato della percezione di un implicito abbandono, una rinuncia, dell'atto di nascita stesso della filosofia occidentale e cioè l'abbandono del mondo della percezione, un mondo caratterizzato dal mutamento e dal divenire inadatto alla formazione di una conoscenza certa, in favore del mondo invisibile delle idee, della ragione, della razionalità, della certezza.

[3] Id., *Il visibile e l'invisibile*, trad. di A. Bonomi, Studi Bompiani, Italian Edition, posizione 66.

Se l'atto di nascita della filosofia è l'abbandono della percezione vissuta giudicata volatile, grezza, ingannatrice, e del mondo sensibile, sempre mutevole, impossibile da fissare e da guardare, per così dire, in faccia, a favore della riflessione e del mondo intelligibile, a favore cioè dei valori dell'esattezza, della coerenza e della trasparenza di un mondo esperibile oggettivamente; se il pensiero matematico e il mondo ideale sono indipendenti dal mondo vissuto e dal mondo storico, anzi sono i primi a comandare questi ultimi; se le analisi scientifiche si allontanano sempre più dai dati della percezione (si pensi all'analisi dei fatti intra-atomici); se il «sole dell'astronomo è comunque superiore al sole del contadino»;[4] se l'avvento della riflessione sconvolge il senso comune con il problema di una riflessione del senso assoluto; se quindi tutto ciò è vero e restituisce effettivamente il senso di ciò che è percezione e di ciò che è filosofia, di ciò che è senso comune e di ciò che è scienza, allora che senso avrebbe un ritorno alla percezione, men che meno un suo primato? Certamente le analisi fenomenologiche saranno utili per la psicologia e per una migliore comprensione dei fenomeni percettivi, ma esse non hanno nulla da dire né alle scienze né alla filosofia. Il visibile non ha nulla da dire all'invisibile.

Senza volere stabilire parallelismi impossibili né concordanze azzardate, in alcune sezioni la conferenza sembra echeggiare il celebre dialogo platonico il *Sofista*, con i membri della società francese di filosofia nel ruolo degli «amici delle idee» e Merleau-Ponty nel ruolo dello straniero-Platone:[5]

[4] Id., *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche*, trad. di F. Negri e R. Prezzo, Milano, Edizioni Medusa, 2004, p. 62.

[5] A proposito della figura dello straniero e della critica di Platone a un'interpretazione troppo eleatizzante della dottrina delle idee: «La provenienza eleatica dello straniero, che lo porta a chiamare "padre" Parmenide, coniugata con la sua adesione alla teoria delle idee, indica che tramite questa figura Platone intende presentarsi come il vero erede di Parmenide [...] la sua parallela critica alla dottrina delle idee, o più plausibilmente a certe sue interpretazioni eccessivamente eleatizzanti (cfr. infra, pp. XXXV sgg.), mostra che i difetti di un eleatismo inteso troppo strettamente possono trasferirsi sulla stessa dottrina platonica e comprometterla, ma che quest'ultima, se rettamente intesa, può intendersi come un eleatismo riformato, o come è stato detto, "illuminato"». Platone, *Sofista*, trad. di B. Centrone, Torino, Giulio Einaudi editore, 2008, p. XIV.

> Lei diceva che Platone ha cercato di abbandonare la percezione per le idee. Si potrebbe anche dire che ha messo il movimento e la vita nelle idee, così come sono nel mondo - e l'ha fatto rompendo la logica dell'identità, mostrando che le idee si trasformano nel loro contrario.[6]

Nel Sofista si può leggere lo straniero dichiarare:

> E allora, per Zeus! Davvero ci lasceremo così facilmente persuadere che movimento, vita, anima e pensiero intelligente non siano presenti in ciò che è compiutamente, che esso né viva né pensi e invece, solenne e sacro, privo di intelletto, se ne stia in una immobile quiete?[7]

Nel suo Quindici lezioni su Platone Mario Vegetti scrive a tale proposito:

> La critica del Sofista giungeva così a colpire, con una mossa imprevista ma del tutto consequenziale, quegli "amici delle idee" (248a) nei quali non si può non ravvisare un aspetto - ora considerato "immaturo" - dello stesso pensiero di Platone, o almeno di quelle sue interpretazioni accademiche che lo vincolavano a una versione irrigidita della "teoria dei due mondi". Costoro "si arroccano molto prudentemente in alto, nel campo dell'invisibile, e pretendono a forza che certe idee pensabili e incorporee siano il vero essere" (246b), escludendone - alla maniera parmenidea - qualsiasi rapporto con il mutamento e il divenire.[8]

Non è forse vero, infatti, che per quanto il teorema di Pitagora sia valido oggi come un tempo, esso sia stato riscoperto dagli occhi di un contesto culturale mutato che lo riconosce come un momento astratto e incompleto di una concezione più ampia del-

[6] M. Merleau-Ponty, *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche*, cit., p. 49.
[7] Platone, *Sofista*, cit., 249a, p. 155.
[8] M. Vegetti, *Quindici lezioni su Platone*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2003, pp. 191-192.

la geometria, in modo tale che esso assume oggi un significato diverso rispetto a mille anni fa? Ciò non è forse la stessa cosa che accade alla cosa percepita quando una rimodulazione del campo la svela sotto un'altra luce e con altre relazioni, pur nella costanza del suo essere aperto alle esplorazioni di un percipiente all'interno di un campo percettivo, dentro un ambiente particolare?

Il tempo di queste due dimensioni, spiega Merleau-Ponty, non è certamente lo stesso, eppure è in primis l'essere temporale dell'uomo, il suo *être au monde*, il motivo per cui una percezione potrà modularsi in modo tale che il senso dell'orizzonte percettivo sia il più possibile coerente nel suo mostrarsi e, contestualmente, che le idee siano «capaci di verità» al mutare delle manifestazioni dello spirito. La manifestazione sensata di un campo percettivo sembra dunque una prerogativa essenziale affinché il portato di verità delle idee possa a sua volta manifestarsi.

Una radicalizzazione profonda del platonismo accademico è costituita dalla svolta galileiano-cartesiana. Nonostante debba essere sempre tenuto presente che un certo cartesianismo deve essere distinto, entro certi limiti, dal pensiero di Cartesio, così come un certo platonismo deve essere distinto dalla dottrina di Platone, è possibile affermare che con questa svolta è il concetto di verità a subire una modificazione radicale; esso, infatti, passa interamente nell'ambito del giudizio di una coscienza, nell'ambito cioè della chiarezza guadagnata nel e dal *Cogito*, dal quale, adesso, si procederà per formulare un pensiero dell'Essere fondato sul ruolo di Dio quale luogo del congiungimento delle due sostanze, la *res cogitans* e la *res extensa*.

Non è semplicemente una forma di idealismo estremo, come spiegherà Merleau-Ponty nel suo corso sull'ontologia cartesiana del 1961, ma una vera e propria inaugurazione di un nuovo tipo di esperienza, una *Stiftung*, il sorgere, cioè, di una nuova interpretazione dell'Essere e un nuovo senso dell'esserci, che si concretizza nel gesto della purificazione del *Cogito*. Il risultato di questa svolta sarà l'occultamento della dimensione dell'*être au monde* è la

consegna del sensibile a paradigmi per lo più meccanicisti. È qui dunque che la fenomenologia merleaupontiana si inserisce per far pendere nuovamente la bilancia dalla parte dell'Essere, per ritornare ai fenomeni. Anche la fenomenologia infatti

> è in cammino da molto tempo, i suoi discepoli la ritrovano ovunque, certamente in Hegel e in Kierkegaard, ma anche in Marx, Nietzsche e Freud [...] non si tratta di contare le citazioni, bensì di fissare e di oggettivare questa fenomenologia per noi la quale fa sì che, leggendo Husserl o Heidegger, molti nostri contemporanei abbiano avuto la sensazione non tanto di incontrare una filosofia nuova quanto di riconoscere ciò che attendevano.[9]

È necessario dunque prendere sul serio la voce del sensibile. Quando si ha davanti una sedia, un tavolo, un libro, una lampada, inevitabilmente alcune delle facce di questi oggetti non sono immediatamente visibili. Un soggetto percipiente, cioè un corpo immerso nel suo ambiente, sa che una volta aggirati il tavolo e la sedia, una volta preso il libro in mano o tastato il retro della lampada, sarà possibile toccare, vedere, operare, su un lato prima invisibile e che ora appare come prima appariva l'altro lato del percepito.

Non è né una legge né una rappresentazione mentale a garantire la costanza del percepito al modificarsi della sintesi percettiva, al contrario, è il sensibile stesso che, pregno «della sua forma»,[10] si presenta come una dimensione indefinitamente disponibile alla visione prospettica e alle esplorazioni motorie di un soggetto percipiente, soggetto capace di secernere sintesi percettive coerenti in grado di assegnare un senso all'orizzonte percettivo e ai suoi oggetti. I rapporti percipiente-percepito si presentano quindi come un sopravanzamento continuo di porzioni di visibilità pregna di invisibilità, chiasma dell'interno con l'e-

[9] M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, trad. di A. Bonomi, Milano, Bompiani, 2015, p. 16.
[10] Id., *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche*, cit., p. 24.

sterno, cioè del corpo con l'ambiente, e dell'esterno con l'interno, ovvero dell'ambiente che definisce la sua forma all'interno del corpo, di presenze presenti al modo dell'immanenza.

> Esiste, perciò, nella percezione un paradosso dell'immanenza e della trascendenza. Immanenza, poiché il percepito non potrebbe essere estraneo a colui che percepisce; trascendenza, poiché c'è sempre un al di là di ciò che è attualmente dato. E questi due elementi della percezione non sono, in senso stretto, contraddittori, poiché se riflettiamo sulla nozione di prospettiva, se riproduciamo nel pensiero l'esperienza prospettica, vedremo che l'esperienza propria del percepito, l'apparizione di "qualche cosa", esige in modo indivisibile la presenza e l'assenza.[11]

È questa la dimensione dello «strato primordiale»[12] dell'esperienza, il pre-riflessivo che è la fonte inesauribile di tutti gli enigmi dell'esserci a cui la cultura tenta di rispondere e che nella filosofia trova il tentativo di comprensione più radicale di cui l'uomo sia capace. È questo anche il senso di quella rivendicazione dell'immediato di cui Merleau-Ponty scrive nell'introduzione a Senso e non senso: «Molti libri importanti hanno espresso la rivolta della vita immediata contro la ragione. Hanno detto [...] che mai le sistemazioni razionali d'una morale, d'una politica, o anche dell'arte avranno valore contro il fervore dell'istante, l'esplodere d'una vita individuale, la "premeditazione dell'ignoto"».[13]

2. L'enigma della visione.

Che cosa significa che la visibilità è pregna di invisibilità, che l'interno è in chiasma con l'esterno, che il corpo è in chiasma con il suo ambiente, che l'uno vive all'interno dell'altro e così stanno

[11] Ivi, p. 26.
[12] Ivi, p. 42.
[13] Id., *Senso e non senso*, trad. di P. Caruso, Milano, il Saggiatore, 2009, p. 21.

in relazione? In una nota di lavoro de *Il visibile e l'invisibile* datata luglio 1959 e intitolata *DUALISMO-FILOSOFIA* Merleau-Ponty scrive:

> I problemi posti in Ph.P. sono insolubili perché, in quest'opera, io parto dalla distinzione "coscienza" - "oggetto" A partire da questa distinzione, non si comprenderà mai come il tale fatto di ordine "oggettivo" (la tale lesione cerebrale) possa comportare il tale perturbamento della relazione con il mondo -perturbamento massiccio, che sembra dimostrare che l'intera "coscienza" è funzione del corpo oggettivo - Sono questi problemi stessi che vanno ridimensionati, chiedendo: che cos'è il cosiddetto condizionamento oggettivo ? Risposta: è un modo di esprimere e di annotare un evento dell'ordine dell'essere grezzo o selvaggio che, ontologicamente, è primo. Questo evento consiste nel fatto che il tale visibile convenientemente disposto (un corpo) è scavato da un senso invisibile - La stoffa comune di cui sono fatte tutte le strutture è il visibile che, a sua volta, non è affatto un che di oggettivo, di in sé, ma di trascendente, - che non si oppone al per Sé, che non ha coesione se non per un Sé - il Sé da comprendere non come qualcosa, ma come unità di trasgressione o di sopravanzamento correlativa di "cosa" e "mondo" (il tempo-cosa, il tempo-essere).[14]

L'invisibile scava il visibile, ne è parte. Il visibile non è una collezione di mere cose ma la trama degli enti; l'invisibile, per parte sua, non è altro rispetto al visibile ma il suo risvolto. Affinché qualcosa appaia è necessaria una dimensione di invisibile che si manifesta al modo dell'assenza, non il nulla opposto all'essere, ma una differenza, quel qualcosa che ritraendosi mette in risalto gli enti, o, in altri termini, l'oscurità di una camera che rende possibile la manifestazione della luce, lo sfondo che ritraendosi in profondità permette la visione della figura.

[14] Id., *Il visibile e l'invisibile*, cit., posizione 3808.

Non sorprende, quindi, il fatto che Merleau-Ponty annoveri tra i fini espliciti della sua riflessione una «*Ursprungsklärung*»[15] della filosofia volta alla riabilitazione ontologica del mondo vissuto, il mondo dischiuso dalla percezione e composto da colori, linee, sfondi, figure e profondità. Il mondo empirico si configura così come un'astrazione prelevata sul più vasto campo del sensibile che rivela un carattere di ineffabilità e di evidenza silenziosa. Tutto ciò su cui si posa lo sguardo si inserisce nel campo d'azione dell'Io-posso di un corpo che, a sua volta, è inserito nel campo del visibile, nella stoffa degli enti che sono per Merleau-Ponty delle strutture e delle membrature di cui l'uomo fa parte:

> Il loro essere eminente non può però essere compreso se non da chi entra nella percezione e si mantiene con essa nel loro contatto-distante – L'essenza, il *Wesen*. Profonda parentela fra l'essenza e la percezione: anche l'essenza è membratura, non è al di sopra del mondo sensibile, è al di sotto, o nella sua profondità, nel suo spessore. Essa è il legame segreto - le Essenze sono degli *Etwas* del livello della parola, così come le cose sono delle Essenze del livello della Natura.[16]

Ancora l'invisibile, le essenze in profondità, come spessore, risvolto e rigonfiamento del visibile e della percezione.

Il dato fondamentale del corpo è rappresentato dall'azione sincronica di motilità e visione e dall'iscrizione nel visibile dei suoi movimenti. Esso, quindi, mentre si muove è in grado di vedersi, non è estraneo a se stesso. Posto davanti a uno specchio, colto nell'atto del toccarsi reciproco delle mani, infatti, il corpo si riconosce contemporaneamente come vedente-visibile, toccante-toccato, senziente e sentito, si riconosce come sorgente unitaria della propria visione, del proprio toccare, del proprio percepire, sorgente che è proprio lì, nella materia del suo originare.

[15] Ivi, posizione 3169.
[16] Ivi, posizione 4174.

Il corpo è una cosa del mondo che vede, si vede e si muove e per questo tiene il mondo alla propria portata, le cose sono «incrostate nella sua carne, [...] parte della sua piena definizione».[17] Esso rappresenta il sito di concretizzazione di un sé che emerge, letteralmente, in mezzo alle cose, all'interno di una di esse. Osservando un paesaggio, uno specchio, l'occhio umano non riceve semplicemente e passivamente le particelle elementari che, trasmesse al cervello, serviranno a comporre uno spettacolo puntuale e oggettivo del mondo. Tale è la visione secondo il modello della *Diottrica* di Cartesio, che non mira a ragionare sulla visione così come si presenta e in ciò che porta con sé, ma a conoscerne il funzionamento quel tanto che basta «per inventare, in caso di bisogno, degli "organi artificiali" che la correggano».[18] Un pensiero che preferisce costruire piuttosto che abitare. La visione, invece, è metamorfosi del visibile nel vedente.

Un uomo volge il proprio sguardo verso le cose del mondo e queste, dal loro posto, con il loro spettacolo, risvegliano «un'eco nel [...] corpo, perché esso li accolga».[19] Tale eco ribolle nel corpo, è la «formula carnale»[20] delle cose. È possibile, si chiede quindi Merleau-Ponty, che gli effetti di questo incontro, ciò che si muove nell'invisibile del corpo, riescano a emergere, a loro volta, nel visibile? «È la montagna stessa che, di laggiù, si fa vedere [...] è lei che il pittore interroga a partire dal proprio sguardo. Che cosa le chiede precisamente? Di rivelare i mezzi, i mezzi visibili e nient'altro, con i quali essa si fa montagna sotto i nostri occhi».[21]

Quando il pittore dipinge, quando la sua mano sembra muoversi in maniera autonoma sulla tela, «si dà con il suo corpo»,[22] vive, letteralmente, la formazione di una visione al suo interno, come un'invasione proveniente dalle cose che ora preme per

[17] Id., *L'occhio e lo spirito*, trad. di A. Sordini, Milano, SE, 1989, p. 19.
[18] Ivi, p. 29.
[19] Ivi, p. 20.
[20] *Ibidem*.
[21] Ivi, p. 24.
[22] Ivi, p. 17.

uscire fuori. Il quadro è la concretizzazione visibile di tale tensione. « Quel che si definisce ispirazione, dovrebbe venir preso alla lettera: c'è realmente inspirazione ed espirazione dell'Essere».[23]

La linea che rappresenta il confine fra un campo coltivato e una prateria non è qualcosa su cui «il pennello non avrebbe che da passare»[24] e riprodurre fedelmente sulla tela, non è una cosa. Essa, invece, apre un certo «vuoto costituente» che lo sguardo può seguire lasciando che contribuisca alla formazione del visibile, viene richiesta dalle cose; «le linee [...] "si formano" da sé [...] nel visibile».[25]

Il movimento appartiene al mondo, alla Natura, la dinamicità dei corpi che si muovono appartiene al loro mostrarsi, e il pittore ne riesce a mantenere la modulazione nel quadro, ma come? Nel raffigurare un corpo che abbia ogni sua parte come presa in un istante diverso, in un comportamento, cioè, impossibile, «mai avuto in alcun momento»,[26] il pittore riesce a far sì che il corpo rappresentato evochi un'appartenenza tra fasi di movimento precedenti e successive rispetto alla raffigurazione, saldando la situazione del quadro a quella di un decorso di movimenti diversi, ma contemporaneamente appartenenti a essa.

Un corpo così raffigurato è in grado di evocare una durata concreta, legandola a sé, mostrando come il movimento sia «qualcosa che viene premeditato fra gambe, tronco, braccia e testa»[27] concentrandosi nell'unità effettuale delle parti «che scavalca la durata». La pittura mantiene il movimento perché rende visibile «la "metamorfosi" del tempo».[28]

> La mano che accenna verso di noi nella Ronda di notte è veramente là solo quando la sua ombra sul corpo del capitano ce la presenta contemporaneamente di profilo.

[23] Ivi, p. 26.
[24] Ivi, p. 51.
[25] Ivi, p. 52.
[26] Ivi, p. 55.
[27] *Ibidem.*
[28] Ivi, p. 56.

> La spazialità del capitano si colloca nel punto d'incontro delle due prospettive incompossibili, e che pure si trovano insieme. Tutti gli uomini provvisti di occhi sono stati qualche volta testimoni di questo gioco di ombre o di altri simili, e grazie ad esso hanno potuto vedere delle cose e uno spazio.[29]

Illuminazione, spazio e profondità si fanno incontro all'uomo da un quadro così come un paesaggio del mondo. Offrono alla visione del corpo una prospettiva dalla quale emergono le cose, gli eventi, così come sono, nel loro reciproco mostrarsi, nascondersi, avvolgersi, velarsi. Insieme al colore, dimensione capace di far apparire sulla tela «cose, foreste, tempeste, insomma il mondo»[30], illuminazione, spazio e profondità fanno sì che esista qualcosa e che esista proprio nella sua specifica manifestazione. Linea, movimento, profondità, spazio, luce, colore, sono i modi del manifestarsi dell'Essere, si presentano come un tutto compatto, legati tra loro, ognuno nell'altro, aprono dimensioni e creano spazi, fanno apparire le cose. La visione apre una prospettiva unica su questa deiscenza dell'Essere e, contemporaneamente, sulla sua fissione interna.

> Strumento che si muove da sé, mezzo che si inventa i suoi fini, l'occhio è *ciò che* è stato toccato da un certo impatto con il mondo, e lo restituisce al visibile mediante i segni tracciati dalla mano. Da Lascaux ai giorni nostri, in qualsiasi civiltà nasca, di qualsiasi credenza, di qualsiasi motivazione, pensiero, di qualsiasi cerimonia si circondi, pura o impura, figurativa o no, la pittura, anche quando sembra destinata ad altri scopi, non celebra mai altro enigma che quello della visibilità.[31]

[29] Ivi, p. 25.
[30] Ivi, p. 33.
[31] Ivi, p. 23.

3. Carne, corpo e invisibile.

La pittura, dunque, non fa altro che catalizzare il movimento innescato dall'incontro tra un corpo percipiente e il mondo, è «un'operazione centrale che contribuisce a definire il nostro accesso all'Essere»,[32] non conosce soluzioni definitive, regole ultime, non prevede direzioni sbagliate, ma un inesausto vivere immersi nel *mélange*[33] del visibile che contiene, come sua fonte originaria, anche la prospettiva geometrica.

I rapporti che intercorrono tra visibilità-corporeità-invisibilità, immanenza e trascendenza del sensibile dischiusi alla percezione e dalla percezione, rapporti esperiti nel contatto ontologicamente primo del corpo proprio con l'ambiente, sono per Merleau-Ponty alla base della riflessione sull'arte pittorica così come della letteratura e della poesia. Il *mélange* del mondo pre-riflessivo è caos positivo, è possibilità del senso, un in più di significato, è la ricchezza della differenza che si presenta come insieme simultaneo di un tutto in divenire, vivo.

> "Ciò che tento di rivelarle è più misterioso, si avviluppa alle radici stesse dell'essere, all'origine impalpabile delle sensazioni" (J. Gasquet, Cézanne). Qualcosa che si offre solo attraverso le sensazioni, ma che è al di là, alla radice, alla sorgente, nascosto-rivelato.[34]

> È il pittore nascente nelle cose come per concentrazione e venuta a sé del visibile. In particolare lo spazio viene da non si sa dove a posarsi, germogliare sul supporto - Henri Michaux: i colori di Klee diffusi come per profondo fenomeno naturale, "esalati al posto giusto" come per patina o muffa - "Grido inarticolato… che sembrava la voce della luce" (Ermete Trismegisto). Non si sa più chi vede e chi è visto.[35]

[32] Ivi, p. 32.
[33] Cfr. S. Vitale, *Sulla simultaneità*, in *Divenire di Merleau-Ponty. Filosofia di un soggetto incarnato*, a cura di R. Lanfredini, Milano, Guerini e associati, 2011.
[34] M. Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960- 1961*, cit., p. 154.
[35] Ivi, p. 158.

Il lavoro del pittore, del poeta, dello scrittore ci immerge in un essere di indivisione che si configura come possibilità di tutti i possibili, un essere totale in cui emerge la differenza su uno sfondo di coesione e simultaneità. Per questo essere di indivisione Merleau-Ponty richiama la definizione anassagorea di ὁμοῦ ἦν πάντα e introduce un concetto a suo parere inedito nella storia della filosofia, il concetto di *Chair*.

La *Chair* per Merleau-Ponty non è un concetto limitato al corpo umano o ai viventi, anche se questi ultimi ne sono certamente parte, o sarebbe meglio dire una variante dell'incarnazione; l'uomo, per esempio, è il sito dell'emersione di una carne *sottile*, cioè della parola e del linguaggio. La carne è prima di tutto carne del mondo e non carne antropologica, «essa è pregnanza di possibili [...] la carne del mondo è qualcosa di Essere-visto, i.e. è un Essere che è eminentemente percipi, e grazie a essa si può comprendere il percipere: quel percepito che chiamiamo mio corpo e che si applica al resto del percepito».[36]

Corpo e ambiente *sono* il *continuum* della carne. Nel suo saggio *Lo sguardo fenomenologico attraverso l'arte aborigena* Lanzetta propone di interpretare la natura del *Dreaming* aborigeno sulla base della fenomenologia della carne merleaupontiana come una delle forme possibili dell'incarnazione. Il senso del *Dreaming* aborigeno, infatti, risiede fondamentalmente nell'elaborazione del legame carnale, ancestrale, dell'uomo con la terra, con i suoi luoghi, fiumi, foreste, colline, con i suoi enti, pietre, alberi, con gli eventi che vi accadono, poiché il *Dreaming* è l'orizzonte di fondo su cui tutto il resto si staglia, e la forma pittorica della sua narrazione rientra perfettamente nel solco dell'interpretazione merleaupontiana della visione come crocevia dell'essere.

> Quando l'artista aborigeno riporta sulla tela le orme, le tracce, le polle d'acqua tra cui tutto si muove e vive, egli permette alla tela di trasudare della carne del mondo.

[36] Id., *Il visibile e l'invisibile*, cit., posizione 4751.

> Ogni elemento del paesaggio, ogni animale, ogni pozza d'acqua, non di rado, anziché essere presenti in un particolare angolo del quadro, si irraggiano nel visibile, negli elementi che lo permeano, conferendo una profondità non prospettica ma carnale al dipinto [...] Ciò che di volta in volta raggiunge l'occhio, perfino ogni quale visivo, è "concrezione di una visibilità universale, di un unico Spazio che separa e unisce, che sostiene ogni coesione (compresa quella del passato e dell'avvenire, poiché tale coesione non esisterebbe se passato e avvenire non facessero parte del medesimo spazio)".[37]

Allo stesso modo i corpi delle bagnanti di Cézanne vogliono restituire la genesi carnale, materica, la venuta al visibile e la manifestazione della corporeità, dello spettacolo visivo così come si medita nell'invisibile rapporto tra il corpo del pittore, il suo sguardo, e lo spettacolo naturale. Questi corpi sono ramificazioni del visibile e non corpi di qualcuno.

Non diversamente lo scrittore e il poeta lavorano con la parola; essi vivono un mondo di parole non più significanti, logorate dall'uso quotidiano, parole ormai utilizzate in maniera del tutto meccanica ma al cui fondo vi è una vita occulta che solo con la frequentazione del mondo può essere adeguatamente portata alla luce. In questo modo la parola significante porterà a scoprire dimensioni prima impensabili, inaugurerà nuovi significati del mondo, nel doppio senso del genitivo, che da quel momento in poi saranno inscritti nella vita e nel pensiero di chi ne fa esperienza.

La vita invisibile del corpo proprio con l'ambiente, dei corpi tra di loro e dell'ambiente con i corpi al suo interno vale quindi anche per il linguaggio. La parola non opera su uno sfondo di nulla e non emerge dal nulla, essa opera su uno sfondo di parola, nelle pieghe di un tessuto in cui l'individuo nasce e dal quale egli viene posseduto. Come l'acqua non è prodotta dai pesci come loro

[37] S. Lanzetta, *Lo sguardo fenomenologico attraverso l'arte aborigena*, in *Divenire di Merleau-Ponty. Filosofia di un soggetto incarnato*, cit., p. 172.

strumento per la vita, così la parola non è prodotta dall'uomo come strumento di comunicazione, di pensiero, di socializzazione. Come i pesci nascono, crescono, vivono e muoiono nell'elemento acqueo che era lì prima di loro, sia in senso cronologico che ontologico, e il loro essere così come sono è naturalmente determinato dall'acqua, così l'uomo nasce nella parola e dalla parola è "parlato".

La poesia potrà essere allora «risveglio dell'Essere»,[38] «parola delle cose»,[39] «il visibile e il significato poetico intrecciati»:[40]

> Valéry:
> Onore degli Uomini, Sacro LINGUAGGIO, / Discorso profetico e ornato, / Belle catene in cui s'imprende / Il dio nella carne traviato, / Illuminazione, larghezza! / Ecco parlare una Saggezza / E la sua augusta voce suonare / Che si rivela quando suona / Non più voce di nessuno / Ma di onde e boschi![41]

Nondimeno la letteratura:

> Il visibile e l'invisibile: Proust
> "Swann considerava i motivi musicali alla stregua di vere e proprie *idee*, d'un altro mondo, d'un altro ordine, idee *velate di tenebre*, *ignote*, impenetrabili all'intelligenza, ma non perciò meno perfettamente *distinte le une dalle altre* [...] Sapeva che [...] il campo aperto al musicista non è una meschina tastiera di sette note, ma una tastiera incommensurabile [...] dove [...] alcuni fra i *milioni di tasti* che la compongono, *esprimenti tenerezza, passione, coraggio, serenità* [...] *scoperti* da qualche grande artista, che [...] ci presta il servigio di mostrarci qual *ricchezza, qual*

[38] M. Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960- 1961*, cit., pp. 33-34.
[39] Ivi, p. 165.
[40] Ivi, p. 177.
[41] *Ibidem.*

> *verità nasconda, a nostra insaputa, la vasta notte impenetrata e scoraggiante dalla nostra anima, da noi scambiata per vuoto e nulla.*[42]

Anche lo scrittore scrive dell'esplorazione del visibile, scrive sotto indicazione di parole mute, con il suo linguaggio restituisce l'Essere-Visibile. Chi scrive, come chi dipinge, lo fa per mescolanza con il visibile, solo che, spiega Merleau-Ponty, il pittore restituisce delle dimensioni in cui i dettagli appariranno, lo scrittore, il romanziere in particolare, invece dona dei dettagli che faranno apparire delle dimensioni prima nascoste e, in un certo senso, inaugurarle.

Il rapporto chiasmatico tra visibile e invisibile investe quindi il più ampio cerchio natura-corpo-linguaggio-storia e per Merleau-Ponty la cultura stessa è l'avvento dell'invisibile nel visibile, il loro rapporto, appunto, chiasmatico. La prospettiva del Rinascimento, lo spazio euclideo, l'ontologia cartesiana, la loro origine è nell'*Offenheit* al mondo percettivo e la percezione è da queste plasmata come dimensioni esplorabili in cui vivere.

L'uomo, il suo corpomente, è preso in questa relazione e vi partecipa attivamente e lo fa a partire dal chiasma del suo corpo fenomenico con il corpo oggettivo, l'inaugurazione della sensibilità carnale che non smetterà di significare fino al suo ultimo respiro. Il sensibile, i fenomeni, le cose, gli eventi, interpellano l'uomo costantemente e costantemente egli risponde dal fondo della sua corporeità, cioè dal fondo invisibile del corpo. Per Merleau-Ponty la possibilità per il pensiero filosofico di uscire dalle molte secche della sua tradizione ed «esordire diversamente»[43] passa anche dal ripensamento dei rapporti tra corporeità e invisibilità.

[42] Ivi, pp. 181-182.
[43] Id., *Il visibile e l'invisibile*, cit., posizione 1083.

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Corpi gloriosi. La risurrezione dei morti nella Prima lettera ai Corinzi

di *Nicoletta Celeste*

> At nihilominus sentimus, experimurque, *nos æternos esse*.[1]

Su questioni fondamentali quali il destino dell'uomo, del mondo e della storia, le domande ultime sul senso della propria esistenza corporea, sul vero significato della vita e della morte, si sono sviluppate, nel corso dei secoli, teorie e interpretazioni assai diverse, tra loro spesso contrastanti e complementari. Tra le più *originarie* e significative troviamo, indubbiamente, quella di Paolo di Tarso che, nella Prima Lettera ai Corinzi, approfondisce la condizione del corpo all'interno di quel particolare spaziotempo che è appunto l'ἔσχατον, al confine tra la morte e la "più-che-vita" della risurrezione. Si tratta di una corporeità nuova, gloriosa, attraversata dalla potenza dello Spirito e descritta dall'Apostolo nella sua originale condizione di *liminarità* tra il vecchio e il nuovo, tra l'appartenenza al mondo e la nuova configurazione pneumatica ed escatologica.

1. Paolo e i Corinzi: il fatto e il modo della risurrezione

La Prima lettera ai Corinzi costituisce uno dei testi più esemplari dell'antropologia cristiana. Si tratta di uno scritto probabilmente composto tra il 54 e il 55 d. C., due anni dopo la fondazione

[1] B. Spinoza, *Ethica*, Pars V, propositio XXIII, sch., in *Tutte le opere*, a cura di A. Sangiacomo, Milano, Bompiani, 2010/2011, p. 1582.

della comunità cristiana di Corinto. In questa città ricca, trafficata, culturalmente e socialmente variegata, l'apostolo Paolo aveva annunciato il Vangelo a un cospicuo numero di ebrei convertiti, ai quali si erano aggiunti latini e greci simpatizzanti dell'ebraismo. Possiamo, in realtà, riconoscere che nella primitiva comunità corinzia sono rappresentati quasi tutti i diversi livelli sociali ed economici della città: immigrati, commercianti, armatori, ma anche ricchi proprietari terrieri latini e alti funzionari dell'amministrazione municipale e imperiale. Corinto rappresenta, infatti, la città del sincretismo culturale, etnico e religioso in cui vengono venerate sia le divinità greco-romane tradizionali (Apollo, Atena o la stessa Afrodite alla quale era dedicato un tempio), sia quelle di più recente importazione dall'Oriente come Iside e Serapide. La tendenza al *frazionismo* della nascente comunità cristiana si inserisce anche all'interno di questo complesso socio-culturale. Anche se alcuni membri si dedicano in modo stabile al servizio della comunità, nascono spesso gruppi interni e rivali che tendono a contrapporsi e scontrarsi sia per ragioni sociali e/o economiche che per motivi dottrinali. Per non perdere il contatto con la nascente comunità, Paolo decide così di scrivere una lunga lettera apostolica per chiarire alcuni recenti fraintendimenti, suggerire e dettare alcune precise norme di comportamento, approfondire e risolvere importanti questioni ancora aperte. La parte centrale dell'epistola, che corrisponde al capitolo 15, è dedicata alla questione più importante, quella che tocca il nucleo dell'annuncio e della fede cristiana: la risurrezione dei morti e il destino escatologico del corpo mortale.

1Cor 15 costituisce così il primo tentativo letterario, filosofico, teologico di pensare la risurrezione, di argomentarla criticamente attraverso l'imprescindibile categoria del "corpo". Di quest'ultimo, Paolo cerca di descrivere la trasformazione in πνεῦμα vivificante, la sua riqualificazione ontologica in gloriosa sostanza celeste *visibile* e *invisibile* insieme. La risurrezione è, infatti, primariamente risurrezione di corpi che passeranno da τὸ ψυχικόν a τὸ πνευματικὸν, da una condizione cioè di corruttibilità fisica

a quella di immaterialità, immortalità, incorruttibilità. Una zona *ontologica ed escatologica liminare* sospesa tra l'appartenenza a questo mondo e l'accesso all'eterno. Nella prospettiva di Paolo, la risurrezione del corpo è innanzitutto la trasfigurazione, oltre i limiti dello spazio e del tempo, dell'essere del corpo, dei suoi legami esistentivi ed esistenziali con il mondo. L'escatologia dei corpi gloriosi che Paolo presenta nella Prima lettera ai Corinzi non è nient'altro che la possibilità e la fattualità dell'"uomo intero", di un'umanità cioè riconciliata *in* se stessa e *per* se stessa, oltre le miserie di ogni dualismo metafisico che lo pone sempre al confine tra σῶμα e ψυχή, visibile corporeità materica e invisibile spiritualità celeste. L'uomo è, infatti, sia σάρξ visibile, carne corruttibile e preda facile di forze estranee, ciò che a un livello esteriore ed estetico rappresenta l'Io nel suo modo storico di esistere, sia σῶμα invisibile, pneumatico, mentale, slanciato nella sua espressività artistica, simbolica, filosofica, spirituale. Come sostiene Romano Penna, nell'ottica paolina e biblica in genere, la risurrezione rappresenta dunque «la promozione globale dell'uomo tutto intero, dell'elemento corporeo insieme a quello spirituale».[2]

Il complesso discorso di Paolo si articola in tre tappe: nella prima (vv. 21-34) l'Apostolo spiega il *fatto* della risurrezione a partire dalla vicenda di Cristo che è "primizia", cioè anticipazione di ciò che avverrà al corpo mortale e corruttibile; nella seconda (vv. 35-49) affronta la spinosa questione sul *modo* in cui avverrà la risurrezione; nella terza e ultima parte (vv. 50-58) si sofferma sul *tempo* in cui essa si realizzerà. Caratteristica peculiare dell'intero discorso è il tono perentorio e sentenzioso impiegato da Paolo: quasi una risposta polemica rivolta ad alcuni anonimi interlocutori che avevano escluso la possibilità di ogni risurrezione del corpo. Il fronte di Paolo è, infatti, duplice: da una parte, la tradizione giudaica apocalittica e rabbinica; dall'altra, l'entusiasmo spiritualistico di alcune tesi gnostiche molto diffuse a Corinto.

[2] R. Penna, *L'apostolo Paolo. Studi di esegesi e teologia*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 1991, p. 259.

Sul piano antropologico entrambe le prospettive condividono l'idea della priorità del τὸ πνευματικὸν, cioè di una genesi spirituale e divina dell'uomo rispetto alla sua esistenza corporea terrena, nella quale anzi è solo decaduto. Come spiega bene Davies:

> Anche se in Genesi non se ne parla, Adamo fu pensato come creatura immortale: un giorno della sua vita corrispondeva a mille anni. Egli possedeva una gloria derivante da Dio stesso; il suo volto aveva uno splendore indescrivibile, se già lo splendore della pianta del suo piede oscurava il sole. La sua luce gli permetteva di vedere da un capo all'altro del mondo [...]. Finalmente la sua sapienza superava quella degli angeli, poiché egli poteva dare il nome a tutti gli animali della terra, mentre gli angeli non ne erano in grado. Il primo uomo, dunque, era del tutto glorioso; la sua caduta perciò fu disastrosa.[3]

A questa peculiare concezione si affianca quella del filosofo Filone, contemporaneo di Paolo, il quale sostiene l'idea di una primordiale scissione tra l'uomo celeste, spirituale, intellegibile, incorporeo, immortale e l'uomo terrestre, sensibile, mortale e composto di corpo e anima. Incontriamo questo mito anche nella tradizione gnostica sotto diverse forme.[4] L'uomo primordiale coincide con il redentore del mondo e tutti gli uomini che possiedono la gnosi, la sofia e lo pneuma si trovano già uniti a lui e alla sua esistenza gloriosa e immortale. Così, la risurrezione appare agli occhi degli gnostici come qualcosa di superfluo e privo di senso: alcuni Corinzi credono di essere già risorti con Cristo mediante il battesimo e la ricezione dello Spirito. Non occorre dunque attendere alcuna futura realizzazione escatologica. Paolo argomenta proprio contro questa prospettiva costruendo

[3] W. D. Davies, *Paul and Rabbinic Judaism*, in R. Penna, *L'apostolo Paolo*, cit., p. 250.

[4] Per un inquadramento generale della gnosi rimando a M. Simonetti (a cura di), *Testi gnostici in lingua greca e latina*, Milano, Mondadori, 2009; H. Jonas, *Lo gnosticismo* (*The gnostic religion*, 1972), trad. di R. Farina, SEI, Torino 1991; G. Filoramo, *Il risveglio della gnosi ovvero diventare dio*, Laterza, Roma-Bari 1990; A.G. Biuso, *Platone a Colmar. Una lettura gnostica de* L'essenza della verità *di Heidegger*, «InCircolo. Rivista di filosofie e culture», IV, 4, dicembre 2017, pp. 111-129; L. Fava, *Un itinerario nel mito gnostico*, «Vita pensata. Rivista di filosofia», IX, 18, febbraio 2019, pp. 26-37.

un discorso lucido, rigoroso e forgiato da una logica serrata e stringente. E lo fa, innanzitutto, (quasi alla maniera aristotelica) rovesciando la successione: prima si trova l'uomo terreno, costituito dal corpo mortale visibile, creato nella polvere, poi viene l'uomo celeste, il cui corpo è spirituale, pneumatico, trasfigurato e trasformato proprio dalla risurrezione. Il vero redentore allora, come emerge dall'epistola, non è una figura mitica, legata agli inizi primordiali del mondo, ma è una *persona*.[5] Una persona vera, reale, incarnata nella storia: è Gesù Cristo, Figlio del Dio vivente che, nelle parole di von Balthasar, è «*la visibilità dell'invisibile*».[6] Anche Heinz-Dietrich Wendland sottolinea questo aspetto:

> La gnosi non ha bisogno di un redentore incarnato. Anche quei «sistemi» gnostici che parlano di un redentore non conoscono, ed è tipico, una sua vera incarnazione; egli rimane sempre una figura mitica e astorica. Dove la gnosi si avvicinò al cristianesimo primitivo dovette pertanto parlare di una apparente morte di Cristo e negare la realtà della croce: il Cristo spirituale-divino naturalmente non può morire.[7]

La risurrezione, dunque, non è semplicemente la liberazione dell'anima celeste dalla prigionia del carcere del corpo, ma è la *possibilità* della partecipazione della stessa corporeità umana al rinnovamento escatologico, alla nuova vita "ultra-fisica"[8] che si estende oltre la soglia della morte. Non esistono così due uomini e due corpi, ma *un* solo uomo nella caducità del corpo mortale e

[5] Mi permetto, a questo proposito, di ricordare il bellissimo verso «La fede è una persona» di M. Luzi, *La notte viene col canto*, in *Le poesie*, I, Milano, Garzanti, 2000, v. 38.

[6] H. U. Von Balthasar, *Gloria. Una estetica teologica. La percezione della forma* (*Herrlickheit*, 1961), I, trad. di G. Ruggieri, Milano, Jaca Book, 1971, p. 279. Il corsivo è mio.

[7] H. D. Wendland, *Le Lettere ai Corinzi* (*Die Briefe an die Korinther*, 1968), trad. di G. Forza, Brescia, Paideia, 1976, p. 300.

[8] È stato J. Ratzinger a utilizzare questo aggettivo per caratterizzare la nuova materialità del corpo risorto rispetto a quello attuale. L'autore parla di una corporeità non più strutturata fisico-chimicamente, ma di una nuova espressione dell'Io in termini *ultra-fisici* e immateriali. «Si riconosce Gesù, quasi senza riconoscerlo; lo si tocca eppure egli è intangibile; egli è lo stesso, eppure è tutto diverso da prima» in Id., *Introduzione al Cristianesimo. Lezioni sul simbolo apostolico* (*Einführung in das Christentum. Vorlesungen über das Apostolische Glaubensbekenntnis*, 1968), Brescia, Queriniana, 1973, p. 252.

nella trasfigurata gloria della risurrezione. Un altro punto importante del discorso di Paolo riguarda, invece, il compimento futuro della condizione pneumatica dei corpi. Nella prospettiva paolina non c'è possibilità che l'uomo possa divinizzarsi in questo mondo e in questo tempo. La resurrezione dei corpi in Cristo e la fine del mondo attuale non sono ancora accaduti e la comunità cristiana vive proprio questa *protensione* teleologica ed escatologica verso la sua meta ultima. Lo Πνεῦμα ricevuto non è solo una realtà mistica, statica, eterea, valida solo per il tempo presente. Lo Πνεῦμα è per sua natura dinamico e spinge il corpo stesso alla tensione verso un compimento futuro, verso qualcosa che ancora deve venire ma che è della stessa natura di ciò che il corpo possiede fin d'ora.

«Ma qualcuno dirà: "Come risorgono i morti? Con quale corpo verranno?"».[9] Il versetto 35 di *1Cor* 15 inaugura con due importanti interrogativi la sezione – indubbiamente la più problematica – relativa al πῶς, al "modo" in cui la risurrezione si realizzerà nel futuro. Tuttavia, è lecito domandarsi: può davvero esistere un discorso chiaro, diretto, comprensibile attraverso il quale poter esprimere la natura della risurrezione e dei corpi gloriosi? È possibile tentare un'*ermeneutica dell'escatologico* e situarsi sulla soglia della verità dello spirito? Per farlo occorre innanzitutto sottolineare alcuni aspetti. Il primo, che gli autori del Nuovo Testamento non cercano mai di descrivere dettagliatamente la natura del corpo risorto di Cristo, a cosa esso assomigli o quali proprietà fisiche o ultra-fisiche lo caratterizzino.[10] Né lo stesso Paolo fornisce ulteriori particolari su come apparirà il corpo risorto dei credenti.

[9] Per il testo di *1Cor* 15,35-53 farò riferimento a *La Bibbia di Gerusalemme* (*La Bible de Jérusalem*, 1998), a cura di M. Scarpa, Bologna, EDB, 2014.

[10] Per quanto riguarda, infatti, i racconti delle apparizioni del Risorto, si può notare come Matteo (cfr. 28, 16-20) sottolinei maggiormente i tratti della gloria, dell'altezza insondabile della nuova condizione del Maestro, mentre Luca e Giovanni (cfr. 24,38 e 20,26) descrivono caratteristiche assai diverse, che corrono addirittura il rischio di trasmettere un'idea quasi "rozza" della risurrezione, mostrando Cristo che viene toccato o che mangia insieme ai suoi discepoli. Si tratta, da un lato, di affermare che le apparizioni del Risorto sono manifestazione della gloria di Dio e, dall'altro, di difendere il carattere *corporeo* della risurrezione. Sebbene, dunque, quest'ultima sia un atto propriamente divino, tuttavia, essa riguarda Gesù di Nazareth, uomo storico, reale e concreto.

Concentrandosi sul Vangelo di Luca e sugli Atti degli apostoli emerge, indubbiamente, che il corpo risorto di Gesù non fosse più vincolato dalle leggi della fisica e che fosse in grado di rendersi visibile o invisibile a suo proprio piacimento. Si nota anche come gli stessi discepoli potessero in qualche modo esaminare questo corpo, entrare in contatto con lui,[11] condividere un eventuale pasto insieme. La risurrezione è, infatti, di per sé un evento non direttamente accessibile e che lascia a tutti coloro che vogliono approfondirla soltanto un piccolo margine storicamente verificabile. Anche Paolo, non a caso, spesso ne parla in termini di μυστήριον[12] "mistero" e, tuttavia, proprio in *1Cor* 15 ne delinea alcuni aspetti fondamentali. Innanzitutto, da un lato, per evitare di ricadere, da un lato, in un secco materialismo che pone la risurrezione sullo stesso piano della rianimazione dei corpi, Paolo asserisce che sarà un corpo *spirituale* a risorgere e, dall'altro, per allontanarsi definitivamente da un acceso entusiasmo spiritualistico che nega del tutto la materialità fisica, sottolinea che sarà un *corpo* spirituale a risorgere. Così, nei versetti 37-38, Paolo propone l'analogia del seme, ben nota in ambiente rabbinico, per spiegare il modo in cui si realizza la trasformazione del corpo mortale in corpo glorioso e risorto: «Ciò che tu semini non prende vita, se prima non muore. Quanto a ciò che semini, non semini il corpo che nascerà, ma un semplice chicco di grano o di altro genere. E Dio gli dà un corpo come ha stabilito, e a ciascun seme il proprio corpo».[13] Il seme sembra costituire l'esempio più calzante sia per ribadire la necessità del morire come l'ineluttabile passaggio per riacquistare la vita, sia per mostrare come all'interno di una continuità *ontologica* ed *esistenziale* (la storia della pianta) possono

[11] Mi permetto qui di rimandare alla cruda bellezza di questo contatto ne *L'Incredulità di San Tommaso* (1600-1601) del Caravaggio. Qui, il pittore fa in modo di far riflettere la luce proprio sul dito dell'apostolo mentre tocca il costato di Cristo. L'invito a tastare la ferita sembra venire da Gesù stesso, quasi che l'esperienza di Tommaso fosse già un'anticipazione dell'incorporazione nel corpo glorioso di Cristo. Evento che tutti i credenti, come scrive Paolo, sperimenteranno alla fine dei tempi.

[12] cfr. *1Cor* 15,51.

[13] Ivi, vv. 36-38.

darsi differenti aspetti del corpo, prima della morte (granello) e dopo la morte (pianta). L'Οὕτος καὶ introduce la prima conclusione dell'argomentazione, dopo un breve elenco in cui l'apostolo sottolinea la pluralità e la diversità dei corpi esistenti: dagli uomini, animali terrestri, uccelli e pesci differenti per la loro forma "carnale"[14] ai corpi celesti, non composti da carne e sangue, ma capaci di irraggiare o riflettere lo splendore della luce:

> E Dio gli dà un corpo come ha stabilito, e a ciascun seme il proprio corpo. Non tutti i corpi sono uguali: altro è quello degli uomini e altro è quello degli animali; altro quello degli uccelli e altro quello dei pesci. Vi sono corpi celesti e corpi terrestri, ma altro è lo splendore dei corpi celesti, altro quello dei corpi terrestri. Altro è lo splendore del sole, altro lo splendore della luna e altro lo splendore delle stelle.[15]

È necessario che Paolo, a questo punto, tenti di rafforzare il discorso con un ulteriore argomento, questa volta scritturistico. La sostituzione del termine σῶμα con quello di ἄνθρωπος rappresenta un ampliamento e un perfezionamento di tutto quello che è stato detto e ciò accade primariamente perché nei pensieri di Paolo «l'essere umano esiste soltanto in quanto essere somatico [...]. Il corpo non è una realtà incollata da fuori sull'io autentico dell'uomo (che sarebbe, per esempio, la sua anima), bensì appartiene essenzialmente a questo io, così che si può dire: l'uomo non ha un σῶμα, ma è un σῶμα».[16] I versetti 44-49 riportano dunque

[14] Nel linguaggio paolino, gli esseri viventi terreni hanno un corpo di "carne" e "sangue". Sulla base del racconto della creazione (*Gen* 1,20), gli esseri viventi vengono suddivisi in uomini, animali terrestri, volatili e pesci, distinti tra loro per la forma "carnale". Il termine, però, in Paolo viene usato soprattutto in riferimento alla debolezza, seducibilità e transitorietà dell'essere umano. La carne è ciò che agisce indipendentemente da Dio e dal suo Spirito. Spinta da impulsi di ribellione, è spesso attratta dal peccato e preda delle passioni.

[15] cfr. *1Cor* 15, 38-41.

[16] R. Bultmann, *Teologia del Nuovo Testamento* (*Theologie des Neuen Testaments*, 1953), trad. di A. Rizzi, Brescia, Queriniana, pp. 187-188.

una citazione scritturistica, o meglio, un *Midrash* di *Gen* 2,7, in cui il testo viene attualizzato rispetto all'evento della risurrezione di Cristo:

> Sta scritto infatti che il primo uomo, Adamo, divenne un essere vivente, ma l'ultimo Adamo divenne spirito datore di vita. Non vi fu prima il corpo spirituale, ma quello animale, e poi lo spirituale. Il primo uomo, tratto dalla terra, è fatto di terra; il secondo uomo viene dal cielo. Come è l'uomo terreno, così sono quelli di terra; e come è l'uomo celeste, così sono anche i celesti. E come eravamo simili all'uomo terreno, così saremo simili all'uomo celeste.[17]

Come si è visto, questi versetti rappresentano la diretta inversione del mito di Filone: il primo Adamo è l'uomo terreno dotato di un σῶμα ψυχικόν, cioè "vivente", ma pur sempre mortale; l'ultimo Adamo, l'Adamo escatologico, iniziatore dell'Αἰών, del tempo redento e compiuto è Cristo. Egli è l'uomo celeste dal quale l'umanità erediterà il σῶμα ψυχικόν, il corpo nuovo, il corpo glorioso, il corpo permeato interamente dallo Spirito:

> Ecco, io vi annuncio un mistero: noi tutti non moriremo, ma tutti saremo trasformati, in un istante, in un batter d'occhio, al suono dell'ultima tromba. Essa infatti suonerà e i morti risorgeranno incorruttibili e noi saremo trasformati. È necessario infatti che questo corpo mortale si vesta d'incorruttibilità e questo corpo mortale si vesta d'immortalità.[18]

In questa intensa conclusione del discorso Paolo ribadisce che proprio la vita del corpo non verrà tolta, ma *trasformata*. La risurrezione è vita nuova, vita radicalmente libera nel corpo glorioso. Il corpo non è più dunque spazio del limite, dell'impotenza e del dolore, ma ricettacolo dell'Io libero, dell'Io spirituale. Di un Io

[17] cfr. *1Cor* 15, 44-49.
[18] Ivi, vv. 51-53.

cioè portato a compimento di se stesso, tramato di una visibile incorruttibilità. Il Risorto allora è il *non-più-(soltanto)-uomo*, ma colui che ha oltrepassato il vincolo somatico, espandendolo a dismisura. È l'uomo della sovra-sensibilità spirituale e della vita gloriosa. La vita trasformata e trasfigurata *nell*'eterno e *dall*'eterno. La vita puramente metafisica, "ultra-fisica".

2. Continuità e trasformazione: l'antropologia paolina dell'"uomo intero"

All'interno della Cappella degli Scrovegni di Padova, a sinistra, nei pressi dell'altare, è possibile confrontare, l'uno di fronte all'altro, due iconici abbracci dipinti da Giotto. Il primo è il noto abbraccio-bacio di Giuda a Gesù nel momento dell'arresto e della cattura. Un abbraccio che si staglia in un cielo oscuro, un abbraccio avvolgente, ma quasi soffocante. È l'abbraccio del tradimento, che si esprime in questo forzato tentativo di catturare il corpo del Maestro, di possederlo, bloccarlo, stritolarlo in una morsa quasi mortale. Dalla parte esattamente opposta, alla stessa altezza, è possibile ammirare l'abbraccio di Maria Maddalena, le cui mani restano vuote e protese in un abbraccio che non si realizza. In questa scena il contatto negato è, in realtà, un contatto realizzato misticamente, spiritualmente. Il corpo glorioso sfugge a ogni contatto fisico durevole, a ogni desiderio di possesso esclusivo. Giotto dipinge il gomito del Cristo come se fuoriuscisse dalla scena dell'affresco: è il segno di quell'*oltre* in cui la materia del corpo sta transitando, di quella zona *liminare* al confine tra la morte e la "più-che-vita", la vita rinnovata nello Spirito. Proprio dalla nuova corporeità del Κύριος risorto si diparte un intenso dinamismo salvifico: nelle vesti del nuovo corpo glorioso, Cristo mira a unificare, guarire, riconciliare l'umanità divisa e la creazione ferita. Egli vuole coinvolgere il cosmo nel movimento a cui la sua umanità glorificata già partecipa. È il movimento della vita pneumatica, gloriosa, divina nel quale vengono risolte tutte le

fratture e le antitesi cosmiche, nel quale vengono sanate tutte le fratture ontologiche del mondo e dell'umano. E, nonostante ciò, spiega Kessler:

> Il Signore non ha perso il suo specifico *rapporto con il mondo*, ma ne ha anzi acquisito uno ancora più profondo, più intento e più universale [...]. Perciò il *rapporto con il mondo* da parte del Gesù risorto non è più limitato e frammentario, ma *illimitato* e portato a compimento: egli è aperto al mondo senza alcuna limitazione. Il suo corpo è diventato il luogo e il mezzo di una solidarietà e comunicazione universale, di un irradiamento e di una vicinanza universale, di un'esistenza veramente per tutti.[19]

Tutto quello che Paolo scrive a proposito della corporeità dei risorti viene infatti desunto dalla stessa risurrezione di Cristo che è, innanzitutto, rivivificazione eterna dell'"uomo intero", del suo essere σῶμα *e* ψυχή, visibile corporeità materica *e* invisibile spiritualità celeste. La corporeità gloriosa è, allora, sulla scia delle riflessioni di Paolo, una corporeità *completa* e *compiuta*. *Completa* perché è una corporeità *perfetta* che ha superato quei caratteri di caducità e inadempimento dovuti alla struttura biologica del corpo mortale che cresce, invecchia e sottostà ai limiti del tempo e dello spazio. *Completa* anche perché è una corporeità in cui ogni processo estetico, psicologico, epistemologico è stato ultimato e ha raggiunto la sua forma definitiva. *Compiuta* perché è una corporeità in cui l'uomo ha raggiunto la pienezza di sé, una pienezza che porta con sé i germogli di un'identità nuova, di una finalità spirituale superiore alla vita del corpo animale. *Compiuta* perché la corporeità risorta è «pienezza di umanità e cosmicità»,[20] corporeità che esprime la completa personalizzazione e spiritualizzazione della materia. Una materia che è diventata dimora

[19] H. Kessler, *La risurrezione di Gesù Cristo. Uno studio teologico-fondamentale e sistematico* (*Sucht den Lebenden nicht bei den Toten*, 1985), trad. di C. Danna, Brescia, Queriniana, 1999, p. 312.

[20] M. Bordoni, *Gesù di Nazareth, Signore e Cristo. Saggio di cristologia sistematica*, III, Bologna, EDB, p. 468.

della vita invisibile, beata, eterna. L'originale cristologia di *1Cor* 15 sostiene dunque una caratteristica fondamentale dell'antropologia paolina. La redenzione del corpo non è solo liberazione dalle catene della morte e del peccato, ma è promozione dell'uomo intero, somatico *e* pneumatico, terreno *e* celeste. L'antropologia escatologica di Paolo è dunque di impronta *olistica*, spingendosi oltre ogni sterile dicotomia che contrappone nell'umano empirico e razionale, anima e corpo, materia e spirito. *1Cor* 15 è anche un'antropologia che pone il corpo risorto come *lo spazio della pienezza dell'identità nella forma della differenza*. Da un lato, infatti, Paolo presuppone sempre l'identità tra il corpo defunto e quello risorto: esiste dunque una continuità storica, personale tra il corpo attuale e quello futuro che non sarà perduta. [21] Dall'altro però, Paolo si sofferma anche sulla differenza e sulla radicale discontinuità che separa il corpo morto da quello resuscitato. Il corpo glorioso è un corpo forte, immarcescibile, *onnicosmico* e aperto all'universale. Scrive Gerald O' Collins:

> Come dimostra drammaticamente l'episodio della via di Damasco, Cristo è diventato libero di presentarsi o no. Con sovrana libertà egli dà inizio all'avvenimento ed emerge spontaneamente dal suo nascondimento per mostrarsi dove e a chi vuole. Eppure, quest'uomo completamente liberato resta identico all'antico uomo terreno. L'io sopravvive per assicurare la continuità, o meglio non sopravvive semplicemente, è intensificato. *Gesù continua a essere pienamente se stesso diventando differente.*[22]

[21] I Vangeli non lasciano spazio a dubbi sul fatto che chi appare ai discepoli è proprio Gesù di Nazareth, la stessa persona che questi ultimi avevano conosciuto prima della morte. Il riconoscimento accade proprio a partire dal tono di voce, dai gesti e dalle ferite della crocifissione presenti ancora sul suo corpo. In queste apparizioni, inoltre, Gesù non viene solo visto, ma anche udito e toccato. La sua è una presenza reale che esclude l'idea che si tratti di visioni psicologiche soggettive e/o di eventuali fenomeni estatici.

[22] G. O' Collins, *Il Gesù Pasquale* (*The Easter Jesus*, 1973), trad. a cura delle Benedettine di Rosano, Assisi, Cittadella Editrice, 1975, p. 163. Il corsivo è mio.

3. Conclusioni

Nel suo messaggio alla comunità, Paolo annuncia che il destino del corpo è la gloria e lo fa sfidando l'incredulità e lo scetticismo dei Corinzi e degli stessi uomini di oggi. Su questo punto, sembra opportuno allora chiedersi: all'interno di un panorama come quello contemporaneo, in cui assistiamo a molteplici forme di riduzionismo e di materialismo che, di fatto, negano la dimensione spirituale e invisibile dell'essere umano e del suo corpo, ha ancora senso parlare di risurrezione? Nelle attuali sfide del "postumanesimo" e del "transumanesimo", alla priorità della visibilità del corpo (fitness, salutismo, social network), ne è drammaticamente conseguita l'*opacizzazione* della dimensione trascendente e invisibile del corpo, la sua progressiva depressione e atrofia. La morte, l'eterno, lo spirituale sono questioni contingenti, effimere, inutili. Mentre è vero quanto scrive Alberto Giovanni Biuso e cioè che «l'invisibile e l'ignoto rimangono parte essenziale dell'esperienza umana, perché il mondo è fatto di suoni e di silenzio, di tenebra e di luce, di presenza e di assenza, di permanenza e trasformazione».[23] L'immortalità in sé è divenuta, per esempio, soltanto possibilità di un'eterna durata, prolungamento a oltremodo dell'evento biologico della vita a discapito della morte e di qualsiasi forma di annichilimento dell'umano. Come sostiene Massimo Cacciari:

> Sia il filosofo che il cristiano in fondo pensano l'immortalità come istante eterno. Il progetto tecnico-scientifico pensa l'immortalità come una eterna durata, e questa sì, secondo me, è davvero una "speranza da vermi". Questo di potere durare eternamente così come siamo è un incubo, secondo me, non una idea di immortalità.[24]

[23] A.G. Biuso, *Tempo e materia. Una metafisica*, Firenze, Leo S. Olschki, 2020, p. 16.

[24] M. Cacciari, *Etica della morte e relazione con i servizi funerari*, in F. Brancato (a cura di), *Il* De Novissimis *dei laici. Le "realtà ultime" e la riflessione dei filosofi italiani contemporanei*, Firenze, Giunti, 2008, p. 353.

No, la risurrezione del corpo appartiene ormai all'ambito di quelle sempre più numerose esperienze che abbiamo smarrito. Nei secoli essa è già stata razionalizzata, allegorizzata, interpretata in tutti modi possibili e immaginabili. Forse, anche per questo essa sembra come *volatilizzata*. È vero allora quanto sostiene Klaus Berger: sulla Terra non si estinguono solo le specie animali e vegetali. Si estingue anche l'anelito alla trascendenza, il senso della percezione di quanto non è misurabile e calcolabile. Si va estinguendo sempre di più anche la capacità umana di riuscire a contemplare l'invisibile, del proiettarsi e progettarsi nell'ἔσχατον, oltre le coordinate spazio-temporali dell'esistenza, a discapito dell'eternizzazione dell'istante presente. Ciò per lasciare sempre più spazio a una *digitalizzazione* e *codificazione tecnologica* del sentire umano e del suo modo di conoscere il mondo. Si va estinguendo, in ultima analisi, la capacità dell'uomo di riconoscere il Λόγος, il legame non fisico-chimico, ma *metafisico* che tiene unite tutte le cose viventi. Viene meno la capacità di leggere i segni dell'invisibile, il desiderio di accostarsi al suo *mistero*. E il mistero non è un enigma da risolvere. *Il mistero si vive, si abita, si accoglie*. Nel mistero occorre tacere e lasciare che esso semplicemente *sia*. In questo modo, l'invisibile apparirà chiaramente nei suoi visibili contorni, per ciò che esso è: la possibile dimensione del compimento dell'umano, il senso primo e ultimo del suo essere-nel-mondo, il suo *escatologico* destino.

BiblioSicily

BiblioSicily

Archeologia

Marco Camera, *Terravecchia di Grammichele. Storia di un insediamento della Sicilia orientale tra indigeni e Greci*, Roma, Edizioni Quasar, 2020, pp. 196, € 12,00.
Flavio Ferlito 525

Massimo Frasca, *Monte San Mauro di Caltagirone e la calcidese Euboia. Archeologia in Sicilia con note inedite di scavo*, Roma, Gangemi Editore, 2020, pp. 175, € 28,00.
Flavio Ferlito 529

Marco Camera, Massimo Frasca, Leontinoi. *Indagini presso le fortificazioni settentrionali (2009-2016). Lo scavo*, Roma, Edizioni Quasar, 2022, pp. 208, € 36,00.
Livio Idà 533

Malcolm Bell, III, *Morgantina Studies VII. The City Plan and Political Agora*, Wiesbaden, Reichert Verlag, 2022, pp. 444, € 129,00.
Rosario P.A. Patané 537

Calogero Micciché, *Ducezio. Enigma e utopia*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2022, pp. 186, € 18,00.
Rosario P.A. Patané 541

Erica Platania, Thea Messina (a cura di), *Archeologia e Paesaggi Culturali. Casi studio del Mediterraneo Antico*, Catania, Università degli Studi di Catania (Syndesmoi. Quaderni del Corso internazionalizzato di Archeologia all'Università di Catania, 8), 2022, pp. 219, € 15,00.
Marco Prete 545

Lucia Arcifa, Pietro Militello (a cura di), *Vincenzo La Rosa (1941-2014). Un archeologo tra Sicilia ed Egeo*, Oxford, Archeopress (Praehistorica Mediterranea, 9), 2021, pp. 170, £ 30,00.
Dario Puglisi 549

Erica Platania, *Fonti archeozoologiche e strategie di sussistenza nella Preistoria della Sicilia orientale*, Catania, Università degli Studi di Catania (Syndesmoi. Quaderni del Corso internazionalizzato di Archeologia dell'Università di Catania, 7), 2021, pp. 145, € 20,00.
Elena Varotto 553

Archivistica e Biblioteconomia

Serena Falletta, *L'Archivio della Famiglia Riso e le Carte della Guardia Nazionale di Palermo. Inventario*, Palermo, Soprintendenza archivistica della Sicilia - Archivio di Stato di Palermo (Quaderni. Studi e strumenti, 4), 2021, pp. 314, € 15,00.
Concetta Damiani 557

Maurizio Vesco, *Carlo Aragona Tagliavia, presidente del Regno di Sicilia, nelle Lettere viceregie del Tribunale del Real Patrimonio. Repertorio I (1566-1568)*, Palermo, Soprintendenza archivistica della Sicilia - Archivio di Stato di Palermo (Quaderni. Studi e strumenti, 5), 2021, pp.VII-593, € 25,00.
Concetta Damiani 561

Alberto Bellavia, Domenico Ciccarello, Vito Fortezza, Cristina Angela Iacono, Giovanna Iacono, Simona Inserra, Marco Palma, *Incunaboli ad Agrigento I. Biblioteca Lucchesiana e Biblioteca del Seminario Arcivescovile*, Roma, Viella (Incunaboli, 7), 2022, pp. 266, € 40,00.
Corrado Di Mauro 565

Gianluca Maria Millesoli, Leonardo Magionami, Marcello Messina (a cura di), *Catalogo dei manoscritti dell'Archivio Diocesano di Palermo*, Palermo, Regione Siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana, 2021, pp. 114, edizione fuori commercio.
Simona Inserra 569

Filologia classica

Cecilia Sideri, *La fortuna di Diodoro Siculo fra Quattrocento e Cinquecento. Edizione critica dei volgarizzamenti della «Biblioteca storica», libri I-II*, Berlin-Boston, De Gruyter (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 471), 2022, pp. XVIII+875, € 179,95.
Mariarosaria Villareale 573

Museologia

Salvatore Anselmo, *Divina instrumenta. Argenti liturgici nelle chiese di Gangi*, Geraci Siculo, Edizioni Arianna (Arte - Architettura - Città e Territorio, 5), 2022, pp. 160, € 25,00.
Antonio Agostini 579

Musicologia

Giuseppe Collisani, Daniele Ficola, Carlo Fiore, Anna Tedesco (a cura di), *Il Conservatorio di musica di Palermo nel contesto italiano ed europeo*, Firenze, Leo S. Olschki (Historiae Musicae Cultores, CXLI), 2022, pp. 418, con CD allegato, € 55,00.
Doriana Masucci 581

Ilaria Grippaudo, *Musica e devozione nella «città felicissima». Ordini religiosi e pratiche sonore a Palermo*

tra Cinque e Seicento, Firenze, Leo S. Olschki (Historiae Musicae Cultores, CXL), 2022, pp. 266, € 32,00.
Giuseppe Sanfratello 585

Storia dell'arte medievale

Carlo Tosco, *L'architettura medievale in Italia (600-1200)*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2016, pp. 376, € 25,00.
Carlo Tosco, *L'architettura italiana nel Duecento*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2021, pp. 370, € 25,00.
Carlo Tosco, *L'architettura italiana nel Trecento*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2023, pp. 435, € 29,00.
Tancredi Bella 591

Amalfi e la Sicilia nel Medioevo, atti del Convegno di Amalfi (13-14 dicembre 2019), a cura del Centro di cultura e storia amalfitana, Amalfi, Sede del Centro, 2022, pp. 701, € 45,00.
Giulia Freni 595

Kai Kappel, Margherita Tabanelli (a cura di), *L'architettura normanna e il Mediterraneo. Dinamiche di interazione culturale*, «Studi e ricerche di storia dell'architettura. Rivista dell'Associazione Italiana di Storia dell'Architettura», VI, 2022, 11, pp. 160, € 25,00.
Emanuele Gallotta 599

Licia Buttà, *Immaginare il potere. Il soffitto dipinto della Sala Magna di Palazzo Steri e la cultura letteraria e artistica a Palermo nel Trecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022, pp. 172, € 50,00.
Carla Livolsi 607

Angela Scandaliato, Nuccio Mulè, *La chiesa di San Filippo Apostolo e il battistero di San Giovanni nella Giudecca di Siracusa. Il ritorno della Memoria*, con un

contributo di Moshe Ben Simon sul cimitero ebraico di Siracusa, Firenze, Giuntina (Associazione italiana per lo studio del giudaismo. Testi e studi, 28), 2021, pp. 304, € 30,00.
Andrea Mattia 611

Viola Skiba, Nikolas Jaspert, Bernd Schneidmüller, Wilfried Rosendahl (a cura di), *Die Normannen. Eine Geschichte von Mobilität, Eroberung und Innovation*, Ausstellungskatalog (Mannheim, 18. September 2022 bis 26. Februar 2023), Regensburg, Schnell & Steiner (Publikationen der Reiss-Engelhorn-Museen, 96), 2022, pp. 528, € 45,00.
Adriano Napoli 615

Francesco Paolo Tocco (a cura di), *Sotto lo sguardo di Ruggero. Un sovrano, un regno, una città del Mediterraneo medievale*, atti del Convegno internazionale di Cefalù (29 febbraio - 1 marzo 2020), Cefalù, Centro Studi Ruggero II - Città di Cefalù, 2022, pp. 386, € 20,00.
Adriano Napoli 621

Storia dell'arte moderna

Sergio Troisi, *Arte in Sicilia. Dalle origini al Novecento*, Palermo, Kalós, 2022, pp. 740, € 50,00.
Miryam Catalano 625

Mario Marubbi (a cura di), *Sofonisba Anguissola e la Madonna dell'Itria. Il culto dell'Hodighitria in Sicilia dal Medioevo all'Età Moderna*, catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico "Ala Ponzone", 9 aprile - 10 maggio 2022; Catania, Museo Diocesano, 10 settembre - 4 dicembre 2022), Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 2022, pp. 158, € 29,00.
Agata Farruggio 629

Paolo Russo (a cura di), *Dipingere e scolpire in Sicilia tra Medioevo ed Età Moderna. Con un'antologia di restauri della Soprintendenza di Enna*, Palermo, Regione Siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana (Attività della Soprintendenza per i beni culturali e ambientali di Enna, 3), 2022, pp. 143, edizione fuori commercio.
Sergio Frenna 633

Roberta Carchiolo, Manuel Parada López de Corselas, Fabio Raimondi (a cura di), *Corrispondenze e scambi tra il Mediterraneo e le Fiandre. La cultura artistica in Sicilia tra Medioevo e Rinascimento*, atti del Convegno (Caltagirone, Museo Diocesano, 25 ottobre 2019), Palermo, Regione Siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana, 2020, pp. 182, edizione fuori commercio.
Elena Migliore 637

Fabio Francesco Grippaldi, Maurizio Vitella, *Di seta et oro. Antichi tessuti nelle chiese di Acireale*, Palermo, University Press, 2021, pp. 135, € 35,00
Angela Scialfa 641

Pierfrancesco Palazzotto, Giovanni Travagliato, Maurizio Vitella (a cura di), *Il Bello, l'Idea e la Forma. Studi in onore di Maria Concetta Di Natale*, Palermo, University Press, 2022, 2 voll., pp. 813, € 100,00.
Angela Scialfa 645

Storia dell'arte contemporanea

Vittorio Ugo Vicari (a cura di), *Libero Elio Romano (1909-1996)*, catalogo della mostra (Catania, Palazzo della cultura, 31 ottobre 2022 - 20 gennaio 2023), Paler-

mo, Regione Siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana, 2021, pp. 215, edizione fuori commercio.
Simona Di Stefano 649

Vicari Vittorio Ugo, *Un agricoltore assai smozzicato. Formazione fiorentina e residenza siciliana di Libero Elio Romano*, Venaria Reale, Alessandro Mancuso Editore, 2021, pp. 288, € 28,00.
Viviana Scalia 653

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Marco Camera, *Terravecchia di Grammichele. Storia di un insediamento della Sicilia orientale tra indigeni e Greci*, Roma, Edizioni Quasar, 2020, pp. 196, € 12,00.

La monografia di Marco Camera, docente di Storia e Archeologia della Magna Grecia presso l'Università degli Studi di Catania, rappresenta un importante lavoro di sintesi sull'antico insediamento di Terravecchia di Grammichele, ubicato nella provincia di Catania. Si tratta di un volume di piccolo formato, pubblicato da Edizioni Quasar all'interno della collana "Antico", ma che racchiude al suo interno secoli di storia e numerosi approfondimenti.

Il libro si apre con una breve introduzione e si divide in otto capitoli principali. Ciascun capitolo è dedicato ad una specifica area tematica che varia a seconda dell'argomento: cronologia, topografia o produzione e cultura materiale.

Il primo capitolo, *Il Sito, il territorio, la ricerca archeologica*, si concentra non soltanto sulla storia degli studi, affrontando circa cinque secoli di ricerche, ma anche sull'aspetto topografico.

Il secondo capitolo, che rappresenta il più breve all'interno del volume, è interamente dedicato alle fasi preistoriche e protostoriche del sito.

Il terzo, il quarto e il quinto capitolo, a differenza del secondo, seguono un criterio essenzialmente topografico e si riferiscono alle tre aree principali dell'insediamento: l'abitato, le aree sacre e le necropoli.

L'abitato (terzo capitolo) viene introdotto da un paragrafo relativo alla sua scoperta ad opera di Paolo Orsi, seguito dall'analisi delle principali fasi cronologiche: l'età arcaica e l'età tardo-classica ed ellenistica.

All'interno del capitolo sulle *Aree Sacre* (quarto capitolo), invece, i paragrafi sono dedicati ai principali contesti sacri dell'insediamento antico: Poggio dell'Aquila, Madonna del Piano e Poggio del Rullo.

Infine, le necropoli, analizzate nel quinto capitolo, vengono brevemente introdotte con delle nozioni sulla loro scoperta, anche in questo caso ad opera di Paolo Orsi, per poi distribuirsi su tre paragrafi principali: il primo specifico sull'importante necropoli di Casa Cantoniera, già oggetto di studio e di varie pubblicazioni da parte dello stesso Camera, e altri due divisi per fasi cronologiche, ossia le necropoli arcaiche e le necropoli di età classica ed ellenistica.

Il sesto capitolo si concentra, invece, su un ulteriore tema: quello dell'arte e dell'artigianato. Nello specifico si focalizza sulla cultura materiale di vario genere dal punto di vista delle produzioni, distinguendo le produzioni locali dagli oggetti di importazione. Dopo il primo paragrafo che analizza gli impianti artigianali del sito, Camera discute le principali classi di materiali rinvenute a Grammichele: la ceramica indigena, confrontata soprattutto con il repertorio morfologico già individuato per Licodia Eubea, altro sito oggetto di diversi studi da parte dell'autore, riuniti all'interno di una monografia pubblicata nel 2018; la ceramica greca, restituita soprattutto dai corredi funerari della necropoli di Casa Cantoniera; la coroplastica e la grande scultura fittile, con la menzione di importanti e famose opere come la statua femminile di Poggio dell'Aquila o la statua femminile di Madonna del Piano; la scultura in pietra e marmo; le terrecotte architettoniche; le tipologie vascolari in metallo.

Un interessante settimo capitolo è dedicato, invece, interamente alle fonti, sia epigrafiche che numismatiche.

Il volume, dalla scrittura scorrevole, viene concluso dal capitolo ottavo, dal titolo S*viluppo e caratteri dell'insediamento*, all'interno del quale l'autore, sulla base dello studio dei resti archeologici finora menzionati, ricostruisce il quadro storico dell'inse-

diamento di Terravecchia di Grammichele dalla preistoria fino al suo abbandono negli ultimi decenni del III sec. a.C. e alle tracce di sporadiche occupazioni di II sec. a.C.

Il libro è inoltre corredato da un nutrito apparato di immagini, pubblicate in bianco e nero e inserite all'interno del testo, e si configura come un vero e proprio manuale, completo in ogni sua parte. Conclude l'opera una preziosa bibliografia di sedici pagine.

Flavio Ferlito

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Massimo Frasca, *Monte San Mauro di Caltagirone e la calcidese Euboia. Archeologia in Sicilia con note inedite di scavo*, Roma, Gangemi Editore, 2020, pp. 175, € 28,00.

Il volume di Massimo Frasca, già docente di Archeologia classica e Archeologia della Magna Grecia presso l'Università degli Studi di Catania, è interamente dedicato ad uno dei siti più importanti per la storia antica della Sicilia orientale: Monte San Mauro di Caltagirone. La monografia è edita da Gangemi Editore all'interno della collana "Studi e ricerche di Archeologia in Sicilia" diretta da Paola Pelagatti, alla quale si deve la prefazione del volume.

Il libro si compone essenzialmente di una breve introduzione, quattro capitoli principali e due appendici monotematiche. Il primo capitolo si concentra sulla storia degli studi e, di conseguenza, sulle indagini archeologiche che hanno interessato il sito di Monte San Mauro a partire dalla menzione fatta da Mario Pace nel XVII secolo, ma soprattutto dall'attività di Ettore Pais verso la fine dell'Ottocento, momento in cui, a detta dello stesso Frasca, il sito sancisce «il suo ingresso tra le località della Sicilia degne di attenzione per la loro storia». Il secondo capitolo, *La frequentazione preellenica*, è interamente volto alle fasi preistoriche del sito, con due paragrafi dedicati rispettivamente: ai «villaggi preistorici», le cui tracce iniziano a partire dalla prima età del Bronzo; all'analisi de «l'*anactoron* e l'abitato 'siculo'», inquadrati nella Prima Età del Ferro ed illustrati e discussi da Frasca a partire dalla scoperta per mano di Paolo Orsi.

Il terzo capitolo, che rappresenta il fulcro di tutta l'opera, discute la città greca di Monte San Mauro, le cui tracce più antiche risalgono alla fine del VII sec. a.C., attraverso un'ampia e detta-

gliata analisi divisa in cinque aree tematiche principali: l'architettura domestica, illustrata attraverso una chiara distinzione in tre tipologie architettoniche, e l'architettura pubblica, discussa attraverso l'analisi dell'*anaktoron* nella sua fase di ricostruzione greca ed in qualità di 'edificio pubblico', alla luce del famoso rinvenimento al suo interno delle tavolette iscritte con le cosiddette '*nomima chalkidika*', ossia le leggi calcidesi; l'architettura sacra, che si concentra maggiormente sull'analisi del santuario del Colle 1-2, per finire con una sommaria descrizione delle altre aree sacre urbane ed extraurbane; le necropoli, sia occidentale che, soprattutto, orientale, alla quale l'autore dedica un'attenzione particolare mediante un maggiore approfondimento; topografia e demografia; la produzione artistica e artigianale, discussa attraverso l'analisi di tre classi principali di materiali, ossia la scultura in pietra, la bronzistica e le produzioni fittili.

All'interno del quarto capitolo, che rappresenta la conclusione del volume, viene illustrato il quadro storico-archeologico del sito, sintetizzando, come appunto suggerisce lo stesso titolo, i dati finora forniti e discussi e i risultati ottenuti.

Ad ulteriore arricchimento dell'opera, infine, sono presenti due importanti appendici all'interno delle quali sono illustrati i dati inediti di scavo di alcune necropoli. La prima, infatti, è dedicata agli scavi degli anni 1913-1914 che hanno interessato la necropoli Giaquinta, mentre la seconda illustra gli scavi degli anni 1970-1973 effettuati presso le necropoli Pulvirenti, Saita e Primitivo.

L'aggiunta delle due appendici impreziosisce notevolmente il volume, che non vuole essere pertanto un semplice manuale o una raccolta di dati editi, bensì un'occasione per presentare il sito di Monte San Mauro nella sua completezza. Le due sezioni, infatti, non si limitano a fornire i dati inediti di scavo da un punto di vista stratigrafico, ma al loro interno Frasca coglie anche l'occasione per presentare, per la prima volta, i materiali rinvenuti, sottoforma di liste/cataloghi più o meno approfonditi.

L'apparato fotografico si distribuisce lungo tutta l'opera con immagini in bianco e nero all'interno del testo, mentre una selezione di 33 tavole è pubblicata a colori alla fine del volume.

La componente testuale, invece, è conclusa da una ricca bibliografia concentrata in 8 pagine.

Come già gli altri lavori di Frasca, sia le monografie che gli innumerevoli contributi scientifici di vario genere, anche il presente volume si contraddistingue per la sua struttura lineare e il suo linguaggio semplice, scorrevole e didascalico, tanto da rendere chiari persino concetti, argomenti o tematiche che altrimenti apparirebbero di più difficile lettura.

Flavio Ferlito

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Marco Camera, Massimo Frasca, Leontinoi. *Indagini presso le fortificazioni settentrionali (2009-2016). Lo scavo*, Roma, Edizioni Quasar, 2022, pp. 208, € 36,00.

Il volume di Marco Camera e Massimo Frasca illustra i risultati delle campagne di scavo effettuate tra il 2009 ed il 2016 presso le fortificazioni settentrionali di *Leontinoi*, eseguite dall'Università di Catania d'intesa con la Soprintendenza ai BB.CC.AA. di Siracusa e il Servizio Parco Archeologico di Lentini e delle aree archeologiche di Lentini e dei Comuni limitrofi. Una *Premessa* redatta da L. Guzzardi, direttore del Parco Archeologico di *Leontinoi*, ed un'*Introduzione* a cura degli stessi autori, rappresentano un preludio al contenuto vero e proprio del volume articolato in 6 capitoli, con contributi di G. Guzzetta sui rinvenimenti monetali, dello stesso M. Camera e di S. Arrabito, E. Platania e P. Amato sui materiali provenienti dai contesti più significativi.

Il capitolo I fornisce un quadro topografico sull'area oggetto delle indagini archeologiche, localizzata in contrada Santa Maria la Cava, ai limiti meridionali del centro storico dell'odierna Lentini. La descrizione del sito viene corredata da alcune nozioni sulla morfologia della colonia calcidese, importante per la sua attuale posizione di raccordo con la città contemporanea e per il complesso palinsesto archeologico che testimonia la continuità di vita dalla preistoria all'età moderna.

Nel capitolo II si presenta un'esaustiva storia delle ricerche presso la Porta Nord partendo dalle vicende che portarono all'individuazione nel 1964 di alcuni resti, sancendo l'avvio delle indagini. Una prima campagna di scavo venne eseguita nel 1987, diretta dal prof. G. Rizza e finanziata dal Centro di Archeologia

Greca del CNR di Catania; una seconda campagna di scavi, invece, si svolse nel 1995 ad opera della Soprintendenza di Siracusa e dell'Università di Catania in seguito ad un episodio di sbancamento che causò danni al sito. Nel corso delle indagini furono raccolte testimonianze di vita più antiche rispetto a quelle già riconosciute, preistoriche, riferibili alle *facies* di Castelluccio e di Thapsos (Bronzo Antico e Medio), e delle prime fasi della *apoikia* calcidese, che indicano una frequentazione dell'area in quelle epoche.

Il capitolo III contiene il contributo di G. Guzzetta sui rinvenimenti monetali degli scavi del 1995 con la scoperta complessiva di 73 monete, a cui se ne aggiunge una proveniente dalla proprietà Sarro. L'analisi dei tipi monetali ha contribuito a riconoscere 17 esemplari di zecche greche della Sicilia, 5 romane, 7 bizantine, 5 normanne, sveve e angioine, 38 dei sovrani aragonesi e spagnoli di Sicilia, e infine una dell'ordine dei Cavalieri di Malta.

Il capitolo IV rappresenta il cuore del volume ed è costituito dalla descrizione e dall'analisi per fasi dei risultati di quasi un decennio di scavi nell'ex proprietà Pisano, oggi acquisita al patrimonio del Parco Archeologico di Leontinoi. Tra il 2009 ed il 2016, furono condotte sette campagne di scavo che, attraverso accurate indagini stratigrafiche, consentirono la verifica di alcune strutture messe in luce precedentemente ed il progressivo ampliamento in diversi settori dell'area con la scoperta di diverse fasi di vita.

All'interno del capitolo V viene presentato lo studio analitico dei materiali rinvenuti in alcuni dei contesti ai fini dell'interpretazione delle evidenze e della ricostruzione filologica e cronologica delle diverse fasi riconosciute. Il capitolo presenta diversi contributi: M Camera affronta lo studio dei materiali ceramici dai livelli di fondazione, S. Arrabito descrive i materiali ceramici dal deposito di fondazione, E. Platania offre un quadro sui reperti faunistici dallo stesso contesto, P. Amato infine tratta i materiali ceramici dagli strati di spoliazione e livellamento.

Il capitolo VI analizza il periodo di frequentazione del sito attraverso i risultati delle indagini svolte con continuità negli anni recenti. L'area delle fortificazioni settentrionali di *Leontinoi* abbraccia un lungo arco cronologico che, apertosi già in epoca preistorica con le più antiche testimonianze dell'Antica Età del Bronzo, si chiude con il sisma del 1693 con il crollo e abbandono dell'edificio rurale che insiste sulle strutture d'età greca.

Completano il volume due appendici (di M. Camera) con il diagramma stratigrafico e l'indice analitico delle unità stratigrafiche (2009-2016).

Per la ricchezza e accuratezza della documentazione offerta e per l'ampia rassegna di immagini all'interno del testo, il volume di M. Camera e M. Frasca sulle fortificazioni settentrionali di *Leontinoi* rappresenta un fondamentale tassello per accrescere le conoscenze sulle dinamiche insediative dell'antica colonia calcidese e per stimolare ulteriori indagini in un sito per molti versi ancora poco noto e risparmiato dallo sviluppo urbanistico di Carlentini e Lentini.

Livio Idà

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Malcolm Bell, III, *Morgantina Studies VII. The City Plan and Political Agora*, Wiesbaden, Reichert Verlag, 2022, pp. 444, € 129,00.

Il volume, VII dei *Morgantina Studies*, riguarda i risultati degli scavi che dal 1955 vanno avanti a Morgantina; fa seguito ai periodici *Preliminary Reports* e a diversi contributi dello stesso autore apparsi negli ultimi anni. La città di Morgantina rappresenta un caso, non frequente in Sicilia, di città abbandonata: dopo il I secolo non subisce modifiche dovute alla continuità di vita, il che contribuisce a farne una delle città antiche meglio conosciute in Sicilia.

La prima Morgantina aveva avuto sede, sin dall'età del Bronzo, sull'altura di Cittadella. Dal V secolo a.C. la città si sposta un po' più ad ovest, a Serra Orlando, su una superficie almeno sei volte maggiore (78 ettari contro poco più di 12 ettari). La nuova Morgantina risponde alle regole di una città di fondazione, con una griglia di strade ortogonali che contrasta con la forma irregolare della Morgantina a Cittadella. Anche se le fonti antiche fanno riferimento al fatto che il controllo politico di Morgantina cambia tre volte tra il 459 e il 424 a.C., non c'è nessun riferimento allo spostamento dell'abitato e alla rifondazione. Diodoro riferisce che Morgantina fu presa dall'*hegemôn* siculo Ducezio nel 459 a.C.; le caratteristiche del piano urbanistico fanno escludere una rifondazione prima del 459 a.C., quando la città sicula ellenizzata è allineata con i Dinomenidi. L'abitato di Cittadella presenta strati di distruzione compatibili con il 459 a.C. Diversi indizi inducono l'A. a pensare che la rifondazione a Serra Orlando sia immediatamente successiva, e non molto più avanti (dopo il 424 a.C., come

è stato ipotizzato da altri). Ducezio, perfettamente integrato nella cultura greca, conduce una politica ecistica ed urbanistica indistinguibile da quella di un *tyrannos* greco.

L'assenza di un precedente insediamento urbano nel nuovo sito rese possibile riprogettare la città da zero; l'opportunità di ridisegnare la città attraverso la sistematica organizzazione di spazi pubblici e privati dev'essere stata la principale intenzione dei fondatori: chiaramente, le scelte urbanistiche esprimono una volontà politica. La griglia ortogonale di strade delimita blocchi di abitazioni divisi in due file di lotti di uguale superficie e un'ampia superficie lasciata libera per l'agorà. La griglia urbanistica fu stesa sulla topografia irregolare del sito. Altari sono collocati agli angoli di blocchi di abitazioni: il fenomeno trova riscontro in città siciliane nella stessa epoca.

Nel pianificare la nuova città si scelse per l'agorà un'ampia vallata; tra i siti possibili si scelse il più prossimo alla vecchia città di Cittadella e ai santuari orientali; l'agorà ha una larghezza pari a tre blocchi di abitazioni; il limite nord era dato dalla *Plateia* A, il principale asse viario; il lato meridionale si apriva su una porta urbica. Si tratta di uno spazio inusualmente vasto (circa 2,95 ettari), tra le città note per il VI-V secolo a.C. Vengono prese in esame la costruzione e la 'vita' degli edifici pubblici nell'area dell'agorà. Alla fine del V secolo a.C. l'Edificio nordest, il principale edificio pubblico, occupava circa metà del lato settentrionale. L'attività di culto comincia in questo periodo; diversi altari documentano culti associati con istituzioni politiche. Il Santuario centrale di Demetra e Kore risale al V secolo a.C.; nella prima agorà è il solo edificio importante che non sia in relazione con il piano urbanistico, forse perché preesistente. Un vasto programma edilizio, negli anni immediatamente successivi al 260 a.C. (quando la città fa parte dell' 'impero' di Ierone II di Siracusa), riguarda tutte le strutture principali. Modifiche ai programmi di edilizia monumentale furono fatte più tardi nel corso del III secolo a.C.

Mattoni e tegole con un monogramma che può essere letto *DAM*, *damosios*, sono stati rinvenuti in diversi edifici pubblici dell'agorà; l'uso di un monogramma per indicare proprietà pubblica trova confronto in altre città. L'uso dello stesso monogramma inciso su due degli argenti da Morgantina indica appunto che si tratta di proprietà pubblica: l'argenteria della città per i pranzi ufficiali nel *prytaneion*.

Nel 211 a.C. la presa di Morgantina da parte dei Romani e la consegna agli ex mercenari spagnoli di Moericus (come da decreto del senato) fu un fatto traumatico. Le tracce archeologiche sono particolarmente evidenti: oggetti di valore nascosti e non recuperati; resti di animali macellati e di focolari in edifici monumentali abbandonati (ad opera delle truppe di occupazione); anomala presenza di resti umani in città; saccheggio e abbandono di alcuni santuari di Demetra e Kore; distruzione intenzionale di simboli dell'autorità politica. Successivamente, edifici pubblici in abbandono furono riconvertiti in attività manifatturiere (fornaci per ceramica, una fonderia di bronzi), ma anche in funzione abitativa. Nel corso del II secolo a.C. il *Macellum*, il principale progetto architettonico intrapreso dagli Hispani, divenne il principale mercato alimentare. Il Santuario centrale di Demetra e Kore continua a vivere. Il 'sacello ispano-romano' tra II e I secolo a.C. era addossato all'angolo occidentale della Stoà nord, verso l'altare della *Plateia* A.

Rosario P.A. Patané

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Calogero Micciché, *Ducezio. Enigma e utopia*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2022, pp. 186, € 18,00.

Il volume si presenta come una biografia di Ducezio; ovviamente in primo luogo affronta il problema dei Siculi e dei loro rapporti con i Greci. È superfluo ricordare che sulle popolazioni stanziate in Sicilia al momento della fondazione delle *apoikiai* disponiamo solo di fonti greche, ed essenzialmente di tipo militare. La nota pagina di Tucidide con l'esposizione delle antichità della Sicilia è certo un capolavoro, ma si tratta del punto di vista di un ateniese che sta inquadrando il problema della spedizione in Sicilia del 415 a.C.; è stata anche sottolineata una prospettiva omerica: spedizione in Sicilia messa in parallelo con la spedizione troiana, ma anche storia remota della Sicilia che riecheggia i miti dell'Odissea. La divisione etnica Siculi, Sicani, Elimi si deve semplicemente ad una costruzione storica greca; d'altra parte la definizione di gruppi etnici è sostanzialmente un processo ideologico, che non si può limitare alla cultura materiale come percepita attraverso la ricerca archeologica. Per l'archeologia, al momento dell'arrivo dei Greci la Sicilia presentava due *facies* culturali distinte: la *facies* di S. Angelo Muxaro nell'area centromeridionale e la *facies* di Pantalica sud nell'area orientale; è pressoché automatico parlare di Sicani e Siculi (ma in realtà non sappiamo come loro si definivano).

Nei decenni centrali del V secolo a.C. Ducezio è il protagonista della storia di Sicilia. Su Ducezio però disponiamo di un'unica fonte, Diodoro; dalla *Bibliotheca* risulta un ritratto piuttosto enigmatico, «soprattutto perché non è chiaro fino a che punto il Siculo sia interprete delle istanze dell'intera realtà sicula». Già le

definizioni di Diodoro, *tôn Sikelôn hegemôn* e altre varianti, danno conferma del suo carisma «ma non aiutano a configurare correttamente la posizione egemonica di Ducezio»; ci si chiede «se e in che misura le presunte istanze politiche del movimento duceziano siano espressione delle reali esigenze delle varie comunità sicule disseminate nella *mesogheia*»; l'*hegemôn* siculo, «espressione di una aristocrazia ampiamente permeata di cultura greca», sembra essere portavoce di una élite ampiamente integrata che, in seguito all'azione delle grandi *poleis* per l'ampliamento della *chora* e l'acquisizione di nuovi mercati, non riusciva a trovare uno spazio adeguato. Ricostruire una linea evolutiva delle relazioni tra Ducezio e la classe dirigente di Siracusa e di Agrigento risulta alquanto problematico, anche per la discontinuità nella narrazione di Diodoro; la maggiore attenzione sui rapporti con Siracusa rispetto ai rapporti con Gela e Agrigento può non essere casuale. La linea dell'A. è quella di vedere nell'azione di Ducezio un nuovo indirizzo nelle relazioni col mondo greco, basato su «una politica ecistica ed urbanistica di stampo greco». Il racconto di Diodoro viene puntualmente confrontato con il quadro storico e con i dati archeologici.

Come è stato osservato, amuleti e *skyphoi* sono utili come elementi rivelatori dei processi storici; ma il più grande contributo dei Greci alle popolazioni d'Occidente è ideologico, è la diffusione dei poemi omerici: il guerriero siculo ascoltava a cena i canti di Omero; il mito, il ciclo troiano con le genealogie eroiche dei *nostoi* coinvolgeva greci d'Occidente e non greci in un codice eroico aristocratico, atto ad esprimere genealogie locali e identità di gruppo. Le pratiche di commensalità ospitale tra élites che i Greci conoscevano come parte della *xenia* (ospitalità ereditaria e ritualizzata, scambio di doni, tutto il rituale del simposio) fanno delineare una società in cui le connessioni tra le élites creavano le condizioni richieste per la *leadership*.

Tucidide oppone *Sikeliotai* a *Sikeloi*, indicando col primo termine i Greci di Sicilia. Diodoro esprime un punto di vista molto diverso; dopo aver dato un rapido schizzo dei rapporti tra Sicani

e Siculi e dopo aver osservato che le colonie greche arrivarono per ultime in Sicilia, dice: «Le popolazioni si mescolarono e, a causa del gran numero di Greci sbarcati in Sicilia, gli indigeni ne impararono la lingua; educati secondo costumi greci, essi alla fine rinunziarono alla lingua barbara e al nome originario e furono chiamati tutti Sicelioti». Da Tucidide a Diodoro lo scarto cronologico è lungo. Un romano di età repubblicana (Plauto ad esempio) vedeva la particolarità della grecità di Sicilia, ma col termine *Siculus* indicava semplicemente un abitante della Sicilia. Diodoro appartiene a un ambiente che non è più quello del V secolo a.C.: questo può avere un suo peso. Il problema è sempre entrare nella testa dei protagonisti (in questo caso: Ducezio, i greci di Sicilia nei decenni centrali del V secolo a.C., Diodoro).

Rosario P.A. Patané

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Erica Platania, Thea Messina (a cura di), *Archeologia e Paesaggi Culturali. Casi studio del Mediterraneo Antico*, Catania, Università degli Studi di Catania (*Syndesmoi*. Quaderni del Corso internazionalizzato di Archeologia all'Università di Catania, 8), 2022, pp. 219, € 15,00.

Il volume curato da Erica Platania e Thea Messina raccoglie dieci contributi chiamati a riflettere su un tema, quello dei paesaggi culturali, che ha da tempo acquisito rilevanza centrale all'interno della disciplina archeologica. Come premesso dalle curatrici, l'attenzione principale è rivolta a processi di acquisizione, interpretazione e trasmissione, i quali non costituiscono solamente un principio metodologico alla base della ricerca archeologica, ma riflettono anche le modalità attraverso le quali il rapporto tra uomo e ambiente viene creato, suggellato e di volta in volta ridefinito.

Il primo contributo, a firma di Pietro Militello, introduce una riflessione sull'archeologia del paesaggio, da considerarsi come disciplina che unisce la ricostruzione di fenomeni formativi del paesaggio storico con la disanima del significato culturale del palinsesto paesaggistico nel contesto contemporaneo, esaminando a tale riguardo il mutamento paesaggistico dell'area iblea siciliana. Il lavoro di Rodolfo Brancato unisce invece alla storia degli studi sul territorio in Italia e Sicilia la trattazione dei nuovi aspetti teorici e metodologici che negli ultimi decenni hanno mutato la ricerca sul paesaggio antico, soffermandosi sull'evoluzione delle indagini sulle dinamiche insediative nel contesto della Sicilia orientale.

Segue dunque una sezione incentrata sulla conoscenza del paesaggio in termini di consapevolezza delle popolazioni antiche, specialmente riguardo alle risorse offerte dal territorio e alle possibilità che esse ammettono. Erica Platania analizza sotto questa luce le modalità di gestione delle risorse animali nel sito di Calicantone per giungere ad un'interpretazione sulla stagionalità delle pratiche pastorali antiche, mentre Thea Messina presenta nuovi dati circa la distribuzione della resina in Sicilia durante il bronzo antico, un prodotto conosciuto per i suoi molteplici utilizzi ma di cui le evidenze archeologiche ancora scarseggiano nei contesti siciliani.

Una terza sezione riunisce due contributi che a diverso titolo richiamano l'aspetto sacrale del paesaggio. Il lavoro di Francesca Buscemi e Marianna Figuera presenta due casi studio che indagano i diversi modi in cui l'attività umana religiosa e simbolica si esprime e allo stesso tempo definisce il territorio: nel caso del complesso di San Lorenzo Vecchio si nota come la trasformazione dell'edificio da tempio a chiesa e quindi da monastero a fattoria ridefinisca nei secoli il significato di questo luogo e del paesaggio ad esso legato, mentre l'esempio del sito preistorico di Calicantone richiama la stretta connessione tra l'articolazione del paesaggio e lo svolgimento di pratiche funerarie. Il lavoro di Flavia M.C. Toscano riflette invece sul tema dell'iconografia dell'albero come simbolo mutuato dall'osservazione del paesaggio e caricato di un profondo valore simbolico, illustrando i possibili significati assunti nell'arte vicino-orientale.

La quarta sezione tratta la ricostruzione del paesaggio antico attraverso l'integrazione di fonti testuali e dato archeologico. Attraverso questa metodologia, T. Messina propone l'identificazione di alcuni siti individuati nella Valle di Amari (Creta) tra i toponimi delle tavolette in Lineare B di Cnosso, mentre E. Platania ipotizza la presenza di diversi modelli di sfruttamento delle risorse pastorali nel mondo egeo del II millennio, contrapponendo un sistema mobile per la Creta minoica ad uno transumante per la Creta micenea.

L'ultima sezione considera il paesaggio dal punto di vista urbano. Massimo Frasca presenta lo sviluppo dell'antica Leontini non solo come esempio di mutua interazione tra spazio costruito e paesaggio, ma anche come testimonianza di coabitazione di identità culturali diverse. Fabrizio Lo Faro esplora infine la modellazione del paesaggio cultuale urbano come effetto di un preciso disegno politico, concentrandosi nello specifico sulla Sicilia ellenistica.

A livello generale, l'ampiezza di contesto richiamata nel titolo diverge in parte dal contenuto, con la preponderanza di casi studio legati alla Sicilia (7), seguiti da Creta (2) e dall'area vicino-orientale (1). È tuttavia apprezzabile, oltre alla prospettiva diacronica, la scelta di contributi che si differenziano per approcci e prospettive di indagine in base ai diversi profili degli autori, esaltando così la molteplicità di chiavi di lettura e soluzioni metodologiche necessarie ad esaminare un tema che ben si presta ad una tipologia d'analisi integrata.

Marco Prete

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Lucia Arcifa, Pietro Militello (a cura di), *Vincenzo La Rosa (1941-2014). Un archeologo tra Sicilia ed Egeo*, Oxford, Archeopress (*Praehistorica Mediterranea*, 9), 2021, pp. 170, £ 30,00.

Erede della prestigiosa tradizione archeologica dell'Ateneo catanese e protagonista degli studi italiani di archeologia egea nei decenni a cavallo tra i due ultimi secoli, Vincenzo La Rosa si segnala non solo per la varietà e mole delle imprese scientifiche, ma anche per l'intensità e il rigore con cui interpretò la sua esperienza umana e il suo magistero di docente.

Le multiformi manifestazioni di una personalità così ricca e complessa emergono con dovizia di dettagli e ampiezza di informazione nel volume che qui si presenta. Esso raccoglie, suddivisi in tre sezioni, dodici contributi di colleghi, allievi ed amici, presentati in occasione delle giornate di studio *Vincenzo La Rosa. Una lezione per il futuro* (Catania-Noto, 5-6 novembre 2015).

Nella prima sezione, dedicata a *L'uomo e lo studioso*, alla accurata presentazione dei dati biografici (Militello), seguono contributi più inclini al ricordo e alla commossa rievocazione, dalle inquietudini del giovane studente a Noto (C. Vigna), alla severità del docente maturo a Catania (S. Todaro), alla malinconia dell'anziano filelleno a Kamilari (P. Corpi). Sono pagine di indubbia intensità, cui seguono quelle della seconda e terza sezione in cui gli accenti personali si attenuano a favore di una più pacata disamina storiografica dell'attività scientifica. Qui vengono individuati e discussi i nuclei fondamentali degli interessi di La Rosa, tra i quali il prevalente fu senz'altro quello verso la preistoria e protostoria di Creta, focalizzato sulle pluridecennali e infatica-

bili attività di scavo a Festòs e Haghia Triada (F. Carinici). Come riverbero della sua preminente attrazione per Creta, l'indagine sulla Sicilia pre- e protostorica fu sempre ispirata dalla volontà di chiarire le dinamiche di interazione culturale tra le comunità dell'isola e l'Egeo (L. Vagnetti; O. Palio e F. Privitera).

Un ulteriore aspetto caratterizzante dell'approccio scientifico di La Rosa, fu la sua tendenza ad ampliare l'arco temporale dell'indagine, procedendo ben oltre i limiti cronologici della Pre- e Protostoria, un atteggiamento dettato dall'afflato solidamente positivista e storicista che animò sempre la sua azione (R. Mangiameli). Appaiono coerenti con questo quadro i suoi frequenti sconfinamenti nell'archeologia classica (D. Palermo), o il suo interesse per l'archeologia 'barocca', come da lui stesso definita a proposito delle potenzialità di indagine del sito di Noto Antica (F. Balsamo). Sempre nell'ambito di questa poliedrica curiosità e versatilità rientra, infine, l'attrazione per le ricerche d'archivio e per l'indagine storiografica, rivolta in particolare ai tempi pionieristici della ricerca archeologica italiana in Grecia (N. Cucuzza), ma non solo.

Accanto agli interessi più squisitamente scientifici, emerge, trasversalmente ai diversi contributi, la costante preoccupazione di La Rosa di conferire al proprio impegno umano e professionale una vigorosa proiezione verso il futuro (Arcifa, Militello), sia che ciò si concretizzasse nella cura e generosità con cui seguiva i propri studenti e allievi, sia che si manifestasse nella scrupolosa acribia delle relazioni di scavo, intese prima di tutto come rigorose e definitive registrazioni di dati, sia infine che implicasse la faticosa sistemazione delle migliaia di casse dei magazzini, patrimonio da custodire gelosamente per le nuove generazioni.

È impossibile, in conclusione, esaurire nei limiti di una breve presentazione, i tanti spunti e motivi di interesse di questo volume che, se rapportato alle dimensioni complessive, sorprende per la densità di notizie, riferimenti, spazi geografici, culturali e temporali entro i quali si muove e conduce il lettore. In questo suo

peculiare pregio, prima ancora che nella esaustività dei singoli contributi, il volume rende giustizia della complessità e ricchezza della personalità a cui è dedicato.

Dario Puglisi

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Erica Platania, *Fonti archeozoologiche e strategie di sussistenza nella Preistoria della Sicilia orientale*, Catania, Università degli Studi di Catania (*Syndesmoi*. Quaderni del Corso internazionalizzato di Archeologia dell'Università di Catania, 7), 2021, pp. 145, € 20,00.

In questa articolata monografia basata su parte della sua ricerca dottorale, l'autrice dott.ssa Erica Platania affronta il tema delle fonti archeozoologiche nella bioarcheologia della preistoria sicula orientale, enunciando, *inter alia*, alcuni importanti aspetti di paleo-ecologia e di paleo-economia relativi alla sussistenza delle antiche popolazioni. Venuta alla ribalta internazionale grazie anzitutto agli studi del britannico Grahame Clark (1907-1995) agli inizi degli anni '70 del secolo scorso, la disciplina archeozoologica appare ancora non pienamente incardinata e sistematizzata, a differenza dei Paesi anglosassoni, in Italia, dove pure ha prodotti risultati estremamente significativi – si pensi solo ai fulgidi esempi di due docenti, recentemente scomparsi, quali lo spezzino Claudio Sorrentino (1941-2021) o il romano Jacopo De Grossi Mazzorin (1954-2023). Un tale ritardo accademico rispetto ad altri sistemi internazionali giustifica ampiamente la pubblicazione di questo saggio, soprattutto alla luce di quanto viene sottolineato nell'introduzione dell'opera da parte dell'autrice, ossia che «l'archeozoologia come disciplina ha [...] tardato ad affermarsi in Sicilia» (p. 6), eccezion fatta per una prima sintesi, ormai alquanto datata (1995), di Pietro Villari. Nell'*Introduzione*, inoltre, l'autrice definisce, a buon diritto, la propria opera «un ulteriore tassello» (*ibidem*) nel più ampio processo di rivalutazione, sviluppo ed integrazione delle fonti faunistiche nella letteratura archeologica.

Sempre nell'Introduzione (p. 7), Platania esplicita la metodologia applicata nello studio, essenzialmente una *review* sistematica della letteratura sul tema sopra esposto a cui sono stati aggiunti casi studio provenienti da 19 siti archeologici distribuiti sul territorio siciliano. Cautamente l'autrice annuncia *ab ovo* anche le evidenti limitazioni dello studio rappresentate dal diverso «grado di dettaglio della documentazione» nei vari contesti presi in esame e rimarca la «necessità di standardizzazione nella produzione dei dati, coerente con gli attuali orientamenti della ricerca, che possa permettere lo sviluppo di elaborazioni complesse» (*ibidem*).

Il *Capitolo I* dell'opera è dedicato al tema della sussistenza, venendo offerta una pregevole *summa* generale della letteratura esistente a livello nazionale ed internazionale, con particolare riferimento alla Rivoluzione neolitica, alla domesticazione delle faune e alla complessa interazione tra uomo e animale, fenomeno indagato ormai da tempo a livello multidisciplinare dalla zoologia alla medicina, dalla storia all'economia.

Il *Capitolo II* ha un taglio decisamente più tecnico e zoologico, offrendo una utile ricapitolazione degli aspetti principali del ciclo vitale, dell'anatomia, della fisiologia e delle modalità di sfruttamento a fine di produzione delle principali specie allevate, ossia suini, ovicaprini e bovini.

Il *Capitolo III* e il *Capitolo IV* riprendono, invece, il tema annunciato nell'*Introduzione*, ossia presentano una revisione narrativo-descrittiva degli studi sul sistema agro-pastorale siciliano, aggiungendo importanti coordinate geografiche e cronologiche, che riusciranno specialmente utili al lettore più avvezzo alla tematica faunistico-sussistenziale generale che a quella prettamente insulare siciliana.

Il *Capitolo V*, che conchiude l'opera, fornisce interessanti ipotesi ricostruttive alla luce di dati originali presentati dall'autrice relativamente alle tre fasi del Neolitico, dell'Eneolitico e dell'Età del Bronzo Antico. Molto interessante la seguente considerazione (p. 116): «[g]uardando alla distribuzione dei siti nelle due aree, etnea ed iblea, non vi sono sostanziali differenze nella composi-

zione dei campioni faunistici in termini di specie [...]. I siti di pianura mostrano una maggior presenza della specie dei suini, dato che potrebbe deporre a favore di un'economia basata su spostamenti a carattere stagionale di greggi dalla pianura alla collina, almeno in area etnea».

A conclusione di questa brevissima disamina di un'opera che richiederebbe una analisi molto più articolata di quanto la concisione richiesta permette, si può senz'altro considerare il contributo dell'autrice Platania come degno di nota ed innovativo e – tanto a motivo dell'eccellente *review* della letteratura quanto delle ricca messe di dati originali addotti – non si pensa di errare affermando che future analisi di questo tipo in territorio siciliano non potranno prescindere da questo importante studio.

Elena Varotto

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Serena Falletta, *L'Archivio della Famiglia Riso e le Carte della Guardia Nazionale di Palermo. Inventario*, Palermo, Soprintendenza archivistica della Sicilia - Archivio di Stato di Palermo (Quaderni. Studi e strumenti, 4), 2021, pp. 314, € 15,00.

L'inventario è dedicato ad un archivio di singolare, ma non inusuale, composizione, che trova già a partire dalla 'nuova' denominazione *Archivio della Famiglia Riso e Carte della Guardia Nazionale di Palermo* una più equilibrata chiave di lettura.

L'archivio offre la compresenza di un fondo di famiglia, quello dei Riso, con un insieme documentale relativo alla Guardia Nazionale di Palermo. La motivazione della compresenza di due insiemi documentali, apparentemente estranei, trova radici proprio nel fondo di famiglia. Secondo una prassi ricorrente nell'*Ancien Régime*, infatti, l'archivio privato Riso ha accolto l'Archivio della Guardia Nazionale, in ragione della carica di Comandante Generale ricoperta dal barone Pietro Riso.

Anche la denominazione *Archivio Riso - Guardia Nazionale* con cui il fondo è stato indicato, per oltre un ventennio, negli strumenti di ricerca messi a disposizione dall'Istituto e nei rari studi condotti sulle sue carte, ha contribuito ad alimentare ambiguità e distorsioni, non ultima quella relativa ad una sorta di azzeramento dell'archivio familiare a fronte della rilevanza assunta dal nucleo documentario afferente alla Guardia Nazionale di Palermo.

Tra i meriti della curatrice vi è sicuramente quello di aver provveduto a fare chiarezza sulla natura del fondo, ricostruendone in dettaglio la storia archivistica e l'esatta consistenza, prov-

vedendo inoltre alla riattribuzione, in corso di riordinamento, di alcune unità archivistiche. Tra i risultati non va trascurata la descrizione di un archivio complesso e l'attenzione dedicata ad uno degli archivi di famiglia meno conosciuti e studiati tra quelli afferenti all'Archivio di Stato di Palermo.

La dettagliata *Introduzione* (pp. 3-49) rende conto delle ragioni della compresenza dei due diversi fondi che presentano, e in qualche modo integrano, le dimensioni documentarie pubblica e privata; descrive poi le differenti tipologie di soggetto produttore che coesistono nell'archivio e rende conto delle scelte archivistiche operate dalla curatrice.

L'inventario analitico descrive l'Archivio Riso (sec. XVIII-1870) e l'Archivio della Guardia Nazionale di Palermo (1848-1852), che complessivamente si attestano su una consistenza di 108 unità archivistiche.

Il primo è strutturato in tre serie: *Scritture antiche per il feudo di Colobria*, *Corrispondenza* e *Copialettere* ed ha una consistenza di 48 unità archivistiche, di cui 44 volumi e 4 buste.

Ben più articolato, anche per la specifica natura, l'Archivio della Guardia Nazionale, che presenta, per un arco cronologico di soli cinque anni, otto serie archivistiche: *Corrispondenza*, *Pandette*, *Ordini di Servizio*, *Piedilista*, *Scritture varie*, *Copialettere*, *Contabilità* e *Protocolli,* raggiungendo una consistenza complessiva di 60 unità archivistiche, di cui 53 buste e 7 registri.

Per quanto concerne il vero e proprio fondo di famiglia desta particolare interesse la corrispondenza, che rende conto degli affari commerciali tra Palermo e Napoli, dei rapporti commerciali con le Americhe e della gestione delle zolfare di Favara. Vi è inoltre un nucleo della corrispondenza che riguarda Pietro Riso, relativo alla Guardia Nazionale. La descrizione inventariale del fondo si chiude con il *Repertorio della corrispondenza* che offre una descrizione dettagliata delle lettere conservate nelle buste 5-8.

L'archivio della Guardia Nazionale, di maggiore complessità e consistenza, consente di ricostruire il profilo dell'istituzione ma offre anche informazioni di contesto sulle attività esercitate.

Anch'esso si conclude con un utilissimo *Repertorio dei fascicoli.*

Altro prezioso strumento è infine rappresentato dall'*Appendice*, dedicata all'elencazione della documentazione relativa alla Guardia Nazionale, censita in altri complessi documentali.

L'Archivio Riso, quindi, si presenta nella sua specificità come un sistema integrato di fonti pubbliche e private e lo scrupoloso intervento della curatrice ha permesso la valorizzazione di tale caratteristica peculiare.

L'inventario offre quindi un accurato apparato descrittivo di un patrimonio documentario in larga parte ancora inesplorato. La natura dell'archivio offre la duplice possibilità di studiare le vicende di una famiglia che, seppur in un arco cronologico limitato, ha intersecato le sue sorti con alcuni momenti chiave della storia siciliana e di contestualizzare i moti del 1848 in Sicilia attraverso le testimonianze dalla milizia cittadina nota come Guardia Nazionale, divenuta poi organo costituzionale.

Concetta Damiani

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Maurizio Vesco, *Carlo Aragona Tagliavia, presidente del Regno di Sicilia, nelle Lettere viceregie del Tribunale del Real Patrimonio. Repertorio I (1566-1568)*, Palermo, Soprintendenza archivistica della Sicilia - Archivio di Stato di Palermo (Quaderni. Studi e strumenti, 5), 2021, pp. VII-593, € 25,00.

Si fa fatica a rendere conto, nella dimensione di una recensione, del poderoso lavoro di repertoriazione e contestualizzazione di fonti curato da Maurizio Vesco in quella che rappresenta la prima parte di una complessa ricerca per la descrizione delle fonti relative a Carlo Aragona Tagliavia (1521-1599), I principe di Castelvetrano e I duca di Terranova. Don Carlo rappresenta un personaggio di primo piano e di preminente spessore che, a conclusione di una lunga esperienza di governo in Sicilia, in qualità di presidente del Regno, è poi chiamato ad incarichi sovranazionali al servizio della Corona spagnola, non ultime la carica di viceré di Catalogna (1581-1583) e quella di governatore del Ducato di Milano (1583-1592).

Il lavoro di restituzione delle fonti, relativo al biennio 1566-1568, è dedicato alla corrispondenza di governo del *Magnus Siculus* nei suoi anni di presidenza, confluita nella serie *Lettere viceregie e dispacci patrimoniali* del fondo *Tribunale del Real Patrimonio*, conservato all'Archivio di Stato di Palermo. La *Magna Curia officii Rationum*, magistratura che affonda le sue origini nell'età sveva, con la riforma dei tribunali siciliani attuata nel 1569, sarebbe stata trasformata nel Tribunale del Real Patrimonio, candidandosi a rappresentare un fondo archivistico di notevoli consistenza e complessità.

Nell'economia di tale complesso documentale la serie delle *Lettere viceregie* e dei *dispacci patrimoniali* assume un ruolo rilevante che non si limita, naturalmente, alla mera consistenza quantitativa. I registri rendono conto, infatti, di tutti i provvedimenti e le disposizioni emanate dal governo vicereale con implicazioni finanziarie in virtù delle competenze giurisdizionali e di controllo in materia di contabilità dello Stato, integrate da una funzione consultiva e di indirizzo in tema di finanza e spesa pubblica.

L'ampia e documentata sezione introduttiva rende conto della biografia e del ruolo istituzionale di don Carlo, della complessa varietà e molteplicità dei temi affrontati nel corso del mandato – dalla gestione del controllo e del risanamento dei conti pubblici alla cura di importanti opere pubbliche, tra cui l'imponente molo di Palermo, il nuovo arsenale di Messina, la problematica realizzazione del ponte sul fiume Salso presso Nicosia –, sino alla cura e all'attenzione per la corretta redazione delle scritture, per la conformità e legittimità dei loro procedimenti di registrazione e per la scrupolosa attività di conservazione, riconosciuti come fondamento del sistema giuridico e amministrativo del regno nonché come garanzia dell'istituzione monarchica e dell'esercizio dei diritti.

La repertoriazione ha interessato sedici registri dei diciotto esaminati e descritti in tabella IV. Sia permesso di richiamare il valore e l'utilità della sezione *Apparati*: dalla *timeline* dedicata ai presidenti del Regno durante il mandato del viceré García Álvarez de Toledo, alle quattro tabelle di approfondimento e contestualizzazione (tabella I, *I presidenti del regno durante il mandato del viceré García Álvarez de Toledo*; tabella II, *L'*Officium Magne Regie Curie Rationum *tra il viceregno di García de Toledo e la presidenza di Carlo d'Aragona*; tabella III, *I maestri notai della* Magna Curia Rationum*, poi del Tribunale del Real Patrimonio, tra Quattro e Cinquecento*; tabella IV, *Caratteri e tipologie documentarie dei registri esaminati della serie* Lettere viceregie e Dispacci

patrimoniali), all'appendice iconografica e a quella dedicata alla trascrizione di quattordici documenti afferenti ai registri della serie *Protonotaro del Regno.*

Il repertorio rende quindi testimonianza dell'attività svolta da Carlo Aragona Tagliavia nella prima esperienza istituzionale di direzione politica e amministrativa dell'isola.

Come scrive Lina Scalisi nell'*Introduzione* (pp. VII-IX): «Un governo del territorio che il repertorio oggi offerto alla comunità scientifica da Maurizio Vesco, restituisce appieno con un'operazione di riordino delle fonti dedicata ai due mandati presidenziali di Carlo Aragona Tagliavia (il secondo è in lavorazione) che costituisce uno strumento fondamentale per l'amministrazione del nostro; per la conoscenza della prassi istituzionale del regno che era altra cosa, rispetto al dettato normativo; e per il suo affrontare con ampio respiro le principali questioni di governo: finanze, commerci, guerra, spionaggio, governo della giustizia, ordine pubblico, il parlamento. Non è stato un lavoro semplice come può intuire chiunque conosca o abbia contezza del patrimonio documentario in oggetto e della necessaria ingegneria archivistica per "costruire" un repertorio così organizzato ed esaustivo».

Il curatore offre dunque agli studiosi un accesso facilitato a documentazione di sostanziale valore e importanza sinora, se non trascurata, sicuramente poco utilizzata, con la promessa di licenziare un analogo strumento di ricerca dedicato al secondo – eccezionalmente lungo – mandato, assolto tra il 1571 e il 1577.

Concetta Damiani

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Alberto Bellavia, Domenico Ciccarello, Vito Fortezza, Cristina Angela Iacono, Giovanna Iacono, Simona Inserra, Marco Palma, *Incunaboli ad Agrigento I. Biblioteca Lucchesiana e Biblioteca del Seminario Arcivescovile*, Roma, Viella (Incunaboli, 7), 2022, pp. 266, € 40,00.

Il catalogo della Biblioteca Lucchesiana e della Biblioteca del Seminario Arcivescovile della città di Agrigento ospita 103 schede descrittive relative a 73 esemplari conservati presso la Lucchesiana e 30 presso la Biblioteca del Seminario. Gli incunaboli sono stati stampati dal 1470 al 1500. Le edizioni, alcune molto rare, sono state stampate a Barcellona, Basilea, Bologna, Ferrara, Lione, Messina, Milano, Napoli, Norimberga, Pavia, Reggio Emilia, Palermo, Roma, Siena, Strasburgo, Treviso, Venezia.

Il catalogo è introdotto da una presentazione e una premessa. Queste sono seguite dalla storia dei fondi librari, da un saggio sulle provenienze degli esemplari e dei possessori, e da una nota sullo stato di conservazione dei manufatti. Le schede sono seguite dall'elenco delle fonti archivistiche e manoscritte consultate, dalla bibliografia e sitografia. Successivamente sono presenti: indice cronologico degli esemplari; quello degli autori, delle opere e degli incipit; dei nomi di persona e di luogo; degli editori e tipografi; dei luoghi di edizione; dei possessori. Segue *Addenda et corrigenda ISTC* (*Incunabula Short Title Catalogue*) ed una tavola di concordanze tra il codice *ISTC* ed il numero delle schede del catalogo. Il volume è concluso da venti tavole in scala di grigi che riproducono alcune carte degli incunaboli.

Il catalogo è stato realizzato grazie ad una campagna di *crowdfunding*, di cui rimane traccia nella *Tabula gratulatoria* dopo la *Premessa*.

La scheda è così strutturata: numero progressivo delle schede nel catalogo; segnatura attualmente in uso; data e luogo di stampa e tipografo; bibliografia dell'edizione e dell'esemplare; autori, opere, paratesto; anomalie del testo dipendenti da cause meccaniche, numero di carte; formato e dimensioni; schema di impaginazione e linee; fascicolazione, impronta; decorazioni, segni d'uso, note di possesso ed *ex libris*; legatura.

Come suggerisce Simona Inserra nella *Premessa* al catalogo, «[…] la specificità dell'impresa consiste nel descrivere accuratamente gli esemplari delle edizioni stampate nel Quattrocento secondo una metodologia mutuata dalla catalogazione dei manoscritti; […] si dà ampio spazio al rilevamento delle note manoscritte, segni di lettura e delle *maniculae*, delle note di possesso e degli *ex libris*, alla descrizione delle decorazioni, della legatura e di tutti quei segni d'uso che permettono oggi di comprendere l'utilizzo che si è fatto dei manufatti nel corso dei secoli e nei differenti luoghi dove essi sono stati trasportati e conservati».

Domenico Ciccarello, nel saggio *Provenienze e possessori degli incunaboli di Agrigento: uno sguardo retrospettivo*, sottolinea come «i signa peritestuali, le tracce manoscritte lasciate sugli esemplari, assistono dunque lo storico nell'indagare lo sviluppo progressivo delle biblioteche in quanto istituzioni deputate a favorire la lettura e la crescita dei lettori: si tratta, in sostanza, di rifare il percorso all'indietro, andando dal libro all'uomo, e dall'uomo alla comunità. Analizzare le tracce materiali ci aiuta a conoscere meglio chi prima di noi abbia sfogliato e usato questi volumi, e perché: se ne sia servito per studiare, per apprendere, per scopi di predicazione o di insegnamento, in qualche caso per il puro piacere di collezionarli».

Il metodo descrittivo ha avuto anche molte critiche da una parte della comunità scientifica, ma oggi ha quasi dieci anni di sperimentazione sul campo. I cataloghi, tutti editi da Viella, sono

otto ed altri progetti sono in corso (Viella Libreria Editrice, <https://www.viella.it/libro/9788867284481>, <https://www.viella.it/catalogo/collana/71>). Per approfondire il metodo di lavoro è utile la visione dell'intervista realizzata da Edoardo Barbieri a Marco Palma, *I Dialoghi di Urbisaglia*, a cura del Centro di Ricerca Europea Libro Editoria Biblioteca della Università Cattolica di Milano (<https://www.youtube.com/watch?v=aJE06hlOzTM>).

Il metodo descrittivo di questo catalogo permette, inoltre, di conoscere meglio gli incunaboli conservati presso le due biblioteche. Come in un processo di scansione, questo tipo di descrizione fotografa lo stato in cui si trovano i beni; ciò è utile per poter conoscere, tutelare e conservare il nostro patrimonio.

Corrado Di Mauro

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Gianluca Maria Millesoli, Leonardo Magionami, Marcello Messina (a cura di), *Catalogo dei manoscritti dell'Archivio Diocesano di Palermo*, Palermo, Regione Siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana, 2021, pp. 114, edizione fuori commercio.

Il pregiato volume descrive la collezione dei codici – 18 manoscritti e un frammento – conservati presso l'Archivio Storico Diocesano di Palermo, fondo che rappresenta quello che rimane oggi a noi dell'originaria raccolta del Capitolo Metropolitano della Cattedrale di Palermo.

I curatori descrivono con grande attenzione i manoscritti e il frammento, fornendo alla comunità scientifica dati importanti per approfondire gli studi in vari ambiti, dal diritto alla filologia e alla storia della lingua, dalla paleografia alla codicologia, dalla storia dell'arte alla filosofia e alla storia.

In apertura la presentazione di Alberto Samonà mette in luce la preziosità del materiale destinatario dell'intervento di catalogazione; seguono il capitolo di Marcello Messina dedicato alla Biblioteca del Capitolo Metropolitano della Cattedrale di Palermo, quello di Leonardo Magionami e Gianluca Millesoli dedicato al catalogo dei manoscritti dell'Archivio, l'esemplificazione della scheda descrittiva, l'elenco delle sigle dei termini citati in forma abbreviata e il catalogo vero e proprio, con le descrizioni dei 19 manoscritti. Chiudono il volume una bibliografia, un indice dei manoscritti e dei documenti citati e l'indice dei nomi e dei luoghi.

I 18 manoscritti e il frammento qui catalogati sono riferibili a un periodo che va dal secolo XII al XVII e rappresentano, come scrisse Boglino nel 1905 (cfr. *I codici della Cattedrale di Palermo esistenti al secolo XV* in «La Sicilia Sacra», VI), un «meschinissimo avanzo» della ricca collezione che una volta apparteneva alla Cattedrale di Palermo, se è vero, come riporta un inventario del 1459 del notaio Nicolò d'Aprea, che in quell'anno la chiesa possedeva una ricca biblioteca con più di 197 libri (allora chiaramente tutti manoscritti). Sulle vicissitudini della raccolta, la sedimentazione, le perdite, i nuovi arrivi, si sofferma con precisione Marcello Messina, riportando numerosi riferimenti bibliografici, testimonianza della presenza, nello stesso luogo, di alcuni dei manoscritti nel corso dei secoli e dell'assenza di altri, sino ad arrivare all'elenco compilato da mons. Paolo Collura, storico, diplomatista e direttore del Museo Diocesano di Palermo, nel 1964, quando erano attestati in Biblioteca, ormai, solo sedici codici.

Leonardo Magionami e Gianluca Millesoli fanno il punto sulla tipologia dei codici posseduti dall'Archivio Storico Diocesano e descritti nel catalogo, prevalentemente libri liturgici, introducendo in tal modo il lettore al catalogo vero e proprio.

Nel catalogo ogni scheda è accompagnata da una immagine a piena pagina che ritrae una carta significativa di ciascun codice, il quale è descritto fornendo indicazione della data (espressa o stimata), della tipologia del materiale scrittorio (carta o pergamena), dei fogli di guardia e della consistenza delle carte. Si rilevano le dimensioni del manoscritto, lo specchio rigato, la foratura, la fascicolazione, la foliazione (se recente o di tempi più antichi), l'eventuale segnatura dei fascicoli, eventuali richiami, la disposizione del testo, la scrittura e il numero delle mani che, quando accade, si succedono nella stesura del testo, la decorazione, quando presente la notazione musicale, infine la legatura e la storia del manoscritto, sempre ricca di informazioni e approfondimenti importanti per chi vuole accostarsi a questa porzione di patrimo-

nio. Seguono poi la descrizione interna e una ricca bibliografia che consente al lettore attento di approfondire quanto scritto dai curatori delle schede.

Si tratta senz'altro di un lavoro di pregio che ci auguriamo sia presto condotto anche nelle istituzioni che sono ancora prive di strumenti come questo, utili a tutelare il patrimonio manoscritto a partire proprio da uno studio approfondito e da una dettagliata descrizione di ciascun esemplare conservato.

Simona Inserra

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Cecilia Sideri, *La fortuna di Diodoro Siculo fra Quattrocento e Cinquecento. Edizione critica dei volgarizzamenti della «Biblioteca storica», libri I-II*, Berlin-Boston, De Gruyter (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 471), 2022, pp. XVIII+875, € 179,95.

Il volume offre l'edizione critica commentata dei libri 1-2 dei due più antichi volgarizzamenti della *Biblioteca storica* di Diodoro Siculo, ricavati entrambi, in maniera indipendente, dalla traduzione latina dei primi cinque libri, compiuta tra il 1448 e il 1449 dall'umanista Poggio Bracciolini (1380-1459). Il primo volgarizzamento, denominato A (libri 1-2), è tramandato dal ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano XXIII 46 (F) e dal ms. New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Marston 73 (Y); il secondo, B (libri 1-5), dal ms. Milano, Biblioteca Ambrosiana, Trotti 301 (Tr). Si tenga presente che nella tradizione testuale latina e volgare i libri 1-2 di Diodoro sono presentati come 1-3, giacché Poggio divise il primo libro di Diodoro in due, con conseguente slittamento della numerazione.

Nella *Premessa* (pp. IX-XVIII) vengono tracciati i contenuti dei primi cinque libri della *Biblioteca storica*, che nel XV secolo furono oggetto di particolare interesse a causa del loro argomento mitologico, geografico ed etnografico. Vengono poi discussi i problemi metodologici posti dal doppio processo di traduzione: riconosciuto come necessario il confronto con la versione latina, che tuttavia presenta una tradizione molto ampia e di cui non esiste ancora un'edizione critica, l'autrice opta per un sondaggio il più sistematico possibile della tradizione del testo poggiano.

Il primo capitolo, che ha carattere di *Introduzione* (pp. 1-13), presenta innanzitutto un panorama delle versioni latine della *Biblioteca storica* prodotte tra XV e XVI secolo a Firenze, Roma e Ferrara. Tra i volgarizzamenti, poi, ci si sofferma in particolare sui due più antichi, senza dimenticare altre traduzioni italiane e casi di identificazione incerta.

Nel secondo capitolo, *La traduzione latina di Poggio Bracciolini in rapporto ai volgarizzamenti* (pp. 15-98), ricostruito il contesto storico-culturale in cui la traduzione di Diodoro fu commissionata da papa Niccolò V (1447-1455), sono passati in rassegna i quarantasei codici superstiti, dei quali si forniscono essenziali notizie di carattere paleografico-codicologico, bibliografico o storico; vengono poi elencate le edizioni a stampa apparse entro il 1526 (*terminus ante quem* per il volg. B). Tra i manoscritti occupa un posto di rilievo il cod. Princeton, University Library, Garrett 105, che reca *notabilia* e correzioni autografe. L'autrice presenta i risultati della collazione da lei condotta a campione su tutti i testimoni: sulla scorta di alcuni errori di trascrizione presenti nell'intera tradizione, unitamente alle notizie fornite nell'epistolario di Poggio, suppone l'esistenza di un archetipo, costituito da un manoscritto idiografo nel quale alcune sviste sarebbero sfuggite alla revisione dell'autore. La presenza di errori distintivi conferma poi l'esistenza di due famiglie, denominate α e β: la prima, pur minoritaria e complessivamente deteriore, è assurta al ruolo di *vulgata* a causa della pertinenza ad essa dell'*editio princeps* del 1472. Inoltre, si rinviene una nutrita serie di varianti nettamente distribuite tra i due rami della tradizione: quelle della famiglia β appaiono perlopiù migliorative; almeno alcune di esse sembrano d'autore. Viene ricordato, infine, che il volg. A fu ricavato da un manoscritto β e che in più luoghi è in accordo erroneo con alcuni esemplari di tale famiglia. Invece il volg. B discende dalla famiglia α e in particolare da un gruppo di testimoni, denominato γ; più specificamente, mostra particolare affinità con

l'incunabolo veneziano del 1496, sebbene altri elementi facciano escludere una derivazione diretta ed esclusiva da questo esemplare e in generale dalla tradizione a stampa.

Il terzo capitolo indaga *Il volgarizzamento A* (pp. 99-171), caratterizzato da una forte aderenza all'ipotesto poggiano: i pochi casi di soppressioni sembrano perlopiù spiegabili come accidentali, la disposizione del contenuto all'interno dei paragrafi è mantenuta rigorosamente, il ricorso a dittologie, glosse, amplificazioni è piuttosto infrequente; solo nelle scelte lessicali appare maggiore libertà. Tuttavia, in una trentina di luoghi il volgarizzatore introduce dettagli derivanti da una diversa versione latina, oggi tramandata solo dal ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 138 (*olim* M I 11), uno zibaldone riconducibile all'umanista fiorentino Cristoforo Landino (1425-1498). Secondo l'autrice, il volgarizzamento ben si inquadrerebbe nel contesto fiorentino della seconda metà del Quattrocento, caratterizzato dalla nuova valorizzazione del volgare e dall'interesse per le tematiche mitologico-religiose. Si può supporre che il volgarizzatore fosse un personaggio in stretto rapporto con Landino, forse Jacopo Bracciolini, terzogenito di Poggio.

Oggetto del quarto capitolo è *Il volgarizzamento B* (pp. 173-251). L'unico testimone manoscritto, databile intorno al 1513, presenta numerose annotazioni, riscritture, varianti, tutte per opera della mano principale, che probabilmente coincide con il volgarizzatore. Contrariamente a quanto accade nel volg. A, l'ipotesto poggiano è tradotto in maniera piuttosto libera, in particolare sotto il profilo sintattico, con l'intenzione di ottenere un tono narrativo scorrevole: il testo è riorganizzato e compendiato, il contenuto talvolta semplificato, gli inserti poetici che Poggio aveva volto in prosa sono nuovamente resi in versi. Su un altro piano, si segnalano latinismi e numerose glosse lessicali esplicative, perlopiù inserite sui margini del manoscritto. Una diversa redazione del volg. B fu stampata a Firenze nel 1526, per i tipi di Giunti, con il titolo *Delle antique historie fabulose* (da essa dipendono due

successive edizioni veneziane): una campionatura di casi dimostra che il testo apparso in stampa presuppone le rielaborazioni avvenute in modo attivo nel ms., rispetto al quale, inoltre, esso tende alla riduzione e semplificazione testuale, nonché a maggiore libertà nella resa del latino. Dal punto di vista strettamente linguistico, il rimaneggiamento, che potrebbe essere stato compiuto proprio in occasione della *princeps* giuntina, ha subìto una revisione frettolosa e non omogenea.

Il quinto capitolo consiste nella *Nota al testo A* (pp. 253-351). Fornita una dettagliata descrizione esterna e interna dei due testimoni, da un lato si mette in luce che entrambi presentano errori reciprocamente separativi, dall'altro, sulla base di alcuni errori congiuntivi, se ne dimostra la discendenza da un comune archetipo. Viene poi messa in evidenza la presenza, in Y, di alcuni interventi secondari, attribuibili con certezza alla mano del copista principale: essi presuppongono il ricorso a un ulteriore testimone, probabilmente un esemplare della versione latina. La propensione di Y a intervenire consapevolmente sul testo tràdito induce l'autrice ad assumere come base per l'edizione il ms. F. Dal punto di vista linguistico entrambi i testimoni mostrano una caratterizzazione solidamente toscana, con elementi tipici del fiorentino quattrocentesco. Della veste linguistica di F, in quanto testimone assunto come base per l'edizione, viene offerta un'ampia panoramica sotto l'aspetto grafico, fonetico, morfologico e sintattico. Chiude il capitolo la presentazione dei criteri adottati nell'edizione e nelle note di commento.

Analogamente, il sesto capitolo offre la *Nota al testo B* (pp. 353-396). Dopo la scheda descrittiva di Tr, se ne presentano gli errori, perlopiù limitati nella quantità e nell'entità. La nota linguistica mira a rendere conto dei principali fenomeni fonetici, morfologici, sintattici e lessicali del testo: a una patina toscana di base si sovrappongono alcuni tratti isolati, ma significativi, che rimandano a un ambito di *koiné* settentrionale (emiliano-lombardo-veneta), nonché una decisa tendenza al latinismo, percepibile

soprattutto a livello di grafia e vocalismo. L'autrice ipotizza che il volgarizzamento sia opera di un autore settentrionale che avrebbe attentamente rivisto il proprio testo in senso toscano. Vengono infine presentati i criteri di edizione, molto conservativi, e quelli delle note di commento.

Dopo il *conspectus siglorum* (pp. 397-399), il capitolo settimo offre l'*Edizione critica dei volgarizzamenti A e B* (pp. 401-647), presentati sinotticamente, rispettivamente nelle pagine pari e dispari.

Seguono, quali capitoli ottavo e nono, le *Note di commento al volgarizzamento A* (pp. 649-733) e le *Note di commento al volgarizzamento B* (pp. 735-791). Esse si propongono di spiegare il senso letterale del testo, qualora necessario, e, laddove rilevante, di istituire un confronto con il testo latino di Poggio, mettendo in evidenza le principali modalità traduttorie dell'uno e dell'altro volgarizzatore. Per il volg. A, inoltre, si rende conto della scelta fra le lezioni dei due testimoni.

Chiudono il volume il capitolo decimo, *Indici delle parole annotate nel commento ai volgarizzamenti* (pp. 793-803), undicesimo, *Figure* (pp. 805-806), dodicesimo, *Bibliografia* (pp. 807-833), e tredicesimo, *Indici* (pp. 835-875) dei manoscritti citati e di nomi e luoghi.

La monografia offre un valido contributo alla conoscenza dei due volgarizzamenti e quindi della fortuna di Diodoro Siculo tra seconda metà del XV e gli inizi del XVI secolo, in un'epoca cruciale per la riscoperta delle antichità classiche. L'autrice vaglia attentamente le varie ipotesi di volta in volta messe in campo, lasciando comunque aperte, come si è visto, diverse questioni, meritevoli di ulteriore approfondimento.

Mariarosaria Villareale

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Salvatore Anselmo, *Divina instrumenta. Argenti liturgici nelle chiese di Gangi*, Geraci Siculo, Edizioni Arianna (Arte - Architettura - Città e Territorio, 5), 2022, pp. 160, € 25,00.

Nell'ottica della valorizzazione del patrimonio storico-artistico custodito nelle nostre chiese isolane, Salvatore Anselmo prende in rassegna in modo sistematico la ricca collezione orafa custodita nelle chiese della comunità di Gangi, interessante borgo ubicato sulle Madonie, appartenente alla diocesi di Cefalù. Lo studio dell'Anselmo si colloca nel progetto più ampio di rendere noto il patrimonio culturale che i centri madoniti custodiscono con il proposito di evidenziarne le ricche peculiarità stilistiche riscontrabili nelle arti decorative. Nel 1937 Maria Accascina ebbe un'idea pionieristica, quella cioè di realizzare una mostra a Petralia Sottana in cui esporre il ricco patrimonio madonita costituito da pitture, sculture, suppellettili liturgiche portando all'attenzione del grande pubblico quanto stipato nelle sagrestie e che, grazie a quell'intuizione, ha smesso di essere depredato o manomesso. Ma non ebbe il tempo di portare a termine il catalogo che pazientemente è stato concretizzato grazie all'intraprendenza di Maria Concetta Di Natale, di Maurizio Vitella e dello stesso Anselmo (*La Mostra d'Arte Sacra delle Madonie di Maria Accascina. Il catalogo che non c'era*, Palermo 2017). È un tassello che si pone nel variegato mondo degli studi sorti attorno a tale argomento che hanno permesso di divulgare, a partire dalle comunità locali, quelle conoscenze necessarie per riscoprire un patrimonio che contraddistingue i nostri borghi siciliani e che da solo, se correttamente esposto e comunicato, rende appetibili questi luo-

ghi arricchendone le proposte culturali ed ambientali. Il nostro Autore con il presente studio riordina cronologicamente i singoli pezzi in argento, per la maggior parte inediti ed appartenenti per lo più alla chiesa madre di San Nicolò, raggruppandoli per secoli dal XIV al XIX. È in tale contesto che vengono fuori oggetti interessanti come il reliquiario antropomorfo di san Nicola di Mira che si colloca nell'ambito di quelle oreficerie di importazione, nella fattispecie ligure-toscane, che costituiscono un residuo di cui solo poche località siciliane possiedono esemplari, ed ancora in uso durante le celebrazioni liturgiche.

Ma i 66 oggetti liturgici, dei quali si presenta anche un breve catalogo, non sono che una parte del ricco patrimonio orafo che un tempo le chiese di Gangi custodivano, così come emerge dal ragguaglio documentario di Salvatore Farinella nella seconda parte del volume, che passa in rassegna i ricchi inventari del Sei-Settecento e le note di spesa dalle quali si riscontrano le commissioni agli artisti soprattutto palermitani. Si apprende per esempio che il 17 novembre 1765 a due argentieri palermitani, Pietro Salemi e Antonio Barliri, viene commissionato da don Cataldo Seminara il rivestimento in argento di alcune parti della statua lignea di san Nicola, sotto la supervisione dell'architetto Gandolfo Felice Bongiorno. I documenti mettono in evidenza tutti i passi che sono stati seguiti prima di giungere al risultato finale, che non dovette soddisfare la committenza se l'anno seguente risulta un pagamento di 16 onze «per la nuova statua fatta a Napoli» (p. 132) e un resoconto di tutti i dettagli occorsi per farla giungere dalla marina di Tusa a Gangi e per solennizzarne l'arrivo. Memorie storiche che dimostrano l'inscindibile rapporto tra arte e fede del nostro popolo isolano, fenomeno identitario che va consegnato alle generazioni future.

Antonio Agostini

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Giuseppe Collisani, Daniele Ficola, Carlo Fiore, Anna Tedesco (a cura di), *Il Conservatorio di musica di Palermo nel contesto italiano ed europeo*, Firenze, Leo S. Olschki (Historiae Musicae Cultores, CXLI), 2022, pp. 418, con CD allegato, € 55,00.

Il volume *Il Conservatorio di musica di Palermo nel contesto italiano ed europeo* celebra i quattrocento anni dalla fondazione dell'istituto musicale palermitano oggi intitolato ad Alessandro Scarlatti. La miscellanea, a cura di Giuseppe Collisani, Daniele Ficola, Carlo Fiore e Anna Tedesco, con contributi di autori italiani e stranieri, si articola in tre sezioni: *Tra Sei e Settecento*, *Tra Otto e Novecento*, *Le Collezioni*. La prima e la seconda sezione riguardano anzitutto alcuni aspetti significativi della storia del Conservatorio palermitano, dalle sue origini al Novecento; in esse risultano descritte tappe e protagonisti di rilievo della vita dell'antica istituzione musicale, secondo un approccio storico critico che mette al centro l'interesse per l'insegnamento della musica in Italia e in Europa. La terza sezione è invece dedicata alle collezioni di libri e di strumenti musicali custodite oggi nelle biblioteche dei conservatori di Palermo e Napoli; tale sezione è anche corredata dal primo catalogo scientifico degli strumenti musicali antichi della raccolta panormita. Il CD allegato alla pubblicazione ne rappresenta un valore aggiunto e contiene tre «chicche musicali» (come le definisce Daniele Ficola, p. IX), tratte dal repertorio conservato nella biblioteca dell'istituto (due cantate sconosciute di Gaetano Donizetti, composte nel 1825 durante il suo soggiorno a Palermo, e un brano di musica sacra, il *Qui tollis* di Antonio Pasculli). In appendice vengono offerte anche le

Schede biografiche di alcuni docenti del Novecento (a cura di Marzia Manno, pp. 391-398), l'elenco dei brani contenuti nel CD (a cura di Dario Lo Cicero, pp. 399-401) e un apparato di immagini fotografiche.

La *Prefazione*, scritta a quattro mani da Mario Barbagallo e Daniele Ficola, si sofferma sulla storia del Conservatorio "Scarlatti", già "Vincenzo Bellini", e fa riferimento al ricco corredo fotografico relativo alla collezione di strumenti storici recentemente impreziosita da nuovi ritrovamenti. Nell'*Introduzione*, firmata da Giuseppe Collisani e Anna Tedesco, sono dichiarati i percorsi tematici e gli strumenti metodologici alla base della concezione del volume. La prima sezione (*Tra Sei e Settecento*) contiene i saggi di Anna Tedesco (*La creazione del Conservatorio di Palermo tra Sei e Settecento*, pp. 3-32), Giuseppe Collisani (*L'educazione dei Figlioli Spersi del "Buon Pastore" nel Settecento*, pp. 33-44) e Helen Geyer (*I quattro conservatori femminili di Venezia: qualche considerazione*, pp. 45-58). I primi due contributi sono dedicati a distinti momenti della vita dell'istituzione musicale palermitana, dalla fondazione a metà Settecento. Tedesco tratteggia le figure dei due viceré e ricostruisce le circostanze storiche in cui il Conservatorio nacque e si sviluppò, presentando alcuni documenti in parte inediti. Nel saggio di Collisani è possibile rintracciare numerosi riferimenti alla nobile famiglia dei Santacolomba, che per un certo periodo di tempo si occupò del Conservatorio palermitano, denominato all'epoca del "Buon Pastore". Il terzo contributo di Geyer illustra invece quattro celebri istituti musicali veneziani, tutti femminili, approfondendo nel dettaglio il sistema didattico, il funzionamento del coro, i repertori e i patrocinatori.

Nella seconda sezione (*Tra Otto e Novecento*) sono racchiusi i saggi di Michel Noiray (*Oltre la musica: il conservatorio come costruzione intellettuale*, pp. 61-78), Maria Antonella Balsano (*Il barone Pisani alla guida del Conservatorio*, pp. 79-92), Marina Marino (*Nuove fonti per la storia della musica a Palermo nel primo Ottocento*, pp. 93-118), Antonio Rostagno (*La 'nuova scuola' musicale a Roma: da insegnare una professione a educare all'arte*, pp. 119-196),

Consuelo Giglio (*Il Conservatorio nella Palermo fin de siècle*, pp. 197-218), Anna Maria Sollima (*Eliodoro Sollima compositore 'dissonante' nel panorama musicale del secondo Novecento*, pp. 219-230) e Pietro Misuraca (*«Nella babele delle lingue il filo d'Arianna». Sulla musica di Eliodoro Sollima*, pp. 231-270). Noiray si concentra sulle numerose istituzioni musicali che nacquero in Europa nel corso dell'Ottocento. Sulla scorta di alcuni esempi (Parigi, Madrid, il Royal College of Music di Londra, Budapest e Anversa), egli offre un'analisi approfondita delle ragioni che condussero all'istituzione dei conservatori, secondo le seguenti ipotesi: come manifestazione di una volontà politica, come rivendicazione di un'identità nazionale, come progetto di utilità civile e strumento di coesione sociale. Il contributo di Balsano mette a fuoco la storia del Conservatorio di Palermo negli anni dell'amministrazione del barone Pietro Pisani, partendo dalla biografia dello stesso e mettendola in relazione con tre diversi momenti della sua esistenza. In particolare, si deve a Pisani la costruzione di un piccolo teatro dove poter far esibire gli allievi sia con i repertori del passato sia con loro composizioni. Marino si concentra nel suo saggio sulla figura del marchese Pietro Airoldi, 'dilettante' di musica, compositore e impresario attivo negli anni Trenta dell'Ottocento. Rostagno traccia prima un grande quadro dell'insegnamento della musica sacra a Roma, per poi documentare il cambiamento culturale che avrebbe portato alla nascita dell'istituzione musicale palermitana, soffermandosi sulle tecniche didattiche e compositive di Sgambati, Pinelli e De Sanctis, e sul ruolo di Liszt. Il contributo di Giglio s'incentra invece sulla trasformazione del Conservatorio palermitano, a cavallo tra Otto e Novecento, dopo il passaggio all'amministrazione statale (1866), nonché sull'apertura all'insegnamento femminile nello stesso istituto. I saggi di Sollima e di Misuraca tracciano un doppio ritratto del compositore Eliodoro Sollima: ne emergono, rispettivamente, un ritratto biografico e una disamina delle composizioni del maestro, incentrata sullo studio di alcune delle sue più rilevanti partiture.

Nella terza e ultima sezione (*Le Collezioni*) sono raccolti i saggi di Giovanni Paolo Di Stefano (*Gli antichi strumenti musicali del Conservatorio di Palermo. Traversie di una collezione*, pp. 273-314), Dario Lo Cicero (*La Biblioteca del Conservatorio di Palermo. Tra scoperte 'sommerse' e prospettive di ricerca*, pp. 315-334), Fortunata Prinzivalli (*Il Fondo musicale "Pietro Pisani": una nuova ricognizione*, pp. 335-372) e Claudio Bacciagaluppi (*Costruire la memoria: sul repertorio di alcuni inventari di collezioni napoletane, 1801-1827*, pp. 373-388). Di Stefano presenta per la prima volta un dettagliato catalogo degli antichi strumenti musicali di proprietà dell'istituzione musicale palermitana, corredato da fotografie a colori, che risulta essere un fondamentale contributo alla storia di questa collezione. Lo Cicero approfondisce lo studio dei libri del fondo palermitano, sia manoscritti sia a stampa, allo scopo di smentire l'idea che tutto sia andato perduto durante la guerra, proponendo in coda una riflessione sul ruolo delle biblioteche e dei bibliotecari. Il contributo di Prinzivalli illustra l'intera collezione di musica vocale devoluta dal barone Pisani all'istituzione musicale di Palermo, di cui finora erano note soprattutto le cantate. Bacciagaluppi ripercorre infine le vicende della formazione della biblioteca del Conservatorio di Napoli in base agli inventari storici curati nei primi trent'anni del XIX secolo. In appendice al volume si trovano alcune schede biografiche di didatti del primo Ottocento attivi a Palermo, curate da Marzia Manno.

Nel complesso, la collettanea costituisce un rilevante contributo alla valorizzazione del Conservatorio di Palermo, attivo all'interno del contesto italiano e internazionale; una ricostruzione favorita anche dai saggi di argomento 'non palermitano'. La miscellanea è impreziosita dalla presenza del CD musicale e del catalogo della collezione di antichi strumenti musicali del Conservatorio "Scarlatti" di Palermo.

Doriana Masucci

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Ilaria Grippaudo, *Musica e devozione nella «città felicissima». Ordini religiosi e pratiche sonore a Palermo tra Cinque e Seicento*, Firenze, Leo S. Olschki (Historiae Musicae Cultores, CXL), 2022, pp. 266, € 32,00.

Il volume presenta uno studio di musicologia urbana della Palermo di età moderna, con un focus sulla produzione e promozione musicale all'interno di rinomati monasteri e conventi della città. In *Musica e devozione nella «città felicissima»*, Ilaria Grippaudo offre una panoramica delle diverse forme di musica religiosa praticate a Palermo tra Cinque e Seicento, analizzando il ruolo della musica in alcune celebrazioni liturgiche, sia quelle 'festive' sia quelle 'ordinarie' che scandivano la vita quotidiana dei fedeli. Le comunità religiose sono state pertanto protagoniste dei circuiti sonori cittadini, grazie al loro impegno nell'organizzazione di eventi musicali di rilievo.

Il libro, esito editoriale della tesi di dottorato dell'autrice, restituisce una ricca documentazione emersa dallo spoglio sistematico di alcuni fondi presenti nell'Archivio di Stato di Palermo (in particolare le serie *Corporazioni Religiose Soppresse*), di cronache e relazioni, volto alla ricostruzione della produzione musicale panormita in cui gli ordini religiosi (in particolare, i gesuiti) hanno ricoperto una posizione di prestigio nelle attività di promozione. La grande quantità di materiale documentario è stato convogliato in un'appendice informatica; a corredo del volume, 7 illustrazioni e 20 tavole (di cui 2 in formato digitale) relative sia al calendario delle feste palermitane, sia ai nomi dei numerosi musicisti rinvenuti nelle fonti d'archivio. Scopo primario della pubblicazione è quello di «fornire una visione complessiva della

storia musicale nelle istituzioni ecclesiastiche palermitane, attraverso un rimando costante alle fonti d'archivio, riportate di volta in volta, in modo più o meno dettagliato, nel corpo del testo, ma comunque integralmente trascritte nelle appendici documentarie» (p. XIV).

Le ricerche concernenti l'area panormita avevano finora riguardato maggiormente lo studio di generi di musica profana (es. il madrigale), ponendo involontariamente in secondo piano altre «forme egualmente significative di diffusione della musica siciliana nel periodo considerato» (p. IX). Diverso è il caso dell'oratorio barocco (in Sicilia, allora, detto *dialogo*), il quale ha invece goduto di una grande attenzione da parte di studiosi e studiose che ne hanno indagato la presenza nelle occasioni festive, il rapporto con il contesto urbano e le attività delle congregazioni di musici operanti in città.

Al fine di presentare e analizzare le pratiche sonore più diffuse e i meccanismi di produzione della musica da chiesa nelle istituzioni ecclesiastiche (sia in quelle 'maggiori', spesso dotate di una propria cappella, sia in quelle 'minori', economicamente più deboli), il volume si articola in tre parti, ciascuna delle quali si rivolge, rispettivamente, alle occasioni liturgiche e festive (ossia al 'quando' si faceva musica; cfr. *Occasioni di musica: feste religiose, liturgie e cerimonie all'aperto*, p. 3), ai protagonisti delle stesse attività musicali (al 'chi' era coinvolto nella vita musicale urbana; cfr. *Vita musicale nelle istituzioni ecclesiastiche: musicisti, compositori, strumenti musicali*, p. 93), e alle forme di finanziamento e cappelle di musica (quindi al 'come' queste attività venivano promosse e/o incoraggiate; cfr. *Forme di finanziamento e cappelle musicali: il caso dei gesuiti*, p. 195). Da questa disamina di tipo documentario-archivistico si evince quanto il patrocinio e l'esercizio della musica costituissero un potente mezzo di consolidamento del prestigio delle comunità di appartenenza, nel (ri) tracciare simbolicamente lo spazio urbano a partire dalla proposta e organizzazione di sontuose cerimonie musicali.

Il contributo più importante di questo studio probabilmente risiede nel fatto che Ilaria Grippaudo, nell'indagare il rapporto tra «musica, cerimonia e spazio urbano» (p. 59), ha messo a fuoco non una singola istituzione ecclesiastica alla volta, ma ha illuminato le reti di contatto tra monasteri e chiese.

I documenti che certificano la quotidianità dell'attività musicale sono soprattutto di tipo amministrativo: «i libri maestri (registri contabili divisi per argomento), i giornali di cassa (analoghi ai primi, ma articolati giornalmente e più dettagliati), i libri di introito ed esito (finalizzati alla quantificazione dei movimenti d'entrata e d'uscita), le cautele (ricevute di pagamento), i mandati (autorizzazioni di pagamento) e le apoche (scritture pubbliche che attestavano l'avvenuta remunerazione da parte di un soggetto, sia privato sia istituzionale)» (p. XI), per non parlare degli atti notarili, le *Regie Visite* e le testimonianze di cronisti e storiografi.

L'autrice propone anche un approccio di tipo 'storico-etnomusicologico', nel suggerire la costruzione di una 'antropologia della musica del passato', che non fa ricorso a registrazioni sonore rilevate sul campo, bensì a fonti musicali scritte e a fonti d'archivio, che restituiscono i contorni di pratiche musicali pertinenti a determinanti occasioni e contesti esecutivi, come il caso delle musiche processionali (p. 70) o degli impegni musicali connessi alla sfera popolare ed espletati dai musicisti *orbi* (p. 38).

Un'osservazione inoltre della curvatura salariale ha condotto la studiosa ad accertare il contesto finanziario di conventi e monasteri, nonché la definizione del ruolo sociale del 'musico', ossia il cantore, il suonatore o il maestro di cappella. I processi di formazione degli eventi musicali, in questa cornice storico-culturale, fanno riferimento a un panorama quanto mai variegato: «ecclesiastici e monache, nella doppia veste di committenti ed esecutori, non di rado appartenenti a famiglie palermitane di alto lignaggio; membri di nobiltà e alta borghesia, economicamente operosi nella committenza privata; cantori e musicisti, protagonisti concreti della vita musicale, oggetto di articolata e variabile considerazione sociale a seconda del ruolo ricoperto» (p. XIII).

Ilaria Grippaudo, nel fornire un quadro complessivo della vita musicale delle istituzioni ecclesiastiche panormite tra Cinque e Seicento, coglie in prevalenza la componente materiale ed economica delle iniziative musicali. A fronte di un'attività che dalle fonti storiche risultava ricca e vivace, la studiosa, anche sulla base di studi precedenti, ha confermato un'importante penuria di fonti musicali, causata da una «ingiustificata scomparsa dei manoscritti dell'epoca» (p. 241), che non riguarda soltanto la scena palermitana ma, nel complesso, la maggior parte delle istituzioni ecclesiastiche dell'isola, «dove il numero dei manoscritti superstiti è relativamente ridotto e riguarda periodi più tardi rispetto a quelli presi in esame» (p. 242). Tale dispersione di fonti musicali risulta assai paradossale se solo si pensa alla tipologia di istituzioni (come quelle del calibro di San Domenico), dove nell'epoca presa in esame sono frequenti le testimonianze in ordine all'acquisto di carta rigata e alla composizione di musiche per diverse occasioni. Ciononostante, a detta della stessa autrice, le logiche di mercato del tempo prevedevano che i supporti cartacei venissero riutilizzati per nuove composizioni musicali, con il risultato che soltanto i libri liturgici sono giunti fino a noi, giacché per pregio e qualità artistica considerati parte integrante dell'istituzione stessa. Tra questi ultimi, i libri corali vergati in alcuni conventi e monasteri dotati di propri *scriptoria*. A fianco ai libri liturgici, anche le stampe di musica sacra, prodotte tra Cinquecento e seconda metà del Seicento, come le *Lamentationes* di Mauro Panormita e i *Mottetti* di Erasmo Marotta.

Fondato su un solido impianto storico-critico e musicologico, lo studio di Grippaudo riporta alla luce delle informazioni utilissime alla ricostruzione del panorama musicale ecclesiastico nella Palermo a cavallo tra Cinque e Seicento, proponendo inoltre una prospettiva d'indagine in cui viene osservato il ruolo delle pratiche musicali, le attività dei 'musici' e le loro interazioni con l'ambiente urbano. Da un tale spoglio sistematico di fonti do-

cumentarie si evince quanto, ancora oggi, scandagliare le carte d'archivio sia un valido strumento di ricerca e di conoscenza della storia musicale delle nostre 'felicissime' città.

Giuseppe Sanfratello

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Carlo Tosco, *L'architettura medievale in Italia (600-1200)*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2016, pp. 376, € 25,00; Carlo Tosco, *L'architettura italiana nel Duecento*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2021, pp. 370, € 25,00; Carlo Tosco, *L'architettura italiana nel Trecento*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2023, pp. 435, € 29,00.

Nel 2016 Carlo Tosco ha pubblicato il primo di tre volumi complessivamente dedicati all'architettura italiana del Medioevo, all'intero della collana «Le vie della civiltà» presso la Società editrice il Mulino. L'arco cronologico indagato, 600-1200, comprende la produzione architettonica sviluppatasi nella penisola dall'età longobarda al compimento del XII secolo. Un quadro frammentario e per certi versi discontinuo, che l'autore ha articolato in grandi affondi, per l'appunto i tredici capitoli, ciascuno riguardante, nella prima parte, gli archi temporali altomedievali e, nella seconda, le macroaree geografiche, mai tralasciando tuttavia le strette relazioni coi fatti politici dei secoli presi in esame. Si tratta di un volume di sintesi, sottoposto a radicali scelte redazionali, spesso inclusive e solo talvolta emarginanti nel tratteggiare fenomeni artistici di lunga durata.

In sede introduttiva Tosco chiarisce lo scopo della sua ricerca e della vasta operazione editoriale che n'è seguita: raccontare una storia degli eventi architettonici scevra delle consuete categorie storiografiche e stilistiche, per rimettere i monumenti al centro dell'indagine e porre così le premesse per una seria rilettura delle vicende storico-architettoniche concernenti l'Italia e le isole maggiori nel Medioevo. Uno strumento maneggevole, che certamente mancava nel panorama degli studi e che l'autore

ha offerto agli storci dell'arte medievale e dell'architettura, appoggiandosi – per così dire – al meticoloso quadro bibliografico dell'Enciclopedia dell'arte medievale, pubblicata fra il 1991 e il 2002, e dunque aggiornandolo, alla luce dell'ultimo ventennio di indagini approfondite e di conseguente divulgazione scientifica.

Cinque anni dopo (2021), Tosco ha dato alle stampe il secondo volume che, a prosieguo del precedente, indaga l'architettura italiana e le sue storie lungo un solo secolo, il XIII. Questa volta i capitoli sono solamente sei, ma illuminano cent'anni di grandi elaborazioni architettoniche, di portata determinante nel Medioevo italiano, vale a dire le diversificate declinazioni locali che nella penisola assunse il cosiddetto gotico francese.

Infine adesso l'ultimo volume (2023), il terzo, esclusivamente dedicato al Trecento. Un saggio di sintesi anche questo, ma il più lungo quanto a pagine, che senza dubbio offre al dibattito scientifico una lettura agile ma di ampio respiro, connettendosi agli studi più recenti sui singoli edifici ed integrandosi alla pubblicazione, di un anno precedente, che lo stesso autore insieme a Silvia Beltramo ha dato alle stampe come esito dell'importante convegno internazionale di Torino sull'architettura del XIV secolo: S. Beltramo e C. Tosco, a cura di, *Architettura medievale: il Trecento. Modelli, tecniche, materiali*, Firenze, All'insegna del Giglio (Architettura medievale, 2), 2022.

Quest'ultimo atto della trilogia è articolato in nove capitoli, che riflettono solo in parte la dislocazione geografica dei contesti indagati. L'autore ha piuttosto dato spazio ad angolature meno consuete nell'affronto dell'architettura trecentesca italiana, con traiettorie che vanno dal poliedrico ruolo dell'architetto all'apparto della progettazione e del disegno, così come all'implemento delle tecnologie impiegate in campo costruttivo. La maggior abbondanza di fonti archivistiche e documentali ha certamente consentito negli ultimi anni di condurre ricerche mirate ed aggiornate su casi e contesti di ampio raggio, di cui Tosco rendiconta puntualmente i risultati, organizzandoli in une cornice d'insieme mai banale.

E per quanto riguarda la Sicilia?

Nel primo libro assume un posto d'onore, quasi apicale, la ripresa dell'attività architettonica connessa al dominio normanno nel Mezzogiorno d'Italia. Nel capitolo più esteso l'autore fissa infatti per macroaree (la Campania, la Puglia, la Calabria latina e la Sicilia) i punti salienti delle grandi imprese edilizie dell'età della contea e del regno, dando voce a temi trasversali, quali l'importazione di modelli transalpini, l'estrazione delle maestranze e l'elaborazione sia di impianti innovativi che di soluzioni inedite. Un grande merito gli si deve riconoscere nell'aver focalizzato il delicato passaggio costituito dalle fondazioni o rifondazioni di cattedrali, connesse alle nuove istituzioni vescovili, alla fine del secolo XI in preminenti centri siciliani (Troina, Siracusa, Agrigento, Mazara del Vallo, Catania e Messina). Fu quello un momento saliente, di crasi e al contempo d'innovazione, che i recenti studi su singoli edifici e su cornici di ampio spettro spingono a riporre sempre più sotto i riflettori di un interesse di portata internazionale (Gandolfo 2007, Bruzelius 2014, Bella, Linguanti e Tabanelli dal 2017 ad oggi); di essi Tosco disponeva ancora solo in parte e dunque ne è stato antesignano. La sua attenzione si è poi concentra sulla cattedrale di Cefalù, prima eclatante impresa costruttiva di re Ruggero II, e a seguire sull'edilizia ecclesiastica e residenziale di Palermo, per finire col gigantesco cantiere di Monreale. A dispetto di un'entità statuale estesa dagli Abruzzi alla Sicilia, Tosco invita a riflettere sulla dislocazione perlopiù soltanto isolana della «prima architettura regia della storia italiana. Da Ruggero II a Guglielmo II, i grandi cantieri si aprono tra Cefalù, Palermo e Monreale» (p. 301), tutti caratterizzati da un sincretismo culturale che spazia dagli apporti di marca latina e francese dei conquistatori a quelli greco e arabo delle civiltà precedenti alla conquista normanna.

Non da meno gli altri volumi. Nel più vasto contesto della committenza federiciana nel Sud Italia, un posto di rilevanza occupano infatti, nel secondo saggio, i castelli costruiti tra Puglia

e Sicilia, espressione del programmatico intento di dar vita ad un'architettura imperiale. L'autore rilegge le esperienze siciliane nell'elaborazione del cosiddetto modello quadrato, mettendo a sistema gli studi, passati e nuovi, che si riferiscono all'architettura castrale ad impianto geometrico: si pensi a Castello Ursino a Catania, Castel Maniace a Siracusa e il maniero di Augusta. A differenza dell'età normanna, dove gli architetti non ottennero riconoscimento e fama, nello scenario orchestrato da Federico II Tosco pone a buon diritto l'accento sul ruolo direttivo assunto dal celebre progettista Riccardo da Lentini, *prepositus novorum hedificiorum*.

Nel terzo libro, infine, all'espansione aragonese in Sicilia e in Sardegna è dedicato il capitolo centrale. Nella cornice del potere baronale di prestigiose casate nobiliari, l'autore mette a fuoco gli esiti monumentali di maggiore rilevanza tra Cefalù e Palermo, vale a dire le emergenze architettoniche più eleganti dell'edilizia abitativa, assegnate alle autorevoli committenze di famiglie quali i Ventimiglia, gli Sclafani e i Chiaromonte.

Dall'insieme dei tre volumi emerge un quadro di larga valutazione dell'architettura medievale siciliana, che forse ancora mancava in studi di sintesi come questi e alla quale tributar lode. Rivolgendosi a un variegato pubblico di lettori, che va dagli addetti ai lavori agli studenti universitari, Tosco ha così contribuito a confermare un meritato posto d'onore alla Sicilia, unico vero «specchio monumentale del potere» normanno (p. 301), in un periodo, quello esaminato specialmente nel primo libro, ove «nessuno dei regni europei era in grado di vantare un'organizzazione così matura, tranne forse quello normanno d'Inghilterra» (p. 282), mentre nell'Isola la committenza regia – e poi quella imperiale – diventava viepiù promotrice di monumentali progetti artistici, affidati a maestranze fra le più competenti ed aggiornate in Europa, vanto della storia dell'arte siciliana.

Tancredi Bella

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Centro di Cultura e Storia Amalfitana (a cura di), *Amalfi e la Sicilia nel Medioevo*, atti del Convegno (Amalfi, 13-14 dicembre 2019), Amalfi, Sede del Centro, 2022, pp. 701, € 45,00.

Il volume curato dal Centro di Cultura e Storia Amalfitana collaziona i testi degli interventi elaborati per il convegno *Amalfi e la Sicilia nel Medioevo. Uomini, commerci, culture*, svoltosi ad Amalfi nel 2019. Importante notare come tale convegno non sia stata un'iniziativa isolata, ma è rientrato nel costante impegno da parte del Centro di approfondire le vicende, le relazioni e i circuiti commerciali e culturali del centro marinaro campano nel medioevo, organizzando a cadenza annuale momenti di incontro e di studio (l'ultimo convegno, *La Costa d'Amalfi dal Regno d'Italia alla Repubblica*, si è svolto a dicembre 2022).

Invero, è difficile ad oggi trovare materiale inedito o del tutto nuovo riguardo al profilo della Amalfi medievale e delle sue relazioni con le diverse civiltà del Mediterraneo. A partire dagli anni Settanta nel Novecento (ma con importanti studi anche precedenti), infatti, tanti sono stati i contributi di studiosi impegnati a ricostruire il profilo e i circuiti commerciali del Ducato campano nel Medioevo.

A questi fondamentali studi, e in particolare al convegno *Amalfi nel Medioevo* del 1973 – in cui ancora non si riusciva a dimostrare in modo probante, ma si supponeva logicamente la presenza amalfitana in Sicilia – il presente volume sovente si riaggancia.

Il *focus* del volume è, come dichiarato, incentrato sulla relazione tra l'Amalfi marinara e la Sicilia nel Medioevo: *focus* importante, perché si inserisce in un filone di ricerca dall'indirizzo

moderno, che mira a ricostruire la storia del commercio marittimo mediterraneo delle cosiddette *microregioni*, come ricorda Nicolussi-Kohler, espandendosi dalla tesi del centralismo del Nord Italia nello sviluppo commerciale del Mediterraneo. Nonostante non presenti, dunque, dati o informazioni del tutto nuove nell'ottica della storia amalfitana e del rapporto di quest'ultima con la Sicilia, il volume risulta comunque un interessante corollario di studi che approfondisce diversi e sfaccettati aspetti del rapporto tra tali due aree, raccogliendo le integrazioni che, sul tema, sono state sviluppate negli anni.

La bibliografia di riferimento dei contributi, in gran parte già edita e conosciuta, spesso lavorata dagli studiosi stessi in precedenti contributi o monografie, viene quindi modellata e 'lavorata' ai fini del tema specifico del volume.

Il rapporto tra Amalfi e la Sicilia non si è limitato alle semplici transazioni commerciali, ma è stato molto più articolato, concretizzatosi anche nella presenza di colonie amalfitane sull'isola. La necessità di stipulare accordi con i produttori locali e di conoscere il territorio e le sue aree più produttive rendeva infatti necessario, per i mercanti amalfitani, stanziarsi sull'isola, penetrando – generazione dopo generazione – nei gangli economici, politici e commerciali siciliani, specialmente a Messina e, a partire dalla metà del Duecento, Palermo (come ricostruito dai saggi di Bruno Figliuolo e Francesco Paolo Tocco). Tale presenza è stata importante, influente e attiva nelle vicende isolane, come dimostra l'impegno degli amalfitani nel difendere i bizantini in Sicilia durante l'invasione araba del IX secolo. È stata anche duratura nel tempo: il contributo di Martina del Popolo, a tal riguardo, la indaga nel corso del Quattrocento, a partire da documenti rinvenuti negli archivi aragonesi.

Nonostante i contributi del volume non siano raggruppati e suddivisi tipologicamente, è interessante notare come l'eterogeneità dei profili formativi degli studiosi scriventi permetta una suddivisione dei saggi a seconda del punto di vista e della metodologia adottata.

Una serie di contributi di stampo storico, così, parte dall'analisi di documenti e fonti archivistiche per disegnare una parabola della presenza amalfitana in Sicilia nel tempo.

Ai già citati studi storici si aggiungono i contributi di Giuseppe Gargano – che ricostruisce lo *status* delle proprietà detenute dagli amalfitani in Sicilia a partire dall'età sveva – e di Carmelina Urso che, spaziando nell'antropologia, analizza la condizione di vita delle donne ad Amalfi e nella Sicilia normanna tra il XI e il XII secolo esaminandone il quadro normativo vigente, che certifica una notevolmente ampia (per il tempo) autonomia d'azione garantita alla componente femminile della società.

Un secondo gruppo di saggi è individuabile nei contributi di studiosi attivi nel settore della storia dell'arte, dell'architettura e dell'archeologia, accomunati dal metodo di ricostruire i legami tra il ducato di Amalfi e la Sicilia medievale non su base documentaria, ma su base materiale, confrontando – tramite analisi formali e dei materiali – manufatti e reperti delle due aree per ricercarne assonanze stilistiche che possano giustificarne contatti e interazioni. In tal senso, Francesca Agrò e Salvina Fiorilla analizzano la distribuzione delle ceramiche importate in Sicilia per ricostruirne i circuiti commerciali del tempo, mentre Rosa Maria Cucco e Antonio Contino – il cui studio parte, anche in questo caso, dall'analisi di dati ceramologici provenienti da contesti archeologici – si focalizzano sulla presenza amalfitana nel più specifico territorio di Termini Imerese.

Ruggero Longo ed Elisabetta Scirocco analizzano gli arredi liturgici della Cattedrale amalfitana di Sant'Andrea, dimostrando come questi siano risultato e testimonianza di una circolazione di saperi continuo con le maestranze siciliane, nell'ottica di uno scambio artistico costante tra le due aree al tempo del *Regnum Siciliae*. All'analisi di tali relazioni artistiche e iconografiche si riferiscono anche il contributo di Antonio Braca, focalizzato sulla comparazione tra manufatti di diverse architetture sacre tra Amalfi, Salerno e la Sicilia, e quello di Antonio Milone, dedicato all'analisi delle porte bronzee.

Diversa la posizione di altri studiosi che, nell'annosa questione siculo-campana, ridimensionano il ruolo dell'influenza siciliana, come Rossi che, in relazione alla storia dell'architettura, analizzando il campanile del Duomo di Ravello respinge la tesi di una contaminazione siciliana – proponendo invece il primato salernitano nell'importazione di stilemi vicini formalmente a quelli siciliani – e Russo, la cui disamina delle espressioni architettoniche medievali delle due aree la porta a proporre che le similitudini formali presenti tra i due territori siano attribuibili più alla presenza di comuni archetipi, che non a influenze reciproche.

Un terzo ed ultimo gruppo di contributi adotta uno stampo filologico-linguistico, identificando i contatti tra Amalfi e la Sicilia medioevale tramite l'analisi filologica di testi, come nel saggio di Giancarlo Lacerenza, o l'analisi etimologica e semantica di parole siciliane effettuata da Salvatore Trovato, che dimostra come le relazioni tra diversi popoli hanno un riverbero sullo sviluppo della lingua locale.

L'eterogeneità dei contributi presenti è ciò che garantisce una godibilità di lettura del volume che offre, in fin dei conti, una panoramica scorrevole di temi in parte già noti ma interessanti da rivedere, soprattutto nell'ottica complessiva dei volumi già precedentemente editi dal Centro.

Giulia Freni

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Kai Kappel, Margherita Tabanelli (a cura di), *L'architettura normanna e il Mediterraneo. Dinamiche di interazione culturale*, «Studi e ricerche di storia dell'architettura. Rivista dell'Associazione Italiana di Storia dell'Architettura» VI, 2022, 11, pp. 160, € 25,00.

Le conquiste dei normanni oltremanica e in ambito mediterraneo sono uno dei fenomeni più significativi nell'Europa dell'XI e del XII secolo, capaci di incidere profondamente sugli avvenimenti storici dell'intero continente tanto sul piano politico-istituzionale, quanto su quello culturale. Nel campo della produzione artistica esse favorirono l'esportazione di modelli elaborati in Normandia e, entrando in contatto con le tradizioni e le consuetudini locali, diedero luogo alla sperimentazione di inedite elaborazioni culturali. In questo quadro, l'architettura, segno tangibile del potere nelle città e sul territorio, assunse una rilevanza preminente, specialmente per quanto attiene l'ambito religioso.

Su questi temi a lungo oggetto di dibattito tra gli studiosi s'interroga il volume *L'architettura normanna e il Mediterraneo. Dinamiche di interazione culturale*, numero monografico di *Studi e ricerche di storia dell'architettura. Rivista dell'Associazione Italiana di Storia dell'Architettura* (anno VI, 2022, 11), curato da Kai Kappel e da Margherita Tabanelli dell'Università Humboldt di Berlino. Vi sono riuniti otto contributi incentrati in parte sui territori peninsulari del Meridione, dalla Campania alla Calabria, in parte sulla Sicilia con una maggiore attenzione all'età della Contea rispetto a quella della corte reale palermitana, potendo contare quest'ultima su una più radicata tradizione di studi. Pur in assenza di rigide partizioni, i saggi sono dedicati prevalentemente all'architet-

tura ecclesiastica (Marco Frati, Kai Kappel, Thomas Kaffenberger, Fabio Linguanti), ma non mancano affondi sull'edilizia militare e civile (Giovanni Coppola, Julio Navarro Palazón insieme a Lina Bellanca e Pietro Todaro) e sugli aspetti materiali-costruttivi dei cantieri normanni (Adriano Napoli). Nel volume sono proposti anche alcuni bilanci tematici e storiografici dei quali potranno giovarsi in futuro nuove ricerche sull'architettura 'europea' di periodo normanno (contributi di Kai Kappel con Margherita Tabanelli e di Lamia Hadda rispettivamente all'inizio e in chiusura del volume).

I primi tre studi inerenti all'ambito religioso, pur diversi tra loro, hanno come *trait d'union* la questione delle relazioni che la cultura artistica normanna intesseva con l'Oriente. Marco Frati esamina il modello del Santo Sepolcro di Gerusalemme, oggetto di *imitatio* e reintepretazione in numerose fabbriche di ambito normanno a seguito della partecipazione dei conquistatori alla prima crociata in Terrasanta che, com'è noto, sottintendeva un più ambizioso progetto espansionistico al di là dell'Adriatico e dello Ionio con l'obiettivo di conquistare Bisanzio. Escludendo gli edifici in cui il modello gerosolimitano è citato senza implicazioni di ordine linguistico e formale (priorato di Sant'Andrea a Piazza Armerina, basilica del Santo Sepolcro a Barletta, Santa Maria del Sepolcro a Potenza) o quelli più affini tipologicamente, ma di cui è dubbio il legame coi normanni (battistero di San Giovanni in Tumba a Monte Sant'Angelo, Santo Sepolcro di San Materno ormai perduto), l'attenzione è posta in territorio pugliese sulla chiesa di San Giovanni al Sepolcro a Brindisi e sul mausoleo di Boemondo presso la cattedrale di San Sabino a Canosa; per questi si tratta di 'episodi' peculiari nei quali s'intrecciano interessi politici, aspirazioni dinastiche ed esigenze liturgico-funzionali della committenza: a Brindisi gli eredi del conte Goffredo di Conversano, a Canosa il principe Marco Boemondo con il coinvolgimento diretto dell'*entourage* familiare. Il prestigioso richiamo all'immagine del Santo Sepolcro nella costruzione di spazi memoriali ritorna nuovamente nel lavoro di Kai Kappel sulla chiesa

abbaziale della Santissima Trinità a Venosa, concepita quale luogo di sepoltura monumentale degli Altavilla nei territori dell'odierna Basilicata. Tuttavia, l'autore si riferisce all'edificio gerosolimitano non tanto nella sua *facies* costantiniana quanto piuttosto al coro crociato (completato intorno al 1160 ma già consacrato nel 1149), che 'informa' la terza fase dell'Incompiuta (1187-1194), specialmente nel tipo e nella plastica di taluni pilastri. Kappel, in realtà, non si sofferma solo sulle vicende ultime del cantiere venusino, la cui configurazione esprime un linguaggio 'internazionale' sotto diversi punti di vista (su tutti: il coro deambulato a cappelle radiali), ma ne ripercorre i principali momenti costruttivi attraverso la lettura autoptica del manufatto: dalla fondazione su iniziativa del duca Roberto il Guiscardo e dell'abate Berengario (prima fase: 1075/1085-1110) alla ripresa dei lavori tra il 1145/50 e il 1181, in conseguenza di un miglioramento delle condizioni economiche della comunità monastica, sino alle battute finali del cantiere in cui l'ambizione alla *Normannitas*, com'è definita da Kappel, amplia i propri orizzonti culturali verso Oriente. Il radicamento dei conquistatori alla tradizione culturale locale, però, è resa manifesta, secondo l'autore, dal reimpiego di *spolia* con valore ideologico oltre che, naturalmente, utilitario.

Di diversa natura è il contributo di Thomas Kaffenberger sulla piccola chiesa di Santa Filomena a Santa Severina (Calabria), eretta forse alla metà del XII secolo, poiché insieme allo studio della fabbrica vi si pone la questione dell'anacronismo delle categorie storiografiche che spesso non tengono in conto la pluralità di influssi culturali alla base di un progetto. Lo studioso, dunque, oltre che sul doppio portale d'ingresso si sofferma sullo spazio cupolato orientale e all'edificio mononave, suddiviso in due livelli, finora giudicato dagli studiosi 'bizantino' per elementi ricorrenti quali, per esempio, la cupola o le due absidiole ai lati della maggiore (*diaconicon* e *prothesis*). Attraverso serrate argomentazioni si giunge alla conclusione che a Santa Severina i modelli scelti come riferimento, in un momento storico non

a caso coincidente con la latinizzazione del centro urbano, non sembrano essere né le grandi chiese dei monasteri basiliani calabresi, né tantomeno i coevi edifici dell'Impero Romano d'Oriente. I caratteri 'bizantini' della planimetria si mescolano, infatti, con un gusto nella plastica architettonica trasmesso forse attraverso le ormai perdute costruzioni normanne della prima fase dopo la conquista, ma invero presente in altri territori come nell'Italia settentrionale, nella Francia meridionale o nel regno crociato di Gerusalemme. Nel portale gemino del fianco laterale nord, in particolare, l'autore rileva che sembra 'risuonare' da ovest l'eco degli ingressi monumentali alle chiese di pellegrinaggio di fine XI secolo e da est quella del nuovo portale del Santo Sepolcro di Gerusalemme, eretto all'inizio del XII secolo e noto in Europa grazie alla circolazione di molte rappresentazioni grafiche, più o meno fedeli.

A firma di Fabio Linguanti, l'ultimo saggio del volume incentrato sull'architettura ecclesiastica focalizza le cripte di fine XI secolo commissionate nelle cattedrali siciliane da Ruggero I d'Altavilla; si tratta di spazi ovunque rimaneggiati se non addirittura perduti, ma di cui è possibile individuare due tipologie. La prima comprende strutture semi-ipogee, necessarie per regolarizzare siti orograficamente difficili assicurando alle chiese soprastanti un adeguato piano d'imposta, come è evidente nei casi di Troina, di Lipari e verosimilmente di Agrigento. La seconda riguarda cripte sorte in contesti meno impervi quale riadattamento a scopi cultuali e liturgici di strutture più antiche, oggi note solo a livello archeologico come ad esempio le strutture di fondazione del tempio di Atena a Siracusa; purtroppo resta insoluta, ad oggi, la questione a Mazara del Vallo. In Sicilia, d'altra parte, era pratica frequente in età bizantina il reimpiego in edifici religiosi cristiani di spazi ipogei destinati perlopiù a sepoltura di personaggi illustri, ma nelle cripte delle cattedrali ruggeriane è ravvisabile, secondo l'autore, una possibile derivazione sul piano tipologico da tradizioni costruttive transalpine, come dimostrerebbero esempi

sparsi tra Normandia e Inghilterra specialmente in contesti orografici scoscesi (Notre-Dame de Rouen, Trinité di Fécamp, Mont-Saint-Michel, York Minster, ecc.) e che trovano ulteriori riscontri nell'architettura normanna in Calabria (cattedrali di Gerace e Mileto, abbazia di Sant'Eufemia a Lamezia Terme).

Nel volume è poi presentato un secondo nucleo di ricerche, pur nettamente distinte, costituito dai lavori di Giovanni Coppola da un lato, di Julio Navarro Palazón, Lina Bellanca e Pietro Todaro dall'altro, che insistono su temi di architettura militare e civile. Coppola, in particolare, riaffronta la poliorcetica in età medievale in rapporto soprattutto al territorio dell'Irpinia (odierna provincia di Avellino), tema al quale ha già dedicato importanti studi. Coerentemente con gli orientamenti del volume, l'argomento è contestualizzato in chiave 'internazionale' e analizzato in modo diacronico e sincronico – con esempi scelti anche in altre regioni dell'area normanna – per gli spunti di riflessione che le configurazioni architettoniche offrono in termini di diffusione di saperi. Se ai longobardi si devono le prime forme di incastellamento con sola finalità di difesa e controllo, è coi normanni che le fortificazioni acquistarono anche funzioni residenziali e valori di rappresentatività, come è evidente particolarmente nelle motte e nei dongioni simboli del nuovo potere insediatosi (Ariano Irpino, Nusco, Volturara Irpina, Sant'Angelo dei Lombardi e numerosi altri edifici). Sin dalla metà dell'XI secolo l'introduzione in Irpinia di nuove tipologie e soluzioni costruttive seguì schemi ricorrenti nella poliorcetica della Normandia; testati anche nella Sicilia di Ruggero I dopo il 1061 (Paternò, Adrano, Motta Sant'Anastasia) o in Inghilterra a seguito della conquista nel 1066 (Castle Rising, Colchester, Dover, Goodrich, ecc.), si diffusero in Terra Santa tra l'XI e il XII secolo. Le variazioni locali di modelli, la cui matrice rimane tuttavia sempre coerente e riconoscibile, sarebbero dunque legate alle diverse esigenze difensive, ai materiali e alle richieste della committenza.

Caratteri di rappresentatività, certo diversi da quelli assunti dalle difese normanne, aveva anche la Cuba Soprana a Palermo (oggi inglobata nella moderna Villa Napoli) indagata da Navarro Palazón, Bellanca e Todaro in un lavoro interdisciplinare pregnante da un punto di vista metodologico e affrontato con gli strumenti e i metodi della storia dell'architettura, dell'archeologia e dell'idrogeologia. Sono presentati segnatamente i risultati degli scavi condotti nel 2020 che hanno permesso di gettare luce sulla fabbrica eretta nel *solatium* extraurbano (cosiddetto 'Genoardo'), destinato a feste, spettacoli e ricevimenti lussureggianti in una cornice naturale peculiare, segnata dall'affioramento di tre grandi rocce naturali all'interno di uno specchio d'acqua. Sono state individuate dunque tre principali fasi di edificazione e di trasformazione, datate tra il X e il XII secolo, che hanno rispettato il modello di partenza 'arabo' – un padiglione-belvedere con facciata allestita a ninfeo – ma la cui tradizione risale all'età ellenistica. L'approdo in Sicilia di questa tipologia architettonica, nella Cuba Soprana in particolare, potrebbe essere legato all'emirato di Kalbi e provenire forse da sperimentazioni in Siria ed Egitto, in generale dall'Oriente, dove sono testimonianze almeno fino al VII e all'VIII secolo.

Un approccio quasi 'archeologico', rivolto però agli alzati murari piuttosto che agli strati orizzontali, contraddistingue anche il lavoro di Adriano Napoli, che amplia ulteriormente le prospettive di ricerca del volume. L'autore si sofferma infatti sull'architettura monastica italo-greca in Sicilia (Val Demone) e Calabria meridionale a partire dai dati materiali offerti dal cantiere, vagliando in particolare la dimensione del mattone impiegato in edifici di età normanna e che la letteratura ha sempre posto a confronto senza mai giungere, tuttavia, a un'accurata proposta cronologica (Santa Maria di Mili, Santi Pietro e Paolo d'Itàla, San Filippo di Fragalà a Frazzanò, ecc.). Lo studio si estende anche agli aspetti formali di tali elementi costruttivi, dalla policromia al ritmo nella loro disposizione, fino all'alternanza con materiali

lapidei. Napoli consolida così le conoscenze già acquisite, ma ancora lacunose, a proposito di un 'mattone normanno', indizio della diffusione nei territori conquistati di nuove prassi edilizie e di una nuova disponibilità in termini di organizzazione sociale e di mezzi di produzione. Lo studio permette soprattutto nuove considerazioni sui rapporti possibili, suggeriti dalle fonti, instaurati dai cantieri italo-greci del Mezzogiorno con talune espressioni monumentali in Grecia, Epiro e Macedonia settentrionale, cioè con quei territori al di là dell'Adriatico e dello Ionio entrati anch'essi nella sfera d'influenza normanna alla fine dell'XI secolo.

Il numero speciale di *Studi e ricerche di storia dell'architettura*, introdotto dal testo dei curatori con valore di inquadramento delle «dinamiche di interazione culturale» (p. 4) nel mondo normanno con *focus* sul Mediterraneo quale 'luogo' privilegiato per lo scambio di idee e tradizioni, non a caso si conclude con il lavoro di Lamia Hadda dedicato alla Sicilia. Come dichiarato dalla stessa studiosa, si tratta di un bilancio sulle indagini da lei condotte negli ultimi dieci anni sull'architettura normanna dell'isola e, in particolare con l'intento di suggerire nuove piste di ricerca, sull'apporto della cultura musulmana fatimide e ziride nell'età d'oro di Ruggero II. La trattazione procede serrata per nuclei tematici – tipologie architettoniche, decorazioni plastiche, elementi ornamentali, distribuzione interna degli edifici, stereometria dei volumi – soffermandosi sui celeberrimi monumenti tanto religiosi quanto civili di Palermo, capitale del Regno e «ponte che dall'Europa porta a Mezzogiorno, fino alle coste dell'Africa settentrionale» (p. 148).

In conclusione, il volume curato da Kai Kappel e da Margherita Tabanelli si colloca nel panorama della letteratura sull'architettura medievale 'europea' dei secoli XI-XII come riferimento aggiornato e solido per ricchezza di contenuti e spunti di riflessione. L'apparato iconografico, corposo e interamente a colori come di consueto nei numeri della rivista promossa dall'Associazione di Storici dell'Architettura, agevola la lettura critica e

la comprensione dei testi, talora sviluppanti argomenti complessi. Emerge con ulteriore evidenza l'idea, su cui peraltro si sono basati gli studi finora editi, di un sincretismo interculturale di cui i conquistatori provenienti dalla Francia settentrionale sono stati latori, ma nel quale, in realtà, la componente normanna è solo una delle tante. In particolare, è messo in evidenza come per la trasmissione di saperi architettonici un ruolo di primo piano sia stato giocato senz'altro dalla committenza degli ecclesiastici fondata sulla rete capillare del monachesimo benedettino e da quella delle aristocrazie locali con l'implicito contributo delle maestranze, tanto allogene quanto locali, coinvolte in cantieri di lunga durata dove si riversavano e si confrontavano conoscenze tecniche e linguaggi artistici.

Emanuele Gallotta

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Licia Buttà, *Immaginare il potere. Il soffitto dipinto della Sala Magna di Palazzo Steri e la cultura letteraria e artistica a Palermo nel Trecento,* Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022, pp. 172, € 50,00.

Il restauro del soffitto ligneo dipinto della Sala Magna di Palazzo Chiaromonte-Steri, iniziato nel 2017 e concluso nel 2019, ha costituito un eccezionale e privilegiato momento d'indagine e di avanzamento degli studi, nel corso del quale l'autrice ha ricoperto l'incarico di consulente per le ricerche storico-artistiche. Il volume è l'esito di una ricerca decennale, che precede dunque i lavori di restauro, trovando in quest'ultimo il suo momento più alto, ed alla cui luce si compone il vasto inserto iconografico a colori a corredo dell'opera, il quale consente una fruizione ottimale del ricco repertorio d'immagini dipinto sulla superficie lignea.

Il soffitto palermitano rappresenta un *unicum* nel frammentario panorama artistico del tardo Trecento siciliano e l'obiettivo di Licia Buttà è quello di restituire, attraverso lo studio delle tavole dipinte, il contesto politico, sociale, religioso, artistico e letterario della sontuosa ed acculturata corte chiaromontana.

Sui 600 m² di superfici dipinte, più di 50 storie compongono un discorso retorico, fortemente moralizzante che affronta temi religiosi, epici e dell'amor cortese rivolto a Manfredi III Chiaromonte, una sorta di *speculum principis*, avente come fine quello di mostrare al *dominus* di Palermo gli effetti del buono e del mal governo affinché eserciti correttamente il suo potere.

Le iconografie delle storie raffigurate trovano un puntuale riscontro nella miniatura del XIV secolo, per cui agli episodi biblici sono stati accostati alcuni manoscritti miniati dell'area di Cristo-

foro Orimina, alle vicende di Tristano e Isotta il Ms. Riccardiano, alle storie troiane l'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne, alle vicende di Enea l'*Histoire Ancienne* e per concludere l'*Historia del preelis* e la quarta novella del Novellino per gli episodi di Alessandro Magno.

Il recente restauro ha inoltre migliorato la leggibilità delle tavole del settore centrale, consentendo alla studiosa di potervi riconoscere, tra la tavola XIV e quella XVII, alcune delle scene, aventi come protagonisti il re Davide, Giaele e Sisara, Nabucodonosor e il figlio Evil-Merodach e il re Salomone, riconducendone l'iconografia allo *Speculum humanae salvationis*, trattato composto tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo.

Gli esiti delle operazioni di smontaggio delle tavole rappresentano uno degli elementi inediti più interessanti disquisiti dall'autrice; un'analisi più approfondita dell'opera è stata in grado di rivelare non solo la cromia originaria di alcuni brani pittorici occultati dall'intelaiatura lignea, ma anche preziose informazioni riguardanti la preparazione delle tavole, la loro messa in posa e la tecnica pittorica dei singoli maestri attivi nel cantiere; in particolare l'utilizzo di mascherine e compasso negli elementi geometrici presenti soprattutto nel settore meridionale nel quale è attivo il Maestro di tradizione bizantina.

Si segnala inoltre la scoperta di diversi bozzetti e disegni preliminari nel lacunare B 218-1, i quali sono stati ricondotti dalla studiosa alle mani del Maestro del Giudizio di Salomone, del Maestro di Aristotele e del Maestro di tradizione giottesca. Nello stesso lacunare è stata rinvenuta una firma inedita in corsiva gotica trecentesca italiana, in un margine andato nuovamente occultato durante il rimontaggio: «*ego magister francius testor*». Secondo l'autrice quest'ultima sarebbe da riferirsi o a *Mastru Chicu pinturi di Naru*, la cui firma campeggia nella porzione visibile del cassettone, e il cui termine *testor* sarebbe da riferirsi ad un ipotetico ruolo di responsabile del reclutamento degli artisti che Magister Francius avrebbe svolto all'interno del cantiere, o in al-

ternativa, al ruolo di pittore esterno al cantiere, avente il compito di giudicare e garantire il lavoro svolto dalle maestranze attive presso quest'ultimo.

Infine, lo smontaggio degli elementi lignei ha rivelato diffuse indicazioni riguardanti la loro messa in posa. Sebbene non si tratti di un caso unico, l'utilizzo del siciliano medievale per segnalare la direzione verso la quale sarebbe avvenuto il montaggio delle tavole, è un'ulteriore occasione di conferma di quanto sostenuto da Buttà, secondo la quale i carpentieri e i pittori, fatta eccezione per il Maestro di tradizione giottesca, erano tutti locali.

Carla Livolsi

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Angela Scandaliato, Nuccio Mulè, *La chiesa di San Filippo Apostolo e il battistero di San Giovanni nella Giudecca di Siracusa. Il ritorno della Memoria*, con un contributo di Moshe Ben Simon sul cimitero ebraico di Siracusa, Firenze, Giuntina (Associazione italiana per lo studio del giudaismo. Testi e studi, 28), 2021, pp. 304, € 30,00.

A quasi dieci anni di distanza dalla pubblicazione della prima ricerca, Angela Scandaliato e Nuccio Mulè tornano a scrivere della sinagoga e del bagno rituale degli ebrei a Siracusa (del 2002 è infatti il volume *La Sinagoga e il bagno rituale degli ebrei di Siracusa*, Firenze, Giuntina). Da quel momento, tanti altri contributi sono stati pubblicati, dimostrando come la questione non sia mai stata trascurata dai due autori. Anche nel volume che in questa sede presento, l'interesse impellente è chiaramente quello di mettere ordine in una materia controversa, piena di zone d'ombra e di inesattezze imputabili agli studiosi che a più riprese se ne sono occupati. Scandaliato e Mulè, dopo un'attenta analisi critica delle fonti, basano le proprie tesi su riflessioni logico-deduttive, coadiuvati da uno studio approfondito delle sostruzioni e delle fabbriche architettoniche della chiesa di San Giovanni Battista e di quella di San Filippo Apostolo nella Giudecca, così come del bagno ebraico ritrovato nel cortile del primo edificio. I due autori confutano la tesi, diffusa e radicata in città, secondo la quale la vecchia sinagoga si sarebbe trovata dove oggi sorge San Filippo, dimostrando che la chiesa esisteva prima della cacciata degli ebrei dalla Sicilia (1492) e che, altresì, la confraternita dei Filippini è una delle più antiche di Siracusa. I resti della sina-

goga, invece, dovrebbero essere riconosciuti in quella che fu poi ribattezzata come chiesa cristiana dedicata a San Giovanni Battista (San Giovannello), il che è lecito pensare che avvenne dopo il 1492. Il pozzo al di sotto della chiesa di San Filippo, in questo modo, costituirebbe un battistero paleocristiano (secoli IV-VI), non avendo nulla a che fare con la comunità ebraica. Viceversa, il bagno collocato nel cortile della chiesa di San Giovannello, riscoperto nel corso degli anni Novanta del secolo scorso grazie all'intraprendenza di una residente, dovrebbe essere immaginato come un *miqweh* (bagno rituale) ebraico. Ancora incerta risulta la reale collocazione del cimitero secondo le ricognizioni di Moshe Ben Simon – di cui si ospita un felice contributo –, probabilmente situato in prossimità del casale Mettile e non del Porto Piccolo. Una menzione particolare merita poi l'attenzione riservata dai due ricercatori alle caratteristiche tecniche ed architettoniche della scala elicoidale che collega la chiesa di San Filippo Apostolo al pozzo/oratorio, riconosciuta di età tardo-bizantina. Partendo dal fondamentale contributo di Zaragoza Catalàn su altri prototipi simili sparsi nel Mediterraneo (tra cui la ben nota *vis de Saint-Gilles*), Scandaliato e Mulè ravvisano tra questo e gli esemplari medievali, uno scarto. È infatti una scala rupestre e ha raggio pari a un quarto di cerchio, che la avvicina al mondo antico o bizantino. Una riflessione di carattere storico-sociale del contesto condisce il volume: le vessazioni e le continue angherie subite dalla comunità ebraica di Siracusa dopo la conquista normanna e fino al XV secolo. Questo, insieme al desiderio di vedere la 'Terra promessa', spinsero molti a rischiare un viaggio dall'esito incerto per raggiungere Gerusalemme.

Il volume di Scandaliato e Mulè, insomma, sonda nel profondo non solo due eminenti edifici del Medioevo siracusano, ma l'urbanistica stessa dell'isola di Ortigia dal IV al XV secolo. Filo conduttore è la consapevolezza di una verità che deve essere riscoperta: il libro è suddiviso in sei parti, di cui tre più la *Conclusione* richiamano il titolo stesso (*Il ritorno della Memoria*), ad evocare una storia mai sottratta alla comunità aretusea ma solamente

dimenticata. Il lavoro è arricchito da una vasta appendice documentaria; unica pecca, le ridotte dimensioni delle tavole e delle fotografie, che, nelle prime, rende quasi impossibile leggerne il contenuto. Nonostante questo, non si può non rimanere sorpresi e affascinati dalla mole di studio che si cela dietro tale ricerca, così come dalla storia che è in grado di raccontare. Per concludere, il libro espone in un linguaggio chiaro ed in modo organico i risultati di un lavoro pluriventennale, complesso quanto ambizioso, che ha tra i suoi punti di forza l'analisi del contesto, la lettura delle fonti ed una rielaborazione logico-deduttiva, e che si misura sempre con i più aggiornati contributi scientifici.

Andrea Mattia

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Viola Skiba, Nikolas Jaspert, Bernd Schneidmüller, Wilfried Rosendahl (hrsg. von), *Die Normannen. Eine Geschichte von Mobilität, Eroberung und Innovation*, Ausstellungskatalog (Mannheim, 18. September 2022 bis 26. Februar 2023), Regensburg, Schnell & Steiner (Publikationen der Reiss-Engelhorn-Museen, 96), 2022, pp. 528, € 45,00.

La mostra di Mannheim, che prosegue a Rouen nel corso del 2023, s'inserisce nell'alveo della riflessione sugli orizzonti 'globali' dei Normanni, già oggetto p. es. di due iniziative a cura di Mario D'Onofrio, cioè la mostra romana *I Normanni popolo d'Europa. 1030-1200*, Venezia 1994, e il convegno *La scultura normanna tra Inghilterra e Terrasanta. Questioni storiografiche*, Roma-Bari 2001. Un tema, quello della mobilità normanna tra Europa e Mediterraneo, la cui fortuna è stata recentemente rinnovata dal convegno *Norman Connections. Normannische Verflechtungen zwischen Skandinavien und dem Mittelmeer*, Regensburg 2022 – concepito dai curatori, i medesimi della mostra, in dittico con questa –, e dal numero monografico della rivista «*Studi e ricerche di storia dell'architettura» VI, 2022, 11*, *L'architettura normanna e il Mediterraneo. Dinamiche di interazione culturale*, a cura di Kai Kappel e Margherita Tabanelli. I quattro curatori della mostra danno alle stampe un volume aggiornato sugli ultimi orientamenti della ricerca d'ambito umanistico, come la *Global History*, le istanze ecologiche (la dimensione marittima delle conquiste) e di genere (le donne come «wichtige Bindeglieder internationaler Netzwerke», p. 32), e fitto di rimandi ai problemi del presente multiculturale, per formulare l'auspicio, esplicito, di un'Europa unita.

La struttura del catalogo, alla cui stesura concorrono alcuni dei massimi specialisti in materia, asseconda la geografia d'insediamento prima vichinga poi normanna dalla Scandinavia all'Europa orientale e occidentale, al Mediterraneo europeo, nordafricano e crociato, seguendone le vicende prevalentemente tra IX e XII sec., anche in regioni marginalmente coinvolte dalla frequentazione normanna. D'altra parte – come precisano i curatori – l'ampiezza dell'area presa in esame è tale da richiedere alcune riflessioni sull'identità dei diversi gruppi 'normanni', come pure sulle ragioni che, di volta in volta ma in un groviglio sempre fitto, ne determinano la circolazione, tra scorribande, commerci, pellegrinaggi e migrazioni *stricto sensu*, su cui le fonti storiografiche – in ogni caso viziate dal precoce imporsi del 'mito' normanno – fanno poca o nessuna luce, sicché in qualche caso il debito verso la ricerca archeologica, soprattutto per i secoli più alti, è quasi totale.

Ciò è particolarmente vero per la Scandinavia d'età vichinga, priva d'una tradizione storiografica, ma per cui i reperti esposti, perlopiù metallici, testimoniano la portata della circolazione d'uomini e merci e i rapporti allacciati specialmente con l'Europa orientale attraverso il Baltico. I rinvenimenti archeologici attestano peraltro presenze normanne nella Rus di Kiev, alla cui fondazione, tra X e XI sec., stando ad alcune delle fonti pervenuteci, concorrono genti scandinave. Benché, per ovvie ragioni politiche, i pezzi conservati nei musei russi non siano esposti, una parziale ricostruzione della fitta rete di scambi commerciali, in larga parte lungo i fiumi, attraverso la Rus fino al Mediterraneo orientale, è consentita dai ritrovamenti di monete, testimoni dell'importazione d'argento su larga scala dall'Oriente musulmano; mentre sembrano essere detenuti da una più stretta élite i rapporti con Bisanzio, ove comunque, nei medesimi anni, si costituisce la guardia variaga.

Quanto allo stanziamento in Normandia, se i secc. IX e X, con Rollone e la conversione di massa al cristianesimo, sono documentati, oltre che dalle cronache, da oggetti sovente rinvenuti

nei fiumi e pertinenti alla sfera militare (metalli), l'XI sec., cui rimonta la fondazione delle grandi chiese, perlopiù abbaziali – donde provengono alcuni pezzi esposti – di Rouen, Saint-George de Boscherville, Jumièges, Fécamp, Saint-Évroult, Caen e Mont-Saint-Michel, adombra un insediamento più maturo e una nuova integrazione nell'Europa continentale. La 'conquista' normanna dell'Inghilterra – i cui contatti con la Scandinavia d'età vichinga sono precoci, tanto che vi si diffonde già nel IX sec. una cultura angloscandinava – è narrata sia dalle fonti scritte sia dal ricamo di Bayeux (non esposto), e attestata dalle evidenze archeologiche e dalla conferma di diplomi precedenti a favore dei monasteri inglesi, cui s'accompagna l'integrazione, agevolata da un'oculata politica matrimoniale, tra le aristocrazie anglosassone e normanna. La cultura materiale anglonormanna è oggetto d'una specifica sezione, che fa luce sull'attrezzatura agricola, sugli utensili da cucina, sull'equipaggiamento equestre, su giochi e gioielli.

A fronte di un certo numero d'avventurieri perlopiù itineranti al servizio dei sovrani cristiani, manca un insediamento normanno stabile nella Spagna in cui s'avviava la *Reconquista*, con l'eccezione dell'effimera esperienza del principato di Tarragona, recentemente sottratta ai musulmani, concesso al normanno Roberto Burdet, che l'avrebbe tenuto per un quarto di secolo tra la prima e la seconda metà del sec. XII. In assenza di testimonianze materiali specificamente riguardanti la città 'normanna', alcuni oggetti sono esposti a mo' di testimonianze (archeologiche, epigrafiche e artistiche) del multiculturalismo spagnolo bassomedievale e, specificamente, della cultura artistica catalana – e della città di Tarragona – al tempo di Raimondo Berengario III e dei suoi successori. Tra le schede, novità in quella sulla mitra detta di sant'Ollegario nel Tesoro della Cattedrale di Barcellona, recentemente sottoposta all'esame del radiocarbonio (XIV sec., poi rimaneggiata).

In Italia meridionale, dove essi giungono, come pellegrini e militari, intorno al 1000, il policentrismo normanno della seconda metà dell'XI sec. (frammenti scultorei da Aversa, Monte

Sant'Angelo, Siponto), l'unificazione sotto il Guiscardo e le vicende del XII sec. sono documentati, in mostra, da cronache laiche e monastiche, da manufatti provenienti da Montecassino, da sculture erratiche (da Bari e Gaeta), da oggetti eburnei (scacchi, olifanti, oltre agli avori di Salerno), da un incensiere bronzeo finora inedito da Melfi. La contea di Sicilia e Calabria è oggetto di una sezione apposita, che ne presenta il multiculturalismo attraverso diplomi, monete, epigrafi palermitane (l'iscrizione greca da San Pietro la Bagnara e il fusto di colonna con iscrizione araba da San Francesco, entrambi a Palazzo Abatellis), frammenti vitrei e ceramici da Mileto. La Sicilia di Ruggero II è più dettagliatamente documentata, con particolare riguardo per il sincretismo culturale che ne caratterizza il regno e attraverso un'ampia gamma di *media*, tra cui un diploma purpureo per la Palatina, il salterio trilingue Harley, i frammenti marmorei con epigrafe araba in *sectilia* di porfido e serpentino (di Jeremy Johns, che anticipa qualche osservazione d'un suo prossimo studio) e il fonte di Gandolfo del MuMe, un frammento dipinto della carpenteria lignea della Cattedrale di Cefalù, l'*Agiosoritissa* musiva del Museo Diocesano di Palermo, la placchetta raffigurante Ruggero incoronato da Nicola e la corona votiva di Bari, e alcuni noti tessili del Castello Sforzesco. Alla piccola sezione sulla Sicilia dei Guglielmi e di Federico II pertengono, tra le altre cose, tre frammenti dell'arredo lapideo monrealese, la coperta dell'evangeliario di Capua, gli anelli e la placchetta circolare rinvenuti nella tomba di Costanza d'Aragona, il manto detto di Carlo Magno della Cattedrale di Metz e alcuni manoscritti miniati d'età sveva.

Il Meridione è inoltre indirettamente oggetto della sezione sul Mediterraneo orientale e meridionale, che presenta manufatti bizantini giunti in Italia già nel Medioevo, p. es. le stauroteche di Monopoli e di San Giovanni a Piro, alcuni pezzi del Tesoro di San Marco a Venezia (non esposti) e frammenti bronzei e lapidei da Canosa (mausoleo di Boemondo) e Barletta, in ragione dei rapporti delle città pugliesi con la Terrasanta, con un *focus*

su Antiochia normanna (monetazione, fonti scritte). Terrecotte e ceramiche rinvenute a Marsala e nel suo mare e una copia della lastra detta di Mahdia documentano infine i rapporti tra Sicilia e Ifriqiya, prima e in seguito alla conquista ruggeriana di quest'ultima. In chiusura, un saggio di Jean-Marie Levesque sul 'mito' vichingo e normanno nella storiografia e nella percezione comune tra XVIII e XX sec., in Europa e in America, con differenze sostanziali tra regione e regione.

Il volume ambisce dunque a dominare una materia eterogenea con uno sforzo divulgativo che consegue un'indubbia efficacia didattica, cui concorrono i molti *excursus* mirati su temi specifici – a colmare le inevitabili lacune che la successione delle schede comporta – e i riferimenti bibliografici ridotti all'essenziale, probabilmente per scongiurare un eccessivo appesantimento dei testi. In questa ponderosa impresa, centrale non è il fatto artistico (nessuno dei curatori è uno storico dell'arte), ma la dimensione 'mobile', 'liminare' e sincretica delle culture normanne, di cui il fatto artistico è solo una componente; una dimensione – «die größte Stärke der Normannen» (p. 475) – di cui il catalogo ribadisce a più riprese l'attualità.

Adriano Napoli

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Francesco Paolo Tocco (a cura di), *Sotto lo sguardo di Ruggero. Un sovrano, un regno, una città del Mediterraneo medievale*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Cefalù, 29 febbraio - 1 marzo 2020), Cefalù, Centro Studi Ruggero II - Città di Cefalù, 2022, pp. 386, € 20,00.

Organizzato per celebrare la fondazione del Centro Studi "Ruggero II" di Cefalù, il convegno s'è proposto come occasione di dialogo interdisciplinare, oltre che internazionale, su un tema assai sfaccettato, come dimostra la sua ininterrotta e perfino crescente fortuna, sia pure da prospettive via via cambiate, tra lo scorso e questo secolo. Proprio a quest'aspetto sono dedicati il contributo introduttivo di Francesco Paolo Tocco, che propone una riflessione metastoriografica sulle letture stratificatesi nel tempo della figura di Ruggero II, e quello di Kordula Wolf, sul costrutto ideologico di Ruggero come «sultano battezzato», impostosi sulla scia della lettura 'risorgimentale' ancor oggi condizionante di Michele Amari.

Sui riferimenti culturali di Ruggero tra Roma, Bisanzio e l'Islam, Jean-Marie Martin, dopo averne vagliato titolazione, diplomatica, legislazione e insegne anche alla luce delle peculiarità di ciascuna delle regioni del regno, conclude che «il carattere polisemico caratterizza più il regno che il re» (p. 81) e che questi è sovrano cristiano e latino; mentre Annick Peters-Custot, che n'esamina sotto vari aspetti (iconografia regia, *ordines coronationis*, politica estera e interna) le ambizioni imperiali, alla cui espressione concorrono tre culture, ritiene, nell'ottica d'una «*koinè* mediterranea della sovranità» (p. 90), che questa sia principalmente d'ispirazione bizantina e islamica.

La straordinarietà dell'incoronazione di Ruggero a re d'un regno nuovo è oggetto dei contributi di Fulvio Delle Donne, che ne cerca le ragioni legittimanti nelle cronache di Alessandro di Telese, Falcone Beneventano e Romualdo Guarna, e di Angela Lamanna, su un nuovo testimone, il quinto, di uno degli *ordines coronationis* normanni, cioè quello indicato come «*ordo* A» da Reinhard Elze. Oggetto d'una panoramica di Carmelina Urso è la politica matrimoniale normanna, dal Guiscardo a Costanza; la nebulosa consistenza dell'infeudamento laico in Calabria e in Sicilia, ciascuna con proprie specificità, nell'età di Ruggero II, alla luce della terminologia adoperata nella documentazione coeva, e in rapporto al servizio militare, è riletta da Riccardo Berardi; il ruolo 'narratologico' di Ruggero II nelle agiografie di Bartolomeo da Simeri, dei santi abati di Cava, di Giovanni da Matera e di Guglielmo da Vercelli, in alcune delle quali, secondo «un copione piuttosto standardizzato» (p. 138), il ravvedimento del re rispetto alla santità dei personaggi è causato dall'intermediazione dei suoi ammiragli, è soppesato di volta in volta da Francesco Panarelli.

Più puntualmente su Cefalù i contributi di Antonio Franco, a proposito della città in età musulmana, la cui eco, oltre che nelle memorie di viaggiatori arabi d'età normanna, sussisterebbe ancor oggi nella toponomastica, oltre che nei cippi funerari erratici del Museo Mandralisca, e di Rosa Maria Cucco e Stefano Vassallo, che propongono una rassegna aggiornata sulle indagini d'archeologia medievale in area madonita, riguardanti segnatamente siti normanni o di frequentazione normanna, come i bagni cefaludesi detti di Cicerone, l'abbazia di San Giorgio di Gratteri, presso cui è attestato un insediamento già bizantino, alcune alture presso Caltavuturo e la contrada di San Pietro presso Polizzi. Ai rapporti tra Cefalù e la Campania in età normanna, ben saldi se quasi tutti «i forestieri che compaiono nella documentazione cittadina [sono] di origine campana» (p. 254), è invece dedicato l'intervento di Bruno Figliuolo, che rimarca la consistenza dei traffici commerciali tra le due sponde del Tirreno, e specialmente con Amalfi.

Sulla Cattedrale cefaludese, le note di Vincenzo Garbo sulle celebrazioni locali degli anniversari di morte di Ruggero tra XVIII e XIX secolo, e il denso saggio sul suo arredo lapideo, di pugno di Ruggero Longo e Francesco Capitummino. Questi ultimi ricostruiscono l'allestimento liturgico tra XVI e XVII secolo, sulla scorta delle note descrizioni di Bartolomeo Carandino e Benedetto Passafiume, oltre che di documentazione fotografica in parte inedita e precedente ai restauri avviati negli anni Settanta del secolo scorso, per confezionare una proposta, tuttavia non definitiva, sulla configurazione della nave e dell'area presbiteriale nel XII secolo, con qualche scarto rispetto alle ricostruzioni di Crispino Valenziano e di Vladimir Zorić. L'esame delle lastre intarsiate di *sectilia*, condotto da Longo, consente – oltre che la formulazione d'alcune ipotesi sugli arredi specifici di pertinenza, a motivo delle misure dei singoli pezzi – l'individuazione di due ravvicinate fasi di definizione dell'allestimento, che si distinguono per i materiali impiegati, via via meno nobili, tra l'età ruggeriana e l'ottavo decennio del secolo. I frammenti scultorei d'arredo sono a loro volta attribuiti da Capitummino a due diverse maestranze, tra il quarto e il quinto decennio, di cui la prima è assai vicina ai modi della bottega di Gandolfo – un punto ormai fermo, su cui gli studi più recenti convergono –; la seconda, che subentra gradualmente, è associata dall'A. – anche sulla scorta di altri studi di suo pugno – ai cistercensi che sarebbero giunti a Gratteri da Montpellier; ciò che a suo avviso giustificherebbe l'interpretazione 'provenzale' della scultura normanna siciliana da parte di Roberto Salvini. Conclusione condivisa – che, come altre in passato, tiene conto delle complesse vicende edilizie della chiesa – è che «la produzione dell'arredo liturgico della cattedrale di Cefalù andrebbe ascritta tra la fine degli anni '30 e gli inizi degli anni '40, con un suo probabile aggiornamento da ascriversi alla seconda metà inoltrata del XII secolo» (p. 355).

A proposito della circolazione mediterranea di persone e repertori, Noelia Silva Santa Cruz riesamina su un piano transmediale la produzione d'avori siculo-arabi e di olifanti islamici

nell'età di Ruggero II, ma anche le vie d'approvvigionamento, la mobilità delle maestranze e i modelli, tra ceramica, pittura su legno e miniatura, all'orizzonte dei quali è l'Egitto fatimide; mentre Laura Rodríguez Peinado riscontra analogie tra i problemi riguardanti l'identificazione della produzione tessile della Sicilia normanna e della Spagna coeva e auspica, pertanto, un metodo di studio condiviso. Dopo una riflessione sulle differenze tra le tradizioni storiografiche italiana sulla Sicilia normanna e spagnola su al-Andalus, anche Juan Carlos Ruiz Souza rimarca l'affinità tra le due aree a proposito dell'associazione – consapevolmente adottata anche dalla Corona di Castiglia – tra *muqarnas* e acqua, peculiare della cultura musulmana, con una nota su una sua possibile occorrenza cefaludese.

Adriano Napoli

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Sergio Troisi, *Arte in Sicilia. Dalle origini al Novecento*, Palermo, Kalós, 2022, pp. 740, € 50,00.

Dell'arte in Sicilia Sergio Troisi si propone di analizzare le manifestazioni che, dalla Preistoria ai giorni nostri, hanno segnato lo sviluppo di una coscienza artistica frutto della molteplicità di esperienze che qui si incontrano.

Con un'enumerazione lunghissima di testi bibliografici disponibili per la lettura delle opere, l'autore ne seleziona solo alcuni, i più significativi, e li dona al lettore, con la conferma di scientificità del lavoro e la speranza che questi possano stimolare il seme della curiosità che il volume indubbiamente genera in merito a molte questioni. La bibliografia selezionata è posta in appendice e indica prioritariamente dei testi a carattere generale, che hanno preceduto gli intenti di Sergio Troisi, che ne sottolinea l'esiguo numero. La parte più considerevole dell'apparato bibliografico è costituita da una puntuale analisi sui testi monografici della storiografia e critica artistica, divisi secondo la medesima strutturazione in capitoli del libro.

Questi ultimi vengono individuati spezzando il filo della storia dell'arte pressoché ogni cento anni, utilizzando come spartiacque il cambiamento di secolo. Applicare una divisione in capitoli basata su una periodizzazione cronologica che rispecchia la successione dei secoli è tuttavia solo a volte coincidente con le effettive cesure che caratterizzano la storia dell'arte.

Il testo comprende un'ampissima selezione di opere, dalle più conosciute e aventi fama internazionale, a quelle apparentemente minori, conosciute da pochi interessati o poste all'attenzione di un minor numero di studi da parte delle ricerche accademiche,

rendendone ancora difficile una completa delineazione. Dopo un primo capitolo in cui vengono affrontate le complesse indagini sulle fasi più antiche dell'isola, dal Paleolitico fino all'incontro con la storia delle grandi civiltà antiche, l'analisi procede con la trattazione dell'architettura templare greca, ancora oggi uno degli elementi cardine dell'immaginario siciliano, e delle grandi *domus* romane, affacciandosi poi alla Sicilia medievale, che, a partire dall'età normanna, riacquisisce la sua posizione di centralità, andata in crisi con il collasso delle strutture dell'Impero d'Occidente. Più dei secoli precedenti, il Quattrocento dà avvio a un articolato discorso sulla pittura cui la Sicilia non si sottrae: basti pensare all'opera di Antonello da Messina, figura non isolata del nutrito rinascimento mediterraneo. Nella storia dell'arte moderna, la Sicilia non è mai terra di periferia. Nomi come Antonello Gagini e Giacomo Serpotta per la scultura, e Caravaggio e Antoon Van Dyck, pur solo di passaggio, per la pittura, hanno segnato profondamente i risvolti della produzione artistica a loro debitrice. Colmando un vuoto editoriale di circa cinquant'anni, parte dell'ultimo capitolo viene dedicata alla seconda metà del Novecento, concludendosi con realizzazioni del nuovo millennio, poste in relazioni propositive con l'arte contemporanea.

Da apprezzare è il chiarissimo apparato iconografico, a cura della grafica della casa editrice palermitana, Flavia Silpi. Tanta leggibilità quanta chiarezza espositiva è propria di un testo indirizzato ad un pubblico eterogeneo di appassionati e studiosi, evidentemente fruibile da più categorie di lettori. Il volume, infatti, risponde sia all'esigenza di raccontare «la straordinaria ricchezza del patrimonio culturale dell'isola e della sua complessità storica», ricorrendo alla sintesi di più fonti e studi comparati, sia a quella di divulgazione della storia dell'arte, divenendo un «possibile atlante di viaggio» per tutti coloro che, accostatisi alla lettura, si possano servire di essa anche nella costruzione di itinerari, reali più che immaginari, e che comportino un'effettiva visita nella più grande isola del Mediterraneo.

Su questa peculiare caratteristica dell'area geografica presa in esame, così scrive l'autore nell'introduzione: «La dimensione insulare ha tante volte suggerito in passato, o anche nella retorica presente, una struttura identitaria che invece si rivela, pressoché a ogni momento, aperta e plurale». L'intrinseca fisionomia della Sicilia si confà a una storia ricca di cambi di direzione senza soluzione di continuità, in cui è essenziale riconoscere una fitta trama di contaminazioni per essere in grado di districare la complessa rete di relazioni e rapporti tra le opere.

Il titolo risponde così a una specifica visione della sincretica commistione di istanze che l'isola ha accolto ed è frutto di quella metodologia di analisi, sorta in seno alla storiografia artistica novecentesca, che interpreta la fenomenologia del prodotto estetico «come storia delle contaminazioni, degli incontri, dei meticciamenti fra culture diverse e lontane» (V. Pinto, *Guardando al «Siculorum» del 1948*, in «Siculorum Gymnasium» LXVIII, 1, 2015, pp. 69-91, citazione a p. 88).

Il libro affida dunque al lettore tutti gli strumenti preliminari per volgersi a uno studio dello sterminato patrimonio artistico che il suolo siciliano custodisce; un testo ricco, indirizzato a un vasto pubblico, che traccia un quadro ampio e completo della storia dell'arte in Sicilia, mettendone bene in evidenza non solo la fitta rete di forme culturali sovrapposte, ma anche le suggestioni, provenienti da distanze prossime o più remote, che hanno colpito gli artisti, la cui presenza nell'isola ha sempre dato frutti ragguardevoli.

Miryam Catalano

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Mario Marubbi (a cura di), *Sofonisba Anguissola e la Madonna dell'Itria. Il culto dell'Hodighitria in Sicilia dal Medioevo all'Età Moderna*, catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico "Ala Ponzone", 9 aprile - 10 maggio 2022; Catania, Museo Diocesano, 10 settembre - 4 dicembre 2022), Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 2022, pp. 158, € 29,00.

Il catalogo è il risultato di una rinnovato interesse per la pittrice cremonese Sofonisba Anguissola ma anche di un programma più ampio di valorizzazione del patrimonio culturale ancora poco frequentato sia in Lombardia che in Sicilia.

L'*input* iniziale è stato il restauro – patrocinato dal Museo Civico "Ala Ponzone" di Cremona – della tavola della *Madonna dell'Itria* attribuita a Sofonisba Anguissola e della tela della *Madonna della Raccomandata* riconducibile allo stesso orizzonte cronologico e culturale, provenienti dalla chiesa della Santissima Annunziata di Paternò; entrambe le opere attendevano da tempo un intervento di riqualificazione unito ad un approfondimento critico sul primo soggiorno (1573-1579) in Sicilia della pittrice a seguito del suo matrimonio con Fabrizio Moncada.

Il soggetto dell'opera ha permesso di allargare il campo all'iconografia della Madonna dell'Itria nel corso dei secoli instaurando un proficuo dialogo tra mondi e culture diverse; l'originale icona mariana di matrice orientale con rappresentazione della Vergine *hodighitria* (colei che guida) con il Bambino diviene – come ricostruito da Carmelo Signorello – emblema della cristianità dopo la caduta di Costantinopoli in mano ai musulmani nel 1453 e, mentre permane la presenza di rappresentazioni bizantine nel

Meridione d'Italia (Puglia, Calabria, Sicilia e Sardegna), una nuova iconografia si afferma in Sicilia già dal XIV e XV secolo: due anziani monaci calogeri, basiliani, trasportano con l'aiuto di due angeli una cassa lignea su cui è assisa la Vergine con il Bambino incoronata dagli angeli, personificata, e non 'icona', al cospetto di una schiera di fedeli in preghiera appartenenti alle diverse classi sociali; ed è così che Sofonisba 'rilegge' l'icona dell'*Hodighitria* incarnando e ambientando naturalisticamente la scena.

Questo passaggio culturale è doviziosamente documentato nel saggio di Michele Bacci, declinato da Mauro Salis attraverso lo studio del culto a partire dal Cinquecento della Madonna dell'Itria in Sardegna e sviluppato da Laura Stagno prendendo le mosse dalla pubblicazione del 1656 di Michele Giustiniani del trattato *Dell'origine della Madonna di Costantinopoli, o sia d'Itria, e delle di lei traslationi*, ricostruendo la fortuna dell'immagine anche al di fuori del contesto meridionale nel quale è solitamente considerata.

Il gioco di rimandi culturali, scambi e varianti investe principalmente i secoli che vanno dal Quattrocento al Seicento, con il tramite degli ordini francescani prima e agostiniani poi, in pieno clima post-tridentino ma, come notiamo attraverso il saggio di Gioacchino Barbera, ha in Sicilia delle propaggini rilevanti nel XVIII e XIX secolo.

Una ricostruzione dell'ordito culturale della Sicilia orientale nell'ultimo quarto del XVI secolo è l'avvio del saggio di Roberta Carchiolo che mira a focalizzare l'attività del primo soggiorno siciliano di Sofonisba, in un costante dialogo con la Palermo vicereale innestata dagli scambi con l'Italia centro-settentrionale, le Fiandre e Madrid, ma anche con le personalità artistiche di matrice controriformata come Alessandro Allori e Scipione Pulzone, di cui diverse opere sono presenti in Sicilia; la visione d'insieme che la studiosa propone delinea la figura di Sofonisba Anguissola come protagonista nelle committenze religiose della Paternò del tempo e le permette di avanzare l'attribuzione della *Madonna della Raccomandata* della chiesa di Santa Maria dell'Al-

to di Paternò alla stessa pittrice, sebbene la qualità dell'opera, anche dopo il recente restauro, risulti 'debole' sia nella materia pittorica che nell'*inventio*.

Il saggio del curatore dell'intero catalogo Mario Marubbi, intriso di dati documentari, ripercorre la vicenda umana e artistica dell'arrivo di Sofonisba in Sicilia e del suo soggiorno a Paternò, feudo e residenza dei Moncada, sottolineando come l'artista anche in questi anni non abbia trascurato la sua professione indirizzandola non solo al consueto genere dei ritratti ma anche «in alcuni quadretti di devotione» (De Ribera, 1609). Ne deriva che la monumentale *Madonna dell'Itria* ora nella chiesa della Santissima Annunziata di Paternò è da ricondurre alla mano di Sofonisba anche se Marubbi risolve la discontinuità nel *ductus* pittorico in una realizzazione a più mani non con il marito Fabrizio, come si riteneva dalle parole dell'atto di donazione dell'opera alla chiesa di San Francesco di Paternò, ma con un maestro coevo come Deodato Guinaccia o qualcuno della sua cerchia; sono ancora da ricercare le «celebri miniature» (De Dominici, 1743) non certo identificabili con il *Ritratto di gentiluomo* conservato presso il Museo Civico di Castello Ursino a Catania di cui è stata proposta l'attribuzione a Domínikos Theotokópoulos detto El Greco (Mancuso, Pinto, 2019).

Conclude l'indagine documentaria Giovanni Mendola, che rinvigorisce le consuete notizie biografiche del soggiorno palermitano fra il 1615 e il 1625 di Sofonisba a fianco del secondo marito Orazio Lomellino (si pensi al fortunato incontro con Antoon Van Dyck di cui abbiamo traccia nel suo *Taccuino italiano*), con nuovi elementi che ci permettono di aprire nuovi ambiti di ricerca a partire dall'inventario dei beni mobili della loro ultima residenza palermitana.

Completano la pubblicazione le relazioni dei restauri, il corposo catalogo delle opere delle due sedi espositive, una ricca e aggiornata bibliografia.

Agata Farruggio

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Paolo Russo (a cura di), *Dipingere e scolpire in Sicilia tra Medioevo ed Età Moderna. Con un'antologia di restauri della Soprintendenza di Enna*, Palermo, Regione Siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana (Attività della Soprintendenza per i beni culturali e ambientali di Enna, 3), 2022, pp. 143, edizione fuori commercio.

Il volume è il terzo della collana di studi intitolata all'"Attività della Soprintendenza per i beni culturali e ambientali di Enna" curata da Paolo Russo, ed è il risultato di una serie di incontri seminariali. Il testo mette a fuoco, attraverso il susseguirsi dei casi studio, la cultura artistica della regione più interna della Sicilia, in una cronologia che va dal XIII al XX secolo.

Lodevole obiettivo del testo è chiarire l'importanza del percorso d'indagine, atto ad individuare un procedimento analitico che, senza alterare l'informazione contenuta in un'opera, permetta l'ottenimento di dati affidabili per lo studio e la conoscenza del bene preso in esame. Ecco che la presenza di un ricco apparato iconografico arricchito da note di restauro permette di leggere con più chiarezza gli esiti delle analisi sugli oggetti.

È anche da sottolineare sicuramente l'intento di dialogare con il mondo scientifico il cui risultato ha prodotto il già citato e florido apparato iconografico che, legandosi a filo doppio con i fruttuosi confronti delle opere, accompagna gli studi qui presentati.

La monumentalità della raccolta offre uno spettro cronologico ampio, forse troppo, che pone il lettore innanzi alla frammentaria e già altrettanto complessa situazione artistica in Sicilia, col

pregio di focalizzarsi sul carattere policentrico e variegato delle attività, dei centri di produzione e delle tipologie di oggetti, tutte cifre identitarie dell'isola: dalla cultura bizantina, agli esiti del naturalismo caravaggeschi in Sicilia; dalla scuola lauranesca, ai rapporti con le botteghe partenopee.

Non si vuole entrare nel merito di ogni specifico saggio, ma è utile dire che il testo raccoglie studi e ricerche che abbracciano prodotti artistici di vario genere, senza scadere nella classica e obsoleta distinzione tra arti maggiori e minori.

Nel saggio di Katja Guida sulla pittura iconica, la studiosa riconosce che nella fase post-normanna si diffondono in Sicilia diverse rappresentazioni della *Theotókos*, molte delle quali ancora poco studiate, attraverso un'ampia circolazione di modelli.

I contributi si snodano toccando la complessa realtà artistica siciliana della produzione di statue, non solo con i capolavori attribuiti ai Gagini e Laurana, ma anche con esempi poco noti e sculture polimateriche: nelle analisi di Giuseppe Andolina, Paolo Russo, Salvatore Anselmo e Angela Scialfa, vengono indagate le complessità non solo delle attribuzioni, ma anche della vicenda critica che ha segnato l'adombramento di queste opere scultoree.

Passando anche per il Seicento siciliano, il denso contributo sugli esiti della pittura caravaggesca di Barbara Mancuso presenta una situazione in un primo tempo entusiastica nell'adesione al nuovo linguaggio caravaggesco, che però non viene compreso a pieno, sfociando successivamente in due risultati: il progressivo distacco, oppure più frequentemente un mescolamento con istanze di altre provenienze.

Nel contributo di Federica Barbarino, si espone brevemente la complessa carriera artistica di Guglielmo Borremans negli anni siciliani, 1714-1744, facendo un affondo sulle decorazioni della chiesa di San Giuseppe a Leonforte, già attribuite a Luigi Borremans, figlio di Guglielmo, ma confermandone la sua presenza al cantiere come uno degli aiuti da un disegno custodito presso il Gabinetto delle stampe e dei disegni di Palazzo Abatellis.

Il testo è intervallato dalle riflessioni di Paolo Russo sulla già citata dicotomia che connette scienza e restauro, poi proseguendo con il contributo di Enrico Cilberto, Gioacchino Giunta e Sara Manin sull'*Addolorata* di Luigi Felix e sulla Madonna *de l'Ancuntru* di Pietraperzia analizzata in tutte le sue peculiarità da Angela Scialfa.

I due saggi finali si concentrano sulla figura di un artista siciliano contemporaneo, Elio Romano, che riscopre la realtà rurale come luogo privilegiato per la cultura.

Uno sforzo esemplare dell'ente territoriale, deputato alla tutela, che riesce a mettere in luce uno degli aspetti fondanti di quest'ultima: la conoscenza del patrimonio culturale locale.

Sergio Frenna

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Roberta Carchiolo, Manuel Parada López de Corselas, Fabio Raimondi (a cura di), *Corrispondenze e scambi tra il Mediterraneo e le Fiandre. La cultura artistica in Sicilia tra Medioevo e Rinascimento*, atti del Convegno (Caltagirone, Museo Diocesano, 25 ottobre 2019), Palermo, Regione Siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana, 2020, pp. 182, edizione fuori commercio.

L'iniziativa di organizzare il convegno è nata in seguito al ritorno, dopo il restauro, presso il Museo Diocesano di Caltagirone – come spiega il direttore Raimondi nell'introduzione del volume – della tavola raffigurante il *Trono di Grazia,* attribuita al pittore fiammingo Vrancke van der Stockt. L'eterogeneità di contenuti che caratterizza la raccolta di contributi, per quanto possa sembrare dispersiva, in realtà costituisce un punto di forza; permette infatti di perseguire l'obiettivo di analizzare da vari punti di vista la diffusione dell'arte fiamminga nel Mediterraneo, a partire dall'indagine sulla tavola stessa e sulla sua storia.

Emblematico di ciò è infatti il contributo in lingua spagnola di José Juan Pérez Preciado, del Dipartimento di pittura fiamminga del Museo del Prado di Madrid, che attraverso un'analisi dettagliata, avanza sulla sopracitata tavola una nuova e interessante ipotesi di attribuzione, secondo cui sarebbe possibile la presenza della stessa mano del *Trittico della Redenzione* di Madrid. Massimo Porta, presidente della Fondazione Fidecommissaria Agata Interlandi, invece coglie l'occasione per richiamare alla memoria gli atti di solidarietà, nella Caltagirone del Settecento, della baronessa Agata Interlandi Lorefice di Favarotta, donatrice del *Trono*

di Grazia alla parrocchia calatina di San Giorgio. La presenza della tavola, testimonianza di un gusto di stampo internazionale dell'*élite* siciliana, è stata inoltre il punto di partenza della ricerca di Roberta Carchiolo della Soprintendenza di Catania per l'analisi di alcuni frammenti della scultura funeraria catanese tra il XIV e il XV secolo, finalizzata allo studio sulle influenze catalane, settentrionali e d'Oltralpe in Sicilia. Tutti i contributi sono arricchiti e corredati da un ampio numero di riproduzioni fotografiche delle opere d'arte trattate, la maggior parte delle quali supporta visivamente i confronti stilistici e iconografici proposti dagli autori. Così avviene nel caso del contributo in inglese di Manuel Parada Lopèz de Corselas, del Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, in cui viene accostata la miniatura a c. 6*v* del *Lumen ad revelationem gentium* (1465-1468) di Oropesa al *Trittico di Miraflores* di Rogier van der Weyden. Significativo è anche l'accostamento, soprattutto tramite le immagini, operato da Distefano, ricercatore presso l'Università di Torino, tra il ciclo dei mesi e dello zodiaco del cofanetto ligneo del XVI secolo nel Tesoro della Cattedrale di Siracusa e la rappresentazione dei medesimi nel calendario delle *Heures à l'usaige du Mans* (1500). Un lavoro analogo inoltre viene svolto, nello studio delle evidenze fiamminghe nella Sicilia orientale e occidentale, dagli storici dell'arte Gaetano Bongiovanni e Maria Katja Guida, rispettivamente sulle tavole palermitane ed ennesi. Ad essere inserite nel volume però non sono solo le riproduzioni fotografiche delle opere d'arte ma anche quelle di lettere e documenti d'archivio, come nel caso della storia, ricostruita da Carmela Maria Di Blasi, funzionario presso la Soprintendenza di Catania, dei continui spostamenti che hanno interessato il dipinto *San Pietro in cattedra e storie della sua vita*, nelle sale del Tesoro di Santa Maria della Stella di Militello Val di Catania. Il contributo, ripercorrendo le vicende dei numerosi restauri, dovuti al suo cattivo stato di conservazione, a motivi espositivi ma anche di sicurezza, mette inoltre in evidenza la consapevolezza che già si aveva dell'importanza della tutela

del bene, oltre che del lavoro svolto dai tecnici su un'opera considerata di «importante interesse» nel 1932 dall'allora Ministero dell'Educazione Nazionale.

Per concludere, altri due importanti apporti conferiscono ulteriori chiavi di lettura che contribuiscono a dare una visione più completa e sfaccettata del tema. Il primo sulla fortuna della pittura e di alcuni artisti fiamminghi in Sicilia proposta da Barbara Mancuso, professoressa di Storia dell'arte moderna dell'Università di Catania, attraverso alcuni esempi nell'ambito del collezionismo settecentesco e ottocentesco e del ruolo e metodo dei conoscitori; il secondo di Valter Pinto, docente nello stesso Ateneo, sulla letteratura artistica e in particolare sull'approccio metodologico del biografo messinese Susinno nel raccontare Antonello da Messina nelle *Vite* in un continuo confronto con le opere di Vasari, Baldinucci e Lampsonio.

Elena Migliore

Siculorum Gymnasium

LXXV, VIII, 2022

Fabio Francesco Grippaldi, Maurizio Vitella, *Di seta et oro. Antichi tessuti nelle chiese di Acireale*, Palermo, University Press, 2021, pp. 135, € 35,00.

Il volume intitolato *Di seta et oro. Antichi tessuti nelle chiese di Acireale,* edito per la collana "Aracne", è il primo risultato di un'intensa attività di ricerca facente parte di un più ampio progetto denominato *H2020 Silknow: Weaving our past into the future*, riconosciuto in ambito europeo ed insignito del prestigioso premio "European Heritage Awards - Europa Nostra Awards" 2022.

L'obiettivo principale del progetto – esposto già nel titolo della premessa *Recuperando el patrimonio de la seda europeo* a cura di Ester Alba Pagán – è stato quello di trasmettere le conoscenze della produzione manifatturiera serica di ambito europeo dal XV al XIX secolo e specificatamente di rendere interoperabili i dati raccolti sull'intero patrimonio tessile conservato nelle diverse collezioni d'arte, dalle più prestigiose alle più periferiche, grazie alla creazione di un sito online denominato *ADAsilk*.

L'opera, che rappresenta il primo esito conclusivo del programma *Silknow*, è stata scritta a quattro mani, ossia dal professore Maurizio Vitella, alla guida del progetto, e da Fabio Francesco Grippaldi, coordinatore AMEI ("Associazione Musei Ecclesiastici Italiani"). Il volume comprende due capitoli fondamentali sulla storia e manifattura serica acese dal titolo *La produzione della seta ad Acireale e la realizzazione dei paramenti per le Basiliche* (Grippaldi, pp. 13-30) e *I parati delle basiliche di Acireale: per una storia del tessuto in Sicilia* (Vitella, pp. 31-50). Il *catalogo delle opere* (pp. 51-130), che ricopre un periodo che va dal XVI al XIX secolo, invece rappresenta il cuore del volume, contenente un repertorio di settantasei schede, ciascuna delle quali correda-

ta da fotografie del manufatto e da una ampia descrizione in cui sono definite le tipologie, le corrette cronologie, le provenienze e le tecniche esecutive. L'interessante bibliografia (pp. 131-134) racchiude diversi titoli, fornendo uno stimolo per studiosi interessati all'argomento.

Di seta et oro costituisce – in una Sicilia dove sono ormai pochissime le tracce atte a dimostrare l'antica produzione della seta – un lavoro imprescindibile di ricognizione e d'indagine dell'intensa attività economica della seta che per diversi secoli ha costituito la risorsa principale del Val Demone, ovvero l'area nord-orientale dell'isola, di cui restano solamente delle testimonianze nei documenti d'archivio, nella toponomastica come altresì nei racconti popolari.

Lo studioso Fabio Francesco Grippaldi racconta l'origine della storia dell'allevamento del baco e della lavorazione della seta a partire dal IX secolo – con l'arrivo degli arabi nell'isola –; diversamente, invece, lo sviluppo della produzione serica è compiuto solamente con la dominazione normanna: i nuovi conquistatori, invero, eseguirono splendidi manufatti preziosi, ancora oggi esistenti, all'interno degli opifici reali della zona occidentale.

Viceversa, bisognerà attendere ancora qualche secolo per l'espansione dell'area di produzione dei gelsi verso la parte orientale dell'isola, che si verificherà dal XV secolo in avanti quando il processo produttivo si diffonde in maniera capillare nel territorio messinese per poi estendersi verso il territorio etneo, il cui terreno tanto fertile per la presenza del vulcano spinse proprio in questa direzione lo sviluppo dell'organizzazione del lavoro, divenendo il luogo prediletto.

Il viaggio all'interno della produzione serica raccontato in *Di seta et oro* risulta davvero affascinante giacché descritto non solo attraverso i risultati scientifici delle ricerche storico-stilistiche dei diversi manufatti, suddivisi per tipologie e destinazioni d'uso, ma altresì perché finalmente emerge un quadro compiuto grazie allo studio effettuato sulle famiglie locali che impiantarono le loro aziende produttive nel territorio acese.

Escludendo l'esigua quantità di prodotti tessili resi noti solo in sporadiche occasioni come mostre e campagne di studio, i manufatti serici di Acireale – custoditi presso il Museo della Basilica di San Sebastiano, nella Chiesa Cattedrale e nella Basilica dedicata ai Santi Pietro e Paolo – restano ancora un settore quasi inedito per quanto, grazie alla pubblicazione di questo prezioso volume, sia stato reso possibile divulgarli, comprenderli e valorizzarli come parte irrinunciabile del patrimonio materiale dell'isola.

Angela Scialfa

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Pierfrancesco Palazzotto, Giovanni Travagliato, Maurizio Vitella (a cura di), *Il Bello, l'Idea e la Forma. Studi in onore di Maria Concetta Di Natale*, Palermo, University Press, 2022, 2 voll., pp. 813, € 100,00.

Tentare di dar voce all'interno di un'unica grande opera a una molteplicità di autori è stato il grande pregio da parte dei tre curatori, Pierfrancesco Palazzotto, Giovanni Travagliato e Maurizio Vitella, i quali, riunendo, forse per la prima volta, una lunga schiera di nomi che si distinguono per la diversità nei campi d'indagine, hanno voluto mettere in luce la pluralità di interessi scientifici della professoressa Maria Concetta Di Natale alla quale è dedicata l'opera.

Le sue vaste indagini e le numerosissime pubblicazioni hanno segnato un vero e proprio *turning point* per lo studio delle arti decorative in Sicilia, in quanto nel collazionare le fonti e incrociare i dati archivistici la studiosa ha messo in luce le corrette attribuzioni ed esatte cronologie senza mai dimenticare l'osservazione diretta dei manufatti.

Già il titolo, *Il Bello, L'Idea e la Forma*, che trae ispirazione dall'introduzione al primo volume di Gioacchino Di Marzo, *Delle Belle Arti in Sicilia*, nel rendere omaggio alla magnifica opera di uno dei padri fondatori della storia dell'arte siciliana, suggerisce e trasmette l'essenza stessa del valore della produzione artistica, in cui il bello «secondo alcuni, consiste nell'armonico accoppiamento dell'idea con la forma. L'idea costituirebbe a loro senno l'intellegibile, la forma il sensibile, per via del quale l'intellegibile si rappresenta». E l'opera dedicata all'erede di Maria Accascina, pioniera negli studi nel settore delle arti decorative in

Italia, rivela le stesse «precipue cagioni» di Di Marzo: l'«amore che immenso si nutre per le patrie arti, l'altezza del loro merito e l'oscurità in cui giacciono per nostra sventura neglette, perché in sul verde degli anni e dell'intelligenza abbiam preso a coltivarne gli studi».

Grazie a un ricchissimo repertorio di contenuti e temi suddivisi in due volumi e quattro settori, l'opera incorpora nella prima parte due aree di ricerca: le *Arti decorative* da un lato, comprendenti quarantatré contributi (pp. 23-286), e *Collezionismo, committenza, museologia* dall'altro, che annovera, invece, venticinque studi specifici del settore (pp. 287-425); il secondo volume, che si apre con la sezione tematica *Critica d'arte, letteratura artistica e fonti*, include la partecipazione di quindici studiosi (pp. 19-106), prosegue con *Pittura, miniatura e mosaico*, (pp. 107-312) all'interno della quale sono racchiusi trentasette contributi, per concludersi, infine, con una piccola area dedicata alla *Scultura* (pp. 313-354), comprendente sette studi.

Dall'opera emerge un nuovo impianto sistematico, evidenziato non solo dalla prevalenza degli studi legati alle arti applicate ma soprattutto dalla compresenza dei diversi campi d'indagine che, accostati in modo paritario gli uni agli altri, porta al superamento, ormai di fatto anacronistico, della distinzione del sistema delle arti suddivise tra maggiori e minori, in cui viene trattato in modo assolutamente paritario «l›inutile pezzo di legno» e il «prezioso chicco di grano».

L'attività di ricerca e i molteplici interessi della professoressa Di Natale emergono in modo chiaro dalla sua amplissima bibliografia – dal 1974 al 2022 – curata da Rosalia Francesca Margiotta, elencata in appendice al secondo volume (pp. 355-378) e contenente temi e argomenti – dall'oreficeria ai coralli alla produzione artigianale lignea – i cui risultati rilevanti sono stati pubblicati all'interno di fondamentali cataloghi ragionati e mostre.

La ricchezza dell'apparato bibliografico si rispecchia altresì nella coralità delle diverse voci di studiosi provenienti da tutta Europa, i quali attraverso i loro contributi – affrontando temi che

vanno dagli argenti ai gioielli, dalle indagini sulle fonti siciliane ai coralli, dagli alabastri alle cere, dalle pitture e sculture, fino a raggiungere le filigrane del Victoria and Albert Museum passando prima attraverso le fonderie artistiche romane – si stringono le mani quasi a rievocare l'immagine rappresentativa del movimento delle *Arts and Crafts* di William Morris, nella quale il pittore stringe la mano all'artigiano nel tentativo di fondere l'Arte sotto un unico nome.

Angela Scialfa

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Vittorio Ugo Vicari (a cura di), *Libero Elio Romano (1909-1996)*, catalogo della mostra (Catania, Palazzo della cultura, 31 ottobre 2022 - 20 gennaio 2023), Palermo, Regione Siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana, 2021, pp. 215, edizione fuori commercio.

Ci sono cose della Sicilia che nessuno ha mai visto davvero. Quanti dettagli si perdono nel bel mezzo della generalità di cose che poi si uniscono per formare un paesaggio, senza realizzare il racconto di quel luogo.

Questo è quello che ha fatto Libero Elio Romano, attraverso i suoi quadri ha regalato la sua visione dettagliata della Sicilia più abbandonata e libera dagli accadimenti storici della guerra e dalla repressione. Nel suo luogo capeggiava la solitudine, la bellezza e lo ha raccontato con verismo e famigliarità.

La storia di Libero Elio Romano, nato il 21 marzo del 1909 inizia ancora prima del momento in cui vola lontano dalla sua terra per scoprire le possibilità di un Nord che già in quel tempo si dimostrava avanti.

Dopo un primo periodo di formazione al laboratorio-bottega del maestro acese Rosario Spina, luogo di ritrovo per i giovani aspiranti, decise di partire per formarsi tra la scuola libera del nudo a Roma e Firenze, scegliendo di partire non per scappare ma perché ancora nella città etnea non vi erano scuole d'arte che offrivano la possibilità di progredire nelle sue aspirazioni. Durante la sua carriera da studente e da docente attraversano la sua vita tante personalità come Francesco Guglielmino, Giuseppe Luigi Ferretti, Giuseppe Lombardo Radice, Nunzio Scia-

varrello, Eugenio Montale, Elmut Ruhmer, Felice Carena, Ennio Pozzi, Yehezkel Streichman e Ingeborg Franck Huntizinger, rilevanti nell'ambiente culturale quanto come mentori per la sua formazione. Nel mentre della sua produzione artistica, rientrato in Sicilia continua e completa il suo percorso di docenza presso il neonato Liceo artistico di Catania ed infine in Accademia di Belle Arti.

Gli innumerevoli studi e raccolte di documenti sull'artista Libero Elio Romano, tra i più grandi del Novecento, sono stati esposti al pubblico con la mostra organizzata a Catania presso il Palazzo della Cultura dal 31 ottobre al 20 gennaio 2023.

Tale impresa di ricognizione delle opere, dipinti, bozzetti in carboncino, incisioni e sculture, ha visto la partecipazione di varie personalità tra la famiglia, collezionisti e amici, portata avanti e curata dal fautore dell'impresa, Vittorio Ugo Vicari, docente di Storia dell'arte contemporanea presso l'Accademia di Belle Arti di Catania con il supporto di docenti, allievi e del Centro Studi d'Arte "Elio Romano", archivio fondato dai familiari per conservare e valorizzare il patrimonio dell'artista.

Il catalogo, pubblicato nel 2021, promosso dall'Accademia di Belle Arti di Catania, dal Centro Studi d'Arte "Elio Romano" in collaborazione con la Regione Siciliana e il Comune di Catania, si divide in diverse parti, tra quella testuale ricca di testi e contributi e la sezione delle schede storico-artistiche delle opere in mostra che fanno parte della galleria, divisa ulteriormente sulla base dei periodi di sviluppo dell'artista, dalle prime opere e schizzi a quelle relative alla sua permanenza a Morra. Cinque sezioni per cinque momenti della sua vita, dagli anni della formazione autodidatta a Catania, agli studi tra Roma e Firenze, alla gioventù nella sua casa a Morra narrata attraverso scorci di ricordi tra l'interno famigliare e il paesaggio dei *Mandorli spogli* o di *Mare d'inverno*, due tra i dipinti paesaggistici.

Poi la maturità con la sezione fotografica, caratterizzata da una produzione in bianco e nero per fissare il tempo e le emozioni del paesaggio domestico. Protagonista costante il naturalismo

dettagliato, espresso anche tramite dipinti paesaggistici e raffiguranti le figure a lui care, come Guido Romano, il figlio, ancora bimbo.

Il percorso delle sue opere in mostra è un crescendo di stupore, osservando le opere di uno dei maestri del Novecento che meglio hanno saputo narrare le distese dell'entroterra siciliano e i suoi volti, con la sua capacità di raffigurare realmente l'aria pallida dell'estate, i cieli assolati, i colori terreni. Gli spazi diventano luoghi vissuti, dalle ampie distese di colline e prati ad Assoro e Morra in provincia di Enna, a quelli più calorosi, i quali ci immergono nella vita casalinga dell'artista e ci mostrano momenti di vita quotidiana fatta di sguardi, riflessioni, attimi come l'opera *Interno a Morra*.

Opere emblema della sua produzione sono *Ritratto di Maria Rosa Ferretti*, una delle prime rappresentazione della madre, *Testa di ragazzo*, permeata da un'intensità risalente al suo periodo giovanile, *Autoritratto*, un Elio giovane e rusticano.

Una serie di incisioni a china, collezione privata, derivano dalla sua esperienza come professore all'Istituto d'Arte di Catania: troviamo ritratti/studio di donna come *Nudo disteso*, che conferiscono un'autentica e naturale intimità al suo lavoro. Infine l'apice del suo realismo si ha con la produzione di sculture come *Giovinetta stante*.

Il principio su cui si è fondata l'idea del catalogo è stato quello di dar luce e narrare attraverso il ricordo di amici, ex allievi e studiosi della sua arte uno scorcio di Sicilia vista per mezzo delle opere di un artista tanto importante quanto nascosto dai grandi movimenti artistici che si sono susseguiti nei suoi anni. Fulcro della realizzazione del catalogo e poi della mostra è stata la sinergia con cui le varie istituzioni come l'Accademia di Belle Arti e la famiglia hanno lavorato per un risultato comune, valorizzare e far conoscere la figura di Libero Elio Romano.

Simona Di Stefano

Siculorum Gymnasium
LXXV, VIII, 2022

Vittorio Ugo Vicari, *Un agricoltore assai smozzicato. Formazione fiorentina e residenza siciliana di Libero Elio Romano*, Venaria Reale, Alessandro Mancuso Editore, 2021, pp. 288, € 28,00.

Il volume *Un agricoltore assai smozzicato. Formazione fiorentina e residenza siciliana di Libero Elio Romano*, scritto da Vittorio Ugo Vicari, ci propone un'analisi attenta degli anni giovanili dell'artista. L'incipit del lavoro ci svela subito la chiave di lettura per comprendere il suo operato: Elio Romano è una persona che sceglie di «coltivare il suo giardino».

La puntuale ricostruzione storica fa emergere legami importanti con l'ambiente intellettuale romano e fiorentino e sottolinea la frequentazione del caffè *Giubbe Rosse* e della rivista letteraria *Solaria*. Lo studio condotto dall'autore ci mostra il carattere libero di Romano, sempre alla ricerca di una sua identità nel variegato panorama artistico italiano, che lo porta presto ad acquisire autonomia nei confronti del vivace mondo culturale in cui ebbe a formarsi e ad astrarsi per acquisire la lucidità necessaria a seguire il suo percorso.

Nella parte del volume dedicata alla produzione artistica e letteraria, scopriamo l'identità di un artista poliedrico che, oltre alle pitture, alle sculture e ai disegni, compone anche un romanzo intitolato *Fanuzza*, definito da Vicari un «affresco sociale», che l'autore ci invita a 'visitare' per scoprire paesaggi così vividi da poter essere quasi annoverati nel suo catalogo e per cogliere appieno i caratteri stilistici, pittorici ed esistenziali, che così larga parte hanno avuto nella sua produzione. Da qui, l'invito a «chiudere gli occhi e abbandonarsi per rivedere, come in una

realtà aumentata, i paesaggi ennesi, assaporarne tutta l'asperità e bellezza, sentire sotto di sé la consistenza argillosa delle campagne»; un invito che ci porta dentro il mondo di Romano e, attraverso stralci di suggestioni letterarie e visioni pittoriche, ci apre all'universo dell'artista.

Vicari, indagando il carattere di Romano, evidenzia il rapporto profondo che ha con la sua terra e con il suo tessuto familiare. I soggetti sono sempre sensoriali e di numero ristretto: paesaggi dell'entroterra ennese, ritratti, nudi, nature morte. L'artista indaga la realtà a cui è profondamente legato. I paesaggi riesaminano i luoghi del suo vissuto e l'interesse nei confronti della figura umana coinvolge quasi sempre i suoi familiari più stretti, spesso ritratti più volte nel corso della loro vita. La sua apparente ripetitività mostra la volontà di concentrarsi su quelli che considera i propri valori fondamentali, in cui riversare tutte le istanze, opportunamente interpretate, percepite dal mondo artistico contemporaneo.

Il ruolo fondamentale della famiglia è rintracciabile in ogni aspetto della sua vita professionale come risulta evidente nella ritrattistica e nei nudi. E anche dopo la sua morte, la famiglia diventa parte attiva per la riscoperta di Romano attraverso le testimonianze dirette e l'apertura degli archivi personali che ci mostrano spesso la genesi delle sue creazioni.

Il libro esce ventun anni dopo l'ultima mostra antologica di Romano, realizzata quand'egli era ancora in vita. Il catalogo e l'importante apparato documentario sono il frutto di un minuzioso studio, volutamente circoscritto dagli anni di formazione catanese fino al periodo in cui divenne docente presso l'Accademia di Belle Arti di Catania. Molte delle opere presentate sono poco note o addirittura inedite. Numerosi i documenti rintracciati negli archivi di Firenze e Roma e presso i suoi familiari. Oltre al catalogo, nel volume è stata inserita una rassegna critica e la documentazione delle partecipazioni dell'artista a mostre e concorsi; tra le fonti, infine, particolare importanza rivestono le testimonianze dell'autore, poco incline a parlare di sé e della sua

arte, raccolte in occasione di mostre personali ed antologiche, e le interviste che ci consentono di apprendere direttamente dalle sue parole aspetti primari della sua concezione artistica, come l'importanza dell'elemento naturalistico e il valore sociale dell'opera d'arte.

Solo in chiusura Vicari offre la chiave di comprensione del titolo, così inusuale per un testo di questo tipo, riportando poco prima del catalogo e dell'apparato documentario, le parole dell'artista stesso: «Come agricoltore non sono bravo [...]. Molto di più spero dicano i dipinti, anche se in modo assai smozzicato, sennò che senso avrebbero?».

Viviana Scalia