



DIFETTI D'AUTORE

FORME E SIGNIFICATI
DELL' AUTORIALITÀ



A CURA DI

**Livia Bellardini, Giulia Bocchetti, Giuseppe Cali,
Francesca Forlini, Stefano Franceschini, Lorenzo
Buonvivere, Martina Desantis, Eva Lacorte,
Silvia Masi, Valerio Soldà**



XENIA. STUDI LINGUISTICI, LETTERARI E INTERCULTURALI

Collana del Dipartimento di
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

NELLA STESSA COLLANA

1. G. DE MARCHIS (a cura di), *Di naufragi ne so più che il mare. La Cattedra "José Saramago" ricorda Giulia Lanciani*, 2019
2. L. PIETROMARCHI, A. SILVESTRI (a cura di), *Séduction et Vengeance : La cousin Bette de Balzac*, 2020
3. S. POLLICINO, I. ZANOT (a cura di), *Parole che non c'erano. La lingua e le lingue nel contesto della pandemia*, 2021
4. M. NIED CURCIO, *L'uso del dizionario nell'insegnamento delle lingue straniere*, 2022
5. A. ACCATTOLI, L. PICCOLO (a cura di), *20/Venti. Ricerche sulla cultura russa e sovietica degli anni '20 del XX secolo*, 2022
6. D. FARACI, G. IAMARTINO, L. LOPRIORE, M. NIED CURCIO, S. ZANOTTI (a cura di), *When I Use a Word It Means Just What I Choose to Mean - Neither More Nor Less. Studies in Honour of Stefania Nuccorini*, 2023
7. A. ACCATTOLI, L. PICCOLO (a cura di), *20/Venti. Nuovi studi sulla cultura russa e sovietica degli anni '20 del XX secolo*, 2024
8. M. CAVALIERE (a cura di), *O romance histórico em língua portuguesa. Repensando, em Roma, o século XIX*, 2024
9. L. FABIANI, S. POLLICINO, I. ZANOT (a cura di), *Il mondo scardinato. Dispositivi poetici, dinamiche e rappresentazioni degli stati di eccezionalità*, 2024
10. F. ROMANA ROMANI, *Non amo ciò che tramonta. Etica, sacralità, immaginario e arte della cura nella cultura islamica*, 2024
11. E. NUZZO, N. BROCCA, *Sviluppo di competenze pragmatiche in ambienti telecollaborativi*, 2025
12. S. IRVINE, C. RIVIELLO, P. VACIAGO, R. BIANCHIN (a cura di), *Studi miscellanei in onore di Dora Faraci*, 2025

XENIA. STUDI LINGUISTICI, LETTERARI E INTERCULTURALI

Collana del Dipartimento di
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

14

DIFETTI D'AUTORE

FORME E SIGNIFICATI
DELL' AUTORIALITÀ

A CURA DI

**LIVIA BELLARDINI, GIULIA BOCCHETTI, GIUSEPPE CALÌ,
FRANCESCA FORLINI, STEFANO FRANCESCHINI, LORENZO BUONVIVERE,
MARTINA DESANTIS, EVA LACORTE, SILVIA MASI, VALERIO SOLDÀ**



Roma TrE-Press
2025

La Collana “*Xenia. Studi Linguistici, Letterari e Interculturali*”, edita dalla Roma TrE-Press, è stata creata nel 2019 per proporre, all’interno di una cornice editoriale comune, pubblicazioni scientifiche scritte o curate dai docenti del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell’Università degli Studi Roma Tre. La varietà delle proposte riflette le diverse linee di ricerca dipartimentali, nonché la pluralità teorica e metodologica che contraddistingue l’attività del corpo docente.

Direttore della Collana:
Giorgio de Marchis

Comitato scientifico:
Richard Ambrosini; Fausta Antonucci; Camilla Cattarulla; João Cezar de Castro Rocha (*Università dello Stato di Rio de Janeiro – UERJ*); Dora Faraci; Natal’ja V. Kovtun (*Università di Krasnojarsk – KGPU*); Giuliano Lancioni; Rosa Lombardi; Edoardo Lombardi Vallauri; Stefania Nuccorini; Luca Pietromarchi; Luca Ratti; Giovanni Sampaolo.

Coordinamento editoriale:
Gruppo di Lavoro *Roma TrE-Press*

Elaborazione grafica della copertina: **MOSQUITO**, mosquitoroma.it

Caratteri tipografici utilizzati:
AK11 (copertina e frontespizio)
Times New Roman (testo)

Impaginazione e cura editoriale: Colitti-Roma colitti.it

Edizioni: Roma TrE-Press ©
Roma, giugno 2025
ISBN: 979-12-5977-482-8

<http://romatypress.uniroma3.it>

Quest’opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International License* (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l’attribuzione della paternità dell’opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un’altra opera, e ne esclude l’uso per ricavarne un profitto commerciale.



L’attività della *Roma TrE-Press* è svolta nell’ambito della
Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma

Indice

<i>Introduzione</i>	7
<i>Prefazione di LUCIO SPAZIANTE</i>	11
LUDOVICA CALOGERO, <i>Il doppiatore come autore: l'autorialità di Oreste Lionello nel cinema di Woody Allen</i>	13
FEDERICO CANTONI, « <i>La traccia dello scrittore sta solo nella singolarità della sua assenza</i> »: <i>montaggio e disappropriazione in La Compañía di Verónica Gerber Bicecci</i>	29
MANUELA CRIVELLI, <i>Verso una poetica “de desecho”: materialità, riciclaggio e scrittura in Héctor Abad Faciolince</i>	45
PAOLO D'INDINOSANTE, <i>Sulle tracce degli autori vittoriani nelle opere videoludiche</i>	61
VALERIA FERRÀ, « <i>This terrible pact among men</i> »: <i>Marina Carr e la revisione femminista del mito classico</i>	81
ADRIANA MARINELLI, « <i>At best, poets; at worst sorcerers</i> »: <i>influenze classiche nella costruzione dell'identità poetica di Robert Graves</i>	95
ANDREA RASO, <i>Craft vs. Art? Roger Fry di Virginia Woolf e l'empatia trans-autoriale</i>	107
MARIA RUGGERO, <i>Autorialità come autorità: Margaret Cavendish</i>	125
MARTINA RUSSO, <i>Tra autore umano e narratore non-umano: elementi linguistici e ideologie ne La nazione delle piante di Stefano Mancuso</i>	143
VALERIA RUSSO, <i>La fluidità del meme: tra autorialità sovversiva e flebile autorevolezza</i>	157
ERICA VERDUCCI, <i>L'intertestualità nel teatro di Lope de Vega: osservazioni su citas e glosas</i>	169
#Autorialità e..., MADDALENA PENNACCHIA	183
#linguaggio poetico, LIVIA BELLARDINI	185
#autenticità soggettiva, GIULIA BOCCHETTI	189
#identità, LORENZO BUONVIVERE	191
#decolonialità, GIUSEPPE CALÌ	193
#funzionalità, MARTINA DESANTIS	197
#deepfake, FRANCESCA FORLINI	201
#intermedialità, STEFANO FRANCESCHINI	205
#eteronimia, EVA LACORTE	207
#voce, SILVIA MASI	209
#spettrologia, VALERIO SOLDÀ	211
<i>Riferimenti biografici</i>	215

Introduzione

Questo volume nasce a conclusione del convegno dottorale “Difetti d’autore: Forme e significati dell’autorialità”, tenutosi presso l’Università degli Studi Roma Tre il 30 novembre e il 1° dicembre 2023. Organizzato dalle dottorande e i dottorandi del XXXVI e XXXVII ciclo, ha rappresentato la prima iniziativa nel suo genere all’interno del programma in Lingue, Letterature e Culture Straniere. La pubblicazione, che conserva il titolo dell’evento originale, raccoglie una selezione di saggi sviluppatasi a partire da alcuni degli interventi più significativi proposti durante le due giornate, offrendosi come spazio per accogliere e approfondire – o forse persino “autoriare” – l’appassionato dibattito che le ha caratterizzate.

Il convegno scaturiva dal desiderio di esplorare le svariate manifestazioni dell’autorialità, interrogandone i confini, le costruzioni e le decostruzioni, i processi di attribuzione e ridefinizione. Gli esiti di tale ambiziosa impresa sono convogliati in questo volume, i cui capitoli propongono uno sguardo transdisciplinare sul concetto di autorialità, toccando questioni che vanno dalla riscrittura del mito alle strategie di mediazione testuale, dal ruolo del doppiatore all’intermedialità videoludica, fino alla produzione di narrazioni collettive e partecipative nel panorama contemporaneo.

La molteplicità dei contributi qui raccolti – sia per numero sia per varietà di aree linguistico-culturali, temi, generi, metodi e discipline, tra letteratura, linguistica, arti visive, cultura digitale e *media studies* – testimonia che, per quanto nel 1971 Foucault pronunciassero stancamente “per l’ennesima volta la sua scomparsa”, il soggetto autoriale è vivo e vegeto, e anzi continua a inquietare le riflessioni e le ricerche di giovani studiosi e studiosi (e non solo). Pur nella loro eterogeneità, infatti, questi studi muovono da un interrogativo comune: in che modo l’autorialità viene edificata, contestata, reclamata, espansa, o (ri)adattata attraverso le opere, i personaggi, i testi e i media che la veicolano?

Il punto di partenza è il cinema, con il contributo di Ludovica Calogero. Il suo lavoro indaga la dimensione dell’autorialità nel doppiaggio cinematografico attraverso il caso di Oreste Lionello, la cui voce ha lasciato un’impronta indelebile sui film di Woody Allen in Italia. Analizzando il ruolo delle esitazioni linguistiche nel doppiaggio

di *Io e Annie* (1977), il saggio mette in luce il contributo creativo del doppiatore nella resa del protagonista, sottolineando come l'adattamento possa farsi spazio di riscrittura e interpretazione autoriale.

La questione della rimodulazione è centrale anche nel contributo di Federico Cantoni, che esamina l'opera *La Compañía* (2021) di Verónica Gerber Bicecci. Qui, l'autorialità si configura come un processo di montaggio e disappropriazione, in cui la selezione e l'assemblaggio di materiali preesistenti diventano strumenti per articolare un discorso proprio. La riflessione si colloca così nel solco delle teorie benjaminiane, interrogandosi sulla possibilità di un'autorialità che prescindano dall'atto stesso della scrittura.

Nel saggio di Manuela Crivelli la nozione di riuso è sviluppata fino ai limiti del recupero o riciclo di materiali dismessi ed esauriti. Il contributo esplora, infatti, il concetto di "poetica dello scarto" nell'opera dello scrittore colombiano Héctor Abad Faciolince *Basura* (2000), in cui il protagonista, uno scrittore, è impegnato a trovare e ricomporre i testi scartati da un altro autore. Crivelli riflette dunque su come la spazzatura, sia letterale che metaforica, possa diventare materia prima per la creazione artistica, mettendo in discussione il valore assoluto della figura autoriale tradizionale.

Un altro ambito in cui il concetto di autorialità si ridefinisce attraverso il meccanismo del riuso di testi e figure letterarie è quello dei videogiochi, tema del saggio di Paolo D'Indinosante. Analizzando il fenomeno dell'adattamento di autori vittoriani come Oscar Wilde nel medium videoludico, il contributo indaga le forme di persistenza e rielaborazione della voce autoriale in ambienti interattivi, presentando il caso esemplificativo di *OscarWildeCard* (2023), videogioco che ridefinisce la rappresentazione *queer* nel mondo del *gaming*.

La trasformazione dell'autorialità attraverso l'appropriazione e la riscrittura emerge anche nell'analisi di Valeria Ferrà, che si concentra sulle opere teatrali di Marina Carr. Affrontando le riscritture femministe del mito classico in *Girl on an Altar* (2022) e *Hecuba* (2015), Ferrà dimostra come le opere della drammaturga irlandese decostruiscano ideologie e narrazioni patriarcali, problematizzando il ruolo delle figure femminili nella tragedia greca e la loro percezione nel contesto contemporaneo.

Il confronto fra tradizione e innovazione è altresì al centro del contributo di Adriana Marinelli, che affronta la costruzione dell'identità poetica di Robert Graves. Il saggio mette in luce il rapporto tra l'autore e il modello classico di Ovidio, riflettendo su come la rielaborazione dei

canoni antichi abbia contribuito alla definizione della poetica di Graves e del suo statuto autoriale.

Il problema di rielaborare la tradizione emerge parimente nel saggio di Andrea Raso, il quale esamina la biografia di Roger Fry scritta da Virginia Woolf. La scrittrice adotta una narrazione polifonica che intreccia la propria voce a quella del soggetto biografato, mettendo in discussione la coerenza dell'io e sfidando le convenzioni della biografia vittoriana attraverso un uso innovativo dell'empatia trans-autoriale.

L'autorialità come forma di costruzione e affermazione identitaria interessa anche il contributo di Maria Ruggero, che considera il caso di Margaret Cavendish. L'autrice di *The Blazing World* (1668) si inserisce direttamente nella propria opera, costruendo un ritratto autobiografico funzionale alla legittimazione della sua voce in un contesto culturale ancora acerbo per una piena emancipazione femminile.

L'idea di una voce autoriale inedita trova un'ulteriore declinazione nel saggio di Martina Russo, che propone un'analisi de *La nazione delle piante* (2019) di Stefano Mancuso. Qui, in un discorso collaterale al testo principale, l'autore umano cede la parola a un narratore non-umano, un vegetale che si rivolge all'Assemblea Generale delle Nazioni Unite. Ricorrendo agli strumenti dell'ecolinguistica, il contributo esplora il rapporto tra linguaggio, narrazione e ideologia nel ridefinire il ruolo dell'essere umano nella gerarchia multispecie.

La fluidità della figura autoriale si manifesta in modo altrettanto radicale nel contesto della cultura digitale, tema del saggio di Valeria Russo. Attingendo a esempi dalla *memetic culture*, il contributo esplora il confine tra autorialità individuale e collettiva, discutendo il valore sovversivo dei meme e il loro ruolo nella costruzione di una nuova forma di autorevolezza condivisa.

Chiude il volume il contributo di Erica Verducci, che pur facendo ritorno al testo in una dimensione più convenzionale, non manca di evidenziare il carattere spesso plurivoco dell'autorialità. Concentrandosi sulla pratica della *glosa* nel teatro spagnolo del "Siglo de Oro", l'analisi delle opere di Lope de Vega illustra come il procedimento intertestuale della *glosa* si configuri quale gioco letterario che oscilla tra citazione e creazione, descrivendo l'autorialità come processo di riscrittura e stratificazione.

I saggi sono inseriti all'interno di una cornice paratestuale che si apre con la prefazione di Lucio Spaziante. Qui, Spaziante enuclea le domande più ricorrenti che emergono nell'affrontare la questione dell'autorialità e sintetizza alcune delle "pulsioni" che ne hanno animato

e animano ancora il dibattito, e che i contributi del volume cercano, in parte, di cogliere. In coda, invece, i curatori e le curatrici consegnano le loro personali riflessioni sul tema, compilando un “glossario” di parole chiave, una collezione di *hashtag* che orbitano intorno a quello centrale – #Autorialità – introdotto da Maddalena Pennacchia.

In definitiva, il volume offre una riflessione articolata sui molteplici valori dell'autorialità, colta in una complessità di manifestazioni e declinazioni che la (ri)significano attraverso epoche, generi e media differenti. Lungi dall'essere una categoria monolitica, quella autoriale emerge come una figura fluida, problematica e continuamente rinegoziata: un vero e proprio spettro la cui presenza (o assenza) è diversamente evocata in base ai contesti e alle pratiche discorsive, e che ancora abita e perturba lo spazio della ricerca accademica. Ci auguriamo, dunque, che questo volume possa offrire spunti a nuovi autori e nuove autrici per ulteriori ricerche e future prospettive di indagine sul tema.

Prefazione

di Lucio Spaziante

Questa raccolta di saggi, realizzati da giovani studiose e studiosi che si muovono attorno al dottorato di Lingue, Letterature e Culture Straniere, coordinato da Maddalena Pennacchia, costituisce una fertile occasione per ragionare attorno al tema dell'autorialità, facendone intravedere le varie possibili filiazioni.

Attorno alla problematica dell'autrice/autore, si muovono questioni centrali non solo per una teoria della *testualità*, ma che abbracciano motivi ancora più ampi, legati all'intera dimensione delle arti più in generale.

In primo luogo si pone il rapporto tra un testo e la sua istanza creatrice o generatrice: cosa si "nasconde" dietro ciò che appare nel testo? Quali sono le tracce del momento creativo, e c'è realmente "qualcuno" dietro al movimento generativo?

Il Novecento ha lavorato sin dai suoi inizi per rimuovere ed eliminare la soggettività piena che tradizionalmente si poneva a monte dell'opera. Tra le conseguenze di questo gesto c'è stata la frammentazione dell'unità testuale, associata alla serialità delle sue riproduzioni. Ma anche di fronte a repliche infinite, riprese e duplicazioni digitali, la problematica dell'autorialità non è stata accantonata, tutt'altro.

Nella raccolta di saggi sono presenti pulsioni che vanno in direzioni differenti. C'è una proiezione verso il passato, ovvero un confronto con la mitologia e con la tradizione. Parola, quest'ultima, che sembrava avere perso un ruolo rilevante, ma che invece riacquista spazio semantico: in che modo è sensato un confronto e un lavoro attraverso la tradizione, in un'epoca contemporanea che da un lato vive di ripetizioni identitarie del passato, mentre al contempo rifiuta ogni eredità che non sia oggetto di confronto serrato?

Ma c'è anche una proiezione verso il futuro: pensare l'autorialità nelle infinite repliche digitali, anche alla luce del fenomeno AI che apre una voragine di fronte alla protezione della proprietà intellettuale, e alla possibilità di una "autorialità artificiale". Di fronte ad un baratro che genera la vertigine del vuoto, la "voce" individuale dell'autrice/autore, con la sua singolarità, diventa un fenomeno virtualmente unico.

Ecco allora che il valore dell'autorialità cambia cifra e assume una

rilevanza inedita e sorprendente. Diviene forma esclusiva dell' "umano", del non-artificiale, mentre l'intertestualità, il montaggio, il riciclo, il ricupero, diventano potenzialmente strumenti di manipolazione fuori controllo sotto l'egida della produzione testuale "media" e algoritmica. Il remix, che era la cifra estetica innovativa di fine millennio, diventa ora, paradossalmente, una potenziale arma di standardizzazione.

Questa raccolta si propone come un eccellente contributo alla teoria e alle varie pratiche che si muovono attorno all'autorialità, e rappresenta una base di partenza – non di arrivo – per un ragionamento su un ambito che promette un cambio di segno radicale nei prossimi decenni.

Ludovica Calogero*

*Il doppiatore come autore: l'autorialità di Oreste Lionello
nel cinema di Woody Allen*

ABSTRACT

Nel processo di adattamento di un prodotto cinematografico è presente il contributo di diverse figure¹, ognuna delle quali può lasciare un proprio segno autoriale nel prodotto finale². L'analisi proposta è finalizzata a indagare il ruolo del doppiatore all'interno del cosiddetto cinema d'autore, osservando la figura distintiva di Oreste Lionello nel cinema di Woody Allen. La voce di Lionello è associata in maniera indelebile al regista statunitense, il quale ha egli stesso riconosciuto come parte del suo successo in Italia possa essere attribuito alla traduzione e alle migliorie apportate in sede di doppiaggio³. L'analisi proposta prevede uno studio di caso incentrato sul film *Io e Annie* del 1977, osservando un tratto linguistico significativo nelle sceneggiature di Allen, nonché nel film oggetto di studio: le esitazioni. Queste sono centrali nella caratterizzazione del nevrotico e autocritico protagonista, Alvy Singer, il cui eloquio frammentario e titubante ne rivela la natura ansiosa e insicura, collaborando all'effetto comico del film. Attraverso un confronto tra i dialoghi originali inglesi e la versione doppiata, si vuole indagare il contributo di Lionello nella resa delle

* Università degli Studi Roma Tre.

¹ Cfr. F. CHAUME, *Audiovisual Translation: Dubbing*, Manchester: St Jerome Publishing, 2012; D. CHIARO, *Issues of quality in screen translation*, in D. Chiaro, C. Heiss, & C. Bucaria (eds.), *Between Text and Image. Updating Research in Screen Translation*. Amsterdam/ Philadelphia: Benjamins, pp. 241-253, 2008; D. CHIARO, *Issues in audiovisual translation*, in J. Munday (ed.) *The Routledge Companion to Translation Studies*, London and New York: Routledge, 2009, pp. 141-165; M. PAVESI, *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*, Roma: Carocci editore, 2005.

² Cfr. I. RANZATO, *Translating Woody Allen into Italian: Creativity in Dubbing*, *The Journal of Specialised Translation*, 15, pp. 121-141, 2011; S. ZANOTTI, *Translation and Transcreation in the Dubbing Process: A Genetic Approach*, *CULTUS*, 7, pp. 107-132, 2014.

³ Cfr. I. RANZATO, *Translating Woody Allen into Italian: Creativity in Dubbing*, *The Journal of Specialised Translation*, 15, pp. 121-141, 2011; W. ALLEN, *Il pluripremiato regista, 4 volte Premio Oscar Woody Allen ospite in esclusiva a Che Tempo Che Fa*, *Che tempo che fa* (Rai 3), 2021 -<<https://www.raiplay.it/video/2021/05/Il-pluripremiato-regista-quattro-volte-Premio-Oscar-Woody-Allen-ospite-in-esclusiva-a-Che-Tempo-Che-Fa--Puntata-del-09052021-d16dba2f-827c-4540-8b53-d66b76aaf431.html>>.

esitazioni, visto il ruolo che queste forme di insicurezza verbale ricoprono nella caratterizzazione della complessità emotiva del protagonista, e nella rappresentazione del suo rapporto con Annie, nonché con la vita in generale⁴.

PAROLE CHIAVE: Traduzione audiovisiva; Doppiaggio; Esitazioni; Woody Allen; Oreste Lionello; Cinema d'autore

ABSTRACT

The adaptation process of film products involves the contribution of many figures (Pavesi, 2005; Chiaro, 2008, 2009; Chaume, 2012), each of which can leave its own authorial mark on the final product (Ranzato, 2011; Zanotti, 2014). The present analysis aims to investigate the role of dubbing actor Oreste Lionello in the so-called 'auteur cinema' of Woody Allen. Lionello's voice is iconically associated with Allen in Italian so much that the film director himself has claimed that part of his success in Italy is probably due to the changes and improvements made during the dubbing process (Ranzato, 2011; Allen, 2021). The analysis has been conducted focusing on the film *Annie Hall* (1977) as a case study, through the investigation of linguistic features particularly relevant in Allen's scripts, i.e. hesitations. These are central to the characterization of the neurotic and self-critical protagonist, Alvy Singer, whose fragmentary and hesitant speech reveals his anxious and insecure nature, contributing to the comic effect of the film. Through a comparison between the original English dialogues and the Italian dubbed dialogues, the study aims to investigate the contribution of Oreste Lionello in the rendering of hesitations, considering the role played by these features in the characterization of the emotional complexity of the protagonist, as well as in the representation of his relationship with Annie and with life in general (Girgus, 2002).

KEYWORDS: Audiovisual translation; Dubbing; Hesitations; Woody Allen; Oreste Lionello; Auteur cinema

Introduzione

Il doppiaggio è un processo complesso all'interno del quale intervengono diverse figure professionali ognuna delle quali può fornire il proprio contributo e lasciare un proprio segno autoriale nel prodotto finale⁵. Pertanto, è estremamente complesso individuare e riconoscere il singolo contributo di ogni figura coinvolta nella creazione, traduzione e adattamento di prodotti audiovisivi.

La catena di realizzazione del doppiaggio⁶ prevede che il traduttore o

⁴ S. B. GIRGUS, *The Films of Woody Allen* (2nd ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

⁵ Cfr. I. RANZATO, *Translating Woody Allen into Italian: Creativity in Dubbing*, *The Journal of Specialised Translation*, 15, pp. 121-141, 2011; S. ZANOTTI, *Translation and Transcreation in the Dubbing Process: A Genetic Approach*, *CULTUS*, 7, 2014, p. 111.

⁶ Cfr. C. BOSSEAUX, *Investigating Dubbing: Learning from the Past, Looking to the*

la traduttrice produca una prima traduzione letterale del copione, la quale viene successivamente affidata al dialoghista o alla dialoghista, cui spetta il compito di modificare il testo dal punto di vista stilistico, affinché risulti naturale, spontaneo e verosimile, adattandosi alla prosodia richiesta e rispettando i requisiti di sincronizzazione imposti dal mezzo⁷. Successivamente, in sede di registrazione, il direttore o la direttrice di doppiaggio potrà alterare ulteriormente il testo se questo viene percepito come inappropriato al contesto sullo schermo, così come gli attori doppiatori potranno modificare il copione al fine di adattarlo al proprio stile di recitazione⁸.

Il doppiaggio di un prodotto non prevede, dunque, un singolo autore e, allo stesso tempo, si potrebbe sostenere che nessuno dei professionisti coinvolti nel processo sia ufficialmente responsabile della versione finale di cui fruiscono gli spettatori⁹. Un doppiaggio ben realizzato dipenderà a livello di scrittura da dialoghi fluidi e facilmente recitabili, che non prevedano un dispendio di tempi e costi in sede di doppiaggio¹⁰. A

Future, in L Pérez-González (ed.), *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London: Routledge, pp. 48-63, 2018; F. CHAUME, *Audiovisual Translation: Dubbing*, Manchester: St Jerome Publishing, 2012, pp. 29-30; D. CHIARO, *Issues of quality in screen translation*, in D. Chiaro, C. Heiss, & C. Bucaria (eds.), *Between Text and Image. Updating Research in Screen Translation*. Amsterdam/ Philadelphia: Benjamins, pp. 241-253, 2008; D. CHIARO, *Issues in audiovisual translation*, in J. Munday (ed.) *The Routledge Companion to Translation Studies*, London and New York: Routledge, 2009, pp. 141-165; M. PAVESI, *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*, Roma: Carocci editore, 2005; S. ZANOTTI, *Translation and Transcreation in the Dubbing Process: A Genetic Approach*, CULTUS, 7, pp. 107-132, 2014, p. 111.

⁷ Per il doppiaggio si individuano tre tipi di sincronismo da rispettare. Il sincronismo labiale consiste nell'adattare il testo ai movimenti articolatori delle labbra di chi parla; il sincronismo cinetico consiste nell'adattare il testo ai movimenti del corpo degli attori sullo schermo; l'isocronia consiste nel far coincidere la durata dell'enunciato tradotto con la durata dell'enunciato originale (Chaume, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit. pp. 68-69).

⁸ Cfr. PAVESI, *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*, cit. p. 12; CHIARO, *Issues of quality in screen translation*, cit. p. 247; CHIARO, *Issues in audiovisual translation*, cit. pp. 145-146, CHAUME, *Audiovisual Translation: Dubbing*, cit. pp. 36-37.

⁹ S. SÁNCHEZ-MOMPEÁN, *The Prosody of Dubbed Speech: Beyond the Character's Words*. Switzerland: Palgrave Macmillan, Springer International Publishing, 2020, p. 27 citando P. ROMERO-FRESCO, *A corpus-based study on the naturalness of the Spanish dubbing language: The analysis of discourse markers in the dubbed translation of Friends*. Edinburgh: Heriot-Watt University, 2009, pp. 13-14 - <<http://hdl.handle.net/10399/2237>>.

¹⁰ Cfr. M. PAVESI, E. PEREGO, *Profiling screen translators in Italy. A Preliminary Analysis*. *The Journal of Specialised Translation*, VI, 2006, pp. 106-107; M. PAVESI, E.

tal proposito, non è un caso che determinati titoli vengano adattati da dialoghista in base alla loro esperienza con un genere o regista, così come è comune in contesto europeo che una stessa voce venga utilizzata per doppiare un attore o un'attrice nel corso dell'intera carriera¹¹.

A tal riguardo, l'analisi proposta è finalizzata a indagare il ruolo del doppiatore all'interno del cinema d'autore di Woody Allen¹², osservando la figura di Oreste Lionello e il contributo da lui apportato in relazione a tratti linguistici distintivi dei dialoghi del regista, ovvero le esitazioni.

Il cinema d'autore di Woody Allen e l'insicurezza verbale

Il termine 'cinema d'autore' viene utilizzato per designare quelle opere cinematografiche in cui il regista, coinvolto in tutte le fasi di lavorazione del film, presenta un'autorità creativa predominante; in cui emerge un canone espressivo associato iconicamente all'autore, il quale utilizza una serie di scelte artistiche per esprimere una sua visione personale, una propria poetica e stilistica¹³. Nel dettaglio, «il film d'autore è tale anche perché inserito in un'opera complessiva, quella formata dagli altri film dello stesso autore, di cui riecheggia e ripropone forme e contenuti che appunto lo rendono riconoscibile e identificabile [...]»¹⁴.

A tal proposito, Woody Allen, regista, sceneggiatore, autore e comico, è noto per aver dimostrato una forte autorialità, scrivendo, dirigendo e spesso interpretando i suoi film, e per aver elaborato uno stile distintivo con una coerenza tematica e stilistica¹⁵. Non privo

PEREGO, *La comunità dei dialoghista cinematografici: Alcune considerazioni sociologiche*. In F. Fusco & R. Londero (ed.), *Incroci interlinguistici. Mondi della traduzione a confronto*. Milano: Franco Angeli, 2008, pp. 237-238.

¹¹ M. PAVESI, E. PEREGO, *La comunità dei dialoghista cinematografici: Alcune considerazioni sociologiche*, cit. p. 237.

¹² Per l'adattamento italiano dei film di Woody Allen, i dialoghi sono stati curati prima da Sergio Jacquier e dal 1993 da Elettra Caporello (Cfr. M. PAVESI, E. PEREGO, *La comunità dei dialoghista cinematografici: Alcune considerazioni sociologiche*, cit. p. 230; RANZATO, *Translating Woody Allen into Italian: Creativity in Dubbing*, cit. p. 123).

¹³ D. TOMASI, *Il cinema d'autore europeo degli anni Cinquanta e Sessanta*. In *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, a cura di Bertetto, P. Torino: UTET, 2008, pp. 185-186.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Cfr. S. B. GIRGUS, *The Films of Woody Allen* (2nd ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2002; C. SAYAD, *The Auteur as Fool: Bakhtin, Barthes, and the Screen*

di critiche e controversie, il lavoro di Allen è caratterizzato da un umorismo intellettuale, un tono ironico e intelligente con cui affronta riflessioni filosofiche e sociali, esplorando la psicologia dei personaggi e concentrandosi sulla complessità delle relazioni umane¹⁶, attraverso dialoghi rapidi, vivaci e taglienti. I dialoghi di Allen costituiscono un elemento distintivo del suo stile e riflettono la sua visione cinica e pessimista della vita. Il discorso tra i personaggi è spesso poco coerente, interrotto e perturbato da frequenti esitazioni e ripetizioni: un linguaggio che spesso fallisce e rimane incompleto, in cui si traducono le incertezze e le insicurezze dei protagonisti¹⁷.

Visto il ruolo che disfluenze e insicurezza verbale ricoprono nello stile di scrittura di Allen, la presente indagine ha come oggetto di studio le esitazioni, le quali vengono descritte come delle pause che possono essere riempite da suoni, solitamente accompagnati da nasalizzazione in lingua inglese, ad esempio *uh* o *um*¹⁸. Come viene messo in evidenza da Kozloff¹⁹, ricorrere a questi elementi di natura tipicamente pragmatica nel dialogo filmico può rappresentare una scelta stilistica ben precisa. Nello studio proposto, le esitazioni sono analizzate considerando il ruolo centrale che ricoprono nella resa dello stile incerto e nevrotico tipico dei dialoghi di Allen e dei suoi personaggi, attraverso uno studio di caso incentrato sul film *Io e Annie* (1977)²⁰.

La pellicola è stata selezionata per l'analisi, in quanto ha collaborato a consolidare la figura di Allen come regista e ha ottenuto un grande successo, guadagnandosi diverse candidature e quattro premi Oscar²¹. Il film racconta la storia della relazione tra Alvy Singer (Woody Allen) e Annie Hall (Diane Keaton), dagli inizi del loro amore fino alla definitiva rottura. L'analisi è incentrata in modo specifico e approfondito su Alvy Singer, un personaggio complesso, nevrotico, autocritico e autoironico, la cui natura ansiosa e insicura si rivela al pubblico non solo tramite la performance dell'attore, ma anche attraverso un eloquio frammentario

Performances of Woody Allen and Jean-Luc Godard. Journal of Film and Video, 63(4), 2011, p. 21, 24.

¹⁶ GIRGUS, *The Films of Woody Allen*, cit. p.27.

¹⁷ *Ivi*, p. 54.

¹⁸ D. BIBER, S. JOHANSSON, G. LEECH, S. CONRAD, E. FINEGAN, *Longman Grammar of Spoken and Written English*, London: Longman, 1999, p. 1053.

¹⁹ S. KOZLOFF, *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2000.

²⁰ *Io e Annie (Annie Hall)*, film diretto da Woody Allen, USA, 1977.

²¹ IMDb, Internet Movie Database. Online: <<https://www.imdb.com/>>.

e titubante. Girgus²² definisce questo stile di scrittura una «stuttering poetics of insecurity»²³, in cui l'incertezza verbale dei personaggi collabora alla caratterizzazione della complessità emotiva e intellettuale del protagonista, nonché all'effetto comico del film.

Visto il ruolo che l'insicurezza verbale ricopre nella caratterizzazione del protagonista maschile, il comportamento del doppiatore nei confronti degli elementi linguistici a essa associati risulta di particolare rilevanza, in quanto è essenziale riprodurre questi tratti nelle versioni adattate per un pubblico internazionale.

Oreste Lionello: voce italiana ufficiale di Woody Allen

Nell'adattamento italiano dei film di Woody Allen troviamo quella che si potrebbe definire una duplice autorialità. Ovvero, accanto alla forte personalità autoriale del regista/attore emerge quella del doppiatore Oreste Lionello.

La voce di Lionello è associata in maniera indelebile al regista statunitense²⁴, il quale ha egli stesso riconosciuto come parte del suo successo in Italia possa essere attribuito alla traduzione e alle migliorie apportate in sede di doppiaggio, rendendolo non solo un attore migliore, ma anche una persona più divertente²⁵.

Studi precedenti hanno osservato come nell'adattamento italiano dei film di Allen sia possibile trovare aggiunte, differenze e manipolazioni linguistiche che attestano una forte libertà autoriale e creativa del doppiatore²⁶. Sulla base di tali premesse, la presente indagine si concentrerà sulla figura di Lionello in relazione a disfluenze estremamente significative nei dialoghi di Allen, ovvero le esitazioni. In effetti, sono diversi i casi in cui il famoso doppiatore viene lodato per essere riuscito «a rendere magnificamente le esitazioni, i balbettii, quel sovrapporsi delle frasi un po' nevrotico che caratterizzava il personaggio Allen»²⁷.

²² GIRGUS, *The Films of Woody Allen*, cit. p. 54.

²³ It. «balbettante poetica dell'insicurezza» (Traduzione mia).

²⁴ RANZATO, *Translating Woody Allen into Italian: Creativity in Dubbing*, cit. p. 123.

²⁵ Cfr. W. ALLEN, *Woody Allen ricorda Oreste Lionello*, YouTube.com, 10 giugno 2009. <<https://www.youtube.com/watch?v=x1emHnhuRU4>>; ALLEN, *Il pluripremiato regista*, cit.

²⁶ RANZATO, *Translating Woody Allen into Italian: Creativity in Dubbing*, cit.

²⁷ R. ROMBI, *Addio Lionello, la risata con la voce di Allen*, La Repubblica, 20 febbraio

Lo stesso viene sottolineato da Maura Vespini, vicepresidente della società di doppiaggio Cine Video Doppiatori (CVD): «C'era una sorta di simbiosi tra i due. Oreste era formidabile nel rendere le incertezze, le frasi smozzicate dell'attore americano»²⁸. Queste parole non solo ribadiscono l'iconicità di Lionello in quanto doppiatore del regista statunitense, ma anche come l'insicurezza verbale sia un tratto distintivo delle sceneggiature del cinema d'autore di Allen.

Lo studio

La presente indagine si propone l'obiettivo di studiare i fattori relativi all'insicurezza verbale all'interno del film *Io e Annie* (1977), osservando con particolare attenzione il comportamento del doppiatore in relazione a pause riempite da esitazioni tramite vocalizzazioni.

Metodologia di analisi

L'eventuale contributo del doppiatore nella resa delle esitazioni è stato studiato attraverso un confronto tra i dialoghi originali inglesi e i dialoghi doppiati in italiano²⁹. Lo studio è stato condotto tramite la costituzione di un corpus parallelo inglese-italiano, contenente le trascrizioni prosodiche dei dialoghi. Le tracce audio sono state trascritte seguendo le linee guida fornite da Bonsignori³⁰ sulla trascrizione prosodica, ovvero la rappresentazione in forma scritta dei suoni presenti nella traccia audio attraverso una serie di convenzioni in cui i simboli ortografici tradizionali sono utilizzati per trasmettere altri significati. Successivamente, la traccia audio doppiata in italiano è stata confrontata con la lista dialoghi della pellicola conservata presso gli archivi della Direzione generale Cinema e audiovisivo di Roma. Gli archivi del MiBAC (Ministero per

2009. <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/02/20/addio-lionello-la-risata-con-la-voce.html>>.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ I dialoghi italiani sono stati curati da Sergio Jacquier.

³⁰ V. BONSIGNORI, Transcribing film dialogue: from orthographic to prosodic transcription, in M. Freddi & M. Pavesi (eds.), *Analysing Audio-visual Dialogue. Linguistic and Translational Insights*, CLUEB, 2009, pp. 185-200.

i beni e le attività culturali) conservano la documentazione relativa ai titoli cinematografici distribuiti sul territorio italiano, le informazioni filmografiche su tutte le opere sottoposte alla Commissione di revisione cinematografica, la quale si occupa di esaminare e classificare le opere, nonché fornire il nulla osta per la proiezione in pubblico. Studi precedenti condotti sui materiali d'archivio³¹ hanno evidenziato come queste risorse possano fornire interessanti dettagli sul processo di traduzione e adattamento di prodotti audiovisivi.

Per la presente indagine è stato possibile visionare il fascicolo relativo al film oggetto di studio³², composto da documenti quali la domanda di revisione della pellicola, il nulla osta alla rappresentazione in pubblico del film, il visto di censura, nonché la lista dialoghi della traccia audio doppiata. Quest'ultima è stata indagata al fine di osservare se e come quello stile esitante, nevrotico e frammentario tipico dei dialoghi di Allen è stato reso nei copioni adattati, nonché eventuali differenze tra quanto riportato sulla lista dialoghi e la traccia audio di cui fruiscono gli spettatori italiani. Difatti, la lista dialoghi dovrebbe costituire una trasposizione esatta di quanto udibile nella traccia audio doppiata incisa sulla pellicola. Tuttavia, è comune trovare differenze³³.

Studio di caso: Io e Annie (1977)

L'indagine condotta sulla lista dialoghi conservata presso gli archivi del MiBAC ha permesso di evidenziare come l'oralità sia stata effettivamente riprodotta nel testo scritto. In esso sono riportate onomatopée (*Nz*), ripetizioni (*e e; il . . / il*), prolungamenti vocalici a fine parola (*Sentaa*), nonché marcatori espliciti di esitazione (*uh*)³⁴. Tuttavia, dal confronto tra la traccia audio italiana e la lista dialoghi emerge come nella versione doppiata il nervosismo del personaggio venga reso

³¹ Cfr. C. MEREU KEATING, *The politics of dubbing: film censorship and state intervention in the translation of foreign cinema in Fascist Italy*. Oxford: Peter Lang International Academic Publishers, 2016; ZANOTTI, *Translation and Transcreation in the Dubbing Process: A Genetic Approach*, cit.

³² Direzione Generale Cinema e audiovisivo (MiBAC) - Nulla osta N.70598,70597.

³³ ZANOTTI, *Translation and Transcreation in the Dubbing Process: A Genetic Approach*, cit. p.112.

³⁴ Il testo della lista dialoghi è stato riportato mantenendo la forma originale, così come appare sui documenti di archivio.

attraverso una serie di tratti tipici del parlato spontaneo che spesso non coincidono con quanto riportato sul materiale d'archivio. Sulla base di tali differenze è possibile ipotizzare vi sia stato un intervento sul testo in sede di doppiaggio.

A volte, risulta possibile assumersi delle libertà rispetto al testo originale per motivi tecnici. Ad esempio, nel doppiare scene in cui gli attori sono fuori campo risulta possibile per gli adattatori/doppiatori intervenire più apertamente dal punto di vista linguistico, non essendo necessario sincronizzare le battute ai movimenti delle labbra degli attori sullo schermo. Questo è il caso della scena riportata nell'Esempio 1 in cui Allen usa il *décaldrage*, ossia un decentramento dell'inquadratura in cui sentiamo i personaggi conversare, ma il campo è vuoto³⁵. Nella scena in questione, Alvy e l'amico Rob si avvicinano progressivamente alla telecamera, ma rimangono fuori campo per l'intera durata della battuta³⁶.

<i>Dialogo inglese</i>	<i>Dialogo italiano</i>
<p><u>wha--? how am I a par--? what? I pick up on those kind of things!, you know I was having lunch with some guys from NBC . so I said <i>uh--</i> did you eat. yet?, or what? and Tom Christie said , no! jew! , not did you? . d'you eat? d'you? no, not did you eat? but jew eat? jew, you get it? d'you eat?</u></p>	<p><u>ma-ma ma come parano--?, io le piglio al volo <u>io--</u>. certe cose senti, <u>io</u> parlavo con della gente <u>in te-in-in</u> televisione e <u>io</u> ho detto . <u>io</u> sono per la concisione e Tom Christie allora ribatte no! <u>ma-ma</u> davvero? tu? non ci credo ma dai per la concisione? vorrai dire per la CIR . concisione, <u>eh? eh? hai-hai--</u> ho ragione? <u>hai-hai cap--?</u></u></p>
<p><i>Lista dialoghi MiBAC</i></p>	
<p>(fc) Ma come parano' . .Le piglio al volo io, certe cose/ Senti, parlavo con della gente in televisione/e io ho detto:/ Io sono per la concisione.E Tom Cristi allora ribatte:/ “No! Ma davvero? Tu? Non ci credo./ Ma dai! Per la concisione? Vorrai dire per la <u>circoncisione</u>”!/ Ha capito? Ho ragione?</p>	

Esempio 1. Aggiunte in assenza di necessità di sincronizzazione

³⁵ G. ALONGE, *Il cinema americano degli anni Settanta*, In *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, a cura di Bertetto, P. Torino: UTET, 2008, pp. 333.

³⁶ Nella lista dialoghi l'annotazione (fc) sta per “fuori campo”.

Nel doppiaggio italiano, nonostante l'esitazione originale inglese non venga riprodotta, troviamo una serie di elementi linguistici tipici del parlato spontaneo che non compaiono nella lista dialoghi corrispondente. Tali elementi consistono nella ripetizione del pronome di prima persona singolare *io* che co-occorre con una breve interruzione del discorso; la ripetizione della preposizione *in* e della sillaba iniziale della parola "televisione", nonché della congiunzione disgiuntiva *ma*. Differenze con la lista dialoghi emergono anche a fine battuta. Lionello pronuncia una serie di *eh?*, interiezione con cui esorta Rob a rispondere, seguita dalla ripetizione della copula (*hai-hai*), passando dalla seconda alla prima persona singolare del verbo, per poi concludere lasciando la frase in sospenso.

Nel caso opposto, quando gli attori sono in primo piano e il labiale è ben visibile, le eventuali differenze possono essere attribuite alla necessità di sincronizzare il testo alle immagini, come avviene nella scena illustrata nell'Esempio 2.

<i>Dialogo inglese</i>	<i>Dialogo italiano</i>
do I drive? <i>uh--</i> no <u>I got-I got</u> a problem with driving	se so guidare? . no io ho dei problemi, per la guida
<i>Lista dialoghi MiBAC</i>	
Se so guidare? Uh, no, io ho ho dei problemi . per la guida . . .	



Esempio 2. Omissioni dovute a necessità di sincronizzazione

Nel doppiaggio italiano l'esitazione originale inglese *uh* viene omessa e sostituita da una breve pausa di silenzio, così come viene omessa la ripetizione di *I got*. Tuttavia, sia l'esitazione esplicita sia la ripetizione del verbo con momentaneo effetto di balbuzie compaiono nella lista dialoghi. Nel doppiaggio è possibile ipotizzare che le disfluenze siano state omesse in favore di una frase più lineare, probabilmente per motivi di sincronismo labiale e isocronia.

Dall'analisi emergono diversi casi di possibili interventi in sede di doppiaggio, all'interno di scene in cui Lionello modifica il testo e sostituisce le esitazioni originali con altre disfluenze. Ciò è ben visibile nella scena in cui Alvy incontra Allison, una delle sue ex-mogli, di cui si riproducono i dialoghi nell'Esempio 3.

<i>Dialogo inglese</i>	<i>Dialogo italiano</i>
so t-uh-- what are you?. telling me you work for Stevenson all the time or what?	<u>sent--</u> lei <u>co-co-cosa</u> fa di bello? lavora sempre per Adlai Stevenson?
<i>Lista dialoghi MiBAC</i>	
Sentaa . . lei cosa fa di bello? (fc) Lavora sempre per Adlai Stivenson. . (o cosa?)	



Esempio 3. Esitazione sostituita da altre disfluenze

Questa scena è particolarmente interessante in rapporto a quanto riscontrato nella lista dialoghi. Nei materiali d'archivio, infatti, l'esitazione originale viene sostituita da un prolungamento della vocale finale in *Sentaa*. Il prolungamento è seguito da una pausa di silenzio di lunghezza media, segnalata dai due puntini di sospensione. Ciò che risulta degno di nota è il fatto che in sede di doppiaggio il prolungamento non venga realizzato. Al contrario, il doppiatore pronuncia la parola in maniera molto rapida e sottovoce, quasi interrompendosi prima della vocale finale. Nel formulare la domanda, inoltre, viene inserito un balbettio, realizzato tramite la ripetizione della sillaba iniziale in "cosa".

Un altro caso in cui nel doppiaggio si opta per dei comportamenti linguistici diversi rispetto a quanto riportato nella lista dialoghi con l'introduzione di nuovi elementi, emerge nella scena in cui Alvy e Annie discutono della loro convivenza, riportata nell'Esempio 4.

<i>Dialogo inglese</i>	<i>Dialogo italiano</i>
yeah-- . <u>it was-it was</u> yours actually but <i>uh--</i> ((clears throat)) I approved it immediately	<u>eh-eh!.eh</u> sì veramente è stata tua ma-- . ((schiarisce la gola)) io l'ho approvata immediatamente.
[...]	[...]
it's different cause you keep your own APARTMENT . because you know it's there! we don't have to go to it we don't have to deal with it but it's like <u>a-a-a</u> free-floating life raft , that we know . that we're not married	è diverso finché ti tieni il tuo appartamento. perché capisci, è là! , noi non ci andiamo noi lo ignoriamo è come una <i>uh-uh</i> zattera di libertà che è lì . è il sapere che non siamo sposati
<i>Lista dialoghi MiBAC</i>	
Già / Sì, veramente è stata tua, ma/ io l'ho approvata (subito (immediatamente).	
[...]	
E' diverso finché ti tieni il tuo appartamento./ Perché capisci, è là. Noi non ci andiamo, noi lo ignoriamo,/ è là. Noi non ci andiamo, noi lo è come u-una. / zattera di libertà che è lì./ E' il sapere che non siamo sposati.	

Esempio 4. Nuovi elementi introdotti nella traccia doppiata

Nella versione doppiata, lo *yeah* originale (tradotto letteralmente “già/sì” dal dialoghista) viene sostituito con una ripetizione esitante della congiunzione *e*, mentre viene omessa l'esitazione che segue la congiunzione avversativa *ma*. Successivamente, è possibile evidenziare come in corrispondenza della ripetizione dell'articolo indeterminativo inglese (*a-a-a*) – momentanea ripetizione e balbettio riportati anche nella lista dialoghi (*u-una zattera*) – viene introdotta nel doppiaggio italiano una doppia esitazione (*uh-uh*) tra l'articolo e il sostantivo, la quale è del tutto assente nell'audio originale inglese.

Similmente, è interessante il comportamento del doppiatore illustrato nell'Esempio 5, dove vengono introdotti tratti prosodici degni di nota, ad esempio il filler *ecco* pronunciato con un balbettio tremolante e un cambiamento di tono rispetto al resto della battuta (*e-E--ecco*).

	<i>Dialogo inglese</i>	<i>Dialogo italiano</i>
Alvy	don't put it on me <i>uh-- what-what</i> I don't want to put a wad of white powder in my nose there's <i>the-- . the nasal membrane</i>	+non è colpa mia* sai bene che io non ci tengo a fumare né a cacciarmi quella polverina nel naso <i>o--</i> . o a farmi l'endovena <u>nella cornea</u>
Annie	you never wanna try anything new Alvy	non vuoi mai provare niente di nuovo
Alvy	how can you say that? <i>I'll be-- I-I</i> whose idea was--. <i>I-I</i> said that you and I and that girl from your acting class should sleep together in a threesome	ma come puoi dirlo ma scusa <i>e-E--ecco</i> io adesso ti faccio un esempio <i>i--uh-uh</i> non era stata mia l'idea di andare a letto in tre con quella tua amica?
<i>Lista dialoghi MiBAC</i>		
Alvy	Non dar la colpa a me. Sai bene che. . cosa c'è. Non voglio cacciarmi quella polverina nel naso. . / (per la. ./ per la membrana fragile (per la. ./ la membrana nasale. .	
Annie	Non vuoi mai provare niente di nuovo, Alvy.	
Alvy	Ma come puoi dirlo? Ma scusa, ti faccio un esempio./ Io. . io. . non era stata mia l'idea di andare a letto in tre con quella tua amica?	

Esempio 5. Modifiche introdotte in sede di doppiaggio

Nel doppiaggio italiano, la battuta proferita da Lionello risulta più lineare, omettendo l'esitazione esplicita e la ripetizione *what-what*. La versione doppiata presenta solamente la momentanea interruzione del discorso e ripresa tramite ripetizione dell'articolo *the* in inglese, realizzata tramite congiunzione disgiuntiva *o* in italiano. La traccia audio doppiata appare più lineare rispetto anche alla lista dialoghi dove sono segnalate diverse pause (puntini di sospensione). L'intervento in sede di doppiaggio può essere ipotizzato anche in virtù della modifica *farmi l'endovena nella cornea* rispetto a quanto riportato nel manoscritto: *membrana fragile/membrana nasale*. Allo stesso modo, risulta rimarchevole l'intervento di Lionello nella risposta di Alvy all'accusa di non voler mai provare

nulla di nuovo. Viene introdotto nel doppiaggio il filler *ecco* pronunciato con la ripetizione della vocale iniziale e conseguente balbettio da parte del protagonista, accompagnato a livello prosodico da un innalzamento di tono. In aggiunta, un'ulteriore differenza tra la lista dialoghi e la rispettiva traccia doppiata emerge in relazione alla ripetizione del pronomine personale *I*, mantenuta nei materiali d'archivio (*Io. . / io. .*), ma non nell'audio italiano. Nel doppiaggio, l'articolazione del pronomine è interrotta – come si trattasse di una falsa partenza – e seguita dalla doppia esitazione *uh-uh*, aggiunta rispetto alla traccia audio originale inglese.

Conclusioni

Il presente contributo ha cercato di far luce sull'autorialità di determinati agenti nel processo di doppiaggio, attraverso una panoramica delle sue varie fasi e le principali figure coinvolte in ciascuna di esse. Il doppiaggio, infatti, è una pratica creativa collaborativa, in cui diverse figure contribuiscono alla realizzazione del prodotto³⁷.

Lo studio ha osservato prevalentemente la figura del doppiatore in relazione alla resa di tratti linguistici quali le esitazioni. Elementi di questo tipo sono spesso omessi nel processo di traduzione e adattamento di prodotti cinematografici, in quanto considerati irrilevanti per la narrazione degli eventi³⁸. Tuttavia, nella pellicola oggetto di studio questi tratti costituiscono un elemento centrale nel definire lo stile espressivo di Allen, nonché la caratterizzazione del protagonista. Di conseguenza, è estremamente importante che nella versione doppiata si presti la giusta attenzione alla resa di quelle incertezze che contraddistinguono il personaggio di Alvy Singer.

L'indagine ha cercato di mettere in evidenza come il doppiatore Oreste Lionello, voce italiana ufficiale di Woody Allen, possa aver fornito il proprio contributo nel processo di adattamento nella resa di questi tratti, introducendo disfluenze e tratti prosodici non presenti nel testo originale inglese. Gli attori doppiatori, infatti, possono assumere un ruolo autoriale, in quanto modificando le sceneggiature, forniscono

³⁷ F. CHAUME, *Dubbing a TV Drama Series: The case of The West Wing*, InTRAlinea, Special Issue: A Text of Many Colours—Translating The West Wing, 2016.

³⁸ Cfr. S. BRUTI, *Spoken discourse and conversational interaction*, in L. Pérez-González (ed.), *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*, Routledge, London, 2019, p. 199; D. Chiaro, *Issues in audiovisual translation*, cit. p. 151.

un contributo personale non solo al personaggio, ma anche alla storia³⁹. Elementi di natura prevalentemente pragmatica come quelli studiati nella presente indagine possono influenzare il modo in cui gli eventi vengono narrati e, di conseguenza, la loro percezione da parte del pubblico⁴⁰.

In conclusione, il presente studio ha cercato di approfondire alcune delle dinamiche interne all'industria cinematografica. Al di fuori degli ambienti professionali poco è noto circa il processo di doppiaggio⁴¹. Pertanto, è importante far emergere il ruolo dei professionisti e del lavoro estremamente complesso che porta alla nascita di film, battute e personaggi iconici, entrati nella storia del cinema.

³⁹ Cfr. RANZATO, *Translating Woody Allen into Italian: Creativity in Dubbing*, cit. p. 121; ZANOTTI, *Translation and Transcreation in the Dubbing Process: A Genetic Approach*, cit. p. 130.

⁴⁰ BRUTI, *Spoken discourse and conversational interaction*, cit. p. 197.

⁴¹ Cfr. PAVESI, PEREGO, *Profiling screen translators in Italy. A Preliminary Analysis*, cit.; RANZATO, *Translating Woody Allen into Italian: Creativity in Dubbing*, cit. p. 123.

Federico Cantoni*

«*La traccia dello scrittore sta solo nella singolarità della sua assenza*¹»: montaggio e disappropriazione in
La Compañía di Verónica Gerber Bicecci

ABSTRACT

L'obiettivo del contributo è proporre una riflessione su possibili configurazioni non canoniche della funzione autoriale attraverso l'analisi del testo *La Compañía* (2019) dell'artista visuale messicana Verónica Gerber Bicecci. L'opera si costruisce attraverso la collazione di materiali preesistenti, assemblati con lo scopo di ricostruire gli eventi relativi a una miniera situata in un piccolo paese messicano. La proposta che si intende avanzare parte dalla volontà di svincolare la funzione autoriale dall'azione di scrittura, postulandone una configurazione che trova nel prisma benjaminiano del montaggio e nella categoria di «disappropriazione» formulata da Cristina Rivera Garza delle chiavi ermeneutiche capaci di illuminare l'*agency* intrinseca al processo di selezione e collazione, e al contempo uno strumento epistemologico di cui Gerber si serve per articolare un discorso proprio, legittimandola quale autrice del testo.

PAROLE CHIAVE: Montaggio; Verónica Gerber Bicecci; Walter Benjamin; Intermedialità; Letteratura Messicana Contemporanea; Disappropriazione

ABSTRACT

The aim of the contribution is to propose a reflection on possible non-canonical configurations of the authorial function through the analysis of the text *La Compañía* (2019) by Mexican visual artist Verónica Gerber Bicecci. The work is constructed through the collation of pre-existing materials, assembled with the aim of reconstructing events related to a mine located in a small Mexican town. The proposal that we intend to put forward is based on the desire to free the authorial function from the action of writing, postulating a configuration that finds in the Benjaminian prism of montage and in the critical category of «disappropriation» proposed by Cristina Rivera Garza hermeneutic keys capable of illuminating the agency intrinsic to the process of selection and collation, and at the same time an epistemological tool that Gerber uses to articulate her own discourse, legitimizing her as the author of the text.

KEYWORDS: Editing; Verónica Gerber Bicecci; Walter Benjamin; Intermediality; Contemporary Mexican Literature; Disappropriation

* Università degli Studi di Salerno.

¹ M. FOUCAULT, *Che cos'è un autore?*, in ID., «Scritti Letterari», trad. it. di Cesare Milanese, Feltrinelli, Milano 2004, p. 4.

In una delle sue riflessioni più conosciute, nel 1967 Roland Barthes scriveva l'epitaffio sulla tomba dell'autore, dichiarandone definitivamente la morte e sostenendo che la scrittura altro non è che «il nero-su-bianco in cui si perde ogni identità, a cominciare da quella stessa del corpo che scrive»². Pertanto, una volta scritto un testo perderebbe qualsiasi vincolo con il proprio autore, per aprirsi all'eterogenea moltitudine di interpretazioni elaborate da ogni singolo lettore. In tal senso, sostiene Barthes, il «prezzo della nascita del lettore non può essere che la morte dell'Autore»³, proposta che radica in un esplicito riferimento agli studi di matrice linguistica di Benveniste⁴ e designa l'autore come pura funzione dell'atto di scrittura e/o lettura:

[...] la linguistica ha fornito alla distruzione dell'Autore un prezioso strumento analitico, rivelando come l'enunciazione nel suo insieme sia un procedimento vuoto, che funziona perfettamente senza che si renda necessario colmarlo con la persona degli interlocutori: dal punto di vista linguistico, l'autore non è mai nient'altro che colui che scrive, proprio come io non è altri che chi dice io: il linguaggio conosce un 'soggetto', non una 'persona', e tale soggetto, vuoto al di fuori dell'enunciazione stessa che lo definisce, è sufficiente a far 'tenere' il linguaggio, cioè ad esaurirlo.⁵

Eppure, quantomeno nel contesto delle letterature ispanoamericane, la parentoria elegia di Barthes è quasi immediatamente smentita: basti pensare al fatto che gli anni Settanta del secolo scorso sono il decennio in cui nel continente latinoamericano si consolida, tanto istituzionalmente quanto esteticamente, la letteratura di testimonianza⁶, che proprio nella profonda implicazione dell'autore in quanto soggetto coinvolto nel contenuto del testo trova uno dei suoi tratti distintivi e costitutivi. Come sostiene Rosa Maria Grillo:

Consideriamo [...] a pieno titolo 'letteratura testimoniale' quegli scritti che, destinati alla pubblicazione per comunicare e

² R. BARTHES, *La morte dell'autore*, in ID., «Il brusio della lingua. Saggi critici IV», Einaudi, Torino 1988, pp. 51.

³ *Ivi*, p. 56.

⁴ E. BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1971.

⁵ *Ivi*, p. 53.

⁶ Per approfondimenti: E. PERASSI E L. SCARABELLI (a cura di), *La Letteratura di Testimonianza in America Latina*, Mimesis, Milano 2017.

denunciare violenze e torti subiti, hanno un'architettura letteraria senza rinunciare alla referenzialità; non semplice accumulo di notizie, date, dati, nomi, ma un quadro che dia senso alla narrazione usando il più delle volte testi precedenti 'non letterari' come deposizioni, interviste, articoli, giornali, ecc.⁷

Viva e vegeta, la figura dell'autore in quanto individuo storicamente, socialmente e politicamente collocato dentro e fuori dal testo rimane una presenza forte nelle testualità che costruiscono le semiosfere delle varie aree culturali del continente latinoamericano, passando da una concezione eminentemente ermeneutica a una sociologica dell'autore, come sostiene Juan Manuel Zapata⁸ recuperando la nozione di «campo culturale» formulata da Pierre Bourdieu⁹. Ciò non significa, tuttavia, che questa presenza implichi omogeneità nelle manifestazioni della funzione autoriale all'interno dei testi. Tutto il contrario: sono ormai innumerevoli i casi di testualità provenienti dalle distinte aree culturali dell'America ispanofona che sfidano una concezione monolitica e personalistica della figura dell'autore, proponendone nuove e interessanti configurazioni¹⁰. L'obiettivo del presente contributo è dunque riflettere su uno studio di caso, focalizzando uno tra i tanti esempi possibili, in virtù delle questioni che questo solleva proprio in merito alla questione autoriale.

La Compañía di Verónica Gerber Bicecci: genesi e struttura

Alla fine del 2019 lo scrittore e critico letterario Jorge Carrión afferma, sulla pagina spagnola del *New York Times*, che i migliori libri dell'anno erano stati scritti da donne, tesi supportata da un'ampia lista di nomi del calibro di Mariana Enriquez, Valeria Luiselli e Dolores Reyes, tutte voci ampiamente consacrate ai favori della critica e del pubblico¹¹.

⁷ R.M. GRILLO, *Vivere per testimoniare, testimoniare per vivere*, Officine Pindariche, Salerno 2022, pp. 18-19.

⁸ J.M. ZAPATA, *Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor*, in «Lingüística y Literatura», n. 60, 2012, pp. 35-58.

⁹ P. BOURDIEU, *Sul concetto di campo in sociologia*, Armando, Roma 2012.

¹⁰ A. PÉREZ FONTDEVILA E M. TORRAS FRANCÈS, *La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica)*, in «Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada», n. 24, 2015, pp. 1-16.

¹¹ J. CARRIÓN, *Los mejores libros de 2019 han sido escritos por mujeres*, «The New York Times», 15 dicembre 2019. <<https://www.nytimes.com/es/2019/12/15/espanol/opinion/mejores-libros-2019.html>> .

Tuttavia, in questo lungo elenco, Carrión isola un testo, ritenendolo a tutti gli effetti il migliore, scritto da un'autrice relativamente sconosciuta al grande pubblico: *La Compañía* della messicana Verónica Gerber Bicecci.

Il peculiare stile di Gerber – che nella sua pagina web definisce sé stessa non come scrittrice, bensì come «artista visuale che scrive»¹² – è caratterizzato dalla costante ibridazione sulla pagina di diversi *media* espressivi, soprattutto parola scritta e rappresentazione grafica, per costruire discorsi che, attraverso il frammento, riescono a illuminare questioni contundenti tanto a livello individuale, quanto collettivo.

Se queste peculiarità avevano consacrato Gerber al plauso della critica già a partire dalla pubblicazione nel 2015 del romanzo d'esordio *Conjunto vacío* (tradotto nel 2022 da Anna Boccuti per Fahrenheit 451¹³), la cui complessa architettura testuale si serve della teoria matematica degli insiemi per trattare il tema dell'esilio argentino in Messico, attraverso uno stile che mescola parola scritta e diagrammi di Venn¹⁴, in *La Compañía* questa sperimentazione viene portata a un livello ancora più stratificato.

Nell'opera, infatti, Gerber non sovrappone solo parole e rappresentazione grafica, bensì parole diverse di soggetti diversi e un'ampia gamma di elementi grafici e visivi, con l'obiettivo di illuminare un quadro molto specifico della contemporaneità messicana e di indagarne i significati più profondi, ovvero le vicende legate a una miniera di mercurio in una piccola città dello stato di Zacatecas, San Felipe Nuevo Mercurio.

Pur non essendo né un reportage giornalistico, né un testo di finzione, *La Compañía* coinvolge entrambe le testualità, oltre ad altre come la testimonianza, il report tecnico, il saggio scientifico, l'intervista, e tutte sovrapposte a ulteriori tipi di testo, questa volta visivi, come fotografie, rappresentazioni grafiche, disegni tecnici e artistici.

Il testo si divide in due parti: la prima, intitolata «a.», che nasce in realtà come esposizione artistica nel 2018 e poi diventa parte del testo (fig. 001), è una riscrittura del racconto «El huésped», pubblicato

¹² <<https://www.veronicagerberbicecci.net/bio-y-prensa-bio-and-press>>.

¹³ V. GERBER BICECCI, *Insieme vuoto*, trad. it. di Anna Boccuti, Edizioni Fahrenheit 451, Roma 2022.

¹⁴ Per approfondimenti si veda: F. CANTONI, *Testimoniar el vacío más allá de la catástrofe lingüística*. *Conjunto vacío de Verónica Gerber Bicecci*, in «Altre Modernità», n. speciale *Imaginarios testimoniales en América latina: objetos, espacios y afectos*, 2021, pp. 136-156.

dalla nota scrittrice messicana Amparo Dávila nel 1959. Si tratta di una riscrittura minima, che interviene solo su piccoli dettagli del testo, anche se molto rilevanti. Come segnala la scrittrice Cristina Rivera Garza nel suo epilogo alla seconda edizione de *La Compañía* pubblicata nel 2021:

Verónica Gerber Bicecci re-escribe palabra por palabra este cuento, interviniendo el texto con solo un par de cambios sutiles pero significativos: en lugar de estar contado en primera persona, ahora el cuento se enuncia en una segunda persona de la que emana un ánimo imperativo, y en lugar de estar escrito en presente, todos los verbos están conjugados en un futuro del que nadie escapa¹⁵.

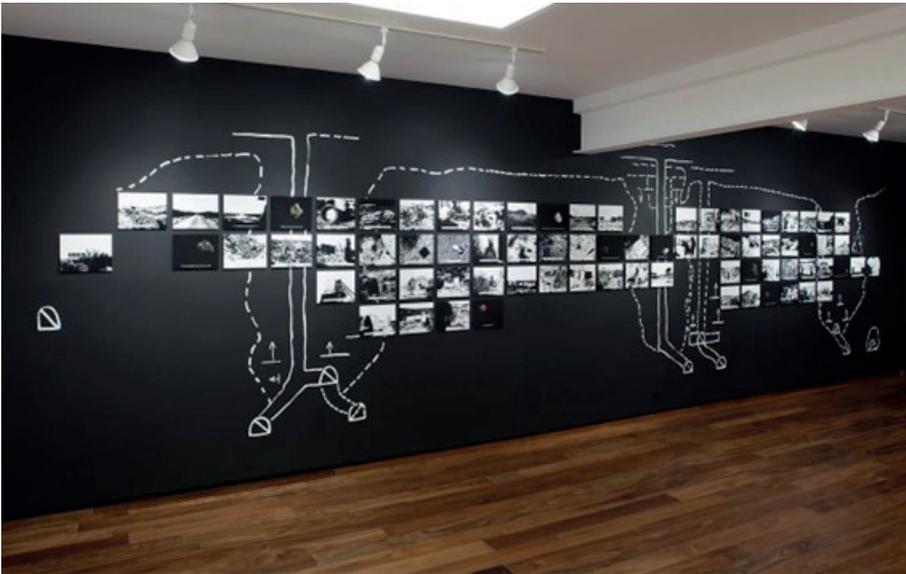


Fig. 001. Fotografia della wall story *La Compañía*, esposta nella biennale FEMSA di Città del Messico nel 2018.

Fonte: <<https://www.veronicagerberbicecci.net/la-compania-the-company>>.

Gerber, dunque, cambia i nomi di due personaggi – Guadalupe, la donna che nel racconto di Dávila aiuta la protagonista nelle faccende

¹⁵ C. RIVERA GARZA, *Epilogo*, in V. GERBER BICECCI, «*La Compañía*», Almadía, Città del Messico 2021, p. 205. «Verónica Gerber Bicecci ri-scrive questo racconto parola per parola, intervenendo nel testo solamente con un paio di cambi sottili, ma significativi: al posto di essere raccontato in prima persona, adesso il racconto è enunciato in una seconda persona da cui emana un animo imperativo, e al posto di essere scritto al presente, tutti i verbi sono coniugati in un futuro da cui nessuno può scappare» (traduzione dell'autore).

domestiche, viene ribattezzata «la macchina», mentre lo spaventoso e indefinito ospite portato in casa dal marito della protagonista, e che per tutto il racconto perseguita le due donne fino a quando queste non decidono di ucciderlo, diventa «la Compagnia» – e cambia inoltre tempo e persona delle forme verbali: se la narrazione di Dávila era autodiegetica, dunque in prima persona, e retrospettiva attraverso il ricorso all'imperfetto, in quella di Gerber i verbi sono alla seconda persona singolare e al futuro, rendendo dunque la narrazione proiettiva e vocativa nella misura in cui interpella direttamente il lettore, attraverso il tono imperativo segnalato da Rivera Garza, la quale è ben chiara nel sottolineare l'importanza del lavoro di riscrittura – seppur minima – operato da Gerber:

Re-escribir un texto nunca es una práctica inocente. Está, por principio de cuentas, el proceso de selección, que a menudo incluye una revisión exhaustiva de los contextos de producción y distribución de las obras que nos vienen del pasado. Y están, después, los mecanismos concretos de intervención que, actualizando las obras, las harán partícipes de diálogos muy concretos con el presente. [...] El que re-escribe desencadena. Destruye. E invoca, menos a los fantasmas del pasado, y más a las continuidades que, desde el pasado, fraguan una práctica de resistencia y desacato con el presente. Por eso es que el acento que Gerber Bicecci coloca sobre el actuar violento y resguardado de *La Compañía*, como esa presencia indecifrabable pero perenne que mantiene aterrados a mujeres y niños en una casa, exacerba la crítica de género y la amenaza conjunta del heteropatriarcado y del capital que muchos lectores de Dávila minimizaron o simplemente no tomaron en cuenta a lo largo del siglo XX¹⁶.

¹⁶ C. RIVERA GARZA, *Epílogo*, cit., pp. 208-209. «Riscrivere un testo non è mai una pratica innocente. È innanzitutto un processo di selezione, che molto spesso include una revisione esaustiva dei contesti di produzione e distribuzione delle opere che ci giungono dal passato. Vi sono poi i meccanismi concreti di intervento, che, aggiornando l'opera, la rendono partecipe di dialoghi concreti con il presente. [...] Colui che ri-scrive scatena. Rilascia. E invoca non tanto i fantasmi del passato, ma le continuità che, dal passato, forgianno una pratica di resistenza e disobbedienza rispetto al presente. Per questa ragione l'accento che Gerber Bicecci pone sull'agire violento e discreto della Compagnia, presenza indecifrabile ma costante che mantiene in stato d'allerta le donne e i bambini nella casa, esacerba la critica di genere e la minaccia congiunta dell'eteropatriarcato e del capitale che molti lettori di Dávila sminuirono, o semplicemente non presero in considerazione durante il XX secolo» (traduzione dell'autore).

Pertanto, già il minimo intervento sul piano grammaticale e lessicale che Gerber opera sul testo di Dávila diviene segnale di un'evidente intenzionalità risemantizzante, che probabilmente basterebbe per considerare Gerber autrice di un ipotesto nuovo rispetto al racconto di partenza, dato che «Estas pequeñas intervenciones [...] forman una serie de capas de sentido y de experiencia que no solo dan cuenta del paso del tiempo, sino también de eso que Jalal Toufic¹⁷ ha llamado un desastre insuperable»¹⁸, permettendo dunque a Gerber di recuperare un legame con la tradizione – la narrativa di Dávila – non in chiave filologica e archeologica, bensì portandolo verso il presente e trasformandolo in strumento per illuminare dinamiche economiche e sociali di subordinazione ai danni del territorio messicano e dei suoi abitanti, su cui rifletteremo a breve.

Tuttavia, il lavoro di Gerber non si esaurisce nella riscrittura: il racconto di Dávila è suddiviso in piccoli blocchi di frasi, ciascuno dei quali è sovrapposto a una fotografia della città di San Felipe Nuevo Mercurio. Come il racconto, anche le fotografie subiscono una manipolazione da parte dell'autrice: Gerber le inserisce in bianco e nero, ad alto contrasto e, soprattutto, sovrappone a molte di esse una serie di elementi grafici geometrici tratti dall'opera *La máquina estética*, realizzata nel 1975 dall'artista astrattista messicano Manuel Felguérez, frutto dello sviluppo di un programma informatico in grado di produrre immagini geometriche a partire da poche parole di input (fig. 002).

¹⁷ «[...] whether a disaster is a surpassing one (for a community – defined by its sensibility to the immaterial withdrawal that results from such a disaster) cannot be ascertained by the number of casualties, the intensity of psychic traumas and the extent of material damage, but by whether we encounter in its aftermath symptoms of withdrawal of tradition». J. TOUFIC, *The Withdrawal of Tradition. Past a Surpassing Disaster*, 2009, pp. 11-12.

<https://jalaltoufic.com/downloads/Jalal_Toufic_The_Withdrawal_of_Tradition_Past_a_Surpassing_Disaster.pdf>. «[...] il fatto che un disastro sia insuperabile (per una comunità, definita dalla sua sensibilità rispetto alla sottrazione immateriale che risulta da tale disastro) non è motivato dal numero di vittime, dall'intensità dei traumi psichici e dalla portata dei danni materiali, ma dalla possibilità o meno che ne consegua una mancanza di tradizione» (traduzione dell'autore).

¹⁸ C. RIVERA GARZA, *Epilogo*, cit., p. 206. «Questi piccoli interventi [...] formano una stratificazione di significati ed esperienze che non rendono conto solo del passare del tempo, ma anche di quello che Jalal Toufic ha definito 'distastro insuperabile'» (traduzione dell'autore).

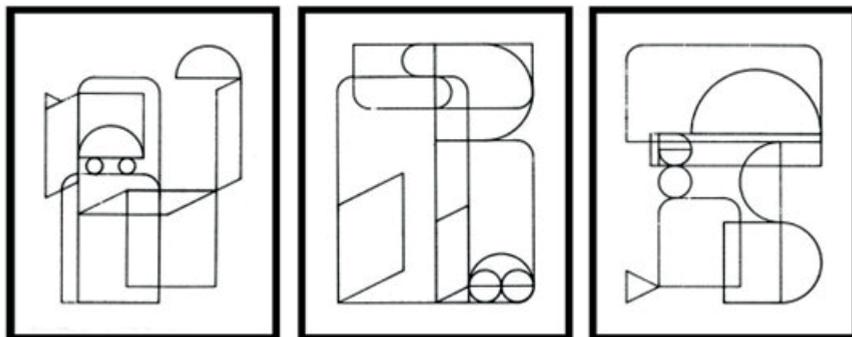


Fig. 002. Manuel Felguérez, *Untitled*, 1975. Esempi di disegni realizzati attraverso il software de *La máquina estética*. Fonte: <<https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5edee24bfa570d46cd6154ac/-4/manuel-felguerez>>

Sebbene possa apparire un accumulo disordinato di codici, in realtà esistono delle relazioni costanti tra gli elementi grafici e quelli verbali, che conferiscono alle pagine una forte carica semantica e intermediale: infatti, le fotografie sovrapposte ai disegni di Felguérez accompagnano sempre frammenti testuali in cui si parla della macchina, personaggio di segno positivo nella storia, mentre quelle che menzionano la Compagnia sono sempre sovrapposte a immagini di bidoni di rifiuti tossici o pietre di mercurio. Quando nessuno dei due personaggi compare nel frammento, le fotografie rappresentano solo le rovine del villaggio, ormai abbandonato (fig. 003).



Fig. 003. V. GERBER BICECCI, *La Compañía*, Almadía, Città del Messico 2021, s.p. Le tre pagine riportate dalla prima parte del testo mostrano, in ordine, un frammento in cui è menzionato il personaggio de «la máquina», motivo per cui appare anche un disegno dell'opera di Felguérez; un frammento in cui è menzionata «la Compañía», e che dunque raffigura una pietra di mercurio; un frammento in cui non appare nessuno dei due personaggi, dunque la fotografia raffigura solo le rovine del paese di San Felipe Nuevo Mercurio.

Il risultato è un fotoracconto molto ambiguo, che costruisce gradualmente, allo stesso modo dell'ipotesto di Dávila, un senso di

inquietudine attraverso la strana ed enigmatica figura della Compagnia, che tormenta sia la donna protagonista che la sua assistente, la macchina, e tutto questo su uno sfondo di immagini di inquinamento ambientale e rovine abbandonate.

Tuttavia, affinché questa prima parte acquisisca il suo pieno significato, è indispensabile metterla in dialogo con la seconda, intitolata «b.» e costituita da una raccolta di un centinaio di frammenti di diversa origine ipotestuale – relazioni, appunti, diagnosi, saggi, interviste, diagrammi della miniera di mercurio e mappe della città – «dónde se reconfigura, desde afuera y no desde dentro, el pasado y el presente, e incluso también el futuro, de un pueblo minero del altiplano mexicano»¹⁹, in virtù del fatto che costruiscono la storia di San Felipe Nuevo Mercurio: dal boom dell'estrazione di cinabro negli anni Trenta, passando per l'industrializzazione della miniera, la fondazione della società *Mercurio Mexicano* e l'esportazione dei materiali negli Stati Uniti, la rapida crescita della popolazione e della città, fino ad arrivare al declino di San Felipe Nuevo Mercurio a metà degli anni Settanta, quando gli statunitensi che gestiscono la miniera iniziano a introdurre illegalmente scorie nucleari nel sito, inquinando il terreno e causando gravi malattie tra la popolazione. Gerber include anche ricerche e studi sul livello di contaminazione della zona, nonché dati demografici sulla rapida emigrazione degli abitanti, processi che hanno lasciato il villaggio così come è ritratto nelle foto della prima parte, abbandonato e in rovina.

Montaggio e disappropriazione in La Compañía

Da questa breve descrizione dell'architettura testuale risulta evidente il forte messaggio ecocritico che soggiace a *La Compañía*, tuttavia in questa sede l'interesse non è orientato all'analisi dei contenuti dell'opera, e neppure della fine operazione linguistica realizzata da Gerber nel testo, bensì a una questione, se vogliamo, preliminare: posto che, come descritto poc'anzi, il testo si costruisce attraverso la collazione di materiali di diversa origine, forma, medium e addirittura lingua, quanto è effettivamente possibile considerare Gerber autrice de

¹⁹ C. RIVERA GARZA, *Epílogo*, cit., p. 201. «dove si riconfigurano, da fuori e non da dentro, il passato e il presente, ma anche il futuro, di un paese di minatori dell'altopiano messicano» (traduzione dell'autore).

La Compañía, dato che quest'ultima si 'limita' a riunire tali materiali? Non sono forse i vari autori dei frammenti che vengono riuniti ne *La Compañía* a configurarsi come autore collettivo (o collettivo di autori)?

La proposta che si intende avanzare in questa sede ha come obiettivo svincolare la funzione autoriale dall'atto di scrittura del testo, provando a pensarne una configurazione differente che trova nel prisma del montaggio, così come lo concettualizza Walter Benjamin, un efficace strumento ermeneutico capace di illuminare l'*agency* intrinseca al processo di selezione e collazione di materiale preesistente.

In *Das Passagenwerk* (1983), riflettendo sulla possibilità di una filosofia della storia, Benjamin è molto chiaro nel segnalare che

[...] la prima tappa di questo cammino consisterà nell'adottare nella storia il principio del montaggio. Nell'erigere, insomma, le grandi costruzioni sulla base di minuscoli elementi costruttivi, ritagliati con nettezza e precisione. Nello scoprire, anzi, nell'analisi del piccolo momento singolo il cristallo dell'accadere totale²⁰.

I fenomeni particolari, interpretati da Benjamin come rifiuti o rovine della storia, divengono dunque la materia prima attraverso cui costruire montaggi: di fronte a una totalità perduta, o addirittura impossibile, il principio del montaggio diventa una risposta positiva alla crisi. In opposizione all'esperienza di dissoluzione e dispersione delle cose nel caos della modernità, Benjamin interpreta il montaggio come lavoro positivo sulle rovine della storia, un modo di comporre i materiali senza sottometerli a una logica di ordinamento gerarchico o a una narrazione lineare.

Il ricorso alla categoria di 'montaggio' risulta particolarmente efficace nel riflettere sul testo di Gerber, già che l'autrice, a tutti gli effetti, costruisce *La Compañía* precisamente montando vari ed eterogeni materiali nello spazio testuale, come riconosce Rivera Garza nell'epilogo quando segnala che «Gerber Bicecci muestra, con sus bordes desiguales y sus lenguajes propios, los materiales seleccionados»²¹.

Non è tuttavia nel riconoscimento della funzionalità ermeneutica che risiedono le vere potenzialità di una lettura del testo attraverso la categoria di 'montaggio': ricordiamo che Benjamin identifica come

²⁰ W. BENJAMIN, *I «Passages» di Parigi*, trad. it. di Giuseppe Russo, Einaudi, Torino 2000, p. 515.

²¹ C. RIVERA GARZA, *Epilogo*, cit., p. 200. «Gerber Bicecci mostra, con i loro confini diseguali e i loro propri linguaggi, i materiali selezionati» (traduzione dell'autore).

materia prima del principio del montaggio quei fenomeni particolari che la Storia con maiuscola ignora, se non addirittura scarta, e che invece divengono significativi per dare conto di quello che il filosofo chiama «accadere totale».

Ecco, dunque, che le vicende di San Felipe Nuevo Mercurio divengono a tutti gli effetti il fenomeno particolare di cui Gerber si serve per illuminare uno spaccato di storia contemporanea, evidenziandone le radici profonde ed esponendone i lati più problematici.

Costruendo un palinsesto la cui cifra fondamentale è sempre il frammento, Gerber riesce a formulare un discorso che sposta il significato dell'ipotesto originario, il racconto di Dávila, ovvero un racconto fantastico in cui la natura dell'ospite molesto non è mai chiaramente definita, conducendolo verso un referente specifico: sebbene il carattere straniante dell'ospite di Dávila resti intatto nella sfocata caratterizzazione della Compagnia nella prima parte del testo di Gerber, l'intenzione ecocritica dell'autrice diventa evidente nella seconda parte: dietro la Compagnia si nascondono gli interessi di diverse multinazionali nell'invasione e nello sfruttamento del suolo messicano, sia per saccheggiarne le risorse minerarie, sia per trasformarlo in una discarica dove lasciare rifiuti tossici che costerebbe molto smaltire legalmente, senza la minima attenzione per l'impatto di queste pratiche sulla salute economica, sociale e fisica degli abitanti del territorio. In tal senso «la activación del archivo no solo se mueve hacia el pasado, sino que también alcanza a las especulaciones del futuro donde gravita, amenazante y probable, más que posible, el terricidio y la hecatombe climática»²²: Gerber ricorre al materiale d'archivio – letterario nella prima parte, documentale nella seconda – sicuramente per riallacciare i vincoli con una tradizione culturale, ma soprattutto per lanciare un monito dal presente verso un futuro (ricordiamo il cambio di tempo verbale nella struttura diegetica della riscrittura di Dávila) in cui la catastrofe appare inevitabile.

La presenza inquietante della Compagnia, onnipresente e minacciosa, anche se mai del tutto visibile, si manifesta anche nella seconda parte del testo attraverso la scelta operata da Gerber dei diversi frammenti, e illumina direttamente la persistenza intrinseca al territorio messicano di logiche che rimandano sia al passato coloniale del Paese, sia alle attuali dinamiche di sfruttamento da parte del Nord statunitense, la cui

²² *Ivi*, p. 210. «l'attivazione dell'archivio non si muove solamente verso il passato, ma anche verso le speculazioni su un futuro in cui gravita, minacciosa e probabile, più che possibile, la minaccia del terricidio e dell'ecatombe climatica» (traduzione dell'autore).

ingerenza continua a contaminare il suolo messicano e a impoverirne la popolazione. Non sorprende, infatti, che tutti i frammenti testuali della seconda parte che descrivono in modo analitico e scientifico le risorse minerarie di *San Felipe Nuevo Mercurio*, ignorando i pericoli di avvelenamento del suolo, appaiano in inglese, mentre tutti i rapporti, le diagnosi, le interviste e le note che sottolineano i danni causati al territorio e alla popolazione dalla compagnia mineraria statunitense siano in spagnolo.

La catena di citazioni montata da Gerber mette in evidenza innanzitutto il forte intento testimoniale che soggiace al testo: come segnala Emilia Perassi, tra le diverse radici della letteratura di testimonianza contemporanea vi è la tradizione arcaica del *testimonium*:

Técnicamente, *testimonium* es un término de bibliólogos, utilizado para indicar un tipo bien definido y específico de literatura testimonial: al de los *testimonia*, colección o cadena de citas sacadas de textos proféticos veterotestamentarios y utilizadas en calidad de pruebas [...] para aseverar los acontecimientos neotestamentarios. Se trataba de una práctica textual no exclusiva del cristianismo, sino de honda tradición griega y semítica²³.

Totalmente secolarizzata, la pratica del *testimonium* riappare in epoca contemporanea nella tendenza a costruire catene di citazioni di testi ritenuti ‘autorizzati’ per decifrare le ambiguità del presente, configurando «una práctica testimonial basada en la cita, y en la cita de la cita, que engendra cadenas narrativas, de textos procedentes de testimonios autorizados, memorables y memorializables, utilizados para descifrar las señales ambiguas del presente»²⁴. In tal senso, secondo Perassi, si costruirebbe una paradossale testimonianza senza testimone, appoggiata sul riconoscimento di un’ anteriorità testuale la cui veridicità radica nell’ autorità delle fonti. Si tratta precisamente dell’ operazione

²³ E. PERASSI, *Testis, superstes, testimonium. Colectivizar memoria: la literatura italiana y la dictadura militar argentina*, in «Confluencia», vol. 29, n. 1, 2013, p. 24. «Técnicamente, *testimonium* è un termine dei bibliologi, usato per indicare un tipo definito e specifico di letteratura di testimonianza: quella dei *testimonia*, raccolta o catena di citazioni desunte da testi profetici veterotestamentali e usate in quanto prove [...] per accertare i fatti neotestamentali. Non si trattava di una pratica testuale esclusiva del cristianesimo, bensì di profonda tradizione greca e semitica» (traduzione dell’ autore).

²⁴ *Ivi*, p. 25. «una pratica testimoniale basata sulla citazione, e sulla citazione della citazione, che genera catene narrative, da testi derivanti da testimonianze autorizzate, memorabili e memorializzate, usate per decifrare i segni ambigui del presente» (traduzione dell’ autore).

realizzata da Gerber: «non ho nulla da dire. Solo da mostrare»²⁵ dichiarava Benjamin nel riflettere sul principio del montaggio, e allo stesso modo Gerber fa, per così dire, un passo indietro e sceglie di servirsi e di mostrare voci autorizzate, ovvero i frammenti raccolti nella seconda parte del testo, per giustificare la propria operazione e portare all'attenzione del lettore i drammatici eventi di San Felipe Nuevo Mercurio, metonimia dell'intero paese, e forse, ampliando lo sguardo, dei vari sud del mondo.

In questo senso si giustifica il ruolo autoriale di Gerber: non nell'atto di scrittura, minimo seppur non insignificante, ma nel gesto testimoniale di riunire una serie di voci intorno a un problema, portandolo all'attenzione del lettore e coinvolgendolo nel processo di significazione del testo. È della stessa opinione la già ampiamente citata Rivera Garza, la quale lucidamente definisce la seconda parte de *La Compañía* come «[...] una conversación o una interacción, un happening, cuyo script es apenas esbozado por la serie de decisiones de las que, sin embargo, la autora se vuelve absolutamente responsable: la elección y ubicación de los materiales»²⁶.

In tal senso la scrittrice e studiosa riconosce nel testo di Gerber «una obra desapropiativa por excelencia»²⁷, ricorrendo alla categoria di «disappropriazione» – formulata dalla stessa Rivera Garza – nella misura in cui

Nada se esconde aquí. Aquí [...] todo se muestra, sobre todo las costuras. Es claro, al pasar de una hoja a la otra, de una fotografía a la siguiente, que nada de lo que vemos es el resultado del genio individual, misterioso e inexplicable, de la autora, sino producto del trabajo de investigación y selección de los materiales de un mundo que compartimos. [...] Como todo buen desapropiacionista, Gerber Bicecci insiste en que una obra es una cita a la que llegamos, si queremos, tanto los lectores como los materiales y la autora a un mismo tiempo²⁸.

²⁵ W. BENJAMIN, *I «Passages» di Parigi*, cit., p. 514.

²⁶ C. RIVERA GARZA, *Epílogo*, cit., pp. 202-203. «[...] una conversazione o un'interazione, un *happening* il cui *script* è appena abbozzato dalla serie di decisioni delle quali, tuttavia, l'autrice si rende assolutamente responsabile: la scelta e l'ubicazione dei materiali» (traduzione dell'autore).

²⁷ *Ivi*, p. 202. «un'opera disappropriativa per eccellenza» (traduzione dell'autore).

²⁸ *Ibid.* «Qui nulla si nasconde. Qui [...] si mostra tutto, soprattutto le cuciture. È chiaro, nel passare da una pagina all'altra, da una fotografia alla successiva, che nulla di ciò che vediamo è frutto del genio individuale, misterioso e inspiegabile dell'autrice,

È proprio a partire dalla definizione che Rivera Garza formula del concetto di «disappropriazione» che è possibile intendere il gesto soggiacente all'operazione di montaggio messa in atto da Gerber:

Desapropiar significa, literalmente, desposeerse del dominio sobre lo propio [...] Señalar y problematizar puntualmente procesos coautorales [...] y propiciar formas de circulación que evadan o de plano subviertan los circuitos del capital fincados en la autoría individual son sólo dos formas de poner en práctica una poética de la desapropiación. La otra forma, la forma básica, es desentrañar críticamente las prácticas de comunalidad que significan y le dan sentido a todo texto²⁹.

Puesto que el texto desapropiado lleva consigo las marcas del tiempo y el trabajo de otros, del trabajo de producción y del trabajo de distribución de otros, es decir del trabajo colectivo hecho junto con otros en el lenguaje que nos dice en tanto otros, y nos dice, por lo mismo, en tanto comunidad, es justo que la pregunta que busca dilucidar el motor que hace significar a un texto no sólo se refiera a procesos de subjetivación sino, mayormente, a los procesos de comunalidad que le permiten enunciar y enunciar nos por virtud de su ex/istir³⁰.

Nel portare a collazione tutti i documenti che, materialmente ed epistemologicamente, costruiscono *La Compañía*, Gerber manifesta

bensi è il risultato del lavoro di ricerca e selezione dei materiali di un mondo che condividiamo. [...] Come ogni buon disappropriazionista, Gerber Bicecci insiste sul fatto che un'opera è una citazione alla quali arriviamo, se vogliamo, tanto i lettori, quanto i materiali e l'autrice nello stesso momento» (traduzione dell'autore).

²⁹ C. RIVERA GARZA, *Los Muertos Indóviles*, Tusquets, Città del Messico 2013, p. 263. «Disappropriare significa, letteralmente, spossessarsi del dominio su ciò che è proprio. [...] Segnalare e problematizzare puntualmente processi coautorali e stimolare forme di circolazione che evadano, o direttamente sovvertano, i circuiti del capitale costruiti intorno all'autorialità individuale sono solamente due forme di mettere in pratica una poetica della disappropriazione. L'altra forma, la basilare, è svelare criticamente le pratiche di comunalità che significano e danno senso a qualsiasi testo» (traduzione dell'autore).

³⁰ *Ivi*, p. 280. «Posto che il testo disappropriato porta con sé i segni del tempo del lavoro di altri, del lavoro di produzione e distribuzione di altri, ovvero del lavoro collettivo svolto insieme ad altri nel linguaggio che ci dice in quanto altri e ci dice, allo stesso modo, in quanto comunità, è giusto che una domanda che voglia illuminare il motore che fa significare un testo non si riferisca solo ai processi di soggettivazione, ma soprattutto ai processi di comunalità che gli permettono di enunciare ed enunciarci in virtù della loro esistenza» (traduzione dell'autore).

in modo evidente che «todo tiene pre-existencia, y que nada ha sido dicho por primera o única vez»³¹, il che potrebbe portare a pensare che, nel costruire il testo – specialmente la seconda parte –, la sua funzione sia quella di dare voce a soggetti fino ad allora ignorati, per illuminare così le drammatiche conseguenze dell'estrattivismo sfrenato sulla popolazione locale messicana. Tuttavia, l'operazione messa in atto da Gerber nel suo 'montaggio disappropriativo' è esattamente contraria:

Lo contrario al concepto imperialista de dar la voz, es mostrar la serie de voces que ya existen. Aún más: producir la operación de escucha que permite que esas voces reales y concretas encuentren los oídos de otros. Para lograrlo, no hacen falta las palabras de la autora [...], sino las palabras de esos practicantes de una lengua en común de la que, como escritores, participamos y, llegado su momento, tomamos prestado³².

Non si tratta di dare voce a chi non ce l'ha, bensì di porsi come cassa di risonanza affinché voci che esistono, che hanno una consistenza e soprattutto un messaggio da trasmettere, possano trovare degli ascoltatori: la cifra fondamentale de *La Compañía* è dunque la volontà di assemblare un resoconto delle rovine dalle rovine, un'istantanea spaventosa tanto delle riverberazioni coloniali, quanto delle attuali dinamiche di subordinazione economica del sud globale nei confronti del nord, entrambe persistenti sul territorio messicano. Il principio del montaggio, dunque, non è solo una chiave di lettura ermeneutica, bensì un vero e proprio strumento epistemologico di cui Gerber si serve per formulare una riflessione che è al contempo propria e comune, personale e condivisa, attraverso la messa in campo di una pratica testuale che – nel suo essere disappropriativa, nel recuperare un archivio di materiali «menos para constatarlo o develarlo, y más para activarlo»³³ – si configura definitivamente quale gesto comunitario, recuperando

³¹ C. RIVERA GARZA, *Epílogo*, cit., p. 204. «tutto è pre-esistente, e che nulla è stato detto per la prima o unica volta» (traduzione dell'autore).

³² *Ivi*, p. 203. «Il contrario del concetto imperialista di dare la voce è mostrare la serie di voci che già esistono. Ancora di più: produrre l'operazione di ascolto che permette che queste voci reali e concrete trovino l'ascolto altrui. Per riuscirci non servono le parole dell'autrice [...], ma le parole di quei praticanti della lingua in comune della quale, come scrittori, siamo partecipi e che, quando arriva il momento, prendiamo in prestito» (traduzione dell'autore).

³³ *Ivi*, p. 209. «Non tanto per constatarlo o svelarlo, ma piuttosto per attivarlo» (traduzione dell'autore).

l'accezione etimologica del termine 'comunità' ampiamente segnalata da Roberto Esposito³⁴, secondo cui «il comune non è caratterizzato dal proprio, ma dall'improprio – o, più drasticamente, dall'altro»³⁵.

«Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine»³⁶, così T.S. Eliot concludeva la sua drammatica visione della modernità interbellica, e allo stesso modo, nella 'Terra Desolata' del deserto messicano intossicato, Gerber non può fare altro che rinunciare alla possibilità di formulare un discorso totale e totalizzante, puntellando le rovine – o, meglio ancora, le macerie, «esa materia todavía más alejada de la forma, e intrínseca a todo terreno habitable, que resulta de la destrucción del espacio»³⁷ – radioattive della modernità attraverso frammenti eterogenei che sanno mostrare le crepe di questa modernità, rinunciando alla propria individualità singolare e divenendo cassa di risonanza per tutte quelle voci minori e silenziate, affinché qualcuno, finalmente, le ascolti.

³⁴ R. ESPOSITO, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 2006.

³⁵ *Ivi*, p. XIV.

³⁶ T.S. ELIOT, *La terra desolata*, trad. it. di Alessandro Serpieri, BUR, Milano 2006, p. 145.

³⁷ C. RIVERA GARZA, *Epilogo*, cit., p. 209. «quella materia ancora più distante dalla forma, e intrinseca a qualsiasi terreno abitabile, risultante dalla distruzione dello spazio» (traduzione dell'autore).

Manuela Crivelli*

*Verso una poetica “de desecho”: materialità, riciclaggio
e scrittura in Héctor Abad Faciolince*

ABSTRACT

Publicato nel 2000, il romanzo *Basura* dello scrittore colombiano Héctor Abad Faciolince costituisce un testo emblematico per il ripensamento della figura dell'autore nel contesto della letteratura latino-americana contemporanea. Sebbene venga letto principalmente come una riflessione ironica sulla figura del critico letterario, il romanzo offre fertili spunti per ripensare la creazione artistica a partire da materialità residuali. Il romanzo può essere infatti descritto come un'opera frammentata ed eterogenea, che si afferma come emblema di una letteratura “spazzatura”, in cui il lavoro di creazione si fonda in un processo di raccolta, riciclaggio e risignificazione di materialità residuali. In questo contributo intendo delineare come questo nuovo tipo di poetica – enunciata programmaticamente in *Basura* e realizzata da Faciolince stesso, per esempio, nell'emblematico saggio *Traiciones de la memoria* (2009) – consenta di mettere in discussione il valore assoluto della letteratura e, conseguentemente, della figura dell'autore.

PAROLE CHIAVE: Héctor Abad Faciolince; Spazzatura; Poetica; Materialità; Teoria della spazzatura

ABSTRACT:

Published in 2000, the novel *Basura* by Colombian writer Héctor Abad Faciolince constitutes an emblematic text for rethinking the figure of the author in the context of contemporary Latin American literature. Although read primarily as an ironic reflection on the figure of the literary critic, the novel offers fertile food for thought on artistic creation from residual materiality. Indeed, the novel can be described as a fragmented and heterogeneous work, which represents an emblem of a “waste” literature, in which the work of creation is founded in a process of collecting, recycling and re-signifying residual materialities. In this contribution, I intend to outline how this new type of poetics—programmatically announced in *Basura* and realised by Faciolince himself, for instance, in the emblematic essay *Traiciones de la memoria* (2009)—allows us to question the absolute value of literature and, consequently, of the figure of the author.

KEYWORDS: Héctor Abad Faciolince; Waste; Poetics; Materiality; Rubbish Theory

* University of Oxford.

Nel suo provocatorio libro *Wasteocene: Stories from the Global Dump* (2021), lo storico Marco Armiero propone di ripensare la crisi socio-ecologica contemporanea alla luce di uno degli effetti più significativi del tardo-capitalismo: la produzione sfrenata di rifiuti¹. La spazzatura può essere infatti considerata un significante cruciale del nostro tempo, soprattutto in quanto espone come i modi di consumo attuali abbiano modellato irrimediabilmente la relazione con la Terra e i suoi abitanti, portandoci a vivere in un pianeta dalle risorse finite secondo un ideale di progresso e sviluppo infiniti². In questo scenario, la gestione e lo smaltimento dei rifiuti (siano essi umani o non umani) costituiscono uno dei problemi più urgenti del presente, la cui risoluzione non dipende solo da una loro materiale scomparsa, bensì anche da un ripensamento del valore che viene assegnato alle cose (o alle persone) che ricadono in questa categoria³. Tuttavia, l'incontrollata proliferazione di resti e residui non rappresenta solo un'incombente minaccia alle fondamenta delle pratiche di consumo disegnate sul modello occidentale: la problematica relazione con ciò che scartiamo può essere vista prima di tutto come uno spazio di negoziazione, una possibilità per ripensare la presenza umana sul pianeta.

L'ambito culturale non è stato risparmiato dall'inarrestabile avanzata della spazzatura, la quale è riuscita a farsi spazio nelle arti plastiche e visuali, nella letteratura, nel cinema e in innumerevoli altri artefatti culturali. Tutte queste espressioni dell'umano sono state inevitabilmente contaminate dagli scarti accumulati sui marciapiedi delle città, nelle discariche o nei mari, che emergono come una delle tematiche cruciali di questo secolo, ma si trasformano anche in materia, in risorsa, in discorso, in parola. Si tratta di un apparente cortocircuito nel sistema: anche il più piccolo elemento rifiutato può tornare a prenderne parte, acquisendo un nuovo valore. Le sfaccettature e le manifestazioni di questo fenomeno sono state prese in esame da Walter Moser, il quale si concentra proprio sull'irruzione dei rifiuti – in quanto tema, forma o materialità – all'interno di discorsi e pratiche culturali contemporanee,

¹ M. ARMIERO, *Wasteocene: Stories from the Global Dump*, Cambridge University Press, Cambridge 2021.

² A tal riguardo, risulta particolarmente provocatoria l'affermazione del divulgatore scientifico David Attenborough, il quale, paragrafando le parole di uno dei consiglieri ambientali del presidente Kennedy, aveva affermato che l'idea di crescita illimitata in un ambiente finito potesse esistere solo nella mente di un pazzo o di un economista.

³ Si veda, in questo contesto, pure Z. BAUMAN, *Vite di scarto*, Laterza, Roma-Bari 2005.

coniando il termine «acculturazione della spazzatura»⁴. Secondo Moser, questo costante ritorno della spazzatura, e in particolare la possibilità di reintegrarla in nuovi cicli di produzione, è sintomatica dell'ambivalente e complessa relazione tra cultura e scarti. Partendo dalle considerazioni di Mary Douglas e Michael Thompson, Moser esplora i modi in cui i rifiuti stessi, oltre a rappresentare l'antitesi per eccellenza della cultura, possono essere pensati come elementi produttivi, di dissidenza e questionamento ma anche di rivitalizzazione del sistema dal quale sono stati rigettati⁵. Da una parte, il posizionamento mutevole della spazzatura all'interno di un ordinamento di valori ne rivela l'inerente arbitrarietà, questionando i parametri che, al giorno d'oggi, determinano cosa va scartato e cosa invece va tenuto. Dall'altra, la reintegrazione della spazzatura in un circuito produttivo, in cui lo scarto viene considerato una nuova materia prima, invita a ripensare le pratiche di produzione e consumo che caratterizzano la nostra società, al fine di stabilire relazioni più sostenibili ed eque con il pianeta e i suoi abitanti.

Cosa significhi veramente pensare un processo di acculturazione della spazzatura viene spiegato da Moser stesso in un articolo pubblicato qualche anno dopo, in cui l'autore discute l'eterogenea presenza dei rifiuti nell'ambito artistico e specificamente letterario⁶. Se, da una parte, la spazzatura si conferma sempre di più un elemento tematico ricorrente (come nel caso di opere quali *La poubelle agréée* di Italo Calvino o *Underworld* di Don de Lillo), dall'altra, la sua gestione e in particolare l'idea di riciclaggio possono conformare nuovi modelli di produzione artistica e culturale. Questo procedimento, applicato al campo letterario, implica un radicale processo di trasformazione della materia in questione e permette di creare nuovi significati a partire da qualcosa che esiste già, giocando proprio sull'ambivalente relazione tra continuità e innovazione⁷. Sebbene il concetto di riciclaggio venga applicato prima di tutto a oggetti e materialità residuali, secondo Moser esso può essere esteso pure a oggetti non-materiali, «such as figures, forms, structures, paradigms, and even ideas and concepts»⁸. Tale proposta concettuale

⁴ W. MOSER, *The Acculturation of Waste*, in *Waste-side Stories: The Recycling of Memory*, ed. da B. Neville e J. Villeneuve, State University of New York Press, Albany 2002, pp. 85-106.

⁵ *Ivi*, p. 91.

⁶ W. MOSER, *Garbage and Recycling: From Literary Theme to Mode of Production*, in «Other Voices», vol. 3, n. 1, 2007, <http://www.othervoices.org/3.1/wmoser/#N2>.

⁷ *Ibidem*.

⁸ «così come figure, forme, strutture, paradigmi, e persino idee e concetti» (traduzione dell'autore). *Ibidem*.

permette di affrontare sotto una nuova luce alcuni dei processi che da sempre caratterizzano la letteratura, e che ancora oggi ne costituiscono un aspetto fondamentale: la parodia, il pastiche, il collage, il montaggio, l'epigonismo, la riscrittura, eccetera⁹.

Le conseguenze di questa proposta non sono affatto innocue: se l'arte – e la letteratura – non sono altro che il frutto di un processo di riciclaggio di scarti linguistici, tematici, formali, o estetici, allora l'artista – o l'autore – non è altro che un umile artigiano, un comune lavoratore, costretto a sporcarsi le mani con una materia altrimenti scartata, abietta. Che l'azione di scrivere sia, di fatto, un esercizio di *ri*-scrittura, non è però una novità. Già Julia Kristeva, nel paradigmatico saggio *Word, Dialogue, Novel*, aveva proposto il concetto di intertestualità, con il quale si evidenzia il carattere estremamente interconnesso della lingua e della letteratura¹⁰. «[A]ny text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another», aveva affermato Kristeva, rivoluzionando con la sua proposta quello che fino ad allora era considerato il ruolo dell'autore¹¹. Ogni opera non esiste come elemento a sé stante, ma emerge precisamente dal fecondo dialogo che ogni scrittore instaura con l'insieme di testi che ha letto e con l'universo letterario al quale appartiene. In questo senso, la provocazione di Moser si allinea con quelle proposte teoriche – ormai classiche – che rifiutano l'individualità del testo, favorendo invece la natura dialogica, discorsiva, rizomatica, della produzione letteraria. Tuttavia, l'idea di riciclaggio culturale si spinge in una direzione ancor più controversa: le parole, i testi, i motivi, che si nascondono in ogni testo non sono più riconducibili a un'*auctoritas* che si vuole imitare o contraddire, onorare o desacralizzare. Si tratta invece di materia scartata, di spazzatura, di elementi che, per poter essere ripresi, devono prima perdere tutto il loro valore. Scrivere può quindi essere visto anche un atto sovversivo di cosciente lavoro con i rifiuti di una cultura o di un

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ J. KRISTEVA, *Word, Dialogue, Novel*, in *The Kristeva Reader*, ed. Da Toril Moi, Columbia University Press, New York 1986, pp. 34-61. Si veda pure l'inclusione del concetto di intertestualità nella teoria narratologica tradizionale da parte di Gérard Genette, che riprende il concetto di Kristeva riducendone la portata e definendolo come «una relazione di copresenza fra due o più testi». G. GENETTE, *Palinsesti: La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997, p. 5.

¹¹ «Ogni testo è costruito come un mosaico di citazioni; ogni testo è l'assorbimento e la trasformazione di un altro» (traduzione mia). J. KRISTEVA, *Word, Dialogue, Novel*, cit., p. 37.

canone, con cui un autore-spazzino prova a dare nuova vita a ciò che di utilità, apparentemente, non ne ha più.

Un esempio paradigmatico di queste pratiche letterarie si può ritrovare nell’opera dello scrittore Héctor Abad Faciolince, considerato uno dei grandi nomi della letteratura colombiana dopo Gabriel García Márquez. Infatti, la prassi scrittoria di Faciolince si basa su un intenso lavoro a contatto con la ‘spazzatura’, fondato sulla raccolta, riciclaggio e risignificazione di diverse materialità residuali. Quella che, in un primo momento, può essere vista principalmente come una peculiare pratica di scrittura, diventa per Faciolince una vera e propria proposta poetica, dalla quale articolare alcune considerazioni interessanti sulla creazione artistica ed in particolare sul ruolo della figura autoriale. La proposta di Faciolince è enunciata programmaticamente nel romanzo *Basura* (2000) e realizzata dall’autore stesso, per esempio, nel romanzo semi-autobiografico *El olvido que seremos* (2006) e nell’emblematico saggio *Un poema en el bolsillo* (2009). In questo contributo intendo descrivere e commentare il lavoro portato avanti da Faciolince, sia all’interno della diegesi che al di fuori dell’ambito finzionale, discutendo come la sua proposta poetica costituisca un esempio rappresentativo di ripensamento della figura dell’autore nel campo culturale latino-americano.

L’autore come frugatore di cassonetti

Basura è uno tra i romanzi meno conosciuti di Héctor Abad Faciolince. Pubblicato nel 2000 dalla casa editrice Lengua de Trapo, è stato insignito quello stesso anno del I Premio Casa de América de Narrativa Americana Innovadora, riconoscimento che non ne ha però favorito la fama o la diffusione. Il romanzo è stato ristampato nel 2011 sempre da Lengua de Trapo, un’edizione per cui l’autore redige un prologo intitolato *Escarbar en la basura* (in italiano, ‘frugare nella spazzatura’) da inserire in seguito alla dedica e all’epigrafe¹². *Basura*, in italiano ‘spazzatura’, racconta le vicende di un mediocre giornalista che, in fondo al condotto di scarico del proprio palazzo, trova i testi scartati dal proprio vicino Bernardo Davanzati, uno scrittore in rovina ormai dimenticato. L’iniziale curiosità scaturita dal fortuito ritrovamento si

¹² Va notato che del libro esiste una traduzione italiana intitolata *Scarti*, pubblicata da Bollati Boringhieri nel 2008, che tuttavia risulta estremamente difficile da conseguire. In questo contributo farò riferimento alla ristampa in lingua spagnola del 2011.

tramuta presto in una vera e propria ossessione per i testi ‘rifiutati’ dal proprio vicino, i quali sembrano costituire una chiave fondamentale per strappare il misterioso autore dal silenzio. Riecheggia qui il motivo del critico letterario che riscatta dall’oblio un autore quasi sconosciuto – un nuovo Pierre Menard – ricostruendone minuziosamente l’opera e, attraverso di essa, la biografia. Il giornalista, che si fa carico della narrazione in prima persona, si lancia in un rigoroso lavoro di raccolta e archivio del materiale eliminato da Davanzati, che culmina nella redazione di un romanzo-collage in cui la riproduzione dei frammenti ripescati dalla spazzatura si alterna a considerazioni estetiche e critiche sul loro valore letterario e documentale.

Va notato che, fino ad oggi, il romanzo *Basura* è stato interpretato primordialmente alla luce del personaggio di Bernardo Davanzati che, oltre a incarnare un possibile alter ego di Faciolince (uno scrittore fallito, sconfitto dal costante confronto con l’irraggiungibile modello stabilito da Gabriel García Márquez), può essere letto come emblema dello scrittore (post)moderno¹³. Inoltre, altre analisi hanno enfatizzato la rilevanza di questo testo per discutere alcuni aspetti cruciali della letteratura (colombiana) contemporanea, come il ruolo del mercato editoriale o la figura del critico letterario, che si manifesta nella voce narrante e nei frequenti giudizi che accompagnano la trascrizione dei frammenti recuperati dalla spazzatura¹⁴. In questo contributo intendo concentrarmi sulla figura dell’autore-narratore, studiandolo sia in quanto emblema di un nuovo tipo di proposta poetica, sia come alter ego di Faciolince stesso. L’anonimo narratore, oltre ad essere un cattivo giornalista, un editore, un critico, un ladro, è anche uno scrittore. E, sebbene questo suo ruolo sia rimasto fino ad ora in secondo piano (soprattutto negli approcci critici al romanzo), esso costituisce forse uno degli elementi più interessanti di *Basura*, in quanto incarna la chiave prima di lettura e interpretazione del testo, ma anche la radicale proposta

¹³ Si veda, per esempio, P. FERNÁNDEZ LUNA, *Realismo crítico e hiperrealismo neoquínico como apuestas estéticas contundentes en el campo literario*, in «Análisis: Revista colombiana de humanidades», n. 73, 2008, pp. 119-145, e A. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, *Héctor Abad Faciolince, Basura y la crisis de fe literaria (Ensayo de interpretación)*, in «Grafía: Cuaderno de trabajo de los profesores del departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma de Colombia», vol. 8, 2011, pp. 127-139.

¹⁴ A.M. MUTIS, *Del Boom y más allá: La ficcionalización del fracaso editorial en El jardín de al lado de José Donoso y Basura de Héctor Abad Faciolince*, in «Revista Iberoamericana», vol. 77, n. 236-237, 2011, pp. 813-828, e L. MONROY ZULUAGA, *El artista y el crítico: Basura de Héctor Abad Faciolince*, in «la palabra», n. 25, 2014, pp. 57-68.

poetica di Faciolince.

L'importanza della figura del narratore – e soprattutto del suo lavoro a stretto contatto con la spazzatura – emerge altresì in un aneddoto riportato dallo stesso Faciolince in un ormai introvabile articolo intitolato *Una crisis de fe*. In tale occasione, Faciolince ammette: «Así aparece el narrador: un tipo que recoge, comenta, recorta, escoge, divulga. Lleva a cabo eso que en Colombia hacen unos personajes que nosotros llamamos “basuriegos”: selecciona cuidadosamente la basura, recicla lo que le parece que se puede usar. Esta novela al principio se llamaba *El basuriego*, pero como en España no conocen la palabra, pues puse una más neutra y más dura, *Basura*»¹⁵. Questo scorcio sulla genesi del romanzo e in particolare sulla scelta del titolo dimostra quanto la figura del narratore, e la sua peculiare affinità per la spazzatura, siano in realtà l'asse fondante del romanzo, ancor più della materialità stessa di cui è composto il testo.

Seguendo questa rivelazione, il narratore è prima di tutto un «basuriego» (tradotto malamente come ‘ricercatore di cassonetti’), che scopre la propria vocazione per casualità: tra l'immondizia del proprio condominio trova «otra cosa que me interesó mucho más que el periódico: varias hojas de papel blanco tipo bond, arrugadas, escritas a mano por los dos lados»¹⁶. Mosso da un istinto irrefrenabile e difficilmente definibile – descritto nel romanzo come una accumulazione di diversi stimoli, tra i quali «curiosidad, impertinencia, intromisión, psicología de escarbador de basura, de comedor de sobrados» – il narratore comincia a dedicarsi a un assiduo lavoro di ricerca nell'immondizia¹⁷. Ammette di essersi convertito nel «basurero de Davanzati, en el mendigo que hurga la basura en busca de algún desperdicio no del todo podrido y capaz todavía de quitarle su hambre»¹⁸. Questo lavoro infame non è però privo

¹⁵ «Così appare il narratore: un tipo che raccoglie, commenta, ritaglia, sceglie, divulga. Compie quello che in Colombia fanno dei personaggi che noi chiamiamo ‘basuriegos’: seleziona attentamente la spazzatura, ricicla quello che si può usare. Questo romanzo al principio si chiamava *El basuriego*, ma siccome in Spagna non conoscono la parola, ne usai una più neutra e più dura, *Basura*» (traduzione mia). H.A. FACIOLINCE *apud* GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, *Hector Abad Faciolince*, cit., p. 136.

¹⁶ «un'altra cosa che mi interessò molto più del giornale: diversi fogli di carta bianca tipo bond, stropicciati, scritti a mano da entrambi i lati» (traduzione mia). H.A. FACIOLINCE, *Basura*, Lengua de Trapo, Madrid 2011, p. 18.

¹⁷ «curiosità, impertinenza, intromissione, psicologia da frugatore nella spazzatura, da mangiatore di resti» (traduzione mia). *Ivi*, p. 19.

¹⁸ «spazzino di Davanzati, nel mendicante che fruga nella spazzatura alla ricerca di qualche spreco non del tutto marcio che possa togliergli la fame» (traduzione mia).

di secondi finiti. Al riguardo, l'analogia con il mendicante che si nutre dei resti trovati nella spazzatura risulta particolarmente illustrativa: per il narratore, quanto scartato dal proprio vicino è materia che può essere riscattata, redenta, riqualificata, inserita nuovamente in un circuito di valore. Non si tratta veramente di 'spazzatura' in quanto, per il narratore, non è ancora giunto il momento di una sua totale eliminazione. Come ammette la stessa voce narrante, «llegué a pensar que de ese robo de desechos yo podía llegar a sacar alguna ventaja, (...) algo útil para mi vida o inclusive una pequeña vena, un aluvión de alivio o una mina de ideas para mi propia esterilidad»¹⁹.

Perciò, appropriandosi (indebitamente, ricordiamolo) dell'immondizia del proprio vicino, il narratore risignifica i testi scartati, stabilendo una nuova relazione con quella materia considerata da altri ormai priva di valore, fuori luogo o «out of place»²⁰. Questo nuovo sguardo nei confronti dello scarto, dei rifiuti, sembra essere particolarmente sintomatico della nostra contemporaneità, un periodo storico in cui le narrative del progresso infinito della modernità si scontrano con un pianeta finito dalle risorse limitate. La spazzatura, per riprendere le parole di Sebastián Carenzo, costituisce oggi un'inconfondibile fonte di valore, che in determinate circostanze può essere reinserita in un circuito di produzione e consumo tramite atti di recupero, riutilizzo o riciclaggio²¹. Tali modi di relazionarsi con i residui – che passano da una riqualificazione delle cose che assegna loro una seconda vita – risultano paradigmatici delle nuove vie per pensare e produrre beni nel capitalismo contemporaneo. Queste considerazioni, trasposte in ambito culturale, non sono affatto innocue: l'idea di una produzione letteraria basata sul riciclaggio culturale, destabilizza le fondamenta della figura dell'autore in quanto creatore 'ex nihilo' e pone numerose questioni sulla natura della letteratura²². Come enfatizza Adriana López-Labourdette, la tensione tra «estetización de la basura» e «basurización del arte» (letteralmente, estetizzazione

Ibidem.

¹⁹ «arrivai a pensare che da quel furto di scarti potevo trarre qualche vantaggio (...) qualcosa di utile per la mia vita o persino una piccola vena, un'alluvione di sollievo o una miniera di idee per la mia propria sterilità» (traduzione mia). *Ibidem.*

²⁰ M. DOUGLAS, *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge, London 1966.

²¹ S. CARENZO, *Materiality and the Recovery of Discarded Materials in a Buenos Aires Cartonero Cooperative*, in «Discourse», vol. 38, no. 1, 2016, p. 88.

²² MOSER, *Garbage and Recycling*, cit.

della spazzatura e “spazzaturizzazione” dell’arte) porta alla luce certi processi di valorizzazione e creazione artistica, problematizzando la linea che separa rifiuti e cultura²³. In particolare, l’associazione della figura dell’artista con quella del raccoglitore di rifiuti che, come evidenzia López-Labourdette, non è esclusiva dell’era globale o del contesto latino-americano, mina le fondamenta dei discorsi legati allo statuto della creazione artistica, contrapponendo «el valor estético que tradicionalmente se le da al artista y el material degradado con que trabaja» ma anche «la sacralización del arte y el repulsivo proceso del que surge este»²⁴.

Il lavoro compiuto dal narratore con i residui letterari buttati via da Davanzati è descritto con minuziosa cura, mettendo in evidenza la materialità dei frammenti con cui lo scrittore entra in contatto. Nella sua attività di raccoglitore di rifiuti, il narratore diventa un archivista, che ordinatamente numera, srotola, stira, incolla, ricostruisce e conserva i frammenti eliminati dal proprio vicino, anche quelli di peggiore qualità che non troveranno posto nel suo resoconto. Per esempio, il narratore decide di includere un racconto nonostante il suo basso valore letterario, rivolgendosi direttamente al lettore dicendo: «están en el derecho, en el deber, de saltarse estas páginas inútiles (...) Insisto, entonces, en que estas hojas decadentes y tachadas se las pueden saltar sin el menor remordimiento»²⁵. Le pagine che seguono questa affermazione sono, effettivamente, coperte da grandi X che imitano i fogli ripudiati da Davanzati e ricostruiti dal narratore, giocando con la materialità del libro per rompere la barriera tra finzione e realtà. Tali considerazioni enfatizzano un ulteriore aspetto fondamentale della acculturazione della spazzatura e, conseguentemente, di ogni creazione letteraria e artistica a partire da scarti e rifiuti. Sebbene tutta la spazzatura possa potenzialmente essere reinserita in un circuito produttivo o acquisire nuovo valore, tale possibilità non viene sempre, necessariamente,

²³ A. LÓPEZ-LABOURDETTE, Adriana. *Estéticas del vertedero. Contagio, expansión y desborde en prácticas culturales latinoamericanas contemporáneas*, in *Estéticas sucias y arte-basura. Repensar desechos, residuos y contaminación en las formaciones culturales de América Latina*, ed. Da Isabel Exner and Liliana Gómez-Popescu, «Revista Iberoamericana», 2019, p. 38.

²⁴ «il valore estetico che tradizionalmente si dà all’artista e il materiale degradato con cui lavora (...) la sacralizzazione dell’arte e il ripulsivo processo dal quale questa sorge» (traduzione mia). *Ibidem*.

²⁵ «avete il diritto, e il dovere, di saltare queste pagine inutili (...) Insisto, quindi, che queste pagine decadenti e cancellate possono essere saltate senza il minimo rimorso» (traduzione mia). FACIOLINCE, *Basura*, cit., p. 134.

realizzata. Come spiega Moser, «[m]aterial persistence is a *conditio sine qua non*, but it is no guarantee that an object will reach the last step of its biography. A positive act of selection by a junk dealer, an artist, the curator of a museum, or a collector is still necessary»²⁶.

Insomma, il narratore riesce in un'impresa che sembrava destinata al fallimento: resuscitare un morto, salvare la vita scartata di un autore dimenticato. Da qui a che il narratore si possa considerare l'emblema di una proposta poetica e di una nuova forma di autorialità, però, è necessario un ulteriore passo. In più punti il testo invita a una lettura referenziale che, alla luce del patto finzionale, fa coincidere il romanzo *Basura* con il presunto libro elaborato dal giornalista. Il romanzo si apre infatti con l'affermazione «Esto que empiezo empezó cuando me pasé a vivir por el Parque de Laureles», in cui il pronome «esto» 'questo' si riferisce sia alle vicende narrate che alla narrazione stessa, al testo che sta sotto i nostri occhi²⁷. Tale interpretazione è rafforzata da numerosi commenti di carattere metaletterario sparsi all'interno della narrazione, sempre associati al processo di scrittura. Come ammette il narratore stesso, la scomparsa di Davanzati lo porta a «pensar en *este* libro con sus papeles descartados»²⁸. Un libro che «dudo que llegue a ser libro», ma che noi, lettori complici, possiamo vedere realizzato nel libro che stiamo leggendo²⁹. Ne è una prova definitiva la frase con cui si conclude il romanzo, la lapidaria sentenza con cui il narratore si congeda: «un eco sucio de él y de cuanto escribió es *esto* que termino»³⁰.

Verso una poetica dello scarto

Come illustrato nei paragrafi precedenti, *Basura* è quindi un libro fortemente legato all'idea di spazzatura o di scarto. Da una parte, la

²⁶ «la persistenza materiale è una *conditio sine qua non*, ma non garantisce che l'oggetto raggiungerà la tappa successiva della sua biografia. Un atto positivo di selezione da un mercante di spazzatura, un artista, il curatore di un museo, un collezionista, è ancora necessario» (traduzione mia). MOSER, *The Acculturation of Waste*, cit., p. 94.

²⁷ «Questo che comincio iniziò quando andai a vivere vicino al Parque de Laureles» (traduzione mia). FACIOLINCE, *Basura*, cit., p. 13.

²⁸ «pensare a *questo* libro coi suoi fogli scartati» (traduzione mia). *Ivi*, p. 180, enfasi mia.

²⁹ «dubito arrivi ad essere un libro» (traduzione mia). *Ivi*, p. 181.

³⁰ «uno sporco eco di lui e di quanto ha scritto è *questo* che concludo» (traduzione mia). *Ivi*, p. 190, enfasi mia.

lingua stessa del romanzo ne è una testimonianza: si noti per esempio che la parola «basura» appare più di sessanta volte all'interno del testo, conteggio che tuttavia non include i possibili derivati o composti del termine. Dall'altra, la spazzatura si inserisce nel racconto come elemento estremamente vivido e fisico, attraverso dettagliate descrizioni materiali del contenuto del casonetto o delle cattive condizioni dei fogli recuperati. I rifiuti, seguendo la proposta di Moser, arrivano a costituire un elemento tematico fondamentale del testo, che a sua volta contamina il linguaggio così come gli aspetti estetici e formali del romanzo. *Basura*, infatti, è pure un libro composto da 'spazzatura', di quei frammenti scartati e gettati via da Davanzati, che il narratore non smette di criticare per la loro pessima qualità. Tuttavia, grazie all'inserimento del prologo *Escarbar en la basura*, Faciolince aggiunge un ulteriore livello alla discussione concernente l'utilizzo di scarti nella costruzione del romanzo. È proprio in quest'introduzione che si situa l'elaborazione di una poetica «de desecho», dello scarto, attraverso la quale ripensare la creazione artistica e, conseguentemente, la figura dell'autore.

In *Escarbar en la basura*, Faciolince racconta a posteriori il processo di ideazione e scrittura del romanzo. Questo testo, da lui definito «el libro más literario de los que he escrito», sarebbe nato dal riutilizzo dei suoi 'scarti', i suoi «desechos, recortes, fragmentos, experimentos, bocetos»³¹. È dalla sua (letterale) pattumiera che Faciolince attinge per creare, e costruire, il nuovo romanzo, una pattumiera che riuniva «años de ensayos de escritura de toda índole, meritorios, fracasados, dudosos»³². Secondo questo prologo, la prassi scrittoria di Faciolince non si discosterebbe molto da quella del narratore intradiegetico – se non per il fatto che il romanzo nascerebbe da un lavoro con la propria spazzatura, con la «basura de mis cajones, con mis cuentos, novelas, poemas y ensayos abortados»³³. In questo modo, Faciolince immagina e crea uno spazio in cui inserire «los experimentos de mi propia escritura, para comentarlos con libertad, y para explicar por qué alguna vez los había desechado»³⁴. E continua:

³¹ «il libro più letterario di quelli che ho scritto (...) scarti, ritagli, frammenti, esperimenti, abbozzi» (traduzione mia). *Ivi*, p. XIII.

³² «anni di prove di scrittura di tutti i tipi, meritevoli, fallite, dubbie» (traduzione mia). *Ivi*, p. XIII-XIV.

³³ «spazzatura dei miei cassetti, con i miei racconti, romanzi, poesie e saggi abortiti» (traduzione mia). *Ivi*, p. XIV.

³⁴ «gli esperimenti della mia scrittura, per commentarli con libertà e per spiegare perché una volta li avevo scartati» (traduzione mia). *Ibidem*.

Así empecé, armando una especie de *collage* con todos mis bocetos de historias trucas. Al desplazar y corregir la “escritura de desecho” a un marco donde estaban presentes un lector inicial (el periodista) y otro lector más (usted), el ejercicio se volvía interesante: metaliterario. Los tres, escritor, crítico, lector, vivían el drama de la incertidumbre del arte: no saber si algo vale la pena o no³⁵.

Ciò che Faciolince sembra contemplare in questo saggio è la possibilità di scrivere letteratura (la letteratura ‘più letteraria’) a partire da scarti ed esperimenti, quella che lui definisce «la deseperante materia riciclada», lasciando intendere che il lavoro di un autore si avvicina molto più all’attività di un netturbino o di un ‘basuriego’ che a quella di un dio creatore³⁶. Questo comporta la sconcertante constatazione che tanta letteratura nasce già da un processo di riciclaggio culturale, e che quindi il valore attribuito alla ‘creazione’ artistica è arbitrario, instabile, incerto.

Un breve sguardo alla produzione letteraria di Faciolince non fa altro che confermare quanto questa proposta poetica si sia convertita in una vera e propria prassi scrittoria attraverso la quale produrre nuove forme di letteratura, destabilizzando le canoniche suddivisioni di genere o tematizzando la presenza di una materialità residuale all’interno della letteratura stessa. Un esempio di come questa poetica «de desecho» attraversi trasversalmente più opere di Faciolince si può trovare nella riscrittura e nel riutilizzo de/ri-contestualizzato di avvenimenti autobiografici. In particolare, l’autore colombiano ritorna spesso sulla relazione tra finzione e scrittura dell’io nelle sue opere letterarie, discutendo la fragile frontiera che separa realtà e invenzione, ma soprattutto la libertà di uno scrittore di abusare di questa ambiguità. La produzione letteraria di Faciolince è quindi disseminata di frammenti di vita, scarti autobiografici che ritornano incessantemente in opere diverse, decontestualizzati e riscritti. Questo riciclaggio di episodi reali – alcune volte appena modificati, altre più nascosti – unisce per esempio

³⁵ «Così iniziai, costruendo una specie di *collage* con tutti i miei abbozzi di storie troncate. Spostando e correggendo la “scrittura dello scarto” in un quadro in cui erano presenti un lettore iniziale (il giornalista) e un altro lettore (lei [il lettore reale]), l’esercizio diventava interessante: metaletterario. I tre, scrittore, critico, lettore, vivevano il dramma dell’incertezza dell’arte: non sapere se qualcosa vale la pena o no» (traduzione mia). *Ivi*, pp. XIV-XV.

³⁶ «la disperante materia riciclata» (traduzione mia). *Ivi*, p. XVI.

Basura con il romanzo semi-autobiografico *El olvido que seremos* (2006), in cui Faciolince ricostruisce la storia del proprio padre, un famoso medico colombiano. Un'analisi dettagliata delle riscritture in *El olvido que seremos* va ben oltre lo scopo di questo contributo. Basti però dire che gli episodi che accomunano le due opere sono numerosi e mostrano quanto la riscrittura decontestualizzata di episodi reali destabilizzi nozioni tradizionalmente associate con la figura dell'autore, quali l'originalità (soprattutto nei casi di finzioni) o la veridicità (soprattutto nelle scritture autobiografiche).

Ancora più emblematico è il saggio *Un poema en el bolsillo*, contenuto nel volume *Traiciones de la memoria* (2009). Quest'opera di genere incerto rappresenta un particolare caso in cui elementi residuali (sia autobiografici che letterari) si intersecano con l'inserimento di veri e propri scarti materiali all'interno del libro stesso. Oltre al ritorno quasi ossessivo di determinati temi (spesso con formulazioni molto simili, quasi piazzate apposta per svegliare in un lettore attento uno sconcertante senso di déjà-vu), Faciolince include nel suo saggio anche una lunga serie di materialità scartate, di veri e propri «desechos», che si alternano alla narrazione. Tramite il gioco di ambiguità tra finzione e realtà che caratterizza l'opera di Faciolince – e in particolare questo saggio che, come si evince dalle prime pagine, è al contempo verità e favola, memoria e sogno – l'autore mette a nudo le strategie con cui costruisce la propria opera, un gioco postmoderno che fa del testo non tanto un resoconto della propria investigazione ma piuttosto una articolata riflessione sulle pratiche di scrittura e di memoria³⁷. In questo contesto, i materiali inseriti (siano essi fotografie, appunti, lettere, documenti) non svolgono una funzione documentale all'interno del testo: vale a dire, essi non servono a corroborare la veridicità dei fatti narrati, né ad apportare informazioni con cui completare il racconto. Invece, il valore di tali materialità deve risiedere proprio nella loro presenza fisica nella pagina, nelle possibilità che emergono da tale irruzione del 'documento' nel testo.

In primo luogo, come osserva Jérôme Dulou, queste illustrazioni favoriscono delle traiettorie di lettura molto diverse a dipendenza del lettore: «uno puede empezar viéndolas, hojeando el libro, para hacerse una primera opinión y luego lanzarse a una lectura del texto, otro puede preferir una lectura más seguida, aceptando ser interrumpido en medio

³⁷ H.A. FACIOLINCE, *Un poema en el bolsillo*, in *Traiciones de la memoria*, Alfaguara, Madrid 2009, p. 15.

de una frase por las imágenes, otro más puede ofrecerse una segunda lectura partiendo de los documentos visuales para recordar y reconstruir la investigación a partir de las pruebas»³⁸. Questo ampio spettro di possibilità, da una parte, mette in discussione la categorizzazione di genere del testo, che nonostante sia incluso in una raccolta di saggi oscilla tra la finzione e l'autobiografia, passando per il genere poliziesco o per il reportage giornalistico. Dall'altra, costituisce una provocazione nei confronti della figura dell'autore tradizionale e della produzione letteraria, in quanto, ancora una volta, il testo proposto si costruisce tramite un lavoro di riscrittura. Oltre a riprendere un tema autobiografico ricorrente – il poema apocrifo trovato nella tasca del padre dopo la sua morte, che l'autore attribuisce a Borges – Faciolince riutilizza (o ricicla) oggetti che, fino a quel momento, erano cose prive di valore. Spazzatura. Tali materialità, previamente scartate o dimenticate, ritrovano nuova vita una volta reinserite nel circuito produttivo e nel mercato artistico, andando però ad intaccare, tramite questo processo di estetizzazione dello scarto, la letteratura stessa. In un qualche modo, la letteratura diventa scarto.

A tutto questo si aggiunge il valore degli oggetti stessi che, come notava Jane Bennet, si caratterizzano per un'agentività propria, per una presenza vibrante che trascende il valore d'uso comunemente associato con le cose³⁹. Anche gli oggetti, e in particolare gli scarti, possono stabilire relazioni, modificare gli spazi, provocare reazioni. E, in particolare, la materialità residuale possiede una memoria propria, fungendo così da finestra verso un altro tempo, quel passato in cui tali oggetti potevano ancora essere considerati 'interi'. Perciò, molta della 'spazzatura' contenuta in *Un poema en el bolsillo* può essere letta proprio alla luce della spettralità che caratterizza resti e rifiuti, che riesce a rievocare, in modi preclusi alle parole, la presenza sulla pagina di luoghi e persone che ormai non ci sono più, ma che rimangono indissolubilmente legate agli oggetti con cui sono entrate in contatto.

³⁸ «uno può iniziare guardandole, sfogliando il libro per farsene una prima opinione, e poi lanciarsi in una seconda lettura del testo, un altro può preferire una lettura più continuata, accettando di essere interrotto nel mezzo di una frase dalle immagini, un altro ancora può offrirsi una lettura a partire dai documenti visuali per ricordare e ricostruire l'investigazione a partire dalle prove» (traduzione mia). J. DULOU, *Los mecanismos de la hibridación genérica en 'Un poema en el bolsillo' de Héctor Abad Faciolince*, in «Estudios de Literatura Colombiana», n. 34, 2014, pp. 158.

³⁹ J. BENNET, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham/London 2010.

Osservazioni conclusive

Come discusso in questo breve contributo, l’opera e la prassi scrittoria di Héctor Abad Faciolince costituiscono un caso di studio interessante da cui ripensare la figura dell’autore contemporaneo, soprattutto nel contesto della crisi socio-ecologica che caratterizza il nostro tempo. In particolare, sebbene questa poetica «de desecho» venga elaborata da Faciolince in un contesto storico e geografico preciso – la Colombia in rovina del post-conflitto, l’America Latina in quanto discarica della modernità occidentale, gli albori della crisi ambientale – essa costituisce un terreno fertile dal quale ripensare non solo il valore dell’arte e della creazione artistica in quanto tale, ma anche il sistema di valori che, al giorno d’oggi, determina ciò che può (o deve) essere scartato. In particolare, nel lavoro dell’autore-narratore illustrato in *Basura* riecheggia la figura del poeta benjaminiano, del quale l’autore «basuriego» può essere considerato una più recente elaborazione. Come scriveva Walter Benjamin commentando il poeta parigino presente nelle poesie di Baudelaire,

il poeta trova nelle strade i rifiuti della città e, proprio lì, il suo soggetto eroico. Così, sopra la sua illustre figura ne appare un’altra, più volgare [...] dove si vedono le fattezze di questo raccoglitore di stracci [...] “Qui abbiamo un uomo incaricato di raccogliere i resti di una città. Tutto ciò che la grande città ha gettato via, tutto ciò che ha perso, tutto ciò che ha disprezzato, tutto ciò che ha rotto, lui lo cataloga, lo raccoglie. Compila l’archivio dei rifiuti, la fossa dei leoni della spazzatura. Fa una classificazione, una scelta intelligente; raccoglie, come un avaro il suo tesoro, i rifiuti che, ruminati dalla divinità dell’Industria, diventeranno oggetti di utilità o di piacere”⁴⁰.

Il lavoro dell’autore «basuriego» costituisce non solo un compito artistico, bensì diventa pure un atto di dissidenza e resistenza nei confronti delle regole imposte da un determinato sistema. Che ciò passi dalla raccolta della spazzatura ai margini della strada o dall’appropriazione dei rifiuti del proprio vicino, il lavoro dell’autore «basuriego» mette in evidenza come la produzione letteraria non solo risponda a parametri di valore esterno, bensì abbia il potere di cambiarli o di crearne di

⁴⁰ W. BENJAMIN, *Modernidad*, in *El París de Baudelaire*, Eterna Cadencia, Buenos Aires 2002, p. 153, traduzione mia.

nuovi. Salvare le carte del proprio vicino (o della propria pattumiera), costituisce per Faciolince un gesto di sfida, una negazione dei processi che nella nostra società scartano oggetti, idee e persone. Raccogliere questi scarti significa quindi salvare ciò che fino ad un attimo prima era stato invisibilizzato, ma anche creare qualcosa di completamente nuovo, questionando così la sottile separazione tra cultura e spazzatura, tra puro e impuro, tra scarto e tesoro.

La letteratura che emerge da questo lavoro di selezione, archivio, riciclaggio e risignificazione dei residui può essere pensata come una 'letteratura circolare', una produzione letteraria che sfida sia la logica economica contemporanea che le aspettative riguardanti un certo tipo di produzione artistica – sempre nuova, sempre originale, sempre commercializzabile. Già al giorno d'oggi, questa poetica «de desecho» si traduce in prassi, in nuove forme di creare (anche fisicamente) la letteratura. Ne sono un esempio emblematico le 'editoriales cartoneras' argentine, delle piccole case editoriali che stampano nuova e vecchia letteratura su carta riciclata e raccolta dai senzatetto delle metropoli, facendo della produzione letteraria un atto di resistenza nei confronti delle pratiche del mercato contemporaneo e soprattutto reinserendo in un circuito produttivo quegli oggetti (e persone) che altrimenti sarebbero rimasti dei meri rifiuti ai margini della società.

Paolo D'Indinosante*

*Sulle tracce degli autori vittoriani nelle opere videoludiche*¹

ABSTRACT:

Le opere letterarie e quelle videoludiche intrattengono continuamente scambi intermediali bidirezionali. Questo saggio, che esplora la questione del prestito letterario nel medium videoludico, analizza la presenza/assenza dell'autore letterario in opere videoludiche che si appropriano, in modi e gradi diversi, dei testi di scrittori vittoriani. In particolare, la mia analisi si concentra su Wilde. In primo luogo, passo in rassegna alcuni esempi significativi, tra cui quei titoli che fanno proprie o adattano non soltanto le opere di Wilde, ma anche il nome e/o il corpo dell'autore stesso. Infine, focalizzo la mia attenzione su *OscarWildeCard* (2023), in cui l'influenza di Wilde partecipa al processo di costruzione del significato in maniera sostanziale perché è esercitata sulla dimensione ludica oltre che su quelle audiovisiva e narrativa di un'opera che prova a migliorare, quantitativamente e qualitativamente, la rappresentazione *queer* nel medium videoludico.

PAROLE CHIAVE: Intermedialità; Videogiochi; Kipling, Dickens; Wilde; *The Picture of Dorian Gray*; *OscarWildeCard*

ABSTRACT:

Literary works and video games continually engage in two-way intermedial exchanges. This essay, which explores the issue of literary borrowings in the video game medium, analyses the presence/absence of the literary author in digital games which appropriate, in different ways and degrees, the texts authored by Victorian writers. My analysis particularly focusses on Wilde. First, I survey some significant examples, including those titles which appropriate or adapt not only Wilde's works, but also the name and/or the body of the author himself. Then, I focus my attention on *OscarWildeCard* (2023), in which Wilde's influence substantially contributes to the meaning-making process because it is exercised over the ludic dimension as well as over the audiovisual and narrative dimensions of a video game that seeks to improve the quantity and quality of queer representation in the medium.

KEYWORDS: Intermediality; Video games; Kipling; Dickens; Wilde; *The Picture of Dorian Gray*; *OscarWildeCard*

* Sapienza Università di Roma / Università della Slesia a Katowice.

¹ Qui e altrove nel saggio, uso quasi unicamente forme maschili quali «autore» oppure «scrittore» perché le figure autoriali di cui tratto più ampiamente erano uomini, ma, beninteso, le mie considerazioni possono essere estese alle autrici.

Il libro della giungla è un videogioco

All'inizio di *The Jungle Book Is Not a Book: Adaptation, Intertextuality, and the Hegemonic Text*, Harry Oulton scrive che la varietà, la diffusione e il successo del numero straordinario di «intralingual, interlingual, and intersemiotic translations» di *The Jungle Books* (1894-1895) hanno fatto sì che, spesso, queste «traduzioni» risultino più conosciute dei prototesti kiplinghiani e che il «descriptor “the Jungle book”» sia, per certi versi, «compromised»². Per avvalorare le sue affermazioni, Oulton passa in rassegna alcuni esempi, soffermandosi su tre film (*The Jungle Book* [1967]; *The Jungle Book* [2016]; *Mowgli: Legend of the Jungle* [2018]), una serie televisiva animata (*The Jungle Book* [1989-1990]) e un romanzo (*The Graveyard Book* [2008]) che fanno propri e adattano *The Jungle Books* di Rudyard Kipling in vari modi. All'incirca vent'anni fa, io stesso ho fatto la conoscenza di Mowgli e di altri personaggi kiplinghiani grazie a un gioco per il computer, *Disney's The Jungle Book* (Eurocom, 1994), una delle tante trasposizioni videoludiche dei prodotti Disney che, a loro volta, adattano *The Jungle Books* di Kipling e di cui Oulton menziona rapidamente un esempio nel suo articolo³. Per un certo periodo della mia vita, quindi, *The Jungle Book* non era affatto un 'libro', bensì un 'videogioco'.

A ben guardare, però, se i personaggi di matrice kiplinghiana sono al centro di *Disney's The Jungle Book*, non c'è traccia del loro creatore originale nell'opera videoludica. Questa sorta di rimozione non è che uno dei tanti destini cui l'autore empirico può andare incontro quando le opere videoludiche si appropriano, con modalità e in misure diverse, delle sue creazioni letterarie. Altrettanto interessanti sono tutti quei casi in cui lo scrittore vi è, al contrario, testualizzato – raffigurato, se non addirittura 'trasfigurato' – e partecipa al processo di costruzione del significato dell'opera in modi nuovi. Nelle pagine che seguono,

² H. OULTON, *The Jungle Book Is Not a Book: Adaptation, Intertextuality, and the Hegemonic Text*, in «Adaptation», 15, n. 3, 2022, p. 366: «Il libro della giungla di Rudyard Kipling [...] è stato oggetto di un numero straordinario di traduzioni intralinguistiche, interlinguistiche e intersemiotiche [...]. Questi adattamenti sono talmente popolari, variegati e diffusi che, in molti casi, sono diventati più noti del loro testo sorgente. [...] [N]el loro insieme, questi adattamenti de *Il libro della giungla* di Kipling formano un groviglio o una rete intertestuale che rende il descrittore 'il Libro della giungla', se non privo di senso, quantomeno compromesso [...]». Questa e tutte le altre traduzioni di fonti non italiane in nota sono mie.

³ *Ivi*, p. 374.

indagherò proprio la dimensione transmediale degli autori letterari e mi concentrerò sul caso specifico di altri scrittori che, come Kipling, sono considerati parte integrante del canone vittoriano, inseguendo le loro tracce in una selezione di opere videoludiche. Partirò da una pur rapida ricognizione del discorso teorico-critico sui rapporti tra le opere videoludiche e quelle letterarie. Restringendo il campo sulle interconnessioni che le prime stabiliscono con i testi letterari in lingua inglese che hanno visto la luce in epoca vittoriana, focalizzerò la mia attenzione sulla rielaborazione videoludica delle figure autoriali e discuterò brevemente la testualizzazione di Charles Dickens in *Assassin's Creed: Syndicate* (Ubisoft Quebec, 2015). In seguito, ricostruirò succintamente la ricezione videoludica di Oscar Wilde, esaminando alcune opere che fanno propri o adattano non soltanto i suoi testi, ma talvolta l'autore stesso. Concluderò con l'analisi di *OscarWildeCard* (Up Multimedia, 2023), in cui la trasformazione dell'iconico scrittore vittoriano gioca un ruolo cruciale.

Per contribuire all'indagine sulle complesse «modalità di contaminazione»⁴ tra le opere letterarie e quelle videoludiche, in cui il concetto di autorialità è solitamente declinato in direzioni non sempre facilmente sovrapponibili tra loro, ragionerò sulle forme e sui significati della testualizzazione dell'autore letterario nelle opere videoludiche. Anche se attingerò dagli studi sull'adattamento, sull'intermedialità e sulla transmedialità, che hanno guardato alle opere videoludiche, il mio approccio analitico è fondato soprattutto su principi teorico-metodologici elaborati in seno all'area multidisciplinare dei (*video*) *game studies*⁵. Nella mia analisi di *OscarWildeCard*, adotterò una prospettiva (inter) semiotica per illustrare come quest'opera videoludica faccia uso di «certain techniques – of player reward, of player representation in the game world, and so on – to achieve the player experience that the game designer aims for»⁶. Nello specifico, mostrerò come Wilde influenzi,

⁴ A. CECCHERELLI, *Oltre la morte. Per una mediologia del videogioco*, Liguori, Napoli 2007, p. 219.

⁵ La legittimazione di questa area di studio in ambito accademico negli ultimi due decenni sembra essere stata favorita da fattori quali la sempre maggiore complessità delle opere videoludiche e il recupero della cultura popolare come oggetto di indagine valido, anche da parte di un numero crescente di studiosi e studiosi che, come me, sono cresciuti e cresciuti con i videogiochi. S. EGENFELDT-NIELSEN, J.H. SMITH e S.P. TOSCA, *Understanding Video Games: The Essential Introduction*, Routledge, Abingdon 2024⁵ [Routledge, Abingdon 2008¹], p. 9.

⁶ *Ivi*, p. 11: «certe tecniche – di ricompensa a chi videogioca, di rappresentazione nel mondo videoludico e così via – per creare l'esperienza videoludica auspicata dallo sviluppatore o dalla sviluppatrice».

direttamente o indirettamente, sia la genesi di quasi tutti i personaggi di quest'opera videoludica che la costruzione delle sue meccaniche di gioco, partecipando attivamente, con il suo nome e con il suo corpo, al processo di significazione di un'opera che sfrutta la popolarità dell'autore letterario con l'obiettivo di migliorare, quantitativamente e qualitativamente, la rappresentazione *queer* nel medium videoludico⁷.

Videogiocare con la letteratura

Le simmetrie, le asimmetrie e le intersezioni tra le opere videoludiche e quelle letterarie sono state indagate al livello della produzione, della testualità, della fruizione, della ricezione e della didattica⁸. In questa sede, per ovvi motivi di spazio, mi limiterò a considerare le prime due dimensioni, ossia quella produttiva e quella testuale, e a esaminare non tanto i punti di contatto quanto quelli di distacco dal punto di vista dell'autorialità e quelli di scambio dal punto di vista dei contenuti, rimandando man mano ad alcuni tra i principali contributi teorico-critici su queste questioni. È anche alla luce della divergenza generale tra il medium videoludico e quello letterario sul piano dell'autorialità, combinata con la frequenza relativamente alta dei prestiti intermediali sul piano dei contenuti, che mi sembra interessante riflettere sulle forme e sui significati della presenza degli autori letterari nelle opere videoludiche.

⁷ Cfr. E. W. LAUTERIA, "Procedurally and Fictively Relevant": Exploring the Potential for *Queer Content in Video Games*, in *Berfrois*, 20 dicembre 2011 <<https://www.berfrois.com/2011/12/queer-gaming-evan-lauteria>>; L. DE SANTIS, *Videogaymes. Omosessualità nei videogiochi tra rappresentazione e simulazione (1975-2009)*, Unicopli, Milano 2013; *Queerness in Play*, a cura di T. Harper, M.B. Adams e N. Taylor, Palgrave Macmillan, Cham 2018.

⁸ Cfr. E.J. AARSETH, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore (Maryland) 1997; M. BITTANTI, [Fuori gioco]. *Sconfinamenti videoludici*, in *Per una cultura dei videogames. Teorie e prassi del videogiocare*, a cura di M. Bittanti, Unicopli, Milano 2004² [Unicopli, Milano 2002¹], pp. 239-287; A. ENSSLIN, *Literary Gaming*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2014; S. MUKHERJEE, *Video Games and Storytelling: Reading Games and Playing Books*, Palgrave Macmillan, London 2015; D. JARA e E. TORNER, *Literary Studies and Role-Playing Games*, in *Role-Playing Game Studies: Transmedia Foundations*, a cura di J. P. Žagal e S. Deterding, Routledge, New York 2018, pp. 265-282; A. BURN, *Literature, Videogames and Learning*, Routledge, Abingdon 2022; I. GIRINA, *Dalla letteratura al videogioco. Riflessioni postumaniste tra burattini e androidi in Pinocchio e Lies of P*, in «Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano», 19, 2023, pp. 112-124.

Come osservano Margaret-Anne Hutton e Matthew Barr: «As a (usually) collaborative enterprise, video games raise potentially interesting questions about the nature of authorship and ownership in relation to literary text production»⁹. Questo è vero nella misura in cui – senza dimenticare le dovute eccezioni né tutti quegli sviluppi che, nel tempo, hanno prima preceduto e poi messo in crisi le nozioni romantiche di unicità, originalità e genialità – l’ideazione e la produzione del testo letterario sembrano essere ancora largamente concepite come individuali, cioè come singolari e personali¹⁰. Viceversa, nel caso del videogioco, che Marco Accordi Rickards insiste nel definire come «opera» per rendere più immediato il riconoscimento del suo valore in quanto «prodotto culturale autoriale»¹¹, l’autorialità è quasi sempre collettiva e «corale», cioè plurale e «diffusa», se non addirittura depersonalizzata, e parzialmente assimilabile a quella delle opere cinematografiche, «trattandosi infatti sempre di audiovisivi, seppure interattivi»¹². L’autorialità delle opere videoludiche è, in altre parole, generalmente contesa o condivisa tra «la figura del *director*» e «il team di sviluppo», vale a dire tra «chi ha la paternità dell’idea dell’opera e della sua direzione», da una parte, e, dall’altra, «le donne e gli uomini che, nel corso dello sviluppo, hanno realizzato, giorno dopo giorno, fianco a fianco, tutta l’opera nella sua interezza, poliedricità e complessità»¹³.

Dal punto di vista dei contenuti, invece, non solo le opere videoludiche possono convergere con quelle letterarie, ma le prime e le seconde intrattengono continui scambi bidirezionali¹⁴. Come ricordano

⁹ M.-A. HUTTON e M. BARR, *Introduction: A Literary Studies/Games Studies Conversation*, in «Games and Culture», 15, n. 7, 2020, pp. 752-753: «In quanto impresa (solitamente) collaborativa, i videogiochi sollevano questioni potenzialmente interessanti sulla natura dell’autorialità e della proprietà in relazione alla produzione di testi letterari».

¹⁰ G. BUELENS *et al.*, *Introduction: Authorship*, in «Authorship», 1, n. 1, 2011, p. 1. Per degli approfondimenti recenti che tengano conto di pietre miliari del dibattito teorico-critico sull’autorialità, come *La morte dell’autore* (1967) di Roland Barthes e *Che cos’è un autore?* (1969) di Michel Foucault, su cui non posso soffermarmi qui, rimando a A. BENNETT, *The Author*, Routledge, Abingdon 2005, e *The Cambridge Handbook of Literary Authorship*, a cura di I. Berensmeyer, G. Buelens e M. Demoor, Cambridge University Press, Cambridge 2019.

¹¹ M. ACCORDI RICKARDS, *Storia del videogioco. Dagli anni Cinquanta a oggi*, Carocci, Roma 2020² [Carocci, Roma 2014¹], p. 13.

¹² ID., *Che cos’è un videogioco*, Carocci, Roma 2021, pp. 32-34.

¹³ *Ivi*, pp. 33-34.

¹⁴ G.S. FREYERMUTH, *Video Games and Literature*, in *Encyclopedia of Video Games*:

Alessio Ceccherelli ed Emiliano Ilardi, «l'industria culturale attuale è essenzialmente transmediale» e «i contenuti devono avere una enorme capacità di transitare da un ambiente mediale a un altro (dal romanzo o dal fumetto alla serie tv, al film, al videogame, ma anche dal film e dal videogame al romanzo, etc.)»¹⁵. La «medial transposition» e le «intermedial references»¹⁶ possono riguardare il binomio videoludico-letterario in ambedue i sensi, cioè dall'opera videoludica a quella letteraria e viceversa. Da un lato, infatti, romanzi come quelli basati sulla popolare serie *Assassin's Creed* complicano l'intreccio di opere videoludiche preesistenti attraverso il racconto di eventi precedenti, paralleli o successivi a esso¹⁷. Dall'altro, videogiochi come quelli di cui tratterò qui ripropongono, in forma più o meno esplicita e riadattata, elementi testuali e paratestuali associati a specifiche opere letterarie, quali accadimenti, luoghi, personaggi e, non ultime, figure autoriali¹⁸.

The Culture, Technology, and Art of Gaming, a cura di M.J.P. Wolf, vol. III, ABC-CLIO, Santa Barbara (California) 2021² [Greenwood, Santa Barbara (California) 2012¹], pp. 1109-1111.

¹⁵ A. CECCHERELLI e E. ILARDI, *Figure del controllo. Jane Austen, Sherlock Holmes e Dracula nell'immaginario transmediale del XXI secolo*, Meltemi, Milano 2021, p. 11. Nel volume, questo è ben esemplificato dalla transmedialità di classici letterari ottocenteschi in lingua inglese. Cfr., inoltre, H. JENKINS, *Cultura convergente*, prefazione di Wu Ming, trad. it. di Vincenzo Susca e Maddalena Papacchioli, Apogeo, Milano 2007; *Intermedialità. Videogiochi, cinema, televisione, fumetti*, a cura di M. Bittanti, Unicopli, Milano 2008; *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, a cura di L. Elleström, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010; D. CAJELLI e F. TONIOLO, *Storytelling crossmediale. Dalla letteratura ai videogiochi*, Unicopli, Milano 2018.

¹⁶ I.O. RAJEWSKY, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, in «Intermedialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques», 6, automne 2005, pp. 51-53: «la trasposizione mediale» – intesa come «la trasformazione del prodotto di un determinato medium (un testo, un film ecc.) o del suo sostrato in un altro medium» – e «i riferimenti intermediali» – ossia «strategie di significazione» attraverso cui «un determinato prodotto mediale tematizza, evoca o imita elementi o strutture di un altro medium, convenzionalmente distinto dal primo, usando le modalità specifiche del proprio medium» e che, così facendo, «concorrono alla costruzione del significato complessivo di un prodotto mediale».

¹⁷ Cfr. S. MUKHERJEE, *An Assassin across Narratives: Reading Assassin's Creed from Videogame to Novel*, in *New Directions in Popular Fiction: Genre, Distribution, Reproduction*, a cura di K. Gelder, Palgrave Macmillan, London 2016, pp. 387-404, e T. THABET e T. LANZENDÖRFER, *The Video Game Novel: StoryWorld Narratives, Novelization, and the Contemporary Novel-Network*, in *The Novel as Network: Forms, Ideas, Commodities*, a cura di T. Lanzendörfer e C. Norrick-Rühl, Palgrave Macmillan, Cham 2020, pp. 181-201.

¹⁸ Cfr. K.M. FLANAGAN, *Videogame Adaptation*, in *The Oxford Handbook of Adaptation*

Videogiocare con gli autori vittoriani

Almeno a partire dagli anni Ottanta, più di una casa di produzione di videogiochi si è rivolta al periodo vittoriano in cerca di ispirazione, talvolta trovandola nei capolavori di scrittori quali Lewis Carroll, Bram Stoker e Arthur Conan Doyle¹⁹. Se, inoltre, il numero di trasposizioni videoludiche di opere letterarie sembra essere cresciuto notevolmente a partire dal 2010, le diverse opere videoludiche che adattano prototesti canonici stampati per la prima volta in epoca vittoriana hanno certamente contribuito a questo incremento generale²⁰. Opere di questo tipo, insieme a titoli come *Assassin's Creed: Syndicate*, che riproducono ambientazioni e atmosfere vittoriane, possono essere considerate manifestazioni videoludiche del macro-fenomeno estetico-culturale del 'neo-vittorianesimo'²¹. In verità, i confini di ciò che sia legittimo o utile chiamare 'neo-vittoriano' sono stati argomento di acceso dibattito tra le studioshe e gli studiosi, che hanno, a più riprese, provato a tracciarne i contorni sulla base di definizioni più o meno inclusive, adottando il

Studies, a cura di T. Leitch, Oxford University Press, Oxford 2017, pp. 441-456, e T. RISTIĆ e D. KUBIK, *Video Games and Adaptation: An Introduction*, in *Videogame Sciences and Arts: 13th International Conference*, Atti del convegno (Aveiro, 28-30 novembre 2023), a cura di L.V. Costa, N. Zagalo, A.I. Veloso, E. Clua, S. Arnab, M. Vairinhos e D. Gomes, Springer, Cham 2024, pp. 187-201.

¹⁹ C. REINBOTH, *Victorian Literature as a Subject of Computer Games of the 80s and Early 90s*, in *Journal of Victorian Culture Online*, 3 febbraio 2023, <<https://jvc.oup.com/2023/02/03/victorian-literature-as-a-subject-of-computer-games>>. Cfr., inoltre, S. MUKHERJEE, *Sherlock Holmes Reloaded: Holmes, Videogames and Multiplicity*, in *Sherlock Holmes and Conan Doyle: Multi-Media Afterlives*, a cura di S. Vanacker e C. Wynne, Palgrave Macmillan, London 2013, pp. 109-123; C. FOLLÉA, *Videogames' Specific Forms of Immersion into the Past, Present, and Future: Experiencing Progress in American McGee's Alice (2000) and Alice: Madness Returns (2011)*, in «Polysèmes. Revue d'études intertextuelles et intermédiales», 23, 2020; M. CROFTS, *Videogame Adaptation of Literary Texts and Global Influences: A Case Study of Dracula and the Castlevania Series*, in *The Routledge Companion to Global Literary Adaptation in the Twenty-First Century*, a cura di B. Chua e E. Ho, Routledge, Abingdon 2023, pp. 37-53.

²⁰ J. SANDERS, *Playing the Classics: Constructing a Digital Game Adaptation Database*, in «Adaptation», 16, n. 2, 2023, p. 238. La banca dati costruita da John Sanders annovera adattamenti videoludici di opere letterarie scritte da dieci autori vittoriani: Abbott, Carroll, Collins, Dickens, Doyle, Kipling, Stoker, Stevenson, Wells e Wilde. Cfr. J. SANDERS, *The Video Game Adaptation Database: Remixing the Classics*, v. 1.12, 12 marzo 2022, <<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1m9Ygx7WxJLeY91UMiNgOjOkHAluNWYYT>>.

²¹ Cfr. H. ESSER, *Steampunk London: Neo-Victorian Urban Space and Popular Transmedia Memory*, Bloomsbury, London 2024, pp. 99-140.

termine per riferirsi ad appropriazioni, imitazioni e riscritture del periodo vittoriano anche molto diverse tra loro²². Non mancano ricerche in cui la categoria è usata per interpretare certi videogiochi²³. È, tuttavia, solo più recentemente che i rapporti tra il medium videoludico e l'età vittoriana sono diventati oggetto di esplorazioni e mappature più sistematiche delle analisi di singoli casi di studio, grazie a sforzi collettivi come quelli coordinati da S. Brooke Cameron e Lin Young (di prossima pubblicazione per i tipi di Routledge e in un numero monografico di «Victorian Review: An Interdisciplinary Journal of Victorian Studies»).

Oltre a episodi, spazi e personaggi finzionali delineati verbalmente nelle opere vittoriane, il medium videoludico può rappresentare i loro autori reali, rendendoli, a loro volta, personaggi. Per esempio, il già citato *Assassin's Creed: Syndicate* costruisce la sua ambientazione vittoriana anche attraverso l'impiego di figure storiche facilmente riconoscibili, tutte realmente esistite e verosimilmente presenti nella Londra del 1868, tra cui la regina Vittoria, Charles Darwin, Karl Marx e proprio Dickens, che porta con sé «the cultural and historical associations we expect from that setting»²⁴. Tramite la trasposizione del suo corpo e del suo nome, l'autore letterario contribuisce a dare autorevolezza alla rappresentazione della Londra vittoriana che fa da sfondo a quest'opera interattiva di finzione storica²⁵.

²² Cfr. M. LLEWELLYN, *What Is Neo-Victorian Studies?*, in «Neo-Victorian Studies», 1, n. 1, 2008, pp. 164-185; R. MUNFORD e P. YOUNG, *Introduction: Engaging the Victorians*, in «Literature, Interpretation, Theory», 20, nn. 1-2, 2009, pp. 1-11; L. HADLEY, *Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative: The Victorians and Us*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010; A. HEILMANN e M. LLEWELLYN, *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999-2009*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010; N. BOEHM-SCHNITKER e S. GRUSS, *Introduction: Fashioning the Neo-Victorian – Neo-Victorian Fashions*, in *Neo-Victorian Literature and Culture: Immersions and Revisitations*, a cura di N. Boehm-Schnitker e S. Gruss, Routledge, Abingdon 2014, pp. 1-17; M. CLARK HILLARD, *Neo-Victorian*, in «Victorian Literature and Culture», 46, nn. 3-4, 2018, pp. 780-783.

²³ Alcuni articoli apparsi sulla rivista «Neo-Victorian Studies», dichiaratamente deputata all'indagine sul neo-vittorianesimo, sono dedicati proprio a opere videoludiche. J.S. ADDCOX, «*The Dark Descent*»: *Amnesia's Debt to Victorian Physiological Psychology*, in «Neo-Victorian Studies», 8, n. 2, 2016, pp. 57-82, e M. NAPOLITANO, *A Strange Case of Angry Video Game Nerds: Dr. Jekyll and Mr. Hyde on the Nintendo Entertainment System*, in «Neo-Victorian Studies», 12, n. 1, 2019, pp. 28-64.

²⁴ E. BELL, *Fictional Dickens*, in *Dickens after Dickens*, a cura di E. Bell, White Rose University Press, York 2020, p. 209: «le associazioni culturali e storiche che ci aspettiamo da quell'ambientazione».

²⁵ F. ORESTANO, *Dickens as Icon and Antonomasia in Assassin's Creed Syndicate*, in

Tra i due estremi presentati finora – la scomparsa di Kipling dall’adattamento videoludico del *Jungle Book* disneyano e la raffigurazione, mediante una serie di pixel ordinati, di un Dickens in carne e ossa in *Syndicate* – sono molte le possibilità intermedie con cui gli scrittori vittoriani lasciano le loro tracce nel medium videoludico. Talvolta, infatti, l’inclusione di un autore letterario in un’opera videoludica è obliqua e la sua integrazione comporta una vera e propria metamorfosi. Ciò non vuol dire che la presenza dello scrittore nella nuova opera sia necessariamente da considerare marginale ai fini della produzione di significato. Al contrario, benché trasfigurato, l’autore letterario può diventare segno con modalità e obiettivi differenti, come vado a mostrare avvalendomi del caso di Wilde.

Videogiocare con Oscar Wilde

Wilde ha goduto e gode tuttora di una certa fortuna nella cultura popolare occidentale. Pierpaolo Martino, che lo definisce «the most iconic of the English-language writers», sottolinea come «the strength of Wilde’s life and work resides in its capacity to easily translate into non-literary media and in particular: cinema, music and the visual arts»²⁶. Nonostante il discorso accademico italiano e internazionale sembri tardare a rilevarle, la presenza e l’influenza di Wilde e delle sue opere sono rintracciabili anche nel medium videoludico o, per dirla con Sanders, nel «rich and often bizarre world of literary game design»²⁷. Evidenzierò, pertanto, l’impatto che Wilde e le sue creazioni letterarie hanno esercitato sulle opere videoludiche, forme culturali popolari non ancora esaminate seriamente e approfonditamente da chi ha indagato la ricezione transmediale di questo scrittore che volle farsi personaggio già in vita.

Reading Dickens Differently, a cura di L. Litvack e N. Vanfasse, John Wiley & Sons, Chichester 2020, p. 220.

²⁶ P. MARTINO, *WILDE NOW: Performance, Celebrity and Intermediality*, Palgrave Macmillan, Cham 2023, pp. 1 e 3: «il più iconico scrittore in lingua inglese»; «la forza della vita e dell’opera di Wilde risiede nella facilità con cui possono essere adattate in media non letterari e soprattutto il cinema, la musica e le arti visive». Cfr., inoltre, *Oscar Wilde and Modern Culture: The Making of a Legend*, a cura di J. Bristow, Ohio University Press, Athens (Ohio) 2008.

²⁷ SANDERS, *Playing the Classics*, cit., p. 232: «il mondo ricco e spesso bizzarro del design di videogiochi letterari».

Tanto le opere wildiane quanto il loro autore hanno stimolato la creatività di più di una casa di produzione, specialmente quelle *indie*, con esiti diversi. Per esempio, la fiaba *The Selfish Giant* (1888) e la tragedia *Salomé* (1893-1894) hanno costituito il punto di partenza per l'ideazione e la realizzazione dell'opera educativa *Oscar Wilde's The Selfish Giant* (Sanctuary Woods, 1993) e del *casual game* *Fatale: Exploring Salome* (Tale of Tales, 2009), rispettivamente. Tra i titoli variamente ispirati al romanzo *The Picture of Dorian Gray* (1891), invece, figura *Brink of Consciousness: Dorian Gray Syndrome* (MagicIndie, 2012), in cui il giornalista Sam Wilde si ritrova a risolvere rompicapi e ottenere oggetti presso il Goldvale Manor nella speranza di salvare Anna Reid, la sua fidanzata, dalle grinfie di un maniaco omicida di nome Oscar, il quale è affetto dalla sindrome di Dorian Gray (una «fix[ation] on the anti-hero», secondo la diagnosi che porta la firma del medico Gerald Johann) ed è solito imbalsamare le sue giovani vittime per trasformarle in opere d'arte imperiture. Vale la pena ricordare qui anche la più recente e irriverente riscrittura *The Secret Life of Dorian Pink* (AmberLimShin, 2023). Ambientata in un universo alternativo nel quale Dorian Gray/Pink compie un viaggio infernale per salvare il suo promesso sposo, *Dorian Pink* tira in ballo il nome di Wilde nel titolo del volume fittizio «Oscar in the Wilde», riposto nella libreria di Lord Henry.

Alle opere videoludiche menzionate può essere aggiunta *Jennifer Wilde: Unlikely Revolutionaries* (Outsider Games, 2022), che è, a sua volta, basata su un'opera fumettistica pubblicata in tre uscite da Atomic Diner Comics tra il 2011 e il 2013²⁸. Nel videogioco, come nel fumetto, il fantasma di Wilde assiste Jennifer Chevalier, artista sensitiva francese e altro personaggio giocabile, mentre questa conduce indagini tra Parigi, Londra e Dublino nel 1921 per risalire al colpevole dell'omicidio misterioso di suo padre Jean, avvenuto nel corso della guerra d'indipendenza irlandese. In questo caso, l'autore, di cui è ricreato il corpo e di cui sono rievocati nome e dettagli biografici, è, sì, letteralmente morto, ma pur sempre presente, anzi attivamente partecipe alla storia, anche perché reso temporaneamente giocabile, oltre che ricordato attraverso riferimenti a opere come *An Ideal Husband* (1895) e *De Profundis* (1897) e citazioni dirette dai suoi scritti.

Al momento della sua prima apparizione in *Jennifer Wilde*, il fantasma si presenta come «Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde». L'opera

²⁸ Cfr. E. DOBSON, *The Ghost of Oscar Wilde: Fictional Representations*, in *Ghosts – or the (Nearly) Invisible: Spectral Phenomena in Literature and the Media*, a cura di M. Fleischhack e E. Schenkel, Peter Lang, Frankfurt am Main 2016, pp. 38-40.

videoludica evoca, così, fin da subito la nazionalità dello scrittore, un aspetto che tende a essere rimosso in molte altre appropriazioni (videoludiche, ma non solo) della sua figura²⁹. *Jennifer Wilde* sfrutta anche un altro tratto personale dell'autore empirico: il suo orientamento sessuale³⁰. A un certo punto, infatti, il fantasma di Wilde lascia intendere a Jennifer che ha avuto una relazione con Jean. La *queerness* (più che l'*Irishness*) di Wilde è enfatizzata in altre opere videoludiche. Per esempio, è importante in *Dorian Pink*, che rielabora un romanzo il cui eponimo è, per la sviluppatrice, «the whiniest twink of the Victorian era»³¹, ed è centrale in *OscarWildeCard*, che fa un uso intrigante della penna e, soprattutto, del nome e del corpo dell'autore vittoriano.

Giocare a carte con Oscar Wilde(card)

Acquistabile su Steam dal 3 marzo 2023, *OscarWildeCard* è l'ultimo prodotto dello studio indie Up Multimedia di Melbourne, diretto da Luke Miller e specializzato nella realizzazione di opere videoludiche a tema *queer*. In un'intervista rilasciata dopo la pubblicazione della prima di queste, *My Ex-Boyfriend the Space Tyrant* (2012), Miller l'ha definita una risposta alla sottorappresentazione di personaggi *queer* nel medium videoludico³². Se Adrienne Shaw ha evidenziato il rischio di ghezzizzazione insito nell'abitudine di affidare la rappresentazione di contenuti *queer* quasi esclusivamente agli studi indipendenti³³, Miller stesso ha riconosciuto i limiti del suo primo esperimento, ammettendo che, da sola, nemmeno un'opera diversa e inclusiva come *My Ex-Boyfriend the Space Tyrant* può rendere giustizia al «full breadth

²⁹ Un'utile ricognizione sull'*Irishness* di Wilde è N. DOODY, *Oscar Wilde: Nation and Empire*, in *Palgrave Advances in Oscar Wilde Studies*, a cura di F.S. Roden, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2004, pp. 246-266.

³⁰ Cfr. R.A. KAYE, *Gay Studies / Queer Theory and Oscar Wilde*, in *Palgrave Advances in Oscar Wilde Studies*, a cura di F.S. Roden, cit., pp. 189-223.

³¹ AMBERLIMSHIN, *The Picture of Dorian Gray by Oscar Wilde: An Animated Book Summary*, YouTube, 7 dicembre 2021, <<https://www.youtube.com/watch?v=XL-NrUzpuXSI>>: «il *twink* più piagnucoloso dell'età vittoriana».

³² S. WRIGHT, *Up Multimedia's Luke Miller on My Ex-Boyfriend the Space Tyrant*, *Stevivor*, 8 ottobre 2013, <<https://stevivor.com/features/interviews/multimedias-luke-miller-ex-boyfriend-space-tyrant>>.

³³ A. SHAW, *Putting the Gay in Games: Cultural Production and GLBT Content in Video Games*, in «Games and Culture», 4, n. 3, luglio 2009, p. 248.

of the rainbow»³⁴. Ciononostante (o forse proprio per questo), con le sue opere successive, tra cui *Escape from Pleasure Planet* (2016) e *The Beat: A Glam Noir Game* (2022), Up Multimedia ha perseverato nei suoi sforzi volti a migliorare la rappresentazione *queer* quantitativamente e qualitativamente.

OscarWildeCard è il tentativo più recente compiuto dallo studio di Miller in questa direzione. Si tratta di un gioco di carte per il computer, in 2D, incentrato sulla sfida a turni contro l'intelligenza artificiale (*single-player turn-based card battle*) e sulla costruzione progressiva del proprio mazzo mediante l'acquisizione di nuove carte (*deck-building*). Le modalità giocabili sono tre: la modalità storia («Story Mode»); la modalità conquista («Conquest»), che comprende cinque livelli con regole o condizioni di vittoria speciali; la modalità allenamento («Custom»), che permette di esercitarsi senza regole o condizioni di vittoria particolari. Nella modalità storia, che consta di quindici livelli progressivi, chi videogioca lo fa nei panni di un inquilino senza nome che si è appena trasferito nell'esclusivo Golden Palace. Pur presentando complicazioni spesso diverse, ciascun livello consiste in una sfida contro uno tra due personaggi non giocabili: Oscar Wildecard, l'inquilino mondano che vive al piano più alto del Golden Palace (fig. 001), oppure Dorian Graybeard, l'anziano amministratore del condominio, il cui nome gioca fin troppo chiaramente con quello del protagonista di *Dorian Gray* (fig. 002). Simbolicamente, le varie partite rappresentano cene co-organizzate insieme al proprio avversario e, al tempo stesso, prove il cui superamento è funzionale alla propria ascesa sociale oltre che materiale. Se, infatti, Oscar definisce fin da subito i «meals» come «cut-throat opportunities to prove yourself better than everyone else» («Tutorial»)³⁵, le sfide hanno luogo in ambienti via via diversi, collocati sempre più in alto nell'edificio, quali il giardino, la sala da pranzo, la biblioteca oppure la piscina. Nell'ultimo livello, ossia l'attico («The Attic»), Dorian rivela le sue vere sembianze: l'apparentemente innocuo amministratore è, in verità, un antico demone, fratello di «the mighty Gods of Olympus»³⁶, che promette giovinezza, bellezza e ricchezza materiale a un ragazzo dopo l'altro in cambio della sua anima, per poi nutrirsi fino a consumarla del tutto e, solo a quel punto, sbarazzarsene

³⁴ WRIGHT, *Up Multimedia's Luke Miller on My Ex-Boyfriend the Space Tyrant*, cit.: «l'intero spettro dell'arcobaleno».

³⁵ «Le cene sono occasioni imperdibili per dimostrare la tua superiorità su chiunque».

³⁶ «[G]li dei possenti dell'Olimpo».

per passare alla sua prossima vittima (fig. 003). Dopo che Dorian è stato sconfitto, la storia termina con una notifica di sfratto al personaggio giocabile da parte di Oscar.

Questo è, in sostanza, il flebile intreccio che si dipana nella modalità storia di *OscarWildeCard*. Lo studio della produzione di significato in un'opera videoludica non può, però, esaurirsi nella descrizione della sua dimensione diegetica, ma deve, al contrario, tenere presenti le specificità del suo mezzo espressivo e integrare un'analisi narratologica con una procedurale³⁷. Come chiarito da Jesper Juul: «To play a video game is [...] to interact with real rules while imagining a fictional world, and a video game is a set of rules as well as a fictional world»³⁸. Anche quando l'opera in questione saccheggia un testo letterario, occorre prestare attenzione alla sua dimensione ludica. Nello studio della creazione di significato nell'adattamento videoludico di un'opera letteraria, Sanders ci rammenta, «one would do well to think about what actions the game is asking players to take, how these actions are rewarded or discouraged through mechanics, and how the game loop interacts with the source on structural and symbolic levels»³⁹.

L'analisi della componente ludica di *OscarWildeCard* corrobora l'impressione, suggerita fin dal titolo, che il centro di quest'opera non sia tanto un testo letterario quale *Dorian Gray* quanto semmai il suo autore. Tutto sommato, *OscarWildeCard* contiene un numero limitato di riferimenti al romanzo di Wilde. Al di là del gioco onomastico menzionato che interessa il personaggio di Dorian Graybeard, i richiami sono collocati principalmente verso la fine della modalità storia e consistono in allusioni verbali a una «picture» («Two Bedrooms») o a un «portrait» («The Penthouse Pool» e «The Attic»), che peraltro non raffigura Dorian, bensì Oscar, e menzioni della possibilità di ottenere «youth» e «beauty» («The Attic») attraverso un «deal» («The Pool») o una «proposal» («The Penthouse Pool») infernale. Tali riferimenti

³⁷ Cfr. I. BOGOST, *Unit Operations: An Approach to Videogame Criticism*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2006.

³⁸ J. JUUL, *Half-Real: Video Games between Real Rules and Fictional Worlds*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2005, p. 1: «Giocare a un videogioco significa [...] interagire con regole reali mentre si immagina un mondo finzionale e un videogioco è una serie di regole oltre che un mondo finzionale».

³⁹ SANDERS, *Playing the Classics*, cit., p. 235: «sarebbe bene riflettere su quali azioni il gioco chiede a chi videogioca di compiere, su come queste azioni sono ricompensate oppure disincentivate attraverso le meccaniche di gioco e su come la ripetizione delle azioni nel gioco interagisce con il testo sorgente sul piano strutturale e simbolico».

intermediali in un'opera videoludica che non ha i contorni di una vera e propria trasposizione mi sembrano far parte di una più ampia rete di segni deputati a rendere omaggio alla figura di Wilde, che è essenziale per la produzione di significato in *OscarWildeCard*.

Wilde è, innanzitutto, alla base del personaggio di Oscar Wildecard, il quale lo ricorda, oltre che per il nome, per l'abbigliamento elegante, con quel «famous fur coat» che restituisce l'immagine divenuta facilmente riconoscibile di un «elegant, dandified Wilde»⁴⁰ (figg. 001, 003, 006). L'autore vittoriano è poi, di riflesso, fonte d'ispirazione anche per molti altri personaggi. Se tutte le carte giocabili rappresentano un ospite, infatti, la stragrande maggioranza di esse ritrae una delle tante tipologie di Oscar: Angel Oscar, Catboy Oscar, CEO Oscar, Devil Oscar, Doctor, Elf Oscar, Father Oscar, Football Oscar, King Oscar, Loud Uncle Oscar, Oscarnaut, Oscar Oscar, Oscar Pride, Pharaoh Oscar, Robo Oscar e Snow Oscar. Le uniche eccezioni in questo senso sono carte che raffigurano personaggi tratti da altre opere videoludiche a tema *queer*, come gli umanoidi Tycho e Brutus oppure il robot Turing: il capitano spaziale Tycho Minogue è presente in *My Ex-Boyfriend the Space Tyrant* e in *Escape from Pleasure Planet*, entrambi sviluppati dallo stesso studio – dallo stesso autore – di *OscarWildeCard*, mentre il guerriero arcobaleno Brutus Maximillius compare solo nel secondo; Turing, invece, fa la sua prima apparizione in *2064: Read Only Memories* (MidBoss, 2015), a opera di un altro studio. Tycho e Brutus sono, inoltre, gli unici due personaggi umani o umanoidi dalla carnagione bianca, in quanto Dorian Graybeard, Oscar Wildecard e tutte le variazioni di ospiti basati su Oscar (tranne Devil Oscar) sono neri, proprio come Joe Phillips, l'artista che li ha illustrati (fig. 004). Benché in forma trasfigurata, dunque, lo scrittore vittoriano rimane il punto di partenza per l'ideazione della maggior parte dei personaggi dell'opera, che replicano, quasi ossessivamente, l'orientamento sessuale dell'autore empirico e provano a diversificare ulteriormente la rappresentazione videoludica della *queerness*.

In qualità di icona *queer*, Wilde è celebrato anche dalle meccaniche di gioco di *OscarWildeCard*, tutte incentrate sull'aggregazione e sull'interazione di individui di genere maschile, non binari (Wilde Enby) oppure *gender questioning* (Turing). Il campo di battaglia è diviso in due metà e ogni metà comprende solitamente sei postazioni o sedie, di cui una postazione speciale «Wildecard». Una sola carta per turno

⁴⁰ DOBSON, *The Ghost of Oscar Wilde*, cit., pp. 39 e 35: «famosa pelliccia»; «Wilde elegante e dandy».

può essere giocata (ossia posizionata dalla propria mano in una delle postazioni non ancora occupate), scartata oppure rimossa dal campo. Ciascuna carta possiede dei punti base positivi o negativi. Quando una carta è posizionata sulla propria metà di campo, l'ospite raffigurato è simbolicamente invitato alla cena in corso e i suoi punti sono aggiunti o sottratti al proprio punteggio, a seconda che siano positivi o negativi. Le carte possono avere anche giunture («joins») e un punto di forza/debolezza («oeuvre») tra i quattro esistenti, ciascuno indicato da un simbolo colorato: ricchezza («wealth»; monete d'oro), arte («art»; maschere teatrali blu), potere («power»; pugno chiuso verde) e bellezza («beauty»; fiore rosa). Quando una carta è adiacente a una o più carte con giunture congruenti, gli ospiti raffigurati si attraggono, aumentando i rispettivi punti di un valore per ogni ospite coinvolto nel legame. Una volta giocate, le carte che possiedono un punto di forza/debolezza possono sedurre l'ospite di fronte a loro e annullare, così, i suoi punti se questi è debole a quella caratteristica: nello specifico, «wealth» è forte contro «art», ma debole contro «beauty»; «art» è, a sua volta, forte contro «power», ma debole contro «wealth»; «power», invece, seduce «beauty», che seduce «wealth». Le carte possono, inoltre, avere fino a due tipi di abilità: un'abilità generica, che si attiva quando la carta è posizionata in una delle postazioni regolari, e un'abilità Wildecard, attivabile quando la carta è giocata sulla postazione speciale. Le abilità possono colpire una o più carte e comportano, per esempio, lo spostamento nel campo o la rimozione da esso, l'aggiunta o la detrazione di punti, l'alterazione dei punti di forza/debolezza e anche la creazione o la distruzione di legami di attrazione o seduzione. Le condizioni di vittoria delle partite prevedono il raggiungimento di un determinato punteggio prima del proprio avversario oppure il superamento del punteggio dell'avversario allo scadere del tempo a disposizione. Essenzialmente, dunque, per vincere, chi videogioca deve raggiungere un punteggio più alto di quello dell'avversario invitando ospiti e innescando un numero sufficiente di dinamiche di attrazione tra loro durante la cena (fig. 005).

Ancorché classificabile come *card battler*, *OscarWildeCard* differisce da molti altri titoli che rientrano nella medesima categoria in ragione della sua appropriazione manifesta di Wilde e della sua pronunciata componente tematico-strutturale *queer*. A un certo punto della modalità storia, è l'opera stessa a riflettere apertamente sulla sua relazione con l'autore vittoriano. Il testo attribuito a Oscar Wildecard nelle finestre di dialogo che compaiono in seguito alla prima vittoria nel livello «Dining Room» è il seguente:

«People are always saying “You’re not like Oscar Wilde at all really”.
and “You seem to have mixed up the man with his characters”.
and “I think you even put some Jane Austen in there”.
But my name is Oscar *Wildecard*. No relation».⁴¹

In questo estratto, Oscar Wildecard nomina Wilde al fine di prendere le distanze dal celebre autore letterario, rimarcando la differenza nei loro cognomi, che è sottile, ma pur sempre esistente, proprio come quella riscontrabile tra i due sul piano visivo (fig. 006). Eppure, per quanto il personaggio voglia negarlo, il suo nome e il suo corpo segnalano inconfondibilmente il loro debito verso quelli di Wilde. Nello stesso passo, subito dopo aver evidenziato la confusione di riferimenti allo scrittore vittoriano («the man») con quelli alle sue creazioni («his characters»), Oscar Wildecard menziona anche l'autrice Jane Austen. In effetti, nell'introduzione a un livello precedente, il personaggio cita, con qualche ritocco, proprio il celeberrimo incipit di *Pride and Prejudice* (1813) per spiegare quanto «being gay» possa essere «exhausting»: «It's a cruel but universally acknowledged truth that we're always ranking each other» («Two Bedrooms»)⁴². Dimostrando la spiccata popolarità transmediale dell'autrice e delle sue opere⁴³, il commento di Oscar sull'aggiunta di un pizzico di Austen potrebbe alludere anche alle situazioni da romanzo austeniano che si vengono continuamente a creare nell'opera videoludica, seppur con la notevole differenza che, in *OscarWildeCard*, le dinamiche attrattive e seduttive non interessano individui eterosessuali. Contrariamente a quanto avviene in tanti altri titoli che possono essere considerati *card battler*, le partite non prevedono mai spietati combattimenti o altre forme di violenza finzionale, bensì la tutto sommato pacifica creazione di legami interpersonali non eteronormativi. Le sfide sono tutte giocate a colpi di attrazione e di seduzione tra individui umani perlopiù di genere maschile, che, nella maggior parte dei casi, si complimentano a vicenda (per esempio, «You're divine!» oppure «You're hot!» e «No, you're hot!») o con il

⁴¹ «Mi dicono sempre: “Non sei per niente uguale a Oscar Wilde”, “Sembra che tu abbia confuso l'uomo con i suoi personaggi” e “Credo che tu ci abbia messo anche un po' di Jane Austen”. Ma il mio nome è Oscar *Wildecard*. Proprio un'altra cosa».

⁴² «Essere gay è sfiancante. È una verità crudele ma universalmente riconosciuta che stiamo sempre a giudicarci l'un l'altro».

⁴³ Cfr. M. PENNACCHIA PUNZI, *Adattamento, appropriazione, condivisione di un classico*. *Pride and Prejudice di Jane Austen*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2018, e CECCHERELLI e ILARDI, *Figure del controllo*, cit., pp. 21-86.

padrone di casa («This is heaven»; «I love your curtains») e solo di rado ricorrono all'aggressività verbale, dandosi, al massimo, del «no good louse»⁴⁴. Pertanto, se anche l'influenza di Austen è ravvisabile nella concezione delle meccaniche di gioco di *OscarWildeCard*, si tratta, in ultima analisi, di un'influenza declinata in chiave *queer*. Oltre a essere il prototipo per la creazione di molti personaggi non eterosessuali, infatti, Wilde agisce in modo determinante sulla dimensione ludica dell'opera, lasciandovi un'inconfondibile impronta.



Fig. 1. Oscar Wildecards si presenta brevemente quando viene selezionata la voce «Story Mode» nella schermata principale una volta successiva alla prima. *OscarWildeCard*, v. 1.4.0 (20240528), Up Multimedia, Melbourne 2023. ©

⁴⁴ «Sei divino!»; «Sei fico!»; e «No, tu sei fico!»; «È il paradiso»; «Adoro le tue tende»; «persona spregevole». Un'eccezione in questo senso è il non umano Robo Oscar, che, giocato nella postazione speciale «Wildecards», esclama: «Kill all humans» («Uccidere tutti gli esseri umani»).



Fig. 2. Dorian Graybeard si presenta all'inizio di «The Gardens». *OscarWildeCard*, v. 1.4.0 (20240528), Up Multimedia, Melbourne 2023. ©



Fig. 3. Dorian Graybeard rivela le sue vere sembianze in «The Attic». *OscarWildeCard*, v. 1.4.0 (20240528), Up Multimedia, Melbourne 2023. ©



Fig. 4. Esempi di carte giocabili, tra cui alcune raffiguranti ospiti basati su Oscar Wildecard, quali Angel Oscar, Catboy Oscar, Devil Oscar, Doctor, Elf Oscar, Father Oscar, Football Oscar, King Oscar, Loud Uncle Oscar, Oscar Oscar, Pharaoh Oscar e Robo Oscar, e altre ritraenti personaggi tratti da altre opere videoludiche a tema *queer* create dallo stesso studio di sviluppo, quali Brutus e Tycho. *OscarWildeCard*, v. 1.4.0 (20240528), Up Multimedia, Melbourne 2023. ©



Fig. 5. Esempio di partita in cui alcuni ospiti sono coinvolti in dinamiche di seduzione (il primo Brutus II nel campo nemico, in alto, seduce il mio Doctor I, in basso, mentre il mio Tycho I seduce il secondo Brutus II) e di attrazione (i miei Elf Oscar II e Doctor I sono attratti l'uno all'altro). *OscarWildeCard*, v. 1.4.0 (20240528), Up Multimedia, Melbourne 2023. ©



Fig. 6. Oscar Wildecard nega la sua somiglianza a Oscar Wilde in «Dining Room». *OscarWildeCard*, v. 1.4.0 (20240528), Up Multimedia, Melbourne 2023. ©

Valeria Ferrà*

«*This terrible pact among men*»:
Marina Carr e la revisione femminista del mito classico

ABSTRACT

La mitologia e la tragedia classica hanno da sempre ispirato riscritture e adattamenti in Irlanda volti ad affrontare problematiche politiche e sociali contemporanee. Attraverso il confronto di due riscritture mitologiche della drammaturga irlandese Marina Carr, *Girl on an Altar* (2022) e *Hecuba* (2015), questo saggio analizza la forma e i temi dell'opera più recente, adattamento dell'*Agamennone* di Eschilo, con il fine di investigare l'approccio dell'autrice all'adattamento in generale, e la sua rappresentazione di personaggi femminili tradizionalmente considerati mostruosi.

PAROLE-CHIAVE: Irlanda; Adattamento; Appropriazione; Femminista; Marina Carr; Tragedia greca; Eschilo

ABSTRACT

Classical myth and tragedy have inspired numerous rewritings and adaptations in Ireland with the aim of addressing contemporary social and political issues. By comparing two mythological rewritings by the Irish playwright Marina Carr, *Girl on an Altar* (2022) and *Hecuba* (2015), this essay deals with the form and themes of the newest play, an adaptation of Aeschylus's *Agamemnon*, in order to investigate the author's approach to the practice of adaptation and her representation of female characters who have traditionally been portrayed as monstrous.

KEYWORDS: Ireland; Adaptation; Appropriation; Feminist; Marina Carr; Greek tragedy; Aeschylus

In *Adaptation and Nation*, Catherine Rees nota che l'adattamento come pratica «often illuminates a desire to critique or re-evaluate the meaning of the term 'author' itself, and to trouble the concept of authority over the interpretation of literature»; in questo modo, continua la studiosa, «intertextuality, and adaptation more widely, can offer writers playful and modern ways of engaging with textual systems and of examining their own roles within the creation of meaning and interpretation»¹. Il presente saggio tratta di una simile tipologia di

* Università degli Studi Roma Tre.

¹ «spesso mette in luce il desiderio di criticare e rivalutare il significato del termine

adattamento, *Girl on an Altar* (2022) della drammaturga irlandese Marina Carr, basato su *Agamennone* di Eschilo. Attraverso una breve esplorazione della ripresa del mito e della tragedia classica in Irlanda e tramite il confronto con un'altra riscrittura tragica della drammaturga, *Hecuba* (2015), sarà possibile individuare l'atteggiamento della scrittrice nei confronti dei classici e le ragioni ideologiche che ne motivano l'appropriazione e la conseguente riscrittura.

Una breve panoramica delle pratiche di ripresa dei classici in Irlanda sarà utile a definire come Marina Carr si inserisca nella tradizione teatrale e letteraria del paese. Fiona Macintosh traccia le origini della connessione tra l'Irlanda e la Grecia antica a partire dal Medioevo, periodo durante il quale l'Irlanda immaginava di avere una relazione speciale con la Grecia classica, e la tradizione celtica ne aveva assimilato temi e personaggi mitologici. Se nel Medioevo e nel diciassettesimo secolo la tradizione classica aveva esercitato una forte influenza in ambito culturale e letterario, nel diciottesimo e diciannovesimo secolo essa ebbe un ruolo importante nella sfera politica, in cui la connessione con l'antichità greca era invocata come risposta all'imperialismo britannico².

Le connessioni tra le due mitologie, quella greca e quella irlandese, erano di grande interesse anche per gli accademici dell'Ottocento; in *The Intellectual Future of the Gael* (1897), Pádraic H. Pearse scrive: «What the Greek was to the ancient world the Gael will be to the modern»³. La diffusione dei *Celtic Studies* in Francia e in Germania contribuì enormemente alla ricerca comparativa tra le due mitologie, e pose le basi per la retorica sottostante l'impresa dell'*Irish Literary Revival* fornendo agli autori argomentazioni di rilievo a favore della connessione greco-irlandese⁴. Dalla fine del diciannovesimo secolo si affermò in Irlanda il *Celtic Revival*, ovvero il movimento nazionalista di

'autore', e di mettere in crisi il concetto di autorità sull'interpretazione letteraria»; «l'intertestualità, e più generalmente l'adattamento, possono offrire agli scrittori modi creativi e moderni di interagire con sistemi testuali e di esaminare il loro stesso ruolo nella creazione di significati e interpretazioni» (trad. mia), C. REES, *Adaptation and Nation: Theatrical Contexts for Contemporary English and Irish Drama*, London, Palgrave Macmillan, 2017, p. 8.

² Cfr. F. MACINTOSH, *Conquering England: Ireland and Greek tragedy in A Handbook to the Reception of Greek Drama*, a cura di B. VAN ZYL SMITH, WILEY & SONS, INC., 2016.

³ «Ciò che il Greco fu per il mondo antico il Celta sarà per quello moderno» (trad. mia), citato in MACINTOSH, *Dying Acts: Death in Ancient Greek and Modern Irish Tragic Drama*, Cork, Cork University Press, 1994, p. 1.

⁴ Cfr. MACINTOSH, *Conquering England*, cit., p. 325.

impronta principalmente culturale di cui W.B. Yeats sarebbe diventato il membro più celebre. Sebbene in un primo momento il movimento nazionalista si era allontanato dai riferimenti alla tradizione classica in favore della celebrazione di una cultura indigena, ossia quella celtica, il richiamo alla classicità divenne elemento essenziale dell'impresa nazionalista dell'*Irish Literary Theatre*; tanto che, afferma Macintosh, «it could be argued that many efforts to 'celticise' Ireland from the 1880s onwards were [...] veiled attempts to 'hellenise' Ireland»⁵.

Durante il ventesimo secolo irlandese, soprattutto dalla seconda metà, la rielaborazione dei classici assunse toni particolarmente polemici e ideologici, con una rapida diffusione di rielaborazioni tragiche e mitologiche, in particolare a partire dagli anni Ottanta. Proprio nel ventesimo secolo sembrano esserci, secondo Marianne McDonald, più traduzioni, adattamenti, e in generale versioni della tragedia greca provenienti dall'Irlanda che da qualsiasi altro paese anglofono⁶. Il filo conduttore tra queste riscritture è la volontà di dare voce alle categorie sociali meno rappresentate e, soprattutto, di esprimere questioni di carattere politico – come dimostrato in particolare dal flusso di versioni della storia di Antigone sui palchi irlandesi in risposta ai *Troubles* nell'Irlanda del Nord. Al solo anno 1984 risalgono quattro differenti versioni della tragedia di Sofocle: *The Riot Act* di Tom Paulin, *Antigone: A Version* di Aidan Mathews, *Antigone: A New Version* di Brendan Kennelly e il film *Anne Devlin* di Pat Murphy. Secondo Brian Arkins, la ripresa della tragedia in Irlanda dal 1960 in poi è imputabile al fatto che, spesso, le tragedie greche mettono in scena uno scontro di valori; Arkins sostiene che questa caratteristica ebbe forte risonanza in Irlanda in un periodo in cui stava radicalmente evolvendo da una società sostanzialmente vittoriana a una postmoderna, in cui la perdita dei valori e delle certezze tradizionali era fortemente sentita⁷.

Il crescente interesse per i diritti e le voci degli oppressi portò numerosi autori ad appropriarsi di figure quali Antigone e Medea per riflettere anche sulla condizione femminile nell'Irlanda contemporanea. Fin dalla prima metà del Novecento nella società irlandese le donne

⁵ «Si potrebbe sostenere che molti degli sforzi per 'celtizzare' l'Irlanda dal 1880 in poi furono [...] velati tentativi di 'ellenizzare' l'Irlanda» (trad. mia), MACINTOSH, *Dying Acts*, cit., p. 4.

⁶ Cfr. M. McDONALD, *Classics as Celtic Firebrand: Greek Tragedy, Irish Playwrights, and Colonialism in Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*, a cura di E. JORDAN, Dublin, Carysfort Press, 2000, p. 17.

⁷ Cfr. B. ARKINS, *Irish Appropriation of Greek Tragedy*, Dublin, Carysfort Press, 2009.

avevano gradualmente acquisito più diritti, pur restando marginalizzate nel mondo delle arti. Nell'Irlanda degli anni Ottanta i movimenti per i diritti delle donne proliferarono e, di pari passo, numerosi drammaturghi irlandesi trovarono nell'appropriazione della tragedia antica e dei molti personaggi femminili che reagiscono all'oppressione in modo violento lo strumento per criticare e commentare la società del loro tempo. La stessa Marina Carr ha affermato in un'intervista che, a suo avviso, Eschilo, Euripide e Sofocle sarebbero i primi femministi: «They were the first ones that gave half the voice to women. [...] These women are so articulate, they are so eloquent, they are transgressors, they take power, because power is not allowed them»⁸.

Alla fine del ventesimo secolo, quindi, in Irlanda la tragedia e la mitologia antica si prestarono come strumenti preziosi per affrontare pressanti questioni sociali e politiche. Già tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo le opere di autori quali W.B. Yeats e James Joyce avevano dimostrato come il mito avesse la capacità di unire e mettere in ordine i frammenti della vita moderna; e non solo il mito in generale, ma una sua caratteristica fondamentale, ovvero la preoccupazione per tematiche quali creazione e morte. Secondo J. Michael Walton, il valore che ha reso il mito oggetto di continue rielaborazioni risiede nella sua universalità che, paradossalmente, lo rende locale e invita possibili trasformazioni legate a ogni nuova circostanza⁹. Insieme all'universalità dei temi, è la malleabilità ad attirare eventuali riscritture, evidenziata anche dal fatto che i tragediografi antichi stessi tendevano a trattare più volte, con delle variazioni, le stesse trame e gli stessi personaggi.

Sempre Walton ricerca le motivazioni per cui la cultura e letteratura irlandesi trovino nell'antica Grecia l'ispirazione per affrontare problematiche sociali e politiche contemporanee, trovando una spiegazione convincente per la continua rielaborazione della tragedia e della mitologia greche in Irlanda:

«What the Greek playwrights had in common was their belief in the theatre as a serious place for ethical and political debate. [...]

⁸ «Sono stati i primi a dare metà della voce alle donne. [...] Queste donne sono così eloquenti, [...] sono trasgreditrici, si prendono il potere, perché il potere non è loro concesso» (trad. mia), M. TERRAZAS GALLEGO, «Writing is essentially a very, very innocent thing»: In conversation with Marina Carr, in «Estudios Irlandeses», n. 14, 2019, p. 193.

⁹ Cfr. J.M. WALTON, *Hit or Myth: the Greeks and Irish Drama in Amid our Troubles: Irish Versions of Greek Tragedy*, a cura di M. McDONALD e J.M. WALTON, London, Methuen Publishing Ltd, 2002.

Ireland has the last English-speaking contemporary drama that still sees the theatre as the natural place to juggle ideas. Only in Ireland, it would seem, [...] “if you have something to say, you write a play about it”¹⁰.

Anche considerando il solo ultimo ventennio, è da notare che i più importanti drammaturghi irlandesi, come Edna O’Brien, Conall Morrison, Owen McCafferty e Frank McGuinness, hanno rielaborato e adattato la tragedia greca in modi diversi.

Tra questi figura Marina Carr, nata a Dublino e cresciuta nella contea di Offaly, che si è presto affermata come una delle figure centrali della drammaturgia irlandese. Dopo aver scritto le prime opere, dai toni sperimentali e fortemente ispirate al teatro di Ibsen, Beckett e Chekov, dal 1994 la drammaturga ha iniziato a concentrarsi sulla vita familiare nelle *midlands* irlandesi a partire dal ciclo di drammi conosciuto con il nome di *Midlands Cycle*¹¹. Nonostante questo ciclo segni un effettivo abbandono del teatro sperimentale a favore di un approccio più naturalistico, l’intera produzione drammaturgica di Carr – che comprende, al momento, circa ventitré opere tra drammi originali e adattamenti – mantiene da sempre degli elementi caratteristici. L’attenzione per il soprannaturale e per il folklore sono elementi ricorrenti nella sua produzione, così come un significativo utilizzo della lingua: molte delle sue opere sono infatti scritte nella variante di inglese utilizzata nelle *midlands* irlandesi.

Altrettanto centrali sono i riferimenti alla mitologia e alla tragedia classica: difatti anche nelle opere ambientate in contesti irlandesi e nella contemporaneità si possono riconoscere echi mitologici, così come strutture e forme che richiamano il modello tragico. Altre opere possono essere considerate delle vere e proprie riscritture del materiale tragico. *Ariel* (2002) riprende la vicenda di *Ifigenia in Aulide* di Euripide, trasformando però il protagonista in un ambizioso politico pronto a sacrificare sua figlia per diventare *Taoiseach*; già nel 1998 la protagonista di *By the Bog of Cats...*, Hester, è una nomade irlandese

¹⁰ «Quello che i drammaturghi greci avevano in comune era la loro fiducia nel teatro come luogo di dibattito etico e politico. [...] [È] in Irlanda l’ultima drammaturgia anglofona contemporanea che vede ancora il teatro come luogo naturale per lo scambio di idee. Solo in Irlanda, sembra, [...] “se si ha qualcosa da dire si scrive un dramma al riguardo”» (trad. mia), *Ivi*, p. 8.

¹¹ Cfr. M. SIHRA, *Marina Carr: Pastures of the Unknown*, London, Palgrave Macmillan, 2018. Il *Midlands Cycle* è composto da quattro opere: *The Mai* (1994), *Portia Coughlan* (1996), *By the Bog of Cats...* (1998) e *Ariel* (2002).

che uccide sua figlia incarnando la tragica storia di Medea. Al 2011 risale invece *Phaedra Backwards*, una riscrittura di Euripide.

Comune a tutte le forme in cui Carr riscrive il mito e la tragedia classica è l'intento di rielaborare i modelli di femminilità dettati dalla coscienza occidentale e, nello specifico, irlandese¹². Le donne delle sue opere sono personaggi mostruosi, madri degeneri, mogli infedeli; sono, allo stesso tempo, *outsiders*, donne che la società ha marginalizzato e la cui stessa esistenza si traduce in una protesta contro gli ideali femminili di maternità, vita domestica e decoro sociale. Secondo Gary Day, la tragedia classica è la dimensione per eccellenza in cui svolgere questo tipo di rielaborazione: sebbene uno dei ruoli della tragedia fosse quello di rinforzare l'ordine sociale, questo ordine era anche sovvertito dall'azione di dare voce a personaggi femminili, stranieri e schiavi. I contenuti della tragedia riflettevano valori morali e idee politiche ma, allo stesso tempo, esploravano tali questioni, invitando il pubblico a riflettere su di esse¹³. Nonostante non sia, quindi, una novità per Carr rielaborare tragedie e miti dell'antichità, vi sono delle chiare differenze tra le opere in cui abbondano riferimenti classici e le due vere e proprie riscritture tragiche, *Hecuba* (2015) e *Girl on an Altar* (2022), che collocano chiaramente queste ultime in una categoria di lettura a parte rispetto al resto della sua produzione; tali differenze riguardano due questioni principali, l'ambientazione e la forma.

Come notato, le opere di Carr sono caratterizzate da un uso della lingua particolare che imita anche a livello grafico la parlata tradizionale dell'entroterra irlandese. Questo contribuisce a definire l'ambientazione delle sue narrazioni non solo geograficamente ma anche sul piano temporale; la sua è una produzione drammaturgica, insomma, che nonostante i continui riferimenti a modelli e forme del passato rimane saldamente ancorata alla contemporaneità irlandese. Nella riscrittura di cui tratta questo articolo, così come nella precedente *Hecuba* – e, in misura minore, in *Phaedra Backwards* – la dimensione irlandese contemporanea viene a mancare; basti notare l'indicazione del *setting* in *Girl on an Altar*: «Fluid. Sky. Sea. Stars. Wind. Stone. Bronze. Aegean Light»¹⁴. L'opera è quindi ambientata cronologicamente e geograficamente nell'antichità, e ciò si riflette nella lingua in cui è

¹² Cfr. *Ivi*, p. 259.

¹³ Cfr. G. DAY, *The Story of Drama: Tragedy, Comedy and Sacrifice from the Greeks to the Present*, London, Bloomsbury Publishing, 2016, p. 26.

¹⁴ «Fluido. Cielo. Mare. Stelle. Vento. Pietra. Bronzo. Luce dell'«Egeo» (trad. mia), M. CARR, *Girl on an Altar*, London, Faber and Faber Ltd, 2022.

scritta, che perde le caratteristiche marcatamente dialettali.

Sul piano formale, Carr introduce già in *Hecuba* una modalità del tutto nuova nella sua produzione, allontanandosi dall’Hiberno-English delle altre sue opere per un utilizzo della lingua che la stessa Carr definisce, nel programma della prima messa in scena di *Hecuba*, Trojan English¹⁵. Invece di replicare la forma tradizionale della tragedia, l’attrice utilizza uno stile narrativo in cui pensiero e parola, discorso diretto e indiretto confluiscono; questa forma di narrazione complica non solo la tradizionale dicotomia tra diegesi e mimesi, ma anche convenzioni teatrali quali direzioni di scena, monologhi e soliloqui. Nelle due riscritture tragiche esplicite, Carr gioca con questa forma in modi diversi; in *Hecuba*, i dialoghi tra personaggi sono divisi in modo non lineare, così ogni personaggio, oltre alle proprie battute, riporta quelle dell’interlocutore:

«HECUBA I pretend I don’t know who he is. And you are? I say. You know damn well who I am he laughs, and you may stand.
 AGAMEMNON And she says she’ll stand when she feels like it. So I lift her off the throne. Now that wasn’t too difficult was it? I say.»¹⁶

Nella più recente *Girl on an Altar* questo stile è usato in modo leggermente diverso, come a sostituire le direzioni di scena: in questo modo, sono i personaggi a raccontare le azioni compiute dai loro interlocutori.

«CLYTEMNESTRA He turns to me in hall one evening, wine on him, sentimental. There is nothing I would not do to have your good opinion again, he says.
 AGAMEMNON She looks at me a minute, a flicker of yielding there, but then she thinks better of it and looks away as if I haven’t spoken.»¹⁷

¹⁵ Cfr. Sihra, *Marina Carr: Pastures of the Unknown*, cit., p. 268.

¹⁶ In mancanza di traduzioni pubblicate, tutte le citazioni dalle opere di Carr a seguire sono traduzioni mie.

Hecuba: «Fingo di non sapere chi sia. E tu sei? Chiedo. Sai benissimo chi sono ride, e puoi alzarti», Agamennone: «E dice che si alzerà quando le andrà di farlo. Quindi la sollevo dal trono. Non era così difficile no? Dico», CARR, *Hecuba*, Loughcrew, The Gallery Press, 2015, p. 13.

¹⁷ Clitennestra: «Una sera si volta verso di me nella sala, pieno di vino, sentimentale. Non c’è niente che non farei per avere di nuovo la tua stima, dice», Agamennone: «Mi

Questo stile narrativo ha un duplice effetto: in primo luogo, frammenta e distribuisce la soggettività del personaggio in modo da rendere il lettore/pubblico co-partecipe alla creazione del significato della scena, come sostiene Michelle Wang¹⁸. In secondo luogo, tende a smascherare gli sforzi compiuti dai personaggi per controllare la propria *narrative*, creando una distanza tra il modo in cui il personaggio racconta se stesso e come viene percepito dagli altri. Inoltre, questo stile compensa l'assenza del tradizionale coro della tragedia; nelle riscritture di Carr, la funzione del coro di commentare l'azione e guidare lo spettatore nello svolgersi della vicenda è affidata ai personaggi stessi. In queste due opere, la voce collettiva del coro è quindi inserita nel dialogo. Secondo Clare Wallace, questa modalità di espressione privilegia l'interiorità dei personaggi sull'azione drammatica e investe, appunto, il dialogo di una dinamica corale¹⁹.

A livello tematico, le modalità di riscrittura della tragedia utilizzate da Carr possono considerarsi allo stesso tempo tradizionali e innovative. Tradizionali sia perché, in *Girl on an Altar*, lo scorrere della vicenda segue la fonte principale – *Agamennone*, prima tragedia dell'*Oresteia* di Eschilo – sia perché alcuni concetti cari alla tragedia classica e presenti in Eschilo, come quelli di necessità e fato, rimangono invariati. Carr si discosta, invece, dalla fonte allungando il periodo tra il ritorno di Agamennone a Argo dopo il sacrificio di Ifigenia in Aulide e il momento della sua morte per mano della moglie; in questo spazio di adattamento, Carr può esplorare temi quali la rabbia, il desiderio e la vendetta, per portare allo spettatore una versione di Clitennestra meritevole di compassione. Sebbene la lettura centrale in questo saggio si basi su *Girl on an Altar*, è opportuno considerare brevemente *Hecuba* per notare alcune questioni che riguardano il rapporto tra le due riscritture.

Hecuba (2015)

La regina Ecuba euripidea è conosciuta per la sua sete di vendetta; nella tragedia, la regina si vendica su Polimestore, il re tracio che aveva

guarda per un momento, c'è un barlume di cedimento, ma poi ci ripensa e distoglie lo sguardo come se non avessi parlato», Carr, *Girl on an Altar*, cit., p. 34.

¹⁸ Cfr. M. WANG, *Readerly Plays: Narration and Formal Experimentation in Marina Carr's Hecuba*, «Style», 54, n. 4, 2020, p. 400.

¹⁹ Cfr. C. WALLACE, *Marina Carr's Hecuba: Agency, Anger and Correcting Euripides*, «Irish Studies Review», 27, n. 4, 2019, pp. 512-527.

ucciso l'ultimo figlio di Ecuba dopo aver promesso di tenerlo al sicuro, costringendolo a vederla uccidere i suoi figli per poi accecarlo. Nella versione di Carr, Ecuba si mostra compassionevole nei confronti del re, tanto da invitarlo nella propria tenda e aiutarlo a curare le ferite – inflitte, in questa versione, dai soldati di Agamennone. Parlando della propria riscrittura della tragedia di Euripide, Carr commenta quanto segue:

«[Euripides] was writing his version of a myth and what do you do with just one version? Yet somehow all these archetypes of females are in the western consciousness; they are types of women to be feared, they are kind of monsters at the outer reach of femininity and they are all terrifying. This terrible fear of women, the societal need to control and marginalise them, still persists»²⁰.

Questa osservazione offre una chiave di lettura per le modifiche che Carr apporta alla vicenda. Nella sua versione, Ecuba è una donna distrutta dalla carneficina causata nel proprio regno e dalla perdita di tutti i suoi figli (nel corso dell'opera Ecuba perde la figlia Polissena, data in sacrificio per compiacere lo spettro di Achille in un'inquietante eco del sacrificio di Ifigenia avvenuto dieci anni prima, e Cassandra, che si avvicina al re Agamennone con il quale, sappiamo, salperà per Argo). Il terribile dolore di Ecuba non la trasforma però in un mostro, in quanto Carr la rappresenta in tutta la sua vulnerabilità, generando un sentimento di compassione nel lettore. Questa operazione mette anche in evidenza la questione della *narrative*; in chiusura dell'opera, Cassandra si fa narratrice e racconta di come le storie circolate sulle azioni mostruose di Ecuba non fossero altro che invenzioni dei vincitori.

Le scelte di Carr nella rappresentazione docile di Ecuba sono state contestate; secondo Wallace la *agency* di Ecuba viene a mancare nel momento in cui viene svuotata della sua sete di vendetta e della sua crudeltà, fino a diventare «objectified as trophy, as liability, and finally as container for grief»²¹. Per Wallace, questa rappresentazione della regina sarebbe in opposizione alle motivazioni di Carr per la riscrittura

²⁰ «[Euripide] stava scrivendo la sua versione di un mito e a cosa serve una sola versione? Eppure in qualche modo questi archetipi femminili risiedono nella coscienza occidentale; sono tipi di donne da temere, sono quasi dei mostri ai confini estremi della femminilità e sono tutte terrificanti. Questa terribile paura delle donne, il bisogno della società di controllarle ed emarginarle, persiste tuttora» (trad. mia), citato in SIHRA, *Marina Carr: Pastures of the Unknown*, cit., p. 119.

²¹ «oggettificata come trofeo, come passiva, e infine come contenitore di dolore» (trad. mia), WALLACE, *Marina Carr's Hecuba*, cit., p. 520.

di Euripide, e metterebbe in discussione la capacità dell'opera di porsi in dialogo con le contemporanee preoccupazioni femministe²². Tuttavia, tenendo in considerazione la questione della *narrative*, di chi abbia o meno il potere di narrare la realtà, appare evidente che una rappresentazione compassionevole e umana di un personaggio femminile tradizionalmente considerato mostruoso manifesti una posizione ideologica in linea con il pensiero femminista, ulteriormente sviluppata in *Girl on an Altar*.

Girl on an Altar (2022)

Se nelle mani di Marina Carr Ecuba rinuncia alla vendetta, la sua Clitennestra rivendica con orgoglio le proprie azioni in *Girl on an Altar*. La vicenda si apre con l'arrivo di Clitennestra e Ifigenia all'accampamento greco in Aulide per il matrimonio della ragazza; questo si rivela un inganno, in quanto Agamennone intende offrire la figlia in sacrificio per garantire il vento che porterà l'esercito a Troia. Già dalla prima scena, Carr è attenta a comunicare lo stato d'animo dei personaggi per umanizzarli, così che Agamennone, per esempio, appare intrappolato tra il desiderio di salvare la figlia e la moglie, e l'ambizione che lo porta a non voler rischiare la propria posizione di potere nell'esercito. Il secondo atto si apre con il ritorno di Agamennone a Micene dieci anni dopo e con la deviazione dalla tragedia di Eschilo: Carr inserisce qui nuove vicende per dare spazio ai sentimenti e alle contraddizioni di Clitennestra. In questa versione della tragedia, infatti, Clitennestra accoglie il marito al suo ritorno da Troia per poi rifiutargli qualsiasi forma di redenzione e perdono per aver ucciso la figlia e aver danzato al suo altare.

Una differenza essenziale tra la tragedia di Eschilo e quella di Carr riguarda l'assenza dell'elemento divino; Eamonn Jordan nota, ad esempio, che, mentre i personaggi della tragedia antica sono generalmente guidati dall'impulso divino, quelli nelle riscritture di Carr seguono piuttosto l'impulso del caos²³. È inoltre l'assenza dell'elemento divino a permettere l'espressione di idee polemiche sulla

²² Cfr. *Ivi*, p. 514.

²³ Cfr. E. JORDAN, *Unmasking the Myths? Marina Carr's By the Bog of Cats... and On Raftery's Hill* in M. McDONALD e J.M. WALTON, *Amid Our Troubles*, cit., p. 252.

differenza di genere; la rappresentazione di Agamennone e ciò che lui stesso comunica, esprimendo a voce alta i propri pensieri, potrebbero inizialmente spingere il pubblico a compatirlo in quanto uomo impotente di fronte all'influenza dell'oracolo. Nonostante questo, il procedere della trama smaschera il re in quanto uomo guidato da ambizione, gelosia e rabbia per il continuo rifiuto di Clitennestra, una rabbia che lo porta a rinchiudere lei e la figlia Leda nell'harem, causando inavvertitamente la morte di quest'ultima. Agamennone difende inizialmente le proprie azioni invocando la volontà degli dèi, mentre Clitennestra e le altre donne sono rappresentate come personaggi capaci di guardare oltre le giustificazioni del proprio tempo. È proprio Clitennestra, infatti, a costringere Agamennone ad ammettere ciò che lei e le altre donne sanno dalla nascita: il volere degli dèi non ha importanza, ogni atto mostruoso perpetrato dentro e fuori dal campo di battaglia ha origine dal desiderio di potere degli uomini. Già in *Hecuba*, la regina ne è consapevole quando, dopo aver saputo dell'ordine di procedere al sacrificio di Polissena, afferma «No proper God would ever ask such a thing»²⁴; ma in *Girl on an Altar* è Agamennone ad ammetterlo:

«AGAMEMNON What happened at Aulis is none of your concern.
The affairs of men, no place for you in them. [...] It was about men. Men! I was losing control of the army.»²⁵

In questa scena, Clitennestra affronta Agamennone riguardo al sacrificio della figlia dopo aver scoperto del secondo sacrificio, quello di Polissena, avvenuto alla fine della guerra, affermando che l'uomo non avrebbe mai accettato di uccidere il figlio Oreste; quando, si chiede la donna, è diventato accettabile sacrificare delle ragazze per «these new gods»²⁶, ovvero per gli uomini? Nel giustificare la sua prima riscrittura di Euripide, Carr parla della terribile paura delle donne; in questa seconda opera, l'uccisione di due giovani ragazze è esplicitamente considerata una conseguenza di questa paura, ovvero l'atto che impedisce loro di crescere e diventare donne. In questo, secondo Carr, consiste «this new

²⁴ «Nessun Dio giusto chiederebbe mai una cosa del genere», CARR, *Hecuba*, cit., p. 38.

²⁵ Agamennone: «Quello che è successo in Aulide non è tua preoccupazione. Gli affari degli uomini, non c'è posto per te tra loro. [...] Riguardava gli uomini. Gli uomini! Stavo perdendo il controllo sull'esercito», CARR, *Girl on an Altar*, cit., pp. 40-41.

²⁶ «questi nuovi dèi», *Ivi*, p. 37.

terrible pact among men»²⁷: se gli uomini sono i nuovi dèi, le categorie di persone più indifese si trasformano in strumenti per affermare e mantenere la loro superiorità.

L'assenza degli dèi dall'opera consente di notare un'ulteriore differenza tra la Clitennestra di Carr e quella della tragedia originale. In Eschilo, la donna si giustifica con il coro per aver ucciso il marito dichiarando di essere stata posseduta dall'*alastor*, il demone della vendetta. Nella versione di Carr, invece, Clitennestra rivendica pienamente le proprie azioni. Inoltre, in Eschilo l'assassinio di Agamennone dà inizio a un ciclo di vendetta che si concluderà con l'istituzione della giustizia da parte di Atena; il fatto che il gesto di Clitennestra non abbia ripercussioni nella versione di Carr lo fa rientrare entro i limiti della legge e della morale. Nella tragedia di Eschilo, Clitennestra rappresenta l'essenza della trasgressione nella sua violazione del vincolo matrimoniale tramite l'uccisione del marito e l'avvicinamento a un altro uomo, ma anche nel modo in cui manipola il linguaggio per nascondere, con parole e gesti d'amore, la sua sete di vendetta. Nella tragedia di Carr è solo una donna, piena di contraddizioni come possiamo intuire dai suoi sentimenti contrastanti nei confronti di Agamennone e di Cassandra, che alla fine del dramma ha perso due figlie per colpa del marito. Pertanto, sembra volerci dire Carr, il suo gesto non ha bisogno di giustificazioni, siano esse divine o umane.

Apparirà evidente che la caratterizzazione di Clitennestra differisce in modo significativo da quella di Ecuba. Sebbene in entrambe le opere l'obiettivo sia quello di redimere le due regine, in *Hecuba* ciò avviene privando la protagonista della propria violenza e omettendo del tutto la sua vendetta, così che la rappresentazione che ne consegue è quella di una vittima; in *Girl on an Altar*, invece, vi è redenzione nonostante la vendetta di Clitennestra, che appare giusta e motivata. In entrambi i casi, però, la rielaborazione del mito e della tragedia per Carr ha luogo attraverso la riconfigurazione del personaggio femminile come donna che dalla violenza e dall'autodistruzione rinasce.

Riprendendo l'affermazione di Rees, ovvero che l'adattamento indica spesso il desiderio di mettere in discussione il concetto di autorità e interpretazione della letteratura, è opportuno ricapitolare la posizione ideologica di Carr nei confronti dei classici e le motivazioni che la spingono alla loro riscrittura. In un'edizione delle sue opere, Carr scrive una breve introduzione a *Hecuba* nella quale afferma: «History,

²⁷«questo nuovo, terribile patto tra uomini», *Ibidem*.

as they say, is written by the winners. Sometimes I think myths are too»²⁸. In queste riscritture, la problematizzazione dell'interpretazione riguarda essenzialmente la narrazione e chi ha, o non ha, il potere di fissare una storia, come suggerito da numerosi esempi: in *Girl on an Altar*, Clitennestra conduce Ifigenia in Aulide perché le è stato detto che sarà data in sposa ad Achille; Agamennone e i suoi uomini giustificano il sacrificio di Ifigenia raccontando di come ciò sia necessario per calmare l'ira degli dèi; in *Hecuba*, la stessa ragione per lo scoppio della guerra viene messa in dubbio dalla regina, che afferma: «Helen does not exist. You made her up. You needed a reason to take it all. There is no Helen. There never was a Helen» – e la risposta di Agamennone è, non a caso, «that's your version»²⁹. Sempre in *Hecuba*, come notato, Cassandra racconta che alla fine della guerra gli Achei parleranno della regina come di una donna crudele e assetata di vendetta. Per Carr, tutte queste narrazioni sono a discapito dei personaggi femminili, mirate a macchiarne la reputazione e a tramandare un'immagine di loro come donne in preda a deliri, o a passioni incontrollabili, e per questo capaci di azioni mostruose. Attraverso le sue riscritture, Carr restituisce al lettore un'immagine di queste donne come madri e mogli piene di dolore, di rabbia e, talvolta, desiderose di vendetta sui “nuovi dèi” che controllano le loro storie.

²⁸ «La storia, dicono, è scritta dai vincitori. A volte penso che anche i miti lo siano», CARR, *Introduzione*, in *Idem, Marina Carr: Plays Three*, London, Faber and Faber, p. x.

²⁹ «Elena non esiste. Ve la siete inventata. Avevate bisogno di una ragione per prendervi tutto. Non c'è nessuna Elena. Non c'è mai stata una Elena», «questa è la tua versione», CARR, *Hecuba*, cit., p. 16.

Adriana Marinelli*

«At best, poets; at worst sorcerers»: influenze classiche nella costruzione dell'identità poetica di Robert Graves

In twentieth-century poetry, Robert Graves is to love what Philip Larkin is to mortality. The passion of his poetry reflects a life of extreme intensity.

*M. Seymour*¹

ABSTRACT

La poesia è sempre stata per Robert Graves la dimensione privilegiata di espressione del proprio io e di quei valori che gli hanno permesso di comporre e di offrire il grande mosaico della sua produzione artistica, crocevia di tradizioni, influenze e letterature che complessivamente rappresentano la civiltà occidentale del ventesimo secolo. Una consistente raccolta, sigillo di un'intera esistenza volutamente votata alla scrittura in versi, ha portato gli studiosi ad analizzare temi e forme del corpus poetico gravesiano, seppur attraverso un confronto con una mole imponente e, talvolta, restia ad ogni principio classificatorio.

Tuttavia, è singolare che sia Graves stesso a definire univocamente la sua poesia, attraverso la descrizione di sé, autore di componimenti esclusivamente d'amore: tale etichetta apre la strada all'elaborazione di una riflessione preliminare funzionale alla comprensione della sua produzione in versi e del ruolo di poeta che egli riveste e che sceglie di consegnare alla posterità.

Il presente contributo mira ad inserirsi in questo quadro composito e spesso contraddittorio, nel tentativo di ricostruire il complesso sistema di voci, temi e idee che si cela dietro tale definizione: imprescindibile diventa il forte debito che Graves nutre nei confronti della classicità che, fin dalla sua prima formazione, costituisce il modello e il termine di confronto costante. È proprio la poesia, unitamente alle riflessioni avanzate da Graves nelle vesti di critico, a permettere di stabilire una chiara corrispondenza con gli autori latini, in particolar modo con Ovidio, paradigma indiscusso di autorità e supremazia da emulare nello stile e nella forma. Si evince, pertanto, come la costruzione della figura di poeta non possa prescindere dal confronto con la tradizione antica: ricostruire i termini di questo processo di comprensione, appropriazione ed elaborazione dei modelli consente una nuova chiave di lettura del macrotesto del poeta, testimonianza e lascito di un'esistenza interamente votata alla letteratura.

PAROLE CHIAVE: Robert Graves; Ovidio; Poesia Inglese; Fortuna e Ricezione dell'Antico; Intertestualità

* Università degli Studi di Napoli Parthenope.

¹ M. SEYMOUR, *Robert Graves: Life on the Edge*, Simon & Schuster, London 2003, p. xiii.

ABSTRACT:

For Robert Graves (1895-1985), poetry has always been a powerful way to convey the ideas that shape his complex and multifarious world. Like a rich tapestry intertwining different traditions, cultures and literatures, his work stands as a significant contribution to the canon of twentieth-century Western literature.

Graves dedicated all his life to poetry, an intense enterprise resulting in a huge volume which has to be read as his own testament to posterity. Scholars have thoroughly investigated Graves's poetic work in order to identify recurring themes and motifs.

However, very interestingly, Graves describes his poetry mainly in terms of love. Such a label paves the way for new interpretations on the role he assumed as a love poet within an already well-established tradition. My essay aims at exploring the cross-cultural references lying beneath the label Graves had chosen for himself. I will examine how Classical Antiquity proves to be a reference model in shaping his identity as a love poet. Both his poetry and critical writings reveal a clear connection to Latin authors, particularly to Ovid, regarded as masters to emulate in style and form. By analysing some significant poems, I will show how Ovid shapes not only Graves's idea of love, but also his path to becoming a poet. Consequently, the influence of the ancient world cannot be underestimated, as it provides Graves with the opportunity to establish himself as a new modern voice in the long tradition of love poetry.

KEYWORDS: Robert Graves; Ovid; British poetry; Reception Studies; Intertextuality

Poesia e classicità: sono queste le coordinate che scandiscono l'inizio e la fine dell'esistenza letteraria di Robert Graves, ed è su queste coordinate che Graves ha costruito la sua identità artistica. È singolare osservare come all'interno di una produzione molto ampia, che fa uso di temi e forme sempre diverse², proprio la poesia sia la sua eredità. Come poeta è celebrato nel Poets' Corner nell'Abbazia di Westminster, dove il suo ricordo è legato alla poesia di guerra, in una lastra commemorativa appositamente dedicata alle sedici voci inglesi che hanno vissuto e raccontato il dramma del primo conflitto bellico. Tuttavia, ancora più significativa è la tomba nel cimitero di Deià, in Spagna, dove Graves ha vissuto gran parte della sua vita. L'epitaffio non lascia spazio ad equivoci: l'appellativo di 'Poeta' nella sua veste linguistica chiaramente spagnola affonda le sue radici nella dimensione classica latina. Nel solco di una antica e pregevole tradizione si iscrive la dimensione poetica di

² «Between 1916 and 1975 he produced fifty-five collections of poetry, fifteen novels, ten translations, forty works of non-fiction, an autobiography, and a biography of T. E. Lawrence», in SEYMOUR, cit, p. xvi.

Graves, che abbraccia un'intera esistenza votata alla *poiesis* (ποίησις) nel significato greco del termine, che rimanda all'atto concreto del fare e al ruolo del poeta come artigiano della parola. In seno alla poesia – la sua «ruling passion» fin dall'adolescenza³ – Graves ha modellato e sviluppato un intricato sistema di valori con cui presentare il grande mosaico della sua produzione artistica.

Sebbene siano state le opere in prosa a conferirgli grande fama, attraverso la produzione in versi Graves riesce a conquistarsi il suo posto nella tradizione letteraria inglese⁴. La biografia di Miranda Seymour, *Robert Graves: Life on the Edge* (2003), restituisce il ritratto di un uomo ormai giunto alla fine di una lunga e travagliata esistenza con la sola consolazione dei suoi versi circondato dai quali lascia la vita terrena all'età di 90 anni. La dimensione poetica rappresenta una costante imprescindibile fino alla fine: negli ultimi anni della sua vita, seppure in condizioni di salute sempre più precarie, Graves continua ad essere considerato l'incarnazione della Poesia stessa⁵.

Altrettanto costante è la presenza della classicità nel macrotesto gravesiano attraverso traduzioni, riscritture e adattamenti. Ad esempio, la duologia dedicata all'Imperatore Claudio, – *I, Claudius* (1934) e *Claudius the God* (1935), best-seller tradotti in diverse lingue – gli

³ Si legga quanto Graves stesso asserisce in *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1999, p. 17: «Since the age of fifteen poetry has been my ruling passion and I have never intentionally undertaken any task or formed any relationship that seemed inconsistent with poetic principles, which has sometimes won me the reputation of an eccentric. Prose has been my livelihood, but I have used it as a means of sharpening my sense of the altogether different nature of poetry, and the themes that I choose are always linked in my mind with outstanding poetic problems». La netta distinzione prosa/poesia è l'oggetto di un altro componimento *Interview* (1955): la produzione in prosa, benché tanto copiosa («sixty bound books, and entire bookcase full») originale («honest, without one duplicate»), e seguita da un folto pubblico di lettori («a faithful public following») è stata concepita da Graves come mezzo di sostentamento («for my self-support»), che poteva consentirgli di dedicarsi unicamente alla produzione in versi.

⁴ «Today Graves is better-known as the author of the *Claudius* Novels and *The Greek Myths* than as a poet. [...] It is as a poet that he has earned himself a place in English Literature, but it is, sadly, only by poets and a few enthusiasts that he is still regarded as an original and influential presence. Those who have discovered his poetry for themselves have invariably been dazzled and enthralled», SEYMOUR, cit., p. XX.

⁵ «His memory had gone, but he could read his poems aloud, write one or two – and talk. To those who had not known him before, he seemed the embodiment of poetry. Tall and strongly – built, with the eyes of a seer and a shock of white curls crushed under the black Cordoban hat, a type which no visiting tourist could wear without incurring the old man's wrath, he still looked magnificent», SEYMOUR, cit., p. 459.

valse prestigiosi premi internazionali, e soprattutto il titolo di scrittore di successo. Ancora, *The Greek Myths* (1955), compendio del patrimonio mitologico antico, continua ad essere un punto di riferimento per studiosi e lettori di ogni generazione.

Eppure, è la poesia che permette a Graves di costruirsi una identità peculiare, per la quale l'apporto dell'antico si rivela di enorme importanza. Tra i diversi aspetti che compongono il corpus poetico, significativo è il tema dell'amore. Si deve precisare però che, nel dibattito critico intorno alla sua poesia, è stata tralasciata l'individuazione di un modello "classico" specifico, un archetipo letterario che abbia rivestito un ruolo decisivo nella codificazione e decodificazione della sua opera. Tale modello o archetipo può essere identificato con Ovidio, poeta d'amore. Pertanto, un'attenta lettura del binomio classicità/poesia non solo permette al lettore moderno di recepire un ritratto più intimo del poeta, ma anche di orientarsi in un corpus di testi di per sé imponente e all'apparenza restio ad ogni principio classificatorio. A rendere possibile una correlazione tra queste due componenti è una fitta rete intertestuale in cui confluiscono voci, temi e forme disparati.

La disamina relativa all'influenza della classicità su Robert Graves non può prescindere dai riferimenti alla prima formazione, di cui lo stesso Graves è la fonte principale:

«My father gave me a strictly Classical Education, which meant that for several years I composed Latin verses once a week throughout term – time. Latin being a dead language, I could dissociate this class – room activity from the private writing of poems in my cubicle by the light of a pocket torch. I came of a large Victorian Family and, at home, excelled in parlour games. This Game of Latin Verse Composition challenged my wits. I had to be meticulous about quantity – I well remember the big Male I won, when I first started, for carelessly ending a hexameter composition, on the diving – bell with the words Bona Machina. And I had to make Virgil or Ovid my exemplars in metrical correctness»⁶.

La descrizione della sua formazione appare perfettamente figlia del suo tempo, in quanto rivela un'adesione vittoriana all'ideale di cultura di stampo classico. La menzione dei massimi esponenti dell'antichità latina costituisce una testimonianza inconfutabile di una

⁶ R. GRAVES, *The Crowning Privilege: Collected Essays on Poetry*, Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York 1956, p. 46.

prima identificazione di Graves con i modelli culturali del passato, Virgilio e Ovidio. Agli antichi e alla poesia («[...] Poetry is, I said, my father's trade, familiar since my childhood [...]»⁷) Graves era stato iniziato dal padre: Alfred Percival Graves (1846-1931) si era distinto non solo come poeta irlandese, ma anche come studioso dei classici al Trinity College di Dublino.⁸

Alla luce di tale contesto, non stupisce che anche Robert Graves si sia appropriato dell'eredità greco-latina tanto da riproporla in una molteplicità impressionante di temi e di forme. Il sentimento di incanto provato all'età di sette anni dinanzi alla lingua latina ha costituito l'inizio della fascinazione nei confronti dell'antico. Singolare l'assonanza con la formazione poetica di Ovidio, come suggerito da Scevola Mariotti: «Poetici sono in grande maggioranza i modelli che ebbe presenti, poetici lo stile, il gusto dell'immagine, i modi della narrazione, la sensibilità per i valori ritmici dell'esametro e del distico, da lui portati a una compiutezza tecnica esemplare per le età successive»⁹. Si noti come a distanza di secoli, Graves segua le orme del suo predecessore latino, accompagnando la traduzione dei classici alla produzione e versificazione secondo i dettami antichi, come egli stesso riporta nella sua autobiografia *Goodbye to All That* (1929): «the Graves's have good minds for such purposes as examinations, writing graceful Latin verse, filling in forms, and solving puzzles.¹⁰ [...] the first poem I wrote as a Graves was a neat translation of one of Catullus's satires»¹¹.

Tra i pregi e i benefici della formazione classica Graves annovererà poi, in piena maturità, quello della profonda conoscenza e consapevolezza della lingua inglese, fondamentale per intraprendere la carriera di critico e/o scrittore¹².

⁷ R. GRAVES, *The Poetic State*, in *Complete Poems*, a cura di D. Ward e B.P. Graves, Penguin, London 2003.

⁸ «Alfred's career as a songwriter, author, educationalist, and literary organiser spans more than sixty years. He was educated first at Windermere College in Wales and won a classical scholarship to Trinity College, Dublin, graduating with Honours Classics, English, History and Language Degree», in J. COOKE, *The Graves Family in Ireland*, in «Dublin Historical Record», L, n. 1, 1997, p. 31.

⁹ S. MARIOTTI, *La carriera poetica di Ovidio*, «Belfagor», XII, n. 6, 1957, p. 612.

¹⁰ R. GRAVES, *Goodbye to All That*, Penguin Books, London 2000, p. 16.

¹¹ GRAVES, *Goodbye to All That*, cit., p. 35.

¹² Emblematica l'intervista rilasciata da Graves sul valore dell'educazione classica: «2. Would you advise a young writer or critic to get himself a classical education? If yes, why? And what kind of classical education would you recommend? R.G.: He should start *before* he becomes a young writer or critic. 8. European writers and artists spent

La diversa influenza di Ovidio e Virgilio si tramuterà in un chiaro binomio oppositivo esplicitato proprio attraverso la poesia *At Best Poets*, un componimento molto breve incluso nella raccolta *Man Does Woman Is* (1964). Nella sua *brevitas*, si dà come esempio epitomatico del ruolo espresso dai due autori latini nel suo immaginario poetico:

«Woman with her forests, moons, flowers, waters
and watchful fingers:
We claim no magic comparable to hers –
At best, poets; at worst sorcerers».

Il sistema di nomina che apre la poesia segue un andamento che raggiunge l'acme nel verso finale: attraverso il ricorso al chiasmo e all'impiego di forme aggettivali al massimo grado Graves prefigura una netta opposizione che, in chiave metaforica, offre uno scenario di chiara antitesi. Ciò che conferisce ad un uomo o ad una donna il titolo di 'Poeta' si può rintracciare nei contenuti della poesia proposta: qui, il lessema di apertura a cui si accompagnano per asindeto una serie di attributi che evocano un immaginario ben preciso ispirato ad Ovidio, richiama il proemio delle *Metamorfosi*:

«In nova fert animus mutatas dicere formas
corpora. Di, coeptis – nam vos mutatis et illas –
adspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen»¹³.

La perfetta fusione uomo/natura su cui Ovidio impianta la sua opera è riproposta da Graves, che ne fa l'oggetto ideale della poesia. In questo senso, il verbo *adspiro* è significativo poiché rimanda all'idea

many centuries working over, domesticating, "imitating" the various modes and genre of Roman Literature (and Greek, to a lesser extent). Is there anything still to be done? Or have the classics simply been used up? R.G.: Imitation is useless; the point about the Classics is that they make one realize problems of meaning and syntax in writing one's own language». In «*Arion: A Journal of Humanities and the Classics*», vol. 3, n. 4, 1964, p. 57. Come dichiarano i curatori in apertura, i lettori possono trovare il questionario somministrato ai poeti qui intervistati alla fine del numero, stampato sulla pagina pieghevole dello stesso. Le domande, uguali per tutti, sono numerate da 1 a 16.

¹³ OVIDIO, *Met. I*, vv. 1-5. Si riporta la traduzione in italiano a cura di Nino Scivoletto: «È mio proposito cantare il mutamento di corpi in altri nuovi: o dèi (ché siete voi gli autori di quei mutamenti) siate favorevoli alla mia impresa e accompagnate il mio poema universale dall'origine del mondo fino alla mia età», in *Opere di Publio Ovidio Nasone*, a cura di N. Scivoletto, UTET, Torino 2000 («Collana Classici Latini», 3), p. 45.

che la poesia sia frutto di un'ispirazione divina. Il poeta di Sulmona che ha cantato la donna e la natura in una fusione quasi osmotica, si contrappone al poeta mantovano, Virgilio, la cui opera è definita come mera opera di stregoneria. L'accostamento di tale appellativo alla figura di Virgilio si rintraccia anche in un'altra lirica gravesiana, *Virgil the Sorcerer*. È curioso osservare come Virgilio, considerato da T.S. Eliot il classico per antonomasia¹⁴, diventi per Graves la personificazione dell'anti-poesia per eccellenza.

La critica ha sottolineato l'apporto soprattutto ovidiano soprattutto nel trattamento di divinità e eroi, e nella fascinazione esercitata dalla poesia d'amore a discapito di una poesia più accademica¹⁵. Tuttavia, tale l'influenza ovidiana non si limita alla ripresa di episodi, temi e stilemi e ad una generica ammirazione nei confronti della poesia d'amore in senso lato, ma si rivela essere di capillare importanza proprio nella costruzione dell'identità di Graves come poeta d'amore.

Per esempio, le teorie sviluppate in *The White Goddess: a Historical Grammar of Poetic Myth* (1948) circa le origini della letteratura e del mito della Dea Bianca, fonte di ispirazione per i poeti, non possono prescindere dal confronto con la dimensione antica e con il macrotesto ovidiano.

Qui, il concetto stesso di poesia è subordinato al rapporto di filiazione tra la Divinità e il Poeta, suo figlio e amante, in una società primordiale in cui la poesia ha iniziato a definire l'identità culturale dell'uomo e della civiltà stessa:

«Poetry – meaning the aggregate of instances from which the idea of poetry is deduced by every new poet – has been increasingly enlarged for many centuries. The instances are as numerous, varied and contradictory as instances of love; but just as 'love' is a word of powerful enough magic to make the true lover forget all its baser and falser usages, so is 'poetry' for the true poet. Originally, the poet was the leader of a totem – society of religious dancers. His verses – *versus* is a Latin word corresponding to the Greek *strophe* and means 'a turning' – were danced around an altar or in a sacred enclosure and each verse started a new turn or

¹⁴ Si veda T.S. ELIOT, *What Is a Classic?*, Faber & Faber Limited, London 1944.

¹⁵ «It's not surprise that Ovid should have inspired such mocking treatment of gods and heroes, and Grave's aversion to Virgil, his resistance to academic poetry, and his fascination with the arts of love suggest that he might see himself as an Ovidian artist», in A.G.G. GIBSON, *Robert Graves & The Classical Tradition*, Oxford University Press, Oxford 2015 («Classical Presences»), p. 219.

movement in the dance. The word ‘ballad’ has the same origin: it is a dance poem, from the Latin *ballare*, to dance. All the totem – societies in ancient Europe were under the dominion of the Great Goddess, the Lady of the Wild things; dances were season and fitted into an annual pattern from which gradually emerges the single grand theme of poetry: the life, death and resurrections of the Spirit of the Year, the Goddess’s son and lover»¹⁶.

L’idea di tale rapporto di filiazione tra il poeta e la Grande Dea trova già una sua espressione in Ovidio, che in apertura degli *Amores*, aveva ribadito il ruolo dei poeti quali “Pieridum vates”¹⁷. Pertanto, in una poesia che volutamente sceglie di parlare d’amore, fondamentale per Graves è il ruolo rivestito dalla donna di manifestazione diretta della Grande Dea, che incarna la Poesia stessa¹⁸. Diverse sono state le donne amate dal poeta, costante strettamente necessaria è la loro presenza, in quanto fonte di ispirazione, come argutamente evidenzia Miranda Seymour:

«From 1960 until he was no longer able to hold a pen, Graves always had muses. (His need of them was far greater than theirs of him.) He had persuaded himself that he was incapable of writing poetry unless he had a living source of inspiration, a woman who, while she loved him, held the power of the Goddess in her hands. When she ceased to love him, she ceased to have power. The Muses were, in fact, good – looking women reinvented by Graves to suit his own vision of the Goddess»¹⁹.

Il recupero della dimensione antica in cui è «la Musa che “da lo slancio” alla parola poetica»²⁰ unitamente ad ascendenze chiaramente ovidiane coabitano magistralmente nella persona di Graves, il quale rintraccia la presenza divina nelle donne che hanno fatto parte della sua vita, ribadendone l’apporto imprescindibile alla sua poesia.

Tale concezione è maturata sempre grazie ad Ovidio: emblematico

¹⁶ GRAVES, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*, cit., p. 516.

¹⁷ Il riferimento è ad Ov. *Am.* I, v.6 «Pieridum vates, non tua turba sumus», in in *Opere di Publio Ovidio Nasone, Amores, Heroides, Medicamina faciei, Ars Amatoria, Remedia Amoris*, a cura di A. Della Casa, UTET, Torino 1982 («Collana Classici Latini», 2), p. 50.

¹⁸ SEYMOUR, cit. p. xiii.

¹⁹ SEYMOUR, cit., p. 388.

²⁰ M. DETIENNE, *I maestri di verità nella Grecia Arcaica*, trad. di A. Fraschetti, Laterza, Roma 1977, p. 38.

a tal riguardo è il lungo componimento *Ovid in Defeat* (1925). La lirica si presta a numerose ed eterogenee riflessioni, ma è fondamentale sottolineare la sua appartenenza ad una raccolta, *Welchman's Hose*, che segnala un indirizzo e una connotazione ben precisa, nota anche alla critica stessa. Come suggerisce R. H. Canary, «[...] the poems of *Welchman's Hose* suggest that by 1925 Graves had found his characteristic voice and manner»²¹.

*Ovid in Defeat*²² si presenta come una riscrittura in aforismi dei precetti ovidiani contenuti nelle operette erotiche, l'*Ars Amatoria* e i *Remedia Amoris*. Il riferimento aperto a Ovidio nel titolo è un chiaro riconoscimento del suo ruolo quale *Magister Amoris*. La dimensione negativa espressa dal lessema «defeat» si configura come una provocazione che ribalta l'immagine sfavorevole che la critica ne aveva perpetuato²³. La poesia si focalizza volutamente sull'attività pedagogica del poeta latino incapsulato in una cornice alienante ma ancora nell'atto di impartire insegnamenti nel suo campo di specialità, ovvero la poesia d'amore («₁The Grammar of Love's Art/ ₂Ovid still teaches, ₃grotesque in Pontic snows/₄and bearskin breeches») È stato riconosciuto il carattere apparentemente atipico di un componimento del genere, ritenuto un *unicum* nel suo testimoniare ascendenze ovidiane e riscrivere la materia d'amore, come asseriscono vari critici, tra cui Geneviève Lively: «Graves's piece is unusual, not just in its rare recognition of the poet's own literary indebtedness to Ovid or in its understatement of the erotic or pornographic potential of the *Ars* and *Remedia*, but in its creative response to Ovid's erotodidactic poetry»²⁴. Considerando però la rilevanza della voce ovidiana per Graves, la lirica in questione acquista un'ulteriore valenza. La riscrittura aforistica dei precetti ovidiani si articola, non casualmente, intorno al tema del rapporto tra i sessi. In particolare, il ruolo rivestito da Ovidio di *Magister Amoris* è rimarcato attraverso una precisa scelta lessicale: «₂Ovid still teaches», «₁₆Ovid instructs you how». La struttura tripartita individuata da Geneviève Lively scandisce tre momenti chiave consequenziali: si presenta la concezione ovidiana desumibile dalle operette, poi si

²¹ R.H. CANARY, *Robert Graves*, Twayne Publishers, Boston 1980, pp. 73-74.

²² Il testo qui riprodotto è quello presente in R. Graves *The Complete Poems*, edited by B. Graves and Dunstan Ward, Penguin, London, 2015.

²³ T. ZIOLKOWSKI, *Ovid and The Moderns*, Ithaca, London 2006, p. 73.

²⁴ G. LIVELY, *Ovid in Defeat? On the Reception of Ovid's Ars Amatoria and Remedia Amoris*, in *The Art of Love: Bimillennial Essays on Ovid's Ars Amatoria and Remedia Amoris*, a cura di R. Gibson et al., Oxford University Press, Oxford 2006, p. 320.

analizza la ricezione successiva e si conclude con l'inserimento della voce di Graves all'interno di questa tradizione d'amore che ha avuto origine da Ovidio²⁵.

Ovidio appare il diretto promotore di una specifica concezione del rapporto tra i sessi che Graves accoglie e recepisce *in toto*, l'idea di un rapporto paritario tra uomo e donna: «⁶¹you shall see in woman/⁶²neither more nor less/⁶³than you yourself demand /⁶⁴as your soul's dress»²⁶. La linea di continuità tra il poeta inglese e il suo ipotesto emerge ulteriormente in un'intervista rilasciata nel 1969. Qui, Graves definisce l'atto d'amore come «un'unione metaforica spirituale» in una dimensione che recupera la considerazione della donna amata come «soul dress», e in più ampia misura, lo scenario ovidiano di «equality» prefigurato in *Ovid in Defeat*: l'intima familiarità deriva dall'incontro di due anime e trova compimento nello scambio di effusioni, ad un livello superiore a quello riservate agli amici:

«I mean the act of love is a *metaphor of spiritual togetherness*, and if you perform the act of love with someone who means little to you, you're giving away something that belongs to the person you do love or might love. *The act of love belongs to two people, in the way that secrets are shared*. Hugs and kisses are permissible, but as soon as you start with what's called the mandalot—I invented the word, from the Greek; it comes from *mándalos* (which is the bolt you put in the socket) and means the tongue-kiss or by dictionary definition “a lecherous and erotic kiss”—*these familiarities you should reserve for those whom you really love*. I'm on simple hugs-and-kisses terms with several friends. That's all right»²⁷.

Un altro punto di contatto con il poeta Ovidio è offerto da una curiosa corrispondenza circa l'immagine *post mortem* che i due poeti affidano alla posterità. Nella seconda metà del Novecento, in prossimità di Tomi e di altri centri della Moesia Inferior²⁸, dove Ovidio aveva

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ R. GRAVES, “The Art of Poetry No.11”, *The Paris Review*, interviewed by W. Fifield and W. Buckman, issue 47, 1969, <https://www.theparisreview.org/interviews/4178/the-art-of-poetry-no-11-robert-graves> [last accessed 3 Lug. 2024].

²⁸ A. BUONOPANE, «Hic ego qui iaceo: *l'incipit dell' "autoepitaffio di Ovidio"* (Tristia, III, 3, vv. 73-76) in *iscrizioni sepolcrali da Tomis e da altri centri della Moesia Inferior*, in «Medioevi», IV, 2018, pp. 13-26.

trascorso l'esilio, sono state rinvenute alcune iscrizioni sepolcrali che presentano una forte corrispondenza con l'epitaffio in dattili di cui si legge nei *Tristia*: sotto richiesta della moglie, Ovidio aveva immaginato un'epigrafe in versi che restituisse un suo ritratto dopo la sua morte:

HIC EGO QUI IACEO *TENERORUM LUSOR AMORUM*
 INGENIO PERII NASO *POETA* MEO;
 AT TIBI QUI TRANSIS NE SIT GRAUE QUISQUIS AMASTI
 DICERE NASONIS MOLLITER OSSA CUBENT
 Hoc satis in titulo est. Etenim maiora libelli
 Et diuturnal magis sunt monumenta mihi,
 quos ego confido, quamvis nocuere, daturos
 nomen et auctori tempora longa suo²⁹.

L'immagine che il poeta latino sceglie di consegnare alle generazioni successive si articola intorno alla sua identità di poeta d'amore: sebbene proprio quella poesia sia stata tra le cause scatenanti la *relegatio* a Tomi, Ovidio non può non riconoscere il valore e la fama della sua opera. Si tratta di uno scenario recuperato in modo puntuale da Graves con *Ovid in Defeat*, in cui si dà una rappresentazione del poeta latino nell'atto di insegnare ancora la sua 'grammatica dell'amore' nella cornice dell'esilio. Allo stesso tempo, anche nel caso di Graves emerge una chiara immagine da consegnare alla posterità, quale tributo ad una vita dedicata interamente alla scrittura in versi: quella di poeta. La specifica relativa all'oggetto della poesia è fornita da Graves stesso, che in un'intervista aveva dichiarato di scrivere esclusivamente poesie d'amore³⁰. Sull'epitaffio immaginato da Ovidio figura il titolo di poeta, lo stesso inciso sotto il nome di Robert Graves sulla tomba a Deia.

Sottolineare, dunque, il ruolo della classicità, e in particolare di Ovidio, nell'elaborazione di un articolato sistema di valori e di credenze costituisce una premessa necessaria alla comprensione del macrocosmo poetico di Robert Graves, che necessita ancora di una più

²⁹ OVIDIO, *Tri.* III, 3, vv. 73-80. Si riporta la traduzione di F. Della Corte e S. Fasce: «Qui giaccio io, Nasone, che scherzando, cantai teneri amori e trovai morte per il mio talento. Non ti sia di peso, o passante, se mai hai amato, dire: "Le ossa di Nasone abbiano dolce riposo". Basta così nell'epitaffio. I libri sono per me un monumento più grande e duraturo: benché mi siano stati di danno, ho fiducia che daranno al loro autore fama e immortalità», in *Opere di Publio Ovidio Nasone, Tristia, Ibis, Ex Ponto, Halieuticon liber*, a cura di F. Della Corte e S. Fasce, UTET, Torino 1991 («Collana Classici Latini», 2), p. 219.

³⁰ Hoffpauir, R. "The Love Poetry of Robert Graves." *University of Toronto Quarterly* 57, no. 3 (1988), pp. 422-438.

ampia e approfondita indagine critica. A partire da precise indicazioni autobiografiche, Graves si dimostra molto abile a disseminare nella sua opera tracce silenziose ancorché eloquenti che si fanno portavoce di una presenza capillare – quella della classicità – ancora viva. La profonda conoscenza dell'ipotesto, la ripresa di temi e motivi, e la costruzione, a partire proprio da questi, di un intricato sistema di idee sono testimonianza di una personalità *sui generis*. Nel contempo, rivalutare la presenza dei Classici all'interno della *opera omnia* gravesiana apre la strada a nuove e interessanti riflessioni, che investono non solo l'opera di Graves, ma anche il periodo storico in cui si inserisce, attento agli sviluppi sempre mutevoli della letteratura e parallelamente consapevole del peso di una tradizione che non può essere trascurato.

Andrea Raso*

*Craft vs. Art? Roger Fry di Virginia Woolf
e l'empatia trans-autoriale*

ABSTRACT

Con *Roger Fry*, Virginia Woolf concepisce una biografia che mette in discussione la storiografia tradizionale, proponendo invece una narrazione frammentaria, capace di sfuggire all'illusione retorica di un io coerente e unitario. Il presente articolo vuole indagare come Woolf adotti una struttura polifonica, dettata dall'empatia, in modo che la vita di Fry, seppur raccontata da un'altra voce, conservi il tratto autentico della voce del protagonista. Prendendo le distanze dal carattere teleologico della biografia vittoriana, l'opera di Woolf si configura come un connubio tra arte e artigianato in grado di restituire la vita attraverso una "forma significativa" che ne esprima ermeneuticamente la complessità emotiva.

KEYWORDS: Woolf; Biografia; Roger Fry; Empatia transautoriale; Artigianato

ABSTRACT

In *Roger Fry*, Virginia Woolf devises a biography that challenges traditional historiography by advocating for a fragmentary narrative resistant to the rhetorical illusion of the self's coherent unity. This article examines how Woolf adopts a polyphonic structure by means of empathy, so that Fry's life story, while best told by another, retains the grain of its protagonist's voice. Distancing herself from the teleological character of Victorian biography, Woolf's authorship will be looked at as a compromise between art and craft that renders life through a 'significant form' capable of fully conveying the hermeneutical scope of emotions.

KEYWORDS: Woolf; Biography; Roger Fry; Transauthorial empathy; Craftmanship

«The History of the world is but the Biography of great men»¹.
Con queste parole, nel 1841, Thomas Carlyle stabiliva il fine ultimo, tanto didascalico quanto selettivo, della scrittura biografica. Quando alla nascita di Virginia Woolf, nel 1882, suo padre Sir Leslie Stephen

* Università degli Studi Roma Tre.

¹ TH. CARLYLE, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, Longmans, Green & Co, New York 1906, p. 28; «La storia non è altro che la biografia dei grandi uomini» (in ID., *Gli eroi*, a cura di L. Iannone, OAKS, Milano 2018, p. 44).

venne messo a capo dell'imponente progetto editoriale che è tuttora il *Dictionary of National Biography*², a vigere erano ancora criteri storiografici che la stessa Woolf additerà come esclusivisti, giungendo a smontare dall'interno gli ingranaggi dell'autorevolezza, nonché dell'autorialità, paterna incarnata da quei «68 black books»³.

Adottando un escamotage retorico a tratti caustico come quello della parodia e sfruttando l'instabilità semantica e la plethora di interpretazioni che da questa derivano⁴, Woolf realizza due biografie sui generis, *Orlando* (1928) e *Flush* (1933), talvolta considerate isolati esperimenti eterodossi all'interno del macrotesto woolfiano⁵, sebbene la retrospettiva dell'autrice in merito ci aiuti a comprendere meglio il peso estetico e epistemologico che accomuna i due testi al resto dei suoi scritti. Conclusa la sua biografia più nota, nel diario scrive che *Orlando* le ha insegnato «continuity & narrative, & how to keep the realities at bay»⁶, questioni che la impegneranno anche quando, nel 1934, alla morte dell'amico Roger Fry, la sorella di lui, Margery, le chiederà di restituirle il fratello scrivendone la vita.

Pittore, critico d'arte, artigiano, celebre per aver aperto le porte dell'Inghilterra all'arte contemporanea con l'organizzazione di due mostre post-impressioniste alle Grafton Galleries di Londra nel 1910 e nel 1912, Fry si occupò di estetica, influenzando la stessa Woolf con le sue teorie sulla forma. Tale influsso riemergerà in *Roger Fry: A Biography* (1940), la cui stesura richiese tempi di lavoro abbastanza lunghi, suggerendo un cambiamento decisivo rispetto all'esperienza di scrittura biografica conosciuta con *Orlando* e *Flush*, intrapresa in entrambi i casi come distrazione dal lavoro logorante richiesto per completare le opere precedenti, *To the Lighthouse* (1927) e *The Waves* (1931) rispettivamente, il che ha appunto portato a identificare nelle prime due biografie dei meri *divertissement*. In realtà, *Orlando* e *Flush*

² Oggi conosciuto come *Oxford Dictionary of National Biography*.

³ V. WOOLF, *The Letters of Virginia Woolf*, vol. IV, a cura di N. Nicolson e J. Trautmann, Harcourt, San Diego 1981, p. 145; «68 libri neri» (trad. di chi scrive).

⁴ Cfr. S. SULLAM, *Introduzione*, in V. WOOLF, *Orlando: Una biografia*, Mondadori, Milano 2023, pp. xxx-xxxiii.

⁵ Cfr. S. PEROSA, *The Reception of Virginia Woolf in Italy*, in *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, a cura di M. A. Caws e N. Luckhurst, Continuum, London 2002, pp. 200-217.

⁶ V. WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf*, vol. III, a cura di A. O. Bell, HBJ, New York 1980, p. 203; «la continuità, la narrativa e il modo in cui tenere a bada le realtà» (trad. di chi scrive).

nascono con un intento ben più serio della veste ironica che li distingue formalmente. Alla stregua di racconti giovanili come *The Journal of Mistress Joan Martyn* (1906), la cui protagonista abbandona marito e figli per scandagliare la campagna inglese col suo «archaeological eye»⁷ affamato di storie di vita perdute, anche in questi due lavori più lunghi Woolf presta la voce a soggetti rimasti in silenzio tra le pieghe della storia. Propone quindi una riflessione sull'identità dei personaggi come resoconto di una storia di sofferenza o difficoltà narrato da qualcuno che, come lei, possa condividere empaticamente, per rispecchiamento e non per sostituzione, e infine riscattare l'alterità dell'altro. Ciò vale per Orlando, nei cui tratti si cela l'amante e amica Vita Sackville-West, e soprattutto per *Flush*, in cui ci viene restituita la vita della poetessa vittoriana Elizabeth Barrett Browning attraverso occhi subalterni per eccellenza, quelli non umani del cane di lei, il cocker spaniel Flush. Rispetto a *Roger Fry*, Woolf qui utilizza la *fiction* come strumento politico e la parodia come modalità alternativa di rappresentazione, mentre nell'ultimo lavoro biografico ne attutirà l'impeto fantastico. Il motivo di tale stacco è forse da rintracciare nel fatto che, sebbene in tutte e tre le biografie sia presente una complessa riflessione metafinzionale, con *Roger Fry* il tono sardonico che sempre consegue dallo stimolo di un approccio rivelatosi innovativo cede il passo da una parte a una trama meno fantasiosa, seppure non priva di slanci immaginativi, e dall'altra alla questione più laboriosa della teorizzazione, volta allo scioglimento definitivo della dialettica tradizionale tra biografo e biografato e l'assoggettamento di quest'ultimo al primo. In aggiunta, non pare azzardato avanzare l'ipotesi per cui l'iniziale uso sfrenato della parodia abbia riparato Woolf dalle insidie della censura, che al tempo non risparmiò opere quali *The Well of Loneliness* (1928) di Radclyffe Hall⁸, mentre permise a *Orlando* di riscuotere successo persino all'estero, tanto da essere la prima opera woolfiana ad aver raggiunto l'Italia, con la traduzione di Alessandra Scalerò, in pieno ventennio fascista.

Anche sul fronte teorico, Woolf era impegnata da tempo in uno studio sul genere biografico, come attestato da due saggi, *The New Biography* del 1927, e soprattutto *The Art of Biography* del 1939. Nel

⁷ EAD., *The Journal of Mistress Joan Martyn*, in *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, a cura di S. Dick, Triad Grafton, London 1987, p. 35; «occhio archeologico» (trad. di chi scrive).

⁸ L'autrice fu portata in tribunale per oscenità e il romanzo tolto dalla circolazione. Woolf e altri, come E. M. Forster, si espressero pubblicamente contro un simile attacco alla libertà di espressione artistica.

primo, Woolf affronta apertamente il problema posto dalla schisi tra la matrice quasi fittizia, in quanto poliedrica, della personalità di un qualsiasi soggetto biografato e la verità dei fatti che ne determinano empiricamente l'esistenza, due dimensioni rese col celebre scontro-incontro metaforico tra arcobaleno e granito⁹. Se a essere granitica è la vita così come restituitaci da scrittori vittoriani quali Carlyle o Sir Sydney Lee, biografo della Regina Vittoria, il quale guardava alla biografia come alla costruzione di un monumento¹⁰, il nuovo biografo ha il dovere di evitare le scorciatoie¹¹ percorse dall'autore profetico carlyliano, avvezzo a una manipolazione consapevole e malcelata dei fatti volta alla produzione di un resoconto teleologico. Laddove Carlyle riteneva che «all things that we see standing accomplished in the world are properly the outer material result, the practical realisation and embodiment, of Thoughts that dwelt in the Great Men sent into the world»¹², Woolf sostiene che lo sguardo vada rivolto verso «that inner life of thought and emotion which meanders darkly and obscurely through the hidden channels of the soul»¹³, il che pone un dilemma ermeneutico non indifferente di fronte al rigore richiesto da un lato dalla ricerca storiografica dell'osservabile, e dall'altro dalla responsabilità di rimanere empatici nel trattare l'esistenza altrui, comprendendone pensieri e sentimenti¹⁴. Una volta liberata dai retaggi della morale vittoriana, Woolf si affida dunque al terreno friabile di un'ermeneutica delle emozioni che tenga conto di quella grana tangibile del vissuto tanto disprezzata da Carlyle. Lo scopo di Woolf è dimostrare che «this fossil was once a living man»¹⁵, sebbene esiti fin da subito a riconoscere un valore artistico *tout court* alla biografia, tanto che, nel secondo saggio

⁹ Cfr. V. WOOLF, *The New Biography*, in *The Essays of Virginia Woolf*, vol. IV, a cura di A. McNeillie, Harcourt, Orlando 1994, p. 478.

¹⁰ Cfr. *Ivi*, p. 473.

¹¹ Cfr. *Ivi*, p. 474.

¹² CARLYLE, *On Heroes...*, cit., p. 1; «tutte le cose che vediamo compiute nel mondo sono precisamente il risultato materiale esteriore, la realizzazione pratica e l'incarnazione delle idee che sorsero nei grandi uomini inviati nel mondo» (in *Id.*, *Gli eroi*, cit., p. 27).

¹³ WOOLF, *The New Biography*, cit., pp. 473-474; «quella vita interiore fatta di pensieri ed emozioni che serpeggia oscura e misteriosa tra i reconditi canali dell'anima» (trad. di chi scrive).

¹⁴ Empatia intesa esteticamente, come «coinvolgimento emotivo nell'opera d'arte», e filosoficamente, come identificazione «con un altro essere [...] in una sorta di comunione affettiva» (vedi voce in *Dizionario Zingarelli*, Zanichelli, Bologna 2022).

¹⁵ WOOLF, *The New Biography*, cit., p. 475; «questo fossile un tempo era un uomo vivo» (trad. di chi scrive).

sullo stesso tema, a questa non verrà concesso, a discapito del titolo, lo statuto di vera e propria arte. Qui Woolf si interroga sulla condizione poco ideale di coloro che si ritrovano a scrivere la vita, in quanto forzatamente calati in un contesto di cui non si può non tener conto, e nota che soprattutto «in an age when a thousand cameras are pointed, by newspapers, letters, and diaries, at every character from every angle», il biografo deve dirsi pronto a contemplare «contradictory versions of the same face»¹⁶, a cogliere cioè una sfida prettamente metodologica. Si tratta di un rischio che Woolf correrà affinché la biografia eviti di chiudersi su se stessa e allarghi invece il proprio orizzonte «by hanging up looking glasses at odd corners», senza per questo condurre a una «riot of confusion, but rather a richer unity»¹⁷. Un'unità non totalizzante che accetti l'intersezione polisemica di categorie identitarie quali i ricoeuriani *ipse* e *idem*, segni relativi alla solidità e alla mutevolezza insita in qualunque soggettività¹⁸.

In particolar modo, Woolf è consapevole delle complicazioni che emergono di fronte a figure ormai cristallizzate nell'immaginario comune e ritiene che in tali circostanze non si possa soppiantare il fatto storico con l'invenzione narrativa, ma che il successo del resoconto biografico dipenda piuttosto dal tipo di sguardo con cui ci si affaccia al materiale documentario. È già latente la valutazione del documento come necessario ma mai univoco, così che dall'invenzione 'pura' dell'artista si passi alla creazione come la intenderebbe un artigiano, ovvero la capacità di inventare coi materiali di cui si dispone. Il successo di questa pratica delicata Woolf lo riconoscerà al progetto biografico di un altro intimo amico, Lytton Strachey, che nelle sue biografie sempre seleziona fatti alla ricerca di una libertà di spirito¹⁹ al cui timone sta un equilibrato disprezzo nei confronti del soggetto biografato e una storia di vita intesa non più come il risultato di una solida progettazione

¹⁶ V. WOOLF, *The Art of Biography*, in *The Essays of Virginia Woolf*, vol. VI, a cura di S. N. Clarke, Hogarth Press, London 2011, p. 186; «in un'epoca in cui sono puntate mille macchine fotografiche, da giornali, lettere e diari, su ogni personaggio da ogni angolo, il biografo dev'essere pronto ad ammettere versioni contraddittorie dello stesso volto» (in EAD., *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, a cura di L. Rampello, il Saggiatore, Milano 2011, p. 418).

¹⁷ *Ibid*; «appendendo specchi ad angoli obliqui [...] un'orgia di confusione, ma un'unità più ricca» (in EAD., *Voltando Pagina...*, cit., p. 418).

¹⁸ P. RICŒUR, *Oneself as Another*, Chicago UP, Chicago 1992, p. 122.

¹⁹ Vedi L. STRACHEY, *Foreword*, in *Eminent Victorians*, Garden City, New York 1918, pp. v-vii.

architettonica, bensì come svelamento sfrontato²⁰ da parte di un biografo affamato di odore umano²¹.

La distanza dal metodo carlyliano è innegabile, se si intende con questo la convinzione che, come afferma Luigi Iannone, il fatto che «in tutte le epoche [...] differenti comunità umane abbiano sentito il bisogno di affidarsi ad una guida che [...] trascendesse individualità e singoli per assurgere ad un ruolo ‘spirituale’, mistico, quasi oltre ogni materialità corporea e, perciò, in non rari casi, sublimandosi in leggenda, rivela una continuità inconfutabile e una persistenza che attiene alla nostra stessa natura»²². Dalla ‘teoria del grande uomo’, animata da un eroe i cui tratti somatici e cognitivi sono l’emanazione diretta di un disegno universale e strutturalmente organico, il paradigma viene rovesciato: «Is not anyone who has lived a life, and left a record of that life, worthy of biography», si chiede Woolf; «the humble as well the illustrious? And what is greatness? And what smallness? He [*il biografo*] must revise our standards of merit and set up new heroes for our admiration»²³. Una rivoluzione, questa, che deve partire dalla forma, come suggerito anche dallo stesso Roger Fry. Nei saggi raccolti in *Vision and Design* (1920), Fry si impegna infatti per il recupero di «purely aesthetic criteria»²⁴ non in quanto slegati dall’osservabile, ma come riconoscimento della transizione che, nella scienza quanto nell’arte, ha ribaltato ogni prospettiva sul rapporto tra soggetto e oggetto: «Science has turned its instruments in on human nature and begun to investigate its fundamental needs, and art has also turned its vision inwards, has begun to work upon the fundamental necessities of man’s aesthetic functions»²⁵. Non

²⁰ Cfr. C.N. DHÚILL, *Biography as Exposure: Lytton Strachey’s Eminent Victorians*, in *Biography in Theory*, a cura di W. Hemecker e E. Saunders, de Gruyter, Berlin 2017, pp. 78-82.

²¹ L’espressione è ripresa da Marc Bloch, che in *Apologia della storia* (1949) paragona lo storico «all’orco delle leggende. Lì dove fiuta odore di carne umana, lì sa che c’è la sua selvaggina» (in F. QUELLIER, *Gola. Storia di un peccato capitale*, Dedalo, Bari 2012, p. 9).

²² L. IANNONE, *Introduzione*, in CARLYLE, *Gli eroi*, cit., p. 8.

²³ WOOLF, *The Art of Biography*, cit., p. 186; «Non è degno di biografia chiunque abbia vissuto una vita, e ne abbia lasciato un documento [...] gli umili come gli illustri? E cosa è la grandezza? E che cosa la piccolezza? Il biografo deve rivedere i nostri criteri di merito e proporre alla nostra ammirazione nuovi eroi» (in EAD., *Voltando Pagina...*, cit., pp. 418-419).

²⁴ R. FRY, *Vision and Design*, Chatto & Windus, London 1920, p. 8; «criteri puramente estetici» (in ID., *Visione e disegno*, a cura di E. Cannata, Abscondita, Milano 2020, p. 17).

²⁵ *Ivi*, p. 9.; «La scienza ha rivolto i suoi strumenti verso l’interno della natura umana

sorprende che nel corso della sua ricerca sperimentale, Fry discuta con l'idea finalistica dell'arte promossa dall'altro grande 'profeta' vittoriano, John Ruskin. Come Carlyle, anche Ruskin è ancorato a una visione per cui la vita immaginativa può dirsi esteticamente valida solo a patto che questa sia anche e soprattutto etica, mentre per Fry la vita immaginativa è «separated from actual life by the absence of responsive action [which] implies in actual life moral responsibility»²⁶. Da qui la convinzione che le nuove teorie estetiche dovrebbero «sweep away the web of ethical questions, distorted by aesthetic prejudices, which Ruskin's exuberant and ill-regulated mind had spun for the British public»²⁷.

Il cambio di rotta proposto da Fry sulla carta conoscerà una svolta concreta nel 1913 con l'avvio di un progetto da lui voluto, gli Omega Workshops. Si tratta della prima vera innovazione in fatto di arti decorative a seguire il movimento vittoriano Arts & Crafts di William Morris, ai cui intricati motivi naturalistici si sostituisce lo stile moderno di manufatti pensati per la vita quotidiana che potessero però caricarsi anche di valore estetico. Artisti come Vanessa Bell, Duncan Grant e Wyndham Lewis collaborarono per la realizzazione di un design nuovo, ma ogni pezzo veniva firmato col marchio comune Ω, allo scopo di affermare una vera e propria politica della comunità²⁸, in cui l'auctoritas del singolo potesse rappresentare, nello scoprirsi plurale, un dono reciproco, quello che Roberto Esposito definisce «cum-munus che è la figura stessa della comunità [...] il vuoto di *subiectum*, in cui si perde ogni individuo monologicamente inteso dalla metafisica soggettivistica»²⁹. In tal senso, anche quella del biografo cessa di essere una sfida che lo elevi all'altezza dell'eroe e si configura come un'offerta che, non appena ceduta, arricchisce anche chi se ne priva. È qui contenuto tutto il peso etico, ma non più moralistico, del prestare la propria voce affinché la vita altrui possa essere riscattata dal silenzio e tradotta in racconto, il che

e ha incominciato a investigarne le esigenze fondamentali; anche l'arte ha rivolto la sua visione all'interno, lavorando sulle necessità fondamentali delle funzioni estetiche dell'uomo»; (in ID., *Visione e disegno*, cit., p. 19).

²⁶ Ivi, p. 14; «distinta da quella reale per l'assenza di azione responsiva, elemento che, nella vita reale, determina la responsabilità morale» (in ID., *Visione e disegno*, cit., p. 24).

²⁷ Ivi, p. 190; «scopar via le ragnatele delle questioni etiche falsate da pregiudizi estetici, che la mente esuberante e sregolata di Ruskin aveva tessuto per il pubblico britannico» (in ID., *Visione e disegno*, cit., p. 211).

²⁸ Cfr. S. P. ROSENBAUM, *Aspects of Bloomsbury: Studies in Modern English Literary and Intellectual History*, Palgrave, New York 1998, p. 152.

²⁹ R. ESPOSITO, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 2006, p. 88.

rivela che, come osserva Adriana Cavarero, «[b]iografia e autobiografia si legano insieme in un unico desiderio [...] così che una storia di vita, pur avendo sempre nell'*altro* il suo più adeguato narratore, non sia del tutto estranea al protagonista»³⁰. D'altronde, l'applicazione della teoria empatica in campo critico-letterario non è una novità e riguarda trasversalmente ogni tipo di discorso sul sé e l'Altro, che sia esso interno alla narrativa moderna o alle riflessioni filosofiche sul concetto etico di alterità da Lévinas a Haraway, entrambi fautori di quello che la stessa Cavarero definisce «un tipo di empatia sintomaticamente funzionale al costituirsi di un sé che metabolizza la storia dell'altro. In altri termini, si tratta di un riconoscimento inglobante in cui l'unicità, come tale, sparisce»³¹.

Col fiorire dell'Omega, nonché della realtà editoriale della Hogarth Press avviata nel 1917 da Woolf col marito Leonard, e poi di nuovo con la stesura di *Roger Fry*, il linguaggio poroso di Woolf si impregna inevitabilmente di metafore legate all'artigianato, sintomo della sua eterna fascinazione per la materialità della lingua e il suo senso della scrittura come lavoro manuale incarnato. In una lettera a Ethel Smyth, del suo lavoro alla biografia di Fry dirà che si tratta di «a piece of cabinet making»³², lamentando la quantità di lettere da dover scucire e ricucire insieme. Ciononostante, del suo nuovo ruolo di artigiana Woolf sembra apprezzare il diritto all'ambiguità, a occupare una zona di confine, «betwixt and between»³³, 'autorizzata' proprio da Fry, dal biografato in quanto soggetto pensante, il quale, pur riferendosi talvolta all'artigianato come arte meccanica, scorgeva in questo la redenzione del concetto di arte in sé³⁴. Per sfuggire alla voce monopolizzante dell'autorità istituzionalizzata, Fry suggerisce di volgerci «from the abstractly creative artist to the applied arts and those who practise them»³⁵, ossia gli artigiani, poiché se l'arte potesse essere «purified

³⁰ A. CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1996, pp. 47-48.

³¹ *Ivi*, p. 119.

³² V. WOOLF, *The Letters of Virginia Woolf*, vol. VI, cit., p. 381; «pezzo di ebanisteria» (trad. di chi scrive).

³³ WOOLF, *The Art of Biography*, cit., p. 187. L'espressione risulta intraducibile e sta a indicare «qualcosa a metà strada» tra arte e artigianato (in EAD., *Voltando pagina...*, cit., p. 419).

³⁴ Cfr. E.T.Y. CHAN, *Virginia Woolf and the Professions*, Cambridge UP, Cambridge 2014, p. 81.

³⁵ FRY, *Vision and Design*, cit., p. 43; «dall'artista, che crea astrattamente, alle arti appli-

[...] by a prolonged contact with the crafts, society would gain a new confidence in its collective artistic judgment»³⁶.

Talvolta accusata di aver reintegrato con *Roger Fry* la pratica biografica precedentemente satirizzata in *Orlando e Flush*³⁷, nelle biografie vittoriane Woolf continua a scorgere quelle «wax figures now preserved in Westminster Abbey that were carried in funeral processions through the street – effigies that have only a smooth superficial likeness to the body in the coffin»³⁸. Sposando i principi dell'Omega, Woolf si muove in realtà verso la creazione di un resoconto la cui coerenza risieda negli interstizi, e non nel semplice mantenimento ma nella celebrazione dell'imperfezione di una figura centrale ma vaga, spogliata di ogni patina idolatrante. Se gli arredi Omega componevano i pezzi dello stesso mosaico, in una forma di 'trans-artisticità', così la matrice trans-autoriale della biografia pensata da Woolf contribuisce alla coscienza linguistica condivisa³⁹ promossa anche da Benjamin, il quale sosterrà che il «grande narratore avrà sempre le sue radici nel popolo, e anzitutto nei ceti artigianali», tanto da chiedersi «se il rapporto che il narratore ha con la sua materia, la vita umana, non sia anch'esso un rapporto artigianale»⁴⁰. Ciò suggerisce un capovolgimento interno non al genere biografico, ma a qualsiasi discorso sull'autorialità letteraria, ancor prima dell'interesse mostrato dalla sperimentazione postmodernista per l'esplosione dei confini intertestuali, motivo per cui si è talvolta parlato di 'autorialità multipla'⁴¹ come catalizzatrice ancestrale di tutta la letteratura⁴².

cate e a coloro che le praticano» (in ID., *Visione e disegno*, cit., p. 54).

³⁶ Ivi, p. 51; «purificata [...] per mezzo di un prolungato contatto con le professioni, la società acquisterebbe una confidenza nuova nel suo giudizio artistico collettivo» (in ID., *Visione e disegno*, cit., p. 62).

³⁷ Cfr. C. PARKE, *Biography: Writing Lives*, Routledge, London 2002, p. 77.

³⁸ WOOLF, *The Art of Biography*, cit., p. 182; «figure di cera oggi preservate a Westminster Abbey, che venivano portate in processione lungo le strade – effigi che hanno soltanto una smussata somiglianza superficiale con il corpo nella bara» (in EAD., *Voltando pagina...*, cit., p. 414).

³⁹ Cfr. M. CUDDY-KEANE, *Virginia Woolf, the Intellectual, and the Public Sphere*, Cambridge UP, Cambridge 2003, p. 131.

⁴⁰ W. BENJAMIN, *Il narratore*, in *Scritti 1934-1937*, Einaudi, Torino 2004, pp. 336; 342.

⁴¹ Vedi J. STILLINGER, *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, Oxford UP, Oxford 1991.

⁴² La teoria novecentesca si è spesso interrogata in questi termini sul significato di autorialità, nonché sul rapporto autore-lettore. Ce ne offre un resoconto Federico Bertoni nel suo *Il testo a quattro mani* (1996).

Per mantenere la complessità, nello scrivere di Fry, Woolf adotta uno stile a tratti ecfastico, sfuggente agli argini di un singolo medium e, certa che il suo soggetto avrebbe rifiutato «to sit for the portrait of a finished, complete or in any way perfect human being»⁴³, è facilmente individuabile la ragione per cui delle diciotto fonti fotografiche incluse nella prima edizione della biografia, solo sette raffigurano Fry, al quale si sostituiscono i suoi quadri e i luoghi da lui abitati «to show his snailhorn sensibility trembling this way and that»⁴⁴ e rappresentare un uomo descritto come un «fasting friar» segnato da un «Quaker puritanism», e ancora come «a saint in one of his Old Masters», ma anche un «hob-goblin»⁴⁵ dall'aspetto sornione, le cui forme mentali ci vengono spesso restituite metonimicamente, come metamorfosi di una stanza dapprima scompigliata dall'indole curiosa del Fry artista, e poi adombrata dalla contemplazione, «some still life that the charwoman was admonished on a placard "Do not touch"»⁴⁶. Ogni scelta stilistica di Woolf sembra quindi essere dettata da un compromesso tra tecniche narrative e rappresentazione fotografica, dalla consapevolezza cioè che «we can perhaps single out a few of the qualities that gave [him] shape», ma che queste si limitano a «certain phrases that recur, that seem to stress the pattern of the whole»⁴⁷ e non sublimano la portata di un'intera vita nel distillato di una singola essenza. Interessata alle modalità con cui il linguaggio sempre si ancora a una storia priva di silenzi, Woolf scrive, in un saggio intitolato proprio *Craftsmanship*⁴⁸, che le parole si caricano «of echoes, of memories, of associations»⁴⁹ e la loro pregnanza, opposta a qualsiasi staticità sta, come noterà anche Bakhtin, «nel passare di

⁴³ V. WOOLF, *Roger Fry: A Biography*, HBJ, New York 1976, p. 291; «posare per il ritratto di un essere umano finito, completo o in qualche modo perfetto» (in EAD., *Roger Fry*, a cura di N. Fusini, Mondadori, Milano 2013, p. 265).

⁴⁴ *Ivi*, 121; «per mostrare la sua sensibilità di lumaca dalle antenne vibranti» (in EAD., *Roger Fry*, cit., p. 105).

⁴⁵ *Ivi*, pp. 262; 85; 297; 260; «frate digiunatore»; «puritanesimo quacchero»; «uno di quei santi dei suoi Grandi Maestri»; «elfo dispettoso» (in EAD., *Roger Fry*, cit., pp. 238; 72; 270; 237).

⁴⁶ *Ivi*, p. 201; «nature morte che la donna delle pulizie era ammonita con un cartello a "Non toccare"» (in EAD., *Roger Fry*, cit., p. 180).

⁴⁷ *Ivi*, p. 294; «possiamo forse individuare alcune delle qualità che [gli] diedero forma [...] certe frasi che mettono in evidenza il disegno complessivo» (in EAD., *Roger Fry*, cit., p. 268).

⁴⁸ Tradotto come *Il mestiere delle parole*, in EAD., *Voltando pagina...*, cit., pp. 507-513.

⁴⁹ V. WOOLF, *Craftsmanship*, in *The Essays of Virginia Woolf*, vol. VI, cit., p. 95; «di echi, di ricordi, di associazioni» (in EAD., *Voltando pagina...*, cit., p. 511).

bocca in bocca, da un contesto ad un altro contesto»⁵⁰.

Insoddisfatta dall'oggettività mimetica di un resoconto desemantizzato poiché scevro da emozioni, Woolf rifiuta di 'uccidere' Fry una seconda volta costringendolo sotto il peso del documento, e mira piuttosto a 'ri-animarlo', a dotarlo cioè di un'anima nuova, inscenando una risignificazione reale e simbolica del suo lascito, consapevole che, come osserva Liliana Rampello, «la trama biografica scrivibile è sempre un atto critico, una piega del discorso che nel circoscrivere una vita, o anche un semplice profilo, trova una nuova forma simbolica per il fluire mutevole e variato dell'esistenza»⁵¹. Non potendo né volendo indossare gli abiti del biografo ottocentesco, censore onnisciente della sua epoca⁵², nel suo terzo e ultimo lavoro biografico, Woolf arriverà non soltanto a contenere il calibro della propria autorialità, ma a mettere quest'ultima al servizio di una seconda voce, più diretta e intima seppur di più difficile rappresentazione, che l'autrice ricorda come «a beautiful speaking voice» in grado di «transmit emotion while transmitting facts»⁵³. Ecco che la biografia si apre con un inciso fortemente autobiografico, a cui segue solo in un secondo momento il commento dell'autrice: «“I lived the first six years of my life in the small eighteenth-century house at No. 6 The Grove, Highgate. This garden is still for me the imagined background for almost any garden scene that I read of in books” – thus Roger Fry began a fragment of autobiography»⁵⁴. A discapito di una struttura che fin dal sommario promette di attenersi a una certa linearità quantomeno

⁵⁰ M. BAKHTIN, citato in A. PONZIO, *Michail Bachtin: semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, Dedalo, Bari 1977, p. 195.

⁵¹ L. RAMPELLO, *Il canto del mondo reale. Virginia Woolf, la vita nella scrittura*, il Saggiatore, Milano 2011, p. 64.

⁵² Carlyle veniva chiamato dai suoi contemporanei «The great censor of the Age» (cfr. IANNONE, *Introduzione*, cit., p. 11).

⁵³ WOOLF, *Roger Fry: A Biography*, cit., p. 89; «una bellissima voce [...] trasmettere un'emozione mentre esponeva dei fatti» (in EAD., *Roger Fry*, cit., p. 75). Il campo semantico della musica è deliberatamente impiegato da Woolf, la quale nel '40 risponderà così a una lettera di Bessie Trevelyan: «[Q]uando paragoni il libro a un *brano musicale*, cogli proprio quello che ho cercato di fare [...] con la vita di Roger – la massa di dettagli era tale, che il sol modo di tenerli tutti era di scomporre il materiale in *temi*. [...] per poi introdurre in successione *sviluppi* e *variazioni* e ancora farli *risentire* insieme» (enfasi dell'autore; in N. FUSINI, *Introduzione*, in WOOLF, *Roger Fry*, cit., p. XVIII).

⁵⁴ *Ivi*, p. 11; «“I primi sei anni della mia vita li ho vissuti in una casetta settecentesca al n. 6 di The Grove, Highgate. Quel giardino è tuttora per me lo sfondo immaginario di tutti, o quasi, i giardini che incontro nei libri” – così Roger Fry iniziava un frammento di autobiografia» (in EAD., *Roger Fry*, cit., p. 3).

cronologica, non sono sporadici i momenti in cui la narrazione, alla stregua del ritmo instabile della vita stessa, si interrompe bruscamente, imitando il pensiero del biografato: «There again the fragment ends»⁵⁵, si legge a più riprese, a precedere ciò che talvolta resta un silenzio autoriale da parte della biografa, e altre volte si concretizza invece nello schizzo di una riflessione, ma senza mai disattendere al patto (auto)biografico⁵⁶. Quella di Woolf è «una misura delicata, complessa e originale di affrontamento del problema che si ripresenta all'infinito nella tradizione dei rapporti fra arte e vita, fra opera e vissuto»⁵⁷, il che è rintracciabile non solo nella distanza che Woolf prende dalla biografia come istituzione, ma anche come genere dei grandi uomini, sostenitori del mito del singolo che trascende le vicissitudini ergendosi a paradigma di un genio che solo un degno biografo può eguagliare. Woolf ci dimostra come l'auctoritas carlyliana diventi eroica nella misura in cui il profeta si autoconferisce il diritto a *dire* l'eroicità altrui, in quanto uomo «fit to speak of this, to sing of this, to fight and work for this, in a great, victorious, enduring manner»⁵⁸. È inoltre interessante che, come per Fry, la ricerca di Carlyle non sia puramente formale, bensì getti luce su come la forma sempre decreta la ricezione, ovvero il destino, del biografato⁵⁹. Si tratta di quella 'forma significativa' che Fry riprende da Clive Bell⁶⁰, non trascendente alle leggi del mondo, ma tendente alla trasfigurazione della realtà, la stessa che Albert Camus considererà il fondamento della letteratura tutta, la quale «non può né acconsentire totalmente al reale, né scostarsene assolutamente. Il puro immaginario non esiste, e se anche esistesse in un romanzo ideale che fosse puramente disincarnato, non avrebbe significato artistico, essendo prima esigenza dello spirito in cerca di unità che questa unità sia comunicabile»⁶¹. Quella di Fry e di Woolf è allora arte intesa come «espressione di un sentimento estetico; essa racchiude entro il simbolo

⁵⁵ *Ivi*, p. 22; «qui di nuovo il frammento si interrompe» (in EAD., *Roger Fry*, cit., p. 13).

⁵⁶ Vedi P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna 1986.

⁵⁷ RAMPELLO, *Il canto del mondo reale...*, cit., p. 65.

⁵⁸ CARLYLE, *On Heroes...*, cit., p. 112; «adatto a parlarne, a cantarla, a combattere e ad agire per essa, in una maniera grande, vittoriosa, duratura» (in ID., *Gli eroi*, cit., p. 185).

⁵⁹ Anche Woolf si interrogherà sulla gittata temporale della biografia da lei prodotta, osservando che Fry «non ha avuto il potere di modificarla. Pure, per qualche anno questa visione lo rappresenterà» (V. WOOLF, *Diario di una scrittrice*, minimum fax, Roma 2005, cit., p. 433).

⁶⁰ Cfr. FRY, *Vision and Design*, cit., p. 199.

⁶¹ A. CAMUS, *L'uomo in rivolta*, Bompiani, Milano 1998, p. 294.

del disegno lo sforzo dell'artista per esprimere la propria "idea". Non si tratta più di una forma in sé, astrattamente considerata, ma di una forma [...] in cui il sentimento dell'artista ha trovato una particolare concretezza»⁶². Sebbene il discorso sulla biografia rimanga instabile, una storia di vita può farsi arte in quanto mezzo adatto a contenere formalmente la carica di un'emozione, scopo di molti a Bloomsbury, dove «le emozioni facevano parte della vita, l'intelligenza non era separata dalla sensibilità, dal sentimento, e al cuore si doveva sincerità come si doveva rigore all'intelletto»⁶³. All'approccio contenutistico della scuola estetica inglese da Ruskin in poi, si sostituisce così una visione formalistica in cui però persiste la «realtà, poiché in fondo il valore dell'arte non può essere quello di sfociare in un mondo di segni per il solo gusto di staccarsi dal mondo delle cose»⁶⁴.

La ri-forma dissacrante, ma proprio per questo umanizzante, con cui Woolf ci restituisce Fry sta nella continua armonizzazione delle loro due voci. «What a curious relation is mine with Roger at this moment», scriverà; «I who have given him a kind of shape after his death – Was he like that? I feel very much in his presence at the moment: as if I were intimately connected with him; as if we together had given birth to this vision of him; a child born of us»⁶⁵. Senza cadere in un vuoto astrattismo, la materialità quasi corporea della collaborazione dialogica tra Woolf e Fry si sostituisce alla sterile durezza del documento storico. Benché venne abbandonato il progetto biografico iniziale di una stesura a più mani⁶⁶, il filo parcano di Woolf dà comunque respiro

⁶² E. CANNATA, *Postfazione*, in FRY, *Visione e disegno*, cit., p. 226.

⁶³ N. FUSINI, *Possiedo la mia anima. Il segreto di Virginia Woolf*, Mondadori, Milano 2009, pp. 62-63.

⁶⁴ CANNATA, *Postfazione*, cit., p. 230.

⁶⁵ V. WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf*, vol. v, a cura di A. O. Bell, HBJ, San Diego 1984, p. 305; «Che strana relazione è ora la mia con Roger – Io, che gli ho dato una sorta di forma dopo la morte – era davvero così? Mi sembra di essere in sua compagnia, come fossimo legati intimamente; come se insieme avessimo dato vita a questa visione di lui, un figlio nato da noi» (trad. di chi scrive).

⁶⁶ In un primo momento, Margery Fry aveva pensato di scrivere la biografia del fratello ma, come ricorda anche nella premessa al libro, finì per chiederlo a Woolf. L'idea iniziale di quest'ultima prevedeva che diverse persone scrivessero sugli aspetti della vita di Fry che conoscevano meglio; tuttavia, il progetto prese presto una piega diversa. Ciononostante, la corrispondenza di Fry e gli aneddoti di coloro che lo conobbero sono inclusi dall'autrice in modo tale da dare vita a una complessa coralità (cfr. D.F. GILLESPIE, *Introduction*, in V. WOOLF, *Roger Fry: A Biography*, Blackwell, US 1995, p. XIII).

a una struttura polifonica⁶⁷, con rimandi continui a scritti e lettere di terze persone, risultato di un'opera raffinata, e appunto artigianale, di filato le cui cuciture vengono esposte a rivelare la frammentarietà della vita. In breve, quella pensata da Woolf è una storia di vita che scampa al senso di compimento del *télos* e rende il binomio arte-vita come dialogo disordinato tra due forze non narrabili linearmente, il che, noterà Bourdieu, «coincide con la crisi della visione della vita come esistenza dotata di un senso, nelle due accezioni di significato e di direzione»⁶⁸. Guardare alla vita come sequenza coerente di fatti non è che una «illusione retorica»⁶⁹, una crisalide al cui interno resta schiuso il potenziale narrativo dell'esistenza. Lungi dal racconto totalizzante delle forme istituzionalizzate, la soluzione è riposta in una storia di vita di cui si riconosca la discontinuità e la cui traiettoria svii dall' analogia statica tra invecchiamento sociale e invecchiamento storico e miri piuttosto all'«insieme delle relazioni oggettive che hanno unito l'agente considerato [...] all'insieme degli altri agenti che si inseriscono nello stesso campo e si confrontano con lo stesso spazio dei possibili»⁷⁰. Detto altrimenti, la traccia storiografica, per quanto non superata né superabile, non può configurarsi come dato immutabile di una realtà che è di per sé mobile e le cui verità si celano nel «rilievo attento e sovversivo di ciò che continuamente nella vita cambia e non nella pura registrazione di quel che nella vita accade»⁷¹. Insomma, si va tracciando una differenza tra agente e personalità, due facce della stessa medaglia i cui tratti si propagano lungo una rete in egual misura mimetica e diegetica. Fry accenna a un binomio simile quando constata «the possibility of a double life; one the actual life, the other the imaginative life»⁷².

Una rivalutazione epistemologica definitiva della fonte testuale si avrà con Foucault, il cui rifiuto del documento come oggetto feticistico e dell'idea per cui i frammenti di un'opera debbano essere necessariamente riportati a un'unità omogenea⁷³ fa del discorso stesso

⁶⁷ Vedi M. BAKHTIN, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Texas UP, Austin 1981.

⁶⁸ P. BOURDIEU, *L'illusione biografica*, in ID., *Ragioni Pratiche*, il Mulino, Bologna 2009, p. 73.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ivi*, p. 78.

⁷¹ RAMPELLO, *Il canto del mondo reale...*, cit., p. 65.

⁷² FRY, *Vision and Design*, cit., p. 12; «la possibilità di una doppia vita: quella reale e quella della fantasia» (in ID., *Visione e disegno*, cit., p. 22).

⁷³ Cfr. M. FOUCAULT, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano 2021, pp. 33-34.

sull'autorialità una questione di posizionamento tra soggetto enunciatore e autore, «un posto determinato e vuoto che può essere effettivamente colmato da individui differenti; ma questo posto, invece di essere definito una volta per tutte e di conservarsi inalterato per tutta la durata di un testo [...] è abbastanza variabile sia per poter perseverare, identico a se stesso, attraverso molte frasi, sia per modificarsi con ciascuna di esse»⁷⁴. Il risultato è l'intreccio di un sistema relazionale non definito a priori, «un reticolo interdiscorsivo che non si sovrapporrebbe al primo, ma lo intersecherebbe in certi punti»⁷⁵. Ecco che, se per Woolf un telegramma diventa «an immensely important document»⁷⁶, il nucleo attivo della biografia, vissuta e raccontata, si riassume nel fermoimmagine di quella che lo stesso Fry chiamerà 'visione':

[S]uddenly I had a vivid picture of my father skating. [...] there was my father with a pair of skates which was old-fashioned even for that date. Low wooden skates with a long blade which curled up in an elegant horn in front, skates exactly like those one sees in Dutch pictures. We half despised them because they were old-fashioned, half revered them as belonging to my father.⁷⁷

È impossibile ignorare che, come scrive Nadia Fusini, le «“visioni” di Fry non sono troppo lontane dai “momenti di essere”»⁷⁸ di Woolf, scosse emotive che per entrambi si annidano nella memoria, concentrandosi nella corolla di un fiore⁷⁹. Mentre la visione di Fry rimanda a quando si mise in testa che «nothing in the world could be more exciting than

⁷⁴ *Ivi*, p. 127.

⁷⁵ *Ivi*, p. 210.

⁷⁶ WOOLF, *Roger Fry: A Biography*, cit., p. 43; «un documento di immensa importanza» (in EAD., *Roger Fry*, cit., p. 33). Fry comunica alla famiglia con un breve messaggio di aver vinto una borsa di studio a Cambridge, e Woolf ci legge «la fine di Sunninghill coi suoi pini secchi e l'erica polverosa, con le relative frustate del lunedì mattina, e la fine di Clifton con le sue buone maniere, il patriottismo cristiano, e il suo servilismo verso le istituzioni consolidate...» (*ibid.*).

⁷⁷ *Ivi*, p. 20; «[I]mprovvisamente ebbi la visione nitida di mio padre che pattinava. [...] era lì, su un paio di pattini antiquati persino per quell'epoca, dei bassi pattini di legno con una lunga lama che sul davanti finiva in una elegantissima punta, esattamente come quelli che si vedono nei dipinti olandesi. Noi in parte li disprezzavamo, perché non erano alla moda e in parte li veneravamo, perché appartenevano a mio padre» (in EAD., *Roger Fry*, cit., pp. 11-12).

⁷⁸ *Ivi*, p. 273.

⁷⁹ Nel '35, Woolf rivede la casa natale di Fry e nel diario annota: «È lì che Roger nacque e vide il papavero. Penso di cominciare con questa scena» (EAD., *Diario...*, cit., p. 335).

to see the flower suddenly burst its green case and unfold its immense cup of red»⁸⁰, Woolf descrive così l'intensità simbolica del reale: «I was looking at a plant with a spread of leaves; and it seemed suddenly plain that the flower itself was a part of the earth; that a ring enclosed what was the flower; and that was the real flower; part earth; part flower»⁸¹.

Non stupisce allora la natura estetizzante, ma mai mistificante, dell'approccio biografico woolfiano, in cui la vita altrui è in dialogo costante con quella di chi scrive, e infine resa storia tramite la voce di una narratrice che si dis-identifica, si spoglia cioè da rigidi confini identitari. Con Woolf la voce autoriale si fa molteplice e la narrazione si atomizza, nell'accezione data al termine da Barthes⁸², in schegge di vita, una collezione incoerente di dettagli che riportano a galla le qualità differenziali di un corpo e di una mente che sono complici del corpo e della mente dell'altro. «These are scattered landmarks», scrive Woolf, «that may recall as far as such things can the outlines of the world as it appeared to him»⁸³.

Chiudendo il cerchio della propria biografia, tracciato in apertura dal timbro vocale del suo protagonista, Woolf non può che terminare con le parole di Roger Fry⁸⁴:

But how describe the pure delight «of watching a flower unfold its immense cup of red»? Those who knew him best will attempt no summing up of that sensation [...] and add his own words, «Any attempt I might make to explain this would probably land me in the depths of mysticism. On the edge of that gulf I stop»⁸⁵.

⁸⁰ EAD., *Roger Fry: A Biography*, cit., p.16; «niente al mondo potesse essere più emozionante che vedere il fiore che d'improvviso schiantava il guscio verde e schiudeva il suo immenso calice rosso» (in EAD., *Roger Fry*, cit., p. 7).

⁸¹ EAD., *A Sketch of the Past*, in *Moments of Being*, a cura di J. Schulkind, HBJ, San Diego 1985, p. 71; «Stavo guardando una pianta con un ventaglio di foglie; e improvvisamente mi parve chiaro che il fiore era esso stesso parte della terra; che un cerchio racchiudeva la cosa che era il fiore; e quello era il vero fiore; in parte terra, in parte fiore» (in EAD., *Momenti di essere. Scritti autobiografici*, a cura di L. Rampello, Ponte alle Grazie, Milano 2020, p. 80).

⁸² Roland Barthes parlava di 'biografemi', capaci di «raggiungere, simili ad atomi epicurici, qualche corpo futuro, promesso alla stessa dispersione» (in ID., *Sade, Fourier, Loyola: La scrittura come eccesso*, Einaudi, Torino 1977, p. xv).

⁸³ WOOLF, *Roger Fry: A Biography*, cit., p. 82; «Sono soltanto indicazioni a caso che però, per quanto è possibile, rievocano i contorni del mondo come appariva a lui» (in EAD., *Roger Fry*, cit., p. 69).

⁸⁴ Contenute in *Retrospect*, in FRY, *Vision and Design*, cit., pp. 188-199.

⁸⁵ WOOLF, *Roger Fry: A Biography*, cit., p. 297; «Ma come descrivere la pura gioia "di

Abbiamo qui contenuto il seme di una riflessione metacritica sulla biografia come storia che abbandona la permanenza e abbraccia il provvisorio, poiché i nodi di significato che ci legano alla vita altrui sono riserve di immagini elusive all'astrazione di un resoconto rivelatorio. Nella tensione tra gli impulsi creativi e le osservazioni critiche che Woolf distingue come il principio strutturante dell'arte della biografia, è al lettore che viene infine lasciata la parola in un dialogo sempre in divenire, come quello che Jacob Flanders, ormai scomparso tra le pieghe della storia, lascia sullo scrittoio nella forma di un saggio mai compiuto, una domanda senza risposta: «“Does History consist of the Biographies of Great Men?”»⁸⁶.

vedere il fiore che schiudeva il suo immenso calice rosso”? Quelli che lo conoscevano meglio non proveranno nemmeno a riassumere quella sensazione [...] e citeranno le sue stesse parole: “Qualsiasi tentativo facessi di spiegare questa cosa qui, finirei per approdare negli abissi del misticismo. Sull’orlo di quel gorgo mi fermo”» (in EAD., *Roger Fry*, cit., p. 271).

⁸⁶ V. WOOLF, *Jacob’s Room*, Hogarth Press, Richmond 1922, p. 37; «“La storia consiste nella biografia dei grandi uomini?”» (trad. di chi scrive).

Maria Ruggero*

Autorialità come autorità: Margaret Cavendish

ABSTRACT

Il seguente saggio si propone di valutare e di ricostruire il valore dell'autorialità di Margaret Cavendish mediante il suo *The Blazing World*, letto in relazione ai *Poems and Fancies*, alle *Observations upon experimental Philosophy* e alle *Philosophical Letters*. Al fine di acquisire l'autorità di esprimere e di definire sé stessa e le sue idee epistemologiche, Cavendish utilizza vari *escamotages* narrativi. In primo luogo, si osserva come agisca non solo come autrice del testo – rivendicando chiaramente il suo ruolo nella prefazione e nella postfazione –, ma si inserisca nella trama come personaggio storico, in qualità di Duchessa, usando questa tecnica per costruire il suo ritratto autobiografico, fortemente celebrativo. In secondo luogo, esprime la sua visione epistemologica vitalistica ed organizza il testo secondo i principi naturali dell'irregolarità e della varietà, sempre per avallare la sua idea di emancipazione femminile. Nonostante ciò, questi strumenti narrativi vengono ancora affiancati da immagini generalmente condivise che pertengono alla realtà socio-culturale, elementi che denunciano quanto il contesto sia ancora acerbo per un vero cambiamento e quanto l'autrice cerchi il consenso mediante questa strategia. La conclusione dimostra come nonostante Cavendish scriva per alimentare il suo personale senso di «singularity» – da lei esplicitamente sostenuto – risultano, tuttavia, interessanti, se relazionati all'epoca, gli sforzi narrativi compiuti e la configurazione dell'autorialità come strumento di acquisizione dell'autorità di espressione.

PAROLE CHIAVE: Studi di genere; Letteratura inglese; Autorialità; Filosofia della natura; Epistemologia; Genere letterario; Utopia

ABSTRACT

The following essay aims to consider the value of Margaret Cavendish's authorship through *The Blazing World* and in relation to her *Poems and Fancies*, *Observations upon experimental Philosophy* and *Philosophical Letters*. In order to acquire the authority to express and to define herself and her epistemological ideas, Cavendish uses various narrative *escamotages*. Firstly, not only does she act as the author of the text – clearly claiming her role in the preface and afterword – but she also inserts herself into the plot as a historical character, as

* Università degli Studi di Bari "Aldo Moro".

the Duchess, and she uses this technique to build her celebratory autobiographical portrait. Secondly, she expresses her vitalistic epistemological vision and organizes the text according to the natural principles of irregularity and variety: this is functional to endorse her idea of female emancipation. Despite this revolutionary attempt, these narrative tools are still supported by traditional images that pertain to the social and cultural reality and emphasize the limits of the proposal. In conclusion, although Cavendish mostly writes to fuel her personal sense of «singularity» – which she explicitly evokes – it is interesting to observe her narrative efforts which constitute a clear-cut example of the configuration of authorship as a tool for acquiring authority of expression.

KEYWORDS: Gender Studies; English Literature; Authorship; Natural Philosophy; Epistemology; Genre; Utopia

«Singularity»

Il Seicento inglese è un secolo-mondo¹. È il secolo della decapitazione del re Carlo I verificatasi nel 1649, che conduce ad una forte sperimentazione politica e democratica – unica parentesi nella storia monarchica inglese². È il secolo della distruzione del complesso cognitivo e culturale di matrice medievale sostituito dalla Rivoluzione scientifica e da un approccio empirico incentrato sull’osservazione

¹ Il termine «secolo-mondo» è mutuato dal conio di Franco Moretti «opera-mondo» – ripreso a sua volta da «économie-monde», coniato dallo storico Fernand Braudel per fare riferimento non all’economia mondiale, bensì ad un’economia che rappresenta un mondo a sé. A riguardo si rimanda a J. CORNETTE, *Histoire des idées de l’économie -Monde selon Fernand Braudel*, L’Histoire, n. 38, 2008 [<Histoire des idées de l’économie-Monde selon Fernand Braudel | lhistoire.fr>]. Consultato l’ultima volta il 09-09-2024. Su questa scia semantica, opera-mondo definisce quelle opere letterarie che possiedono un numero di caratteristiche tali da compendiare un’intera cultura. Il termine «secolo-mondo» è stato, poi, preso in considerazione dallo storico Marcello Flores come definizione del Novecento, considerato tale poiché ebbe delle ripercussioni a livello globale. In relazione alle due accezioni, definisco il Seicento inglese un secolo-mondo. Esso costituisce, in primo luogo, uno spazio a sé stante di rielaborazione e ridefinizione delle conoscenze. D’altra parte, lo definisco secolo-mondo perché anch’esso ebbe delle ripercussioni sul piano mondiale: proprio per la sua spinta di indagine multidisciplinare getta le basi della modernità, i cui valori costituiscono i principi – seppur oramai distorti e iperbolici – dell’attuale società, definita dal filosofo Gilles Lipovetsky «ipermoderna».

² Cfr. C. HILL, *The World Turned Upside Down. Radical Ideas during the English Revolution*, London, Penguin Books, 1972, pp. 25-38.

e sulla tangibilità delle dimostrazioni³. È il secolo di un'intensa proliferazione letteraria che riverbera le problematiche storiche del secolo e partecipa al tentativo di indagine della società. Nonostante questo ricco fermento, il rifiuto dell'intervento femminile rimane piuttosto diffuso. In una lettera rivolta alla *Royal Society*, Abraham Cowley enfatizza il monopolio maschile per ciò che concerne lo studio della filosofia naturale, asserendo «It a Male Virtue seems to me»⁴. Anche lo stesso Thomas Sprat relativizza e ridimensiona il ruolo femminile, scrivendo e differenziando rispetto alla controparte maschile «but if the male and the female be together, the one bears great Fruit, the other nothing but Flowers»⁵.

All'interno di questo contesto emerge la figura di Margaret Cavendish (1623-1673), che utilizza la scrittura e la sua esplicita autorialità come strumento funzionale non solo all'analisi della realtà circostante, ma soprattutto alla libera espressione del proprio pensiero e delle proprie aspirazioni che vengono generalmente rinnegate in nome di un sistema patriarcale radicato. Oltre un secolo prima di Mary Wollstonecraft e due secoli prima del movimento delle suffragette, Cavendish combatte per mezzo della narrazione utopica e dei suoi scritti filosofici al fine di sfidare le norme inveterate nell'*humus* sociale. Questo tentativo di emancipazione diviene motivo di derisione, in quanto viene schernita dall'*entourage* aristocratico del tempo: Dorothy Osborne sostiene: «the poor woman is a little distracted, she could never be so ridiculous else as to venture at writing books—and in verse too». Fa eco lo scrittore Samuel Pepys, che la definisce «a mad, conceited, ridiculous woman»; la «Mad Madge» viene messa alla berlina per il suo egocentrismo, per la sua stravaganza, ma soprattutto per la sua sfrenata ambizione⁶.

³ Cfr. S. SHAPIN, *The Scientific Revolution*, Chicago, IL, University of Chicago Press, 1996, p. 80.

⁴ T. SPRAT, *The history of the Royal-Society of London: for the improving of natural knowledge*, London, Knapton, 1734² [1667¹], p. 1. [«Mi sembra una virtù maschile»], trad. mia.

⁵ *Ivi*, p. 163. [«Ma se gli uomini e le donne lavorassero insieme, i primi porterebbero grandi frutti, le seconde nient'altro che fiori»], trad. mia.

⁶ A riguardo, si rimanda alla biografia di K. WHITAKER, *Mad Madge: The Extraordinary Life of Margaret Cavendish, Duchess of Newcastle, The First Woman to Live by Her Pen*, Basic Books, New York 2003. Per le citazioni, cfr. K. WHITAKER, *Duchess of scandal*, *The Guardian*, 08.08.2003, [-<http://www.theguardian.com/world/2003/aug/08/gender.uk>]. Consultato l'ultima volta il 01-07-2024. [«la povera donna è un po' distratta, non potrebbe mai essere così ridicola da avventurarsi a scrivere libri, e anche in versi»; «una donna pazza, presuntuosa, ridicola»; «pazza Madge»], trad. mia.

Di fatto, la rivendicazione di una «singularity» permea il suo *corpus* autobiografico, filosofico e letterario. In particolare, nella sua *A True Relation of my Birth, Breeding and Life*, scrive:

I took great delight in attiring, fine dressing, and fashions, especially, such fashions as I did invent myself, not taking that pleasure in such fashions as was invented by others. Also I did dislike any should follow my fashions, for I always took delight in a singularity, even in accoutrements of habits⁷.

L'espressione maniacale di sé stessa – esplicitata nel passaggio dall'uso ossessivo del pronome personale di prima persona «io» – e il desiderio della fama nel presente e nel tempo a venire si configurano come le forze motrici che alimentano una produzione letteraria prolifica ed indubbiamente inusuale per quei tempi, consentendole ad oggi il prezioso riconoscimento all'interno del filone dell'*écriture féminine*. Come osserva Chalmers, «her longing to achieve “a glorious fame” through publication or her encouragement to “*Writing Ladies*” to emulate the “many Heroick Women in Some Ages”, could be perceived as evoking a commendable spirit of heroic femininity»⁸.

Autrice, Duchessa

L'accentuato senso dell'autorialità, letto come libera espressione, emerge sin dalla dedica del marito William Newcastle (1592-1676) che apre *The Description of a New World, Called the Blazing World* (1666): «But your creating Fancy, thought it fit / To make your World of Nothing but pure Wit / Your *Blazing - World*, beyond the Stars mounts

⁷ M. CAVENDISH, *The Life of William Cavendish, duke of Newcastle, to which is added The true Relation of my birth, breeding and life* (1656), London, C.H. Firth, 1886, p. 312. [«Mi dilettao molto nel vestiario, nell'abbigliamento raffinato e nelle mode, in particolare, nelle mode che inventavo io stessa, non essendo interessata a quelle inventate da altri. Inoltre, non mi piaceva che qualcuno seguisse le mie mode, perché mi dilettao sempre in una singolarità, persino nell'uso degli accessori»], trad. mia.

⁸ H. CHALMERS, «Dismantling the Myth of “Mad Madge”: The Cultural Context of Margaret Cavendish's Authorial Self-Presentation», «*Women's Writing*», vol. 4, n. 3, 1997, p. 323. [«Il suo desiderio di raggiungere “una fama gloriosa” attraverso la pubblicazione o il suo incoraggiamento alle “Donne scrittrici” ad emulare le “molte donne eroiche di alcune epoche”, potrebbe essere percepito come evocatore di uno spirito encomiabile di femminilità eroica»], trad. mia.

higher / Enlightens all with a Coelestial Fier»⁹. In maniera più evidente, ciò risalta nella prefazione al testo letterario, in quanto la stessa autrice prende la parola per definire il suo ruolo rispetto all'opera:

And this is the reason, why I added this Piece of Fancy to my Philosophical Observations, and joined them as two Worlds at the ends of their Poles; both for my own sake, to divert my studious thoughts, which I employed in the Contemplation thereof, and to delight the Reader with variety, which is always pleasing. [...] For I am not Covetous, but as Ambitious as ever any of my Sex was, is, or can be; which makes, that though I cannot be Henry the Fifth, or Charles the Second, yet I endeavour to be Margaret the First; and although I have neither power, time nor occasion to conquer the world as Alexander and Caesar did; yet rather then not to be Mistress of one, since Fortune and the Fates would give me none, I have made a World of my own: for which no body, I hope, will blame me, since it is in every ones power to do the like¹⁰.

In una realtà artistica incentrata sul processo letterario del «worldmaking»¹¹, Cavendish esprime sé stessa mediante la costruzione di un cosmo che funziona secondo le sue idee e le sue ambizioni, rivendicando la struttura, la forma, l'appartenenza – «non rinuncio ad essere padrona di un mondo», scrive – e consolidando, in tal modo, la sua granitica autorialità, resa possibile solamente attraverso gli scritti di matrice fantastica. Come osserva Smith, infatti, «fantasy became a

⁹ M. CAVENDISH, *The Description of a New World called the Blazing World*, LaVergne TN: Kessinger Publishing Collection, 2010, pp. 1-2. [«ben ha pensato il vostro genio fecondo / d'inventar dal nulla tutt'un mondo / il vostro mondo sfavillante, oltre le stelle s'estende / e d'un fuoco celeste tutti accende»]. Le traduzioni del *Blazing World* sono tratte da M. CAVENDISH, *Il Mondo sfavillante*, M.G. Nicolosi (a cura di), CUECM, Catania 2008, p. 109. Si farà esclusivo riferimento alla pagina.

¹⁰ *Ivi*, pp. 2-3. [«Ecco perché ho associato quest'opera di fantasia alle mie osservazioni filosofiche e le ho congiunte come due mondi alle estremità dei rispettivi poli. L'ho fatto sia per me stessa, per svagare i pensieri che avevo occupati nelle riflessioni più serie del primo studio, sia per divertire i lettori con la varietà, che è sempre gradita. [...] Per contro, sono più ambiziosa di quanto lo sia stata, lo è o lo sarà mai una persona del mio sesso; ecco perché, sebbene mi sia impossibile essere Enrico V o Carlo II, farò di tutto per essere Margherita I. Pur non avendo né il potere, né il tempo né l'occasione di conquistare il mondo come fecero Alessandro e Cesare, piuttosto che rinunciare ad essere padrona di un mondo, visto che la Fortuna e i Fati non hanno voluto offrirmene, ne ho concepito uno di mia invenzione. Di ciò, io spero, nessuno vorrà biasimarmi, perché ciascuno ha il potere di fare altrettanto»], trad. p. 112.

¹¹ E. SPILLER, *Science, Reading and Renaissance Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 1-15. [«creazione di mondi»], trad. mia.

means she early developed to mediate between the cultural imperative of self-annihilating silence and more heroic possibilities of selfhood»¹². Sebbene il registro fantastico sia riconosciuto come unico mezzo funzionale all'espressione di sé stessa, o, ancor meglio, all'acquisizione dell'*autorità sociale* per esporre il proprio modo di pensare e di essere, al contempo, come da diretta testimonianza dell'autrice, Cavendish lo utilizza, per diletto, per dar voce al suo pensiero filosofico, prendendo un'irremovibile posizione in relazione alla sua capacità analitica e discorsiva riguardo un'area del sapere a cui le donne non avevano accesso. Dopo questa introduzione, il lettore si immerge in una dimensione spaziale utopica, il cui centro è rappresentato dalla città imperiale denominata Paradiso, assistendo all'espressione del potere di un'Imperatrice, che richiama la figura acclamata di Elisabetta I e che si configura come un personaggio positivo e propositivo. In maniera inaspettata, si verifica una destabilizzazione quando Cavendish si inserisce arbitrariamente e storicamente nel tessuto narrativo, scindendo la propria identità in due voci testuali divergenti ma comunicanti: una come autrice e come narratrice, attenta *dea ex machina*, esterna alla trama, e una interna ad essa, come personaggio storico, declinato, quest'ultimo, in un senso profondamente sociale in quanto si (auto)presenta come la Duchessa. Qual è, dunque, la valenza di questa diretta intrusione? Questa azione comporta un evidente desiderio di autoaffermazione, di costruzione e di specifica delimitazione della propria identità storica e sociale. Sottende, inoltre, un chiaro fine encomiastico rivolto a sé stessa circa il suo *status* e la sua persona, in linea con la natura stravagante della donna: la generosa autorappresentazione, per mezzo della scrittura utopica, si configura, infatti, come un tentativo di definizione narcisistica di sé stessa e di costruzione della sua personalità che scaturisce dalla sua ambizione e dal senso della sua «singularity». Riprendendo quanto già esplicitato nel testo autobiografico, la Duchessa, nel corso dell'incontro con l'Imperatrice, reitera:

At last, after several questions which the Emperess's Soul asked the Duchess, she desired to know the reason why she did take such delight when she was joyned to her body, in being

¹² S. SMITH, *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Indiana U.P., Bloomington and Indianapolis 1987, pp. 96-97. [«La fantasia divenne un mezzo che sviluppò precocemente per mediare tra l'imperativo culturale del silenzio auto-annientante e le possibilità più eroiche dell'individualità», trad. mia.

singular both in Accoustrments, Behaviour and Discourse? The Duchess's Soul answered, she confessed that it was extravagant, and beyond what was usual and ordinary; but yet her ambition being such, that she would not be like others in any thing if it were possible, I endeavour, said she, to be as singular as I can; for it argues but a mean Nature to imitate other; and though I do not love to be imitated by others if I can possibly avoid it; yet rather then imitate others, I should chuse to be imitated by others; for my nature is such, that I had rather appear worse in singularity, then better in the Mode¹³.

All'interno di un'elaborazione di matrice platonica e nel contesto del racconto utopico, Cavendish realizza una storicizzazione della sua voce per veicolare un'immagine specifica di sé stessa nel presente e nel futuro, enfatizzando il suo solipsistico senso del sé. La scrittura, come interprete senza tempo della propria storia, coinvolge anche la figura del marito. L'Imperatrice e la Duchessa lasciano il mondo fittizio per spostarsi nel Seicento inglese, attraversando il Nottinghamshire, regione di residenza dei due coniugi. Questo passaggio narrativo consente di delineare un ritratto quasi agiografico, indubbiamente celebrativo, della personalità e delle azioni del marito:

[...] however, God has given my Noble Lord and Husband great Patience, by which he bears all his losses and misfortunes. At last, they enter'd into the Dukes House, an habitation not so magnificent, as useful; and when the Emperess saw it, Has the Duke, said she, no other house but this? Yes, answered the Duchess, some five miles from this place, he has a very fine Castle, called *Bolesover*¹⁴.

¹³ Cavendish, *The Blazing World*, pp. 75-76. [«Infine, dopo aver posto una quantità di domande alla Duchessa, l'anima dell'Imperatrice la pregò di dirle perché, quand'era ricongiunta al suo corpo, si compiacesse così tanto di essere originale nell'abbigliamento, nel comportamento e nei discorsi. L'anima della Duchessa ammise che in effetti era stravagante, al di là di ciò che è comune e ordinario, ma la sua ambizione era tuttavia tale che avrebbe voluto essere diversa dagli altri in tutto, se fosse stato possibile. «Mi sforzo», soggiunse, «di essere più singolare che posso, perché l'imitazione non denota altro che una natura volgare. Sebbene non ami essere imitata, se posso evitarlo, tuttavia preferirei essere imitata dagli altri, piuttosto che imitarli»], trad. pp. 201-202.

¹⁴ *Ivi*, p. 56. [«[...] in ogni caso Dio ha dato al mio nobile sposo e signora una grande pazienza, grazie alla quale egli sopporta tutte le perdite e le sventure». Entrarono infine nella dimora del Duca, un'abitazione non tanto magnifica quanto comoda. Quando l'Imperatrice la vide, chiese: «il Duca non ha dunque altra dimora che questa?» «Certo che no», rispose la Duchessa, «a circa cinque miglia da qui ha un bellissimo castello

Sebbene questi elogi rivolti al marito, alle sue qualità e ad i suoi possedimenti contribuiscano a consolidare positivamente l'immagine di quest'ultimo, al contempo, essi denunciano una forma di subordinazione tipica del sistema patriarcale, che risulta ancor più evidente poco dopo:

After the Duchess's return into her own body, she entertained her Lord (when he was pleased to hear such kind of Discourses) with Forreign Relations; but he was never displeas'd to hear of the Emperess's kind Commendations, and of the Characters she was pleas'd to give of him to the Emperor¹⁵.

L'autrice inserisce chiari encomi richiamando apertamente la sua dipendenza rispetto al Duca, e, così facendo, rispondendo ad un parametro sociale definito. Riconoscendo, infatti, i limiti di un contesto ancora acerbo in merito ad una totale e libera espressione femminile, Cavendish non rinuncia al suo desiderio di emancipazione, ma lo manifesta adeguandosi a quel modello sociale e incorniciando le sue ambizioni all'interno di una subordinazione intellettuale nei confronti del marito. Non è, infatti, un caso che scelga di far parte della narrazione come la Duchessa, in relazione allo *status* sociale che lei ha acquisito per mezzo del matrimonio, al fine di un'accettazione che poteva verificarsi solo ed esclusivamente in questi termini. Nonostante questo *escamotage*, che funge da strumento di legittimazione e tentativo di approvazione del proprio operato, sul piano della narrazione è la Duchessa-personaggio la reale protagonista: è lei che esorta, è lei che dispensa consigli, è lei che guida l'Imperatrice, è lei che risponde ai quesiti, così come è Cavendish-autrice che utilizza arbitrariamente lo spazio narrativo per aprire e chiudere delle parentesi profondamente biografiche. Il senso dell'autorialità, in questa sua forma ambivalente e come rivendicazione del diritto a strutturare identitariamente sé stessa in un contesto patriarcale, permea l'intera narrazione raggiungendo la massima (auto) acclamazione nella postfazione:

By this Poetical Description, you may perceive, that my ambition is not onely to be Emperess, but Authoress of a whole World; and that the Worlds I have made, both the Blazing - and the

chiamato Bolsover», trad. p. 181.

¹⁵ *Ivi*, p. 78. [«Dopo il suo ritorno nel proprio corpo, la Duchessa intrattenne il suo signore, quando gli piacque di ascoltare quel genere di discorsi, con il racconto dei paesi stranieri; soprattutto non si stancò mai di sentire ripetere le alte lodi ed il ritratto lusinghiero che l'Imperatrice si era pregiata di fare di lui all'Imperatore», trad. p. 205.

other Philosophical World, mentioned in the latter part of this Description, are framed and composed of the most pure, that is, the rational parts of Matter, which are the parts of my Mind¹⁶.

Il prefatorio «World of my own»¹⁷ trova la medesima esplicitazione nel finale, denunciando come il filo sottile che lega tutta la narrazione sia proprio la consapevolezza di sé stessa e il desiderio di incidersi nella Storia. Risulta, di fatto, interessante che lei stessa, in un vortice di egocentrismo che fa storicamente parte del suo essere, si definisca «Authoress of a whole World», per indicare la capacità di definirsi autonomamente nel contesto letterario e, di conseguenza, storico.

Strategie di legittimazione: epistemologia e genere

Assodato che l'autorialità, in tal caso, come visto, duplice e labile, sia funzionale a rimarcare quasi convulsamente e maniacalmente sé stessa, al contempo, la costruzione della sua esuberante personalità, da una prospettiva esclusivamente individualistica, si affianca al tentativo di farsi carico di una voce collettiva, di matrice profemminista e culturale. In precedenza, infatti, l'Imperatrice decostruisce scetticamente il complesso epistemologico degli scienziati della *Royal Society*, mettendo in forte discussione la fondatezza delle loro teorie¹⁸. Non solo, dunque, un personaggio femminile fittizio, slegato dall'immagine di Cavendish, si configura come strumento di un invalidamento scientifico – azione del tutto rivoluzionaria per l'epoca –, ma il secondo passaggio di questo processo decostruttivo e propositivo è realizzato dalla Duchessa, consentendo al lettore di riallacciarsi alle intenzioni espresse nella prefazione circa, ossia, la volontà di dedicarsi a riflessioni di natura filosofica. Come una forma di *play within the play*, all'interno del contesto utopico, Cavendish decide di dar vita ad un suo mondo,

¹⁶ *Ivi*, p. 80. [«Da questa descrizione poetica voi vedete che la mia ambizione non è soltanto di essere l'Imperatrice, ma addirittura l'Autrice di un mondo intero; e che i mondi che ho creato, tanto il Mondo sfavillante che l'altro Mondo filosofico, descritto nella prima parte di quest'opera, sono formati e composti dalle parti più pure della materia, ovvero, quelle razionali, che sono le parti della mia mente»], trad. p. 209.

¹⁷ *Ivi*, p. 3. [«mondo di mia creazione»], trad. p. 112.

¹⁸ L. T. SARASOHN, *A Science Turned Upside Down: Feminism and the Natural Philosophy of Margaret Cavendish*, «Huntington Library Quarterly», vol. 47, n. 4, 1984, p. 292.

iniziando a creare una sua realtà regolata da principi scientifici specifici. Dapprima tenta di forgiarla sulla base del pensiero antico di Talete, di Pitagora, di Epicuro e di Aristotele. Trovando delle difficoltà, decide di affidarsi alle opinioni dei moderni. Lo costruisce, pertanto, considerando Cartesio e Hobbes, ma fallendo. Sceglie, infine, di affidarsi alla sua teoria epistemologica:

At last when the Duchess saw that no patterns would do her any good in the framing of her World; she was resolved to make a World of her own invention, and this World was composed of sensitive and rational self-moving Matter; indeed, it was composed onely of the rational, which is the subtilest and purest degree of Matter; for as the sensitive did move and act both to the perceptions and consistency of the body, so this degree of Matter at the same point of time (for though the degrees are mixt, yet the several parts may move several ways at one time) did move to the Creation of the Imaginary World; which World after it was made, appear'd so curious and full of variety, so well order'd and wisely govern'd, that it cannot possibly be expressed by words, nor the delight and pleasure which the Duchess took in making this world of her own¹⁹.

La Duchessa costruisce un mondo incentrato sul vitalismo, scontrandosi con l'ideale predominante all'epoca e pronunciando apertamente il suo opposto pensiero scientifico. Nella realtà secentesca inglese, infatti, il meccanicismo, come teoria cognitiva esplicativa del funzionamento della materia, perorava l'immagine di una natura da gestire, diversamente dal vitalismo che sosteneva la libera *agency* del complesso. Nel testo, l'espressione di un pensiero materialistico e animistico non possiede una mera valenza progressista in quanto perorato da una donna, ma sottende una specifica funzione etica e di genere. Come scrive Rogers, l'autrice «engages the science of

¹⁹ CAVENDISH, *The Blazing World*, cit., p. 52. [«Alla fine, quando la Duchessa si rese conto che nessun modello le sarebbe stato d'aiuto nel creare il proprio mondo, decise di farne uno di sua invenzione, un mondo composto di materia sensibile e razionale intrinsecamente animata. In effetti, era composto soltanto di materia razionale, che è il grado di materia più sottile e più puro: mentre la materia sensibile era animata ed agiva in accordo con le sensazioni e la consistenza del corpo, questo grado di materia era animato nello stesso momento dalla creazione del mondo immaginario (sebbene i vari gradi siano mescolati, le parti possono tuttavia muoversi in modi diversi nello stesso tempo). Il mondo che ne risultò era così curioso e pieno di varietà, così ben ordinato e saggiamente governato, che è impossibile descriverlo o esprimere a parole la gioia e il piacere che la Duchessa provò nell'aver creato questo suo mondo»], trad. pp. 175-76.

animist materialism with the unembarrassed intention of exploiting the revolutionary potential of its antipatriarchal logic»²⁰ e nel dettaglio:

«I can say now that it is the natural philosophy of Cavendish, and not Milton, Marvell, or Harvey, that constitutes the century's most dramatic attempt to bend the discourse of monistic materialism to a radical cultural end. Margaret Cavendish, I argue, brings her natural philosophy to bear on an ethical project [...]. The goal behind the lessons in spiritualized matter that fill so many volumes of her natural philosophy is to supply the metaphysical foundations for a social agenda for which she had almost no contemporary support - the liberation of women from the constraints of patriarchy»²¹.

La dottrina scientifica apertamente sostenuta nel testo si configura come strumento di avvaloramento di un'emancipazione femminile. La realtà utopica insieme a questa visione epistemologica risulta funzionale a richiamare l'attenzione sulla tutela e sull'affermazione della libertà delle donne, in maniera sovversiva rispetto ai parametri sociali e culturali. La connessione è consentita da un *modus operandi* diffuso nel Seicento: in un momento di forte sperimentazione, si stabilisce un fluido rapporto dialettico tra le diverse aree del sapere ed una reciproca influenza funzionale all'avvaloramento e alla legittimazione delle diverse teorie²². Il meccanicismo implicava, infatti, che la natura agisse come risposta ad uno stimolo maschile, responsabile, quest'ultimo, del movimento sulla materia passiva, che era valutata come femminile. Questa lettura scientifica concernente la filosofia naturale convalidava l'organizzazione, il funzionamento della società e, soprattutto, l'interazione tra gli

²⁰ J. ROGERS, *The Matter of Revolution: Science, Poetry, and Politics in the Age of Milton*, Cornell UP, Ithaca 1996, p. 181. [«utilizza la scienza del materialismo animista con la spudorata intenzione di sfruttare il potenziale rivoluzionario della sua logica antipatriarcale»] trad. mia.

²¹ J. ROGERS, *The Matter of Revolution: Science, Poetry, and Politics in the Age of Milton*, Cornell UP, Ithaca 1996, p. 181. [«Posso dire ora che è la filosofia naturale di Cavendish, e non di Milton, di Marvell o di Harvey, a costituire il tentativo più drammatico del secolo di piegare il discorso del materialismo monistico a un fine culturale radicale. Margaret Cavendish, sostengo, porta la sua filosofia naturale a influenzare un progetto etico [...]. L'obiettivo dietro le lezioni sulla materia spiritualizzata che riempiono così tanti volumi della sua filosofia naturale è quello di fornire le basi metafisiche per un programma sociale per il quale non aveva quasi alcun sostegno contemporaneo: la liberazione delle donne dai vincoli del patriarcato»] trad. mia.

²² N. SMITH, *Literature and Revolution in England, 1640-1660*, Yale UP, New Haven 1994, p. 10.

uomini e le donne, avallando, *de facto*, una visione patriarcale. Non solo nel *Blazing World* Cavendish mette apertamente in discussione questa teoria – attraverso l’immagine di due donne che decostruiscono il sapere maschile e propongono un’ontologia vitalistica che possiede una chiara valenza etica –, ma anche successivamente nelle sue *Observations upon Experimental Philosophy*, scritte nel 1668, l’autrice asserisce:

«For Nature, being a wise and provident Lady, governs her parts very wisely, methodically and orderly; also she is very industrious and hates to be idle, which makes her imploy her time as a good Huswiffe doth, in Brewing, Baking, Churning, Spinning, Sowing &c. as also in Preserving [...] and in Distilling; for she has numerous employments, and being infinitely self-moving, never wants work, but her artificial works are her works of delight, pleasure, and pastime»²³.

Rovesciando il meccanicismo maschile, Cavendish presenta una Natura *autonoma*, qualificata come una «wise and provident Lady», capace di organizzarsi liberamente, essa «governs her parts very wisely, methodically and orderly». L’autrice inserisce questa sua concezione epistemologica, esplorandola, tuttavia, nei limiti che le vengono imposti al tempo, e, di conseguenza, nel contesto privato dell’organizzazione metodica casalinga: la natura è descritta, infatti, come «a good Huswiffe», in grado di dedicarsi alle mansioni domestiche. Questa comparazione riflette la medesima impostazione metodologica utilizzata sinora. Così come in precedenza la sua autorialità veniva legittimata in relazione al suo essere Duchessa, e, dunque, in merito al rispetto e alla subordinazione nei confronti del marito, adesso, la rappresentazione di una natura autonoma risente di un immaginario tradizionale e condiviso, realizzando un compromesso letterario necessario per tutelare – o almeno tentare di rendere degno di approvazione – il suo desiderio di espressione. In altre parole, Cavendish, al fine di perorare la sua posizione etica-epistemologica, in una realtà che non lo consente

²³ M. CAVENDISH, *Observations upon Experimental Philosophy*, Cambridge: Cambridge UP, 2001, p. 105. [«Poiché la natura, essendo una signora saggia e provvidente, governa le sue parti in maniera molto sapiente, metodica e ordinata. Inoltre, è molto laboriosa e odia essere oziosa, ciò la conduce a impiegare il suo tempo come fa una brava casalinga, dedicandosi a preparare infusi, a cuocere, a sfornare, a filare, a seminare, ecc. e anche a conservare [...] nonché a distillare. Poiché ha numerosi impieghi ed è infinitamente autonoma, ha sempre da fare, ma le sue opere artificiali sono opere di diletto, di piacere e di passatempo»], trad. mia.

e, al contrario, lo denigra apertamente, maschera il concetto di libertà con un'immagine domestica, l'unica appropriata all'epoca al genere femminile. Se, come osserva Rogers, «every movement in nature is for Cavendish the product of a complex architectural project. Her architect atoms are forever engaged in the process of building a secularized and feminized version»,²⁴ al contempo è vero come questa visione sia spesso presentata sotto forme ed immagini culturalmente accettate ed accolte, frutto di una pressione e di un timore sociale che, nonostante la sua acclamata «singularity», anche la scrittrice deve aver provato.

Un'ulteriore declinazione dell'autorialità è connessa alla scelta di un tessuto di matrice utopica. Sul piano narrativo, *The Blazing World* rappresenta una realtà perfetta, scevra da controversie e da vertenze. Sul piano del genere letterario, l'opera è stata qualificata come fluida²⁵. Diversamente dalle altre utopie che comportano una testualità compatta e controllata, l'opera in questione risente di alcune incongruenze che denunciano il tentativo dell'autrice di voler riorganizzare – con un implicito fine rivoluzionario – il testo. Esso, infatti, lega insieme *romance*, viaggio immaginario, trattato scientifico e filosofico, satira menippea, storia naturale, Cabbala, *morality play*, biografia, autobiografia, epica, trattato politico e profemminista. Come osserva Trubowitz, in merito a questa diversità:

«Cavendish's paradigm of felicitous community "reenchants" the demystified locus of Utopia by giving its rationalized physical and psychic topography magical, mythological, and transcendent qualities. In so doing, it dissociates the Utopia from the repressive force of discipline and newly associates it with a suspension of rationally conceived laws and institutionally imposed order»²⁶.

Come ulteriore strategia di distacco rispetto ad una società già stabilita e improntata sul controllo maschile, Cavendish dà vita ad un

²⁴ ROGERS, *The matter of Revolution*, cit., p. 203. [«Ogni movimento in natura è per Cavendish il prodotto di un complesso progetto architettonico. I suoi atomi architetti sono sempre impegnati nel processo di costruzione di una versione secolarizzata e femminilizzata»] trad. mia.

²⁵ R. TRUBOWITZ, *The Reenchantment of Utopia and the Female Monarchical Self: Margaret Cavendish's Blazing World*, «Tulsa Studies in Women's Literature», vol. 11, no. 2, 1992, p. 229.

²⁶ *Ivi*, p. 230. [«Il paradigma della comunità felice di Cavendish «reincanta» il luogo demistificato dell'Utopia conferendo alla sua topografia fisica e psichica razionalizzata qualità magiche, mitologiche e trascendenti. Così facendo, dissocia l'Utopia dalla forza repressiva della disciplina e la associa nuovamente a una sospensione di leggi concepite razionalmente e secondo un ordine imposto istituzionalmente»] trad. mia.

testo che sfugge a specifici criteri ampiamente riconosciuti. Se l'utopia racchiude, come strumento metodologico consolidato, il tentativo di esprimere una realtà-altra confacente ai desideri e alle aspettative dell'autrice, al contesto la fluidità del genere e la sua costruzione fortemente variegata denuncia il tentativo di rovesciamento dell'ordine costituito creando una suggestiva corrispondenza, in quanto, come osserva Khanna, «the point at which genre and gender intersect in the representation of utopian desire is in the locus of discursive authority»²⁷.

La varietà del genere è funzionale a rimettere in discussione l'ordine letterario e, dunque, come visto sinora, anche sociale: Cavendish utilizza l'organizzazione testuale, sviluppata in maniera anomala, per sovvertire lo *status quo*, rivendicare la sua autorialità, letta come possibilità di definizione e di autorità di espressione. L'estetica del *Blazing World*, definita irregolare, è stata spesso motivo di valutazione negativa da parte degli studiosi. In realtà, essa risulta essere sempre funzionale al cambiamento culturale, incarnando un ulteriore *escamotage* utilizzato da Cavendish per muoversi all'interno di un canone sociale e letterario, ma incidendolo specificamente per mezzo della sua acclamata autorialità. Come osserva anche Boyle, «Cavendish exploits both the novelty and the tremendous range of utopian narratives to authorize a revisionary project whereby a number of more intractable generic models for representing female nature and authority are subsumed and transformed»²⁸. Questa versatile organizzazione narrativa riflette, inoltre, il vitalismo della natura, già apertamente enunciato dalla scrittrice: la dottrina epistemologica si configura, in tal modo, come pratica testuale. Di fatto, l'irregolarità, come principio identificativo della natura, veniva elogiata da lei stessa nelle *Philosophical Letters*, pubblicate nel 1664, in cui scriveva «Nature taking delight in variety suffers irregularities; for otherwise, if there were onely regularities, there could not be so much variety»,²⁹ offrendo una visione olistica

²⁷ L. C. KHANNA, "The Subject of Utopia: Margaret Cavendish and Her Blazing-World", in Jane L. Donawerth and Carol A. Kolmerton (a cura di), *Utopian and Science fiction by Women*, Syracuse UP, Syracuse 1994, p. 15. [«il punto in cui genere letterario e questione di genere sessuale si intersecano nella rappresentazione del desiderio utopico è nel luogo dell'autorità discorsiva»] trad. mia.

²⁸ M. LESLIE, *Gender, Genre and the Utopian Body in Margaret Cavendish's Blazing World*, «Utopian Studies», vol. 7, n. 1, 1996, pp. 7-8. [«Cavendish sfrutta sia la novità sia la vasta gamma di narrazioni utopiche per autorizzare un progetto di revisione in cui una serie di modelli generici più difficili da gestire per rappresentare la natura e l'autorità femminile vengono assorbiti e trasformati»] trad. mia.

²⁹ M. CAVENDISH, *Philosophical Letters: Or, Modest Reflections upon Some Opinions in*

all'interno delle meravigliose contraddizioni offerte dalla natura. Inoltre, nei *Poems and Fancies*, pubblicati per la prima volta nel 1653, apertamente sostiene la corrispondenza tra la varietà della natura e il *modus operandi* delle donne:

«Their *Braines* work usually in a Fantasticall *motion*; as in their *severall*, and *various dresses*, in their many and singular choices of *Cloaths*, and *Ribbons*... in their *curious shadowing*, and *mixing of Colours*, in their *Wrought workes*, and divers sorts of *Stitches* they employ their *Needle*, and many curious things they make»³⁰.

La varietà accomuna l'essenza dei processi naturali, le azioni delle donne e, in maniera analogica, la sua opera letteraria. Da questa prospettiva risulta possibile leggere le discontinuità testuali e le atipicità nell'organizzazione narrativa come centro della poetica di Cavendish, come strategiche azioni, di carta e di penna, funzionali al tentativo di demolire quelle monolitiche certezze culturali di matrice maschile per enfatizzare una *deliberata* sperimentazione testuale che sottende precise forme di legittimazione sociale. L'autrice realizza un gioco testuale e filosofico, unisce finzione letteraria ed ontologia naturale con un unico obiettivo: perorare un cambiamento, che di fatto avverrà in maniera sempre più graduale. Sul piano della metodologia narrativa, pertanto, «entirely new creative approaches require fragmentation as a means of breaking away from conventions and of staging new attitudes towards others or a new conception of the self»³¹.

Natural Philosophy, Maintained by Several Famous and Learned Authors of This Age, Expressed by Way of Letters, London, 1664, pp. 342-6, p. 345. [«La natura che si diletta nella varietà compie irregolarità; altrimenti, se ci fossero solo regolarità, non potrebbe esserci tanta varietà»], trad. mia.

³⁰ M. CAVENDISH, «To All Noble and Worthy Ladies», *Poems and Phancies, Written by the Thrice Noble, Illustrious, and Excellent Princess the Lady Marchioness of Newcastle*, London, J. Martyn and J. Allestrye, 1653, p. A3. [«I loro cervelli lavorano solitamente secondo un *movimento* fantastico; come nei loro abiti *diversi* e *vari*, nelle loro numerose e singolari scelte di *stoffe* e *nastri*... nelle loro *curiose ombreggiature* e nella *mescolanza dei colori*, nei loro *lavori prodotti* e nei diversi tipi di *punti* che fissano con l'*ago*, e in molte altre cose curiose che realizzano»], trad. mia.

³¹ G. VENET, *Margaret Cavendish's Drama: An Aesthetic of Fragmentation*, in L. Cottagnies and N. Weitz (a cura di), *Authorial Conquests. Essays on Genre in the Writings of Margaret Cavendish*, Fairleigh Dickinson UP, Cranbury 2003, p. 213. [«Approcci creativi completamente nuovi richiedono la frammentazione come mezzo per rompere le convenzioni e mettere in scena nuovi atteggiamenti verso gli altri o una nuova concezione di sé»], trad. mia.

Nonostante questi significativi meccanismi che uniscono sinergicamente testualità, epistemologia e genere letterario, risulta, tuttavia, necessario riconoscere come Cavendish metta in scena un'esclusiva visione della natura che comporta sempre la presenza del proprio io, della propria «singularity» al centro di tutto. Ciò pone il lettore davanti ad un limite rispetto ad una lettura egualitaria, come prevista dal femminismo, e consente di identificare il rapporto autorialità-autorità come il mezzo, il fine, ma anche il confine di Margaret Cavendish. La sua eccezionale posizione sociale, infatti, le consente una libertà di espressione inusuale per l'epoca e si configura come lo strumento di legittimazione e di avvaloramento delle sue rivendicazioni femministe. Al contempo, tuttavia, indebolisce e ridimensiona la portata rivoluzionaria della sua proposta in quanto queste aspettative rimangono circolarmente legate alla sua appartenenza sociale, intrappolando l'autrice in quanto si potrebbe definire una sorta di «protofemminismo elitario». Nonostante, infatti, la sua insistenza sulla libertà femminile sia oramai consolidata, al contempo si evince il forte egocentrismo che alimenta la sua teoria, annullando – o comunque limitando – l'afflato democratico del suo femminismo: più volte l'autrice enfatizza la sua nobiltà, distinguendosi, in tal modo, da tutte le altre donne. In egual misura, si stabilisce una corrispondenza *esclusiva* tra lei e la Natura, che viene celebrata per la sua unicità, descritta come una dea che possiede un forte potere esercitato sugli altri. Da ciò deriva l'interpretazione del suo *corpus* letterario come «a degenerate form, a private and narcissistic fantasy, with paranoid tendencies»³², in cui tutti gli aspetti della vita e della cultura vengono percepiti e filtrati da quel senso del sé soffocante, da quella, di nuovo, «singularity», così ossessivamente rivendicata. Nonostante ciò, Cavendish incarna un'indubbia eccezione. Degne di nota rimangono le specifiche scelte strategiche adottate sul piano letterario per l'espressione di sé stessa. Attraverso questi *escamotages*, riesce a dare vita, nel fermento generale del Seicento inglese, ad un modello unico di autorialità funzionale all'*empowerment* di sé stessa e al desiderio di incisione nella memoria culturale. Sebbene, forse, questi tentativi, che oggi potremmo definire profemministi, siano sempre messi in relazione alla sua figura, di fatto ella contribuisce a gettare le basi per la trasformazione e la riorganizzazione del pensiero dell'epoca.

³² M. LESLIE, *Gender, Genre and the Utopian Body in Margaret Cavendish's Blazing World*, cit., p. 12. [«una forma degenerata, una fantasia privata e narcisistica, con tendenze paranoiche»], trad. mia.

Conclusione

Attraverso la valutazione di alcune sue opere, si evince come l'autorialità per Margaret Cavendish costituisca l'unico strumento di definizione di sé stessa e della sua epistemologia. Nonostante tutta la sua poetica si sviluppi secondo una tendenza egocentrica, focalizzata esclusivamente verso la rappresentazione egemonica di sé stessa, al contempo si evince il raro tentativo di espressione femminile all'interno di un contesto fortemente patriarcale. Al fine di costruire un suo ritratto ed avere una voce, Cavendish utilizza specifici *escamotages* narrativi: la duplice identità di autrice e di personaggio con l'intrusione come Duchessa nel contesto utopico del *Blazing World* forgiato in un senso autocelebrativo, la decostruzione del sapere epistemologico con la proposta della dottrina vitalistica, funzionale alla legittimazione della libertà femminile, l'organizzazione testuale in relazione alla varietà della natura e alla mente delle donne, insieme all'uso strategico di immagini culturalmente accettate. Nel complesso, emerge come il confine tra l'autorialità e l'autorità sia fortemente labile, la prima serve per costruire, la seconda per definire: l'autorialità si configura, *tout court*, come il mezzo per l'acquisizione dell'autorità. I limiti di questa apertura risultano, tuttavia, legati non solo al fatto che Cavendish sia una *royalist* – di fatto il pensiero politico monarchico non viene mai messo in discussione e la figura dell'acclamata Imperatrice richiama Elisabetta I –, ma sono rappresentati proprio da quella «singularity», che la blocca in una soffocante tendenza solipsistica, come punto di partenza e di destinazione di ogni suo sforzo intellettuale, elementi che contribuiscono a creare una certa esclusività rispetto al resto della comunità. In maniera circolare, il tentativo di oltrepassare quanto culturalmente stabilito mediante la definizione e la celebrazione di sé stessa si scontra sempre con quella società che impone il confine del suo sé, un *limes* che Cavendish, nella sua designazione come Duchessa, forse si compiace di avere.

Martina Russo*

Tra autore umano e narratore non-umano: elementi linguistici e ideologie ne La nazione delle piante di Stefano Mancuso

ABSTRACT

Il presente lavoro propone di analizzare, da una prospettiva ecolinguistica ed ecostilistica, il concetto di autorialità a partire da un caso-studio singolare nel suo genere. Verrà preso in esame un discorso contenuto ne *La nazione delle piante* (2019) di Stefano Mancuso, un testo scientifico-divulgativo finzionale, in cui l'autore si serve di una voce narrante insolita e provocatoria: un vegetale, rappresentante della nazione delle piante, che, rivolgendosi all'Assemblea Generale delle Nazioni Unite, invita il mondo umano a ripensare il rapporto con la natura e con gli altri esseri viventi. L'aspetto centrale della riflessione critica è il modo, dunque, attraverso cui l'universo vegetale si (auto)rappresenta attraverso un linguaggio – e un autore – umano, e quanto quest'ultimo incida nella costruzione del punto di vista della narrazione. Il presente studio ha un duplice obiettivo: da una parte intende mostrare le strategie linguistiche adottate dall'autore, attraverso un approccio metodologico che combina ecolinguistica ed ecostilistica; dall'altra, analizzare il rapporto tra autore umano e narratore non-umano, per far emergere le ideologie alla base di una narrazione che ha il potere di riconcettualizzare la posizione dell'essere umano nella gerarchia multispecie.

PAROLE CHIAVE: Analisi del discorso; Ecolinguistica; Ecostilistica; La nazione delle piante; Stefano Mancuso

ABSTRACT

The present contribution aims to analyse, from an ecolinguistic and ecostylistic perspective, the concept of authorship by focussing on a peculiar case-study. The analysis will investigate a speech contained in Stefano Mancuso's *La nazione delle piante* (2019), a fictional scientific text in which the author uses an unusual and provocative narrative voice: a plant, representative of the nation of the plants, who, by addressing the United Nations General Assembly, invites the human world to rethink its relationship with nature and the other living beings. The analysis seeks to investigate how the plant world represents itself through a human language – and author – and how the latter affects the construction of the narrative viewpoint. The study has a twofold objective: on the one hand, it shows the linguistic strategies adopted by the author, through a methodological approach that combines ecolinguistics and ecostylistics; on the other hand, it analyses the relationship between human author and non-human

* Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

narrator, in order to reveal the ideologies behind a narrative which has the power to reconceptualise the position of human beings within a multispecies hierarchy.

KEYWORDS: Discourse analysis; Ecolinguistics; Ecostylistics; The Nation of Plants; Stefano Mancuso

Introduzione

Nel febbraio del 2019 Stefano Mancuso pubblica *La Nazione delle piante*¹, un testo finzionale che ipostatizza una carta costituzionale volta a regolare l'esistenza di tutti gli esseri viventi, umani, animali e vegetali. Nello stesso periodo, durante la ventiduesima Triennale Internazionale di Milano, dal titolo *Broken Nature*, lo stesso Mancuso cura una delle esposizioni scientifico-divulgative, omonima del libro: un'esperienza immersiva, interattiva e multimediale in cui i visitatori, oltre a una serie di attività relative alla (ri)scoperta del mondo vegetale, hanno avuto l'opportunità di ascoltare il discorso che sarà oggetto di analisi nel presente contributo. Nello specifico, si tratta di un discorso idealmente pronunciato da un'entità vegetale, rappresentante della Nazione delle piante, presso un'immaginaria seduta dell'Assemblea Generale delle Nazioni Unite, a cui si rivolge per presentare la propria costituzione, mettere in guardia l'essere umano e fornire indicazioni su come affrontare l'attuale catastrofe ambientale. Il discorso, che sarà successivamente inserito come appendice all'edizione inglese del volume di Mancuso pubblicata nel 2021², evidenzia come esso sia una parte inscindibile del volume.

Il presente contributo propone l'analisi critica del "Discorso all'Assemblea dell'ONU"³, condotta attraverso un approccio ecolinguistico ed ecostilistico⁴ al fine di mostrare non solo una

¹ S. MANCUSO, *La nazione delle piante*, Laterza, Bari 2019. L'autore è uno scienziato di fama internazionale e professore ordinario di Arboricoltura Generale e Coltivazioni Arboree presso il Dipartimento di Scienze e Tecnologie Agrarie, Alimentari, Ambientali e Forestali (DAGRI) dell'Università di Firenze, dove è direttore, inoltre, del Laboratorio Internazionale di Neurobiologia Vegetale.

² MANCUSO, *The Nation of Plants*, trad. ingl. di Gregory Conti, New York, Other Press 2021.

³ Per il presente contributo è stata utilizzata la trascrizione del discorso reperita al sito *Elastica.eu*: <<https://elastica.eu/2019/03/21/quando-la-nazione-delle-piante-parlo-allonu/>>.

⁴ Cfr. A. STIBBE, *Ecolinguistics: Language, Ecology and the Stories We Live By*, Routledge, London 2021²; D. F. VIRDIS., E. ZURRU, E. LAHEY (a cura di), *Language in*

rappresentazione alternativa del mondo vegetale, ma anche il singolare rapporto tra autore (umano) e narratore (non-umano), mettendo poi in luce le ideologie alla base di una narrazione che mira a riconcettualizzare la posizione dell'essere umano nella gerarchia multispecie⁵.

Dopo una breve presentazione del testo in esame e degli obiettivi della presente indagine, saranno introdotti il quadro teorico, funzionale alla lettura di quest'opera, e la metodologia scelta per condurre l'analisi, per concludere infine con una discussione dei risultati più significativi. Questi ultimi faranno emergere una riflessione sulle modalità di rappresentazione del mondo vegetale e sul ruolo di mediazione che l'autore svolge tra mondo umano e non-umano, in un contesto di decostruzione antropocentrica e pieno riconoscimento del mondo vegetale.

Quadro teorico

Il presente *case-study* va iscritto in un panorama scientifico-culturale di più ampio respiro. Il mondo vegetale è stato spesso marginalizzato, o narrato come alterità rispetto alla sfera dell'umano; questo atteggiamento antropocentrico, proprio delle società e culture occidentali, ha prodotto una concettualizzazione dei vegetali come 'cose' non coscienti e non senzienti. Si tratterebbe di una natura pacata e statica, priva di autodeterminazione e di agentività, continuando così a legittimare atteggiamenti di oggettificazione nei confronti dell'ambiente che ci circonda. Parlando di storie *sulle* piante, e non *delle* piante, si tende a marginalizzare i soggetti stessi, creando un duplice effetto: non solo si perde la rappresentazione delle loro qualità e potenzialità, ma la centralità viene spesso acquisita da chi le racconta, dai contesti culturali e dalle ontologie prevalenti in cui queste narrative sono inserite. Per questo risulta necessario dare 'voce' al mondo vegetale: «Ci basterebbe porre la domanda sulla voce delle piante per liberarci dall'idea preconcepita secondo cui le piante sono entità irrimediabilmente mute e per aprirci all'osservazione del loro effettivo comportamento e della

Place: Stylistic Perspectives on Landscape, Place and Environment, John Benjamins, Amsterdam 2021; VIRDIS. *Ecological Stylistics: Ecostylistic Approaches to Discourses of Nature, the Environment and Sustainability*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2022.

⁵ Cfr. D. HERMAN, *Narratology Beyond the Human: Storytelling and Animal Life*, Oxford University Press, Oxford and New York 2018.

realtà che condividiamo»⁶. Per Monica Gagliano, infatti, le piante possiedono capacità di comunicazione sofisticate e sono in grado di emettere e percepire suoni; la loro è una forma di ‘voce’ che, sebbene non percepibile dall’orecchio umano senza l’ausilio di strumenti tecnologici, si identifica come un vero e proprio linguaggio vegetale. Questo concetto di ‘voce’ porta a riconoscere, dunque, che il mondo vegetale non è costituito semplicemente da oggetti passivi, ma da esseri dotati di soggettività e capaci di interagire con il mondo circostante.

Tali considerazioni si inseriscono nell’ampio filone di ricerca degli studi critici sulle piante (o *Critical Plant Studies*)⁷, settore interdisciplinare che esplora il ruolo delle piante nella cultura e nella filosofia. Questo approccio critico riconosce l’importanza delle piante al di là di una mera funzione utilitaria, e le considera soggetti di studio e riflessione, mirando a ripensare il loro ruolo nelle narrazioni filosofiche, etiche ed ecologiche.

Un contributo significativo in tal senso è rappresentato dal lavoro di Michael Marder⁸, il quale propone una riconsiderazione radicale delle piante, superando la tradizionale dicotomia tra soggetto e oggetto, e riconoscendo loro una forma di vita e di pensiero propri. La sua analisi si basa su una rilettura critica di testi filosofici classici, integrata con conoscenze contemporanee della biologia vegetale, per sostenere che le piante possiedono una modalità di esistenza non meno significativa di quella animale, e attribuendo ad esse una forma di *agency* non convenzionale. Marder affronta anche la tematica inerente ai diritti delle piante, sollevando una questione interessante: egli afferma che quando si parla di diritti delle piante, bisogna in primo luogo interrogarsi sulla nozione stessa di diritto, e poi riflettere sulla ‘considerabilità morale’ delle piante in quanto esseri viventi. Se si continua a utilizzare il discorso dei diritti in riferimento agli esseri umani o agli animali, allora è necessario includere anche il mondo vegetale. In caso contrario, si pone la necessità di ripensare il quadro normativo che regola le relazioni tra tutti gli esseri

⁶ M. GAGLIANO, *Così parlò la pianta. Un viaggio straordinario tra scoperte scientifiche e incontri personali con le piante*, Nottetempo, Milano 2022, p. 56.

⁷ Cfr. R. LAIST (a cura di), *Plants and Literature: Essays in Critical Plant Studies*, BRILL, Amsterdam 2013; M. HALL, *Plants as Persons: A Philosophical Botany*, SUNY Press, Albany 2013; P. GIBSON, B. BRITS (a cura di), *Covert Plants: Vegetal Consciousness and Agency in an Anthropocentric World*, Punctum Books, Santa Barbara 2018.

⁸ M. MARDER, *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*, Columbia University Press, New York 2013.

viventi. Tale orientamento sfida le opinioni tradizionali sulla considerazione morale e i diritti legali degli esseri viventi, estendendo il dibattito per includere anche le piante nelle considerazioni etiche.

Questi approcci sfidano le convenzioni antropocentriche e l'indifferenza nei confronti delle piante che sono alla base delle culture e società occidentali; propongono, invece, una nuova etica delle relazioni interspecie, invitando a riconoscere il valore intrinseco della vita vegetale e a riflettere sulle implicazioni etiche delle nostre interazioni con il mondo naturale. L'obiettivo è quello di superare il fenomeno della 'cecità vegetale', *plant blindness* o *plant bias*, teorizzato da Wandersee e Shussler, inteso come:

- (a) the inability to see or notice the plants in one's environment;
- (b) the inability to recognize the importance of plants in the biosphere and in human affairs; (c) the inability to appreciate the aesthetic and unique biological features of the life forms that belong to the Plant Kingdom; and (d) the misguided anthropocentric ranking of plants as inferior to animals and thus, as unworthy of consideration⁹.

Si tratta dunque della loro mancata legittimazione, e di una marginalità che il mondo vegetale ricopre nell'immaginario collettivo, e di conseguenza nelle pratiche narrative che lo coinvolgono.

Sebbene le scienze umanistiche ambientali, l'ecocritica, l'etnografia multispecie abbiano iniziato a indagare le narrazioni sulle esperienze umane nell'incontro con il mondo oltre-l'umano¹⁰, le piante tendono spesso a essere marginalizzate. Parte di questo *plant bias* riguarda il fatto che le vite vegetali sono state convenzionalmente interpretate come mero materiale di sfondo o figurazioni simboliche nelle narrazioni raccontate da un unico punto di vista, quello umano.

Un esempio di contronarrazione può essere rappresentato dall'etnobotanica, scienza interdisciplinare che va oltre il significato

⁹ J.H. WANDERSEE, E.E. SCHUSSLER, *Preventing Plant Blindness*, in «American Biology Teacher», LXI, n. 2, 1999, pp. 82-86, p. 85. (a) l'incapacità di vedere o notare le piante nel proprio ambiente; (b) l'incapacità di riconoscere l'importanza delle piante per la biosfera e per gli affari umani; (c) l'incapacità di apprezzare le caratteristiche estetiche e biologiche uniche delle forme di vita che appartengono al regno vegetale; e (d) l'errata visione antropocentrica per cui le piante sono rappresentate come inferiori agli esseri animali e, dunque, non degne di considerazione. (trad. mia)

¹⁰ Cfr. M. FENSKE, M. NORKUNAS, *Experiencing the More-than-Human World*, in «Narrative Culture», IV, n. 2, 2017, pp. 105-110.

simbolico del mondo vegetale, ponendo l'attenzione sull'interazione tra essere umano e mondo vegetale, e sull'influenza di quest'ultimo sulla creazione e sulla percezione della cultura¹¹. Tali contronarrazioni, per la maggior parte di origine indigena/non-occidentale, supportano concezioni molto diverse del mondo delle piante, il quale viene assimilato concettualmente alla 'parentela'¹², o legittimato in quanto forma di vita antecedente alla nostra; pertanto, le piante sono rappresentate come maestre che ascoltano, conoscono, indicano la strada e (ri)raccontano storie su loro stesse e sul mondo di cui siamo parte¹³.

Mettere in sintonia la nostra percezione con quella delle piante, attingendo dalle ontologie vegetali indigene e dalle epistemi che trascendono gli antropocentrismi e gli approcci coloniali nel rapporto con i mondi vegetali, offre mezzi potenti e complessi per problematizzare ciò che costituisce e ciò che è conoscibile della vita, della comunicazione e dell'interazione vegetale.

In questo senso, gli studi critici sulle piante hanno iniziato a seguire direzioni simili, rivisitando e riconfigurando le modalità attraverso cui le piante sono narrate nelle storie, in modo che possano essere rilette come soggetti agenti cui è possibile attribuire un'identità. Si tratta, in particolare, di riflessioni sull'agentività e sul linguaggio delle piante, e sulle metodologie che emergono dalle teorie postumane, poststrutturaliste, neo-materialiste, ecocritiche e multispecie e dalla filosofia vegetale.

L'interesse per le modalità di narrazione *con* e *sulle* vite non-umane si è concentrato in gran parte sugli animali¹⁴; le piante, come emerso, hanno avuto un ruolo molto meno centrale nel contesto delle culture narrative oltre l'umano. Purtroppo, l'assunto fondamentale del presente contributo si basa sull'idea che il ruolo del mondo vegetale inteso come co-autore è fondamentale per dare forma alle narrazioni, per costruire e sviluppare società eguali oltre-l'umano.

¹¹ Cfr. M.J. BALICK, P.A. COX, *Plants, People, and Culture: The Science of Ethnobotany*, Garland Science, New York 2020.

¹² Cfr. T.L. MILLER, *Plant Kin: A Multispecies Ethnography in Indigenous Brazil*, University of Texas Press, Austin 2019.

¹³ Cfr. R.W. KIMMERER, *Braiding Sweetgrass: Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge and the Teachings of Plants*, Milkweed Editions, Minneapolis 2013.

¹⁴ Cfr. I. BENCKE, J. BRUHN (a cura di), *Multispecies Storytelling in Intermedial Practices*, Punctum Books, California 2022.

Ecolinguistica ed ecostilistica: per un'analisi critica del testo

Alla luce delle domande di ricerca poste, si è ragionato su quali potessero essere gli strumenti metodologici più idonei a svolgere un'analisi critica di un discorso inteso sì come prodotto umano, ma in un'ottica di decostruzione antropocentrica, e unione con il mondo vegetale. Ovviamente è necessario partire dall'assunto secondo cui il linguaggio, così come gli altri sistemi semiotici che l'essere umano utilizza per comunicare, siano per loro stessa natura antropocentrici. Tali sistemi concettualizzano il mondo animale e vegetale come sfondo o circostanza, non come costituente, e le rappresentazioni discorsive che ne scaturiscono rispettano, di conseguenza, le convezioni fisiche e socioculturali dell'essere umano. Tutto questo influenza fortemente l'esperienza dell'incontro con l'altro, con il non-umano, sia esso animale o vegetale, riflettendosi pertanto nella sua rappresentazione¹⁵. Proprio per analizzare tale rappresentazione, si è scelto di utilizzare due discipline che lavorano in sinergia, ecolinguistica ed ecostilistica: entrambi gli approcci sfidano l'attuale modello antropocentrico, proponendo alternative rivolte a una nuova concettualizzazione del mondo naturale e delle relazioni che intercorrono tra tutte le entità biotiche e abiotiche.

L'ecostilistica prende il via dall'attivismo dell'ecolinguistica¹⁶, disciplina quest'ultima che mira a far emergere i discorsi distruttivi nei confronti dell'ambiente attraverso l'analisi critica del discorso, decostruendoli e promuovendo, invece, discorsi considerati positivi, attraverso la proposta di valori e ideologie alternativi a quelli che ci hanno condotto all'attuale crisi ambientale. Il linguaggio, dunque, ricopre un ruolo centrale nella costruzione di una consapevolezza ecologica:

How we think has an influence on how we act, so language can inspire us to destroy or protect the ecosystems that life depends on. Ecolinguistics, then, is about critiquing forms of language that contribute to ecological destruction, and aiding in the search

¹⁵ Cfr. M. BORTOLUZZI, *Identity Representation of Plants in Relation to Humans and the Lifescape*, in *Ecological Communication and Ecoliteracy*, a cura di M. Bortoluzzi, E. Zurru, London, Bloomsbury Academic 2024, pp. 152-174.

¹⁶ Cfr. A.F. FILL, P. MÜHLHÄUSLER (a cura di), *The Ecolinguistics Reader: Language, Ecology and Environment*, Continuum, London 2001; A.F. FILL, H. PENZ (a cura di), *The Routledge Handbook of Ecolinguistics*, Routledge, London 2018; STIBBE, *Ecolinguistics: Language, Ecology and the Stories We Live By*, cit.

for new forms of language that inspire people to protect the natural world¹⁷.

Partendo dai medesimi assunti, l'ecostilistica propone una lettura attenta dei testi in esame, con una conseguente interpretazione dei dati linguistici, da una prospettiva, per l'appunto, stilistica:

[...] ecostylistic study is a careful reading of the texts and discourses under scrutiny, and an interpretation of their linguistic data and ecological aspects by means of the wide-ranging paradigms and approaches developed and supplied by contemporary literary and non-literary stylistics¹⁸.

Dunque, questo approccio combinato mira proprio a far emergere le ideologie che sottendono il testo in esame, tentando di far luce sul ruolo che l'autore ricopre nella loro diffusione.

Analisi e discussione

L'approccio ecolinguistico ed ecostilistico comporta un'analisi multilivello: tra i vari elementi linguistici a cui prestare attenzione per identificare le ideologie 'nascoste' in un testo possiamo trovare lessico e vocabolario (la connotazione delle parole, l'uso dei pronomi, la presenza dei modali e la loro funzione, ecc.); le relazioni tra le parole (sinonimia, antonimia, iponimia, ecc.); le strutture grammaticali (forma attiva o passiva, uso pronominale, nominalizzazioni); la transitività (l'organizzazione dei processi e dei partecipanti in una proposizione); le modalità di descrizione degli eventi e dei partecipanti (astrazione/concretezza, individualità/massa); il genere testuale (formati per soddisfare le funzioni sociali); le figure retoriche (ironia, eufemismo, metafora, metonimia, ecc.).

Dall'analisi del testo in esame, l'uso pronominale è sicuramente di spicco:

¹⁷ STIBBE, *Ecolinguistics: Language, Ecology and the Stories We Live By*, cit., p. 1.

¹⁸ VIRDIS, *Ecological Stylistics: Ecostylistic Approaches to Discourses of Nature, the Environment and Sustainability*, cit., p. 65. "[...] l'ecostilistica prevede una lettura attenta dei testi e dei discorsi in esame, e un'interpretazione dei dati linguistici e degli aspetti legati alla sfera ecologica, attraverso gli ampi paradigmi e approcci sviluppati dalla stilistica contemporanea" (trad. mia).

Rivolgo quindi un appello ad ognuno di voi e alle vostre Nazioni, perché iniziate a modificare i vostri comportamenti, prima che le conseguenze della vostra condotta diventino fatali.

Oggi, per la prima volta, la nostra nazione, la più popolosa e longeva nazione sulla Terra, chiede la parola e si rivolge a voi, pregandovi di ascoltarci e di considerare con attenzione e giudizio, le nostre parole. [...]

Noi abbiamo sostenuto la vita animale, compresa la vostra, fin dalle origini. Il pianeta che abitiamo è vivo, perché ci siamo noi. L'acqua, l'ossigeno, il clima, dipendono da noi. Siamo il motore della vita. Siatene consapevoli. [...]

Ancora una volta: imparate da noi. Noi sappiamo come vivere di sola acqua salata. Le nostre sorelle alofite si sono evolute per questo. Utilizzate le nostre conoscenze [...].

Siamo per natura silenziose e voi animali siete così irrequieti... sempre pronti a scappare lontano dai problemi invece di risolverli. Siete faticosi, impulsivi, superbi, preferite la velocità alla ponderazione, il potere effimero alla gloria della vita. Il numero delle vostre mancanze non ammetterebbe scuse, ma siete anche una specie giovanissima e inesperta [...].

Avete imparato molto bene a usare ciò che noi produciamo. Ma adesso è arrivato il momento che cominciate a utilizzare anche quello che vi possiamo insegnare.

Come si nota dall'esempio riportato, il testo è costruito sulla contrapposizione 'noi-voi', creando una sorta di *in-group* e *out-group*. Il narratore – in questo caso il rappresentante della Nazione delle piante – si posiziona a una certa distanza rispetto agli esseri umani, cui rivolge il discorso.

Generalmente, l'uso del 'noi' nel discorso politico mira a creare un senso di inclusione (chi parla vuole coinvolgere il suo pubblico e farlo sentire parte di un gruppo). Tuttavia, nel presente testo, l'obiettivo risulta essere opposto: si tratta di produrre un 'voi', contrapposto all'*in-group* a cui viene data responsabilità di azioni, passate e future, e creare quindi distanza tra narratore e destinatario¹⁹; da tale riflessione emerge, pertanto, l'auto-posizionamento del narratore nei confronti del pubblico a cui si rivolge.

Un altro livello di analisi è rappresentato dall'individuazione di *frame* nel testo. Quando si costruisce un discorso, in maniera più o meno consapevole, si intraprende un'operazione di *framing*, ossia quel

¹⁹ Cfr. FAIRCLOUGH N., *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. Routledge, London 2003.

processo definito da Entman²⁰ come la selezione di certi aspetti di una realtà percepita e del conseguente inserimento in un testo comunicativo, riflettendo in questo modo la visione del mondo dell'autore di quel medesimo testo. Per l'analisi proposta nel presente contributo si parte dalla definizione presentata da Stibbe, secondo cui per *frame* si intende la concettualizzazione di una certa situazione, di un evento o di una categoria evocata attraverso parole *trigger*, ovvero unità lessicali che richiamano quella specifica situazione, evento o categoria.

A seguito dell'analisi, si è pervenuto all'individuazione di diversi *frame*, di cui uno ha suscitato un interessante punto di riflessione: la profezia dell'apocalisse biblica. Si riporta, di seguito, una tabella a titolo esemplificativo contenente le parole *trigger* e il contesto in cui queste sono inserite nel discorso.

²⁰ Cfr. ENTMAN, R.M., *Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm*. «Journal of Communication», 43, 1993, pp. 51-58.

FRAME	TRIGGER WORDS	IN CONTESTO
PROFEZIA DELL'APOCALISSE	Richiamo	«[...] per rivolgere a questa nobile assemblea un richiamo che non può essere rimandato oltre.»
	Conseguenza	«[...] perché iniziate a modificare i vostri comportamenti, prima che le conseguenze della vostra condotta diventino fatali.»
	Condotta Fatale	
	Grave	«L'uso indiscriminato delle risorse del pianeta, il crescente inquinamento dell'atmosfera e il cambiamento climatico che ne deriva, sono la più grave minaccia che l'uomo abbia mai dovuto combattere nel corso della sua brevissima esistenza.»
	Minaccia	
	Danno	«Se non cambiate subito, i danni per le persone e per tutti i sistemi naturali che vi sostengono, saranno irreparabili.»
	Irreparabile	
	Giudizio	«[...] pregandovi di ascoltarci e di considerare con attenzione e giudizio, le nostre parole.»
	Parola	
	Affliggere	«Il 90% delle guerre che oggi affliggono la vostra bellicosa specie avvengono a cavallo della cosiddetta linea della siccità.»
	Bellicosa specie	
	Siccità	
	Carestia	«A causa del prosciugamento delle risorse idriche, della desertificazione, della riduzione dell'accesso alle terre fertili e delle carestie, centinaia di milioni di individui della vostra specie non sopravvivono.»
	Sopravvivere	
	Salvezza	«Se soltanto destinaste alla ricerca sulle piante, un decimo di quanto spendete per le vostre ricerche tecnologiche, sareste salvi!»
Perseverare	«Non siate testardi, non perseverate nell'errore.»	
Errore		

Tabella 1. Parole *trigger* nel testo appartenenti al *frame* apocalittico

Le parole trigger selezionate nel discorso, quali *affliggere, carestia, giudizio, parola, salvezza*, possono essere riscontrate, difatti, all'interno del Libro dell'Apocalisse di Giovanni, dove ricorrono unità lessicali appartenenti alle stesse classi semantiche, quali *flagello, lutto, fame, condanna, profezia, parola, giudizio*. Di seguito, vengono riportati degli estratti a titolo esemplificativo:

[...] Per questo, in un solo giorno, verranno i suoi flagelli: morte, lutto e fame. Sarà bruciata dal fuoco, perché potente Signore è Dio che l'ha condannata²¹. [...] A chiunque ascolta le parole della profezia di questo libro io dichiaro: se qualcuno vi aggiunge qualcosa, Dio gli farà cadere addosso i flagelli descritti in questo libro; e se qualcuno toglierà qualcosa dalle parole di questo libro profetico, Dio lo priverà dell'albero della vita e della città santa, descritti in questo libro²².

Pertanto, tali unità lessicali oltre a costruire il *frame* della profezia apocalittica, creano quello che Benedetti definisce «tono dell'annuncio della catastrofe»²³. Difatti, l'annuncio di quest'apocalisse risulta peculiare, poiché non si tratta di una catastrofe inevitabile, ma si apre all'eventualità della salvezza. Nonostante il tono epigrammatico e sentenzioso, emerge tra le righe l'idea di «una catastrofe terribile che si annuncia, ma che potrebbe essere evitata se gli uomini cambiassero il loro comportamento»²⁴. Secondo l'esegeta francese Paul Beauchamp, la letteratura apocalittica nasce per aiutare a sopportare l'insopportabile, ovvero in momenti di estrema crisi, con l'obiettivo di portare un messaggio di speranza²⁵.

Da una prospettiva stilistica, la presenza preponderante dell'isotopia biblica giudaico-cristiana non solo si riflette nella presenza di simboli e immagini a grande impatto emotivo, che veicolano concretamente

²¹ Cfr. Apocalisse 18:8. testo disponibile su: <https://www.laparola.net/app/?w1=bible&t1=local%3Anr&v1=RV1_1&w2=bible&t2=local%3Anr&v2=RV1_4&w3=bible&t3=local%3Anr&v3=RV1_9&w4=bible&t4=local%3Anr&v4=RV22_8>

²² Cfr. Apocalisse 22:18-19. . testo disponibile su: <https://www.laparola.net/app/?w1=bible&t1=local%3Anr&v1=RV1_1&w2=bible&t2=local%3Anr&v2=RV1_4&w3=bible&t3=local%3Anr&v3=RV1_9&w4=bible&t4=local%3Anr&v4=RV22_8>

²³ C. BENEDETTI, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Einaudi, Milano 2022, p. 46.

²⁴ *Ivi*, p. 62.

²⁵ PEZZOLI P., *Per sopportare l'insopportabile*, in «Scuola della Parola», 2004 pp. 89-104, p. 90. Per approfondimenti sul lavoro di P. Beauchamp, cfr. BEAUCHAMP P., *Testamento biblico*, Edizioni Qiquajon, Magnano (Biella) 2007, trad. a cura di A. De Bove V. Lanzarini.

le visioni e profezie sul futuro, ma si riscontra anche nella presenza di elementi linguistici strettamente legati al discorso prescrittivo, riconducibile ai toni del genere apocalittico: sono presenti difatti numerosi imperativi, futuri, implicazioni logiche di causa-effetto, e verbi ad alta modalit . Nella tabella che segue, si riportano alcuni degli esempi in contesto.

Imperativi	«Usateci meglio e subito!» «Coprite di piante le vostre citt�.» «Trasformate le vostre citt� in giungle urbane [...]» «Imparate da noi!» «Imitate la nostra fotosintesi [...]» «Cambiate! Subito!» «Smettetela di preoccuparvi!» «Smettete di considerare gli altri individui della vostra specie come rivali [...]» «Aprite le vostre comunit� [...]» «[...] non perseverate nell'errore.» «Ispiratevi a noi, ragionate, organizzatevi come noi!»
Implicazioni logiche, periodi che esprimono condizione necessaria ('se farai X succeder� Y') e periodi ipotetici	«[...] perch� iniziate a modificare i vostri comportamenti, prima che le conseguenze della vostra condotta diventino fatali.» «Se non cambiate subito, i danni per le persone e per tutti i sistemi naturali che vi sostengono, saranno irreparabili.» «Trasformate le vostre citt� in giungle urbane e i vantaggi che ne riceverete saranno incalcolabili.» «Utilizzate le nostre conoscenze e potrete trasformare gli oceani in un'immensa riserva cui attingere per sfamare il pianeta.» «Se soltanto destinaste alla ricerca sulle piante, un decimo di quanto spendete per le vostre ricerche tecnologiche, sareste salvi.» «Imparate da chi ha pi� esperienza di voi e avrete un futuro radioso.»
Verbi ad alta modalit�	«Dovete trovare modelli di sviluppo pi� sostenibili per il futuro della vostra specie.» «La vostra specie deve combattere [...]» «Dovete ascoltarci [...]» «Dovete cambiare [...]»

Tabella 2. Esempi di costruzioni morfo-sintattiche con valenza prescrittiva nel testo

È un tono, dunque, che conserva s  il carattere religioso, ma che assume al tempo stesso una valenza fortemente sociale, incitando all'azione, necessaria alla sopravvivenza stessa del mondo umano e non-umano. Il narratore, insomma, si (auto)rappresenta come depositario della conoscenza e della verit :   come se la voce vegetale annunciasse al mondo una catastrofe imminente, ma che per il momento   conosciuta solo da chi la annuncia, come se avesse esperito la fine del mondo. Pertanto, avendo conoscenza degli avvenimenti futuri, la pianta   in una

posizione di superiorità rispetto al mondo umano. Tale posizionamento, oltre a sottintendere una velata supponenza della voce narrante, crea un ribaltamento della tradizionale concettualizzazione dell'uomo che domina la natura: ora è la natura ad aver preso la parola, a conoscere la verità e a dare ordini agli esseri umani.

In conclusione, tutto il testo può essere considerato una sorta di iperbole e, facendo riferimento alla definizione di Bice Mortara Garavelli, finanche un *adynaton* (impossibile), ossia un'iperbole in forma di paradosso, usata per esprimere idee di assolutezza, enigmi o allegorie²⁶. Nel discorso pronunciato dalla pianta si assiste a un vero e proprio capovolgimento dell'antropocentrismo e del tradizionale concetto di uomo che domina la natura; tale situazione viene, tuttavia, portata all'estremo: il mondo vegetale non solo ha voce, ma assume una funzione divina, in quanto depositario di conoscenza e verità, non posseduti, invece, dall'essere umano.

La pianta-narratore non si limita a lanciare un monito, ma offre una visione concreta di un futuro possibile, suggerendo agli esseri umani di imitare i loro processi biologici, di organizzarsi seguendo il loro esempio e di iniziare a ragionare come loro. Si tratta, dunque, del rovesciamento concettuale dell'antropocentrismo: una sorta di 'plantocentrismo', non solo inteso come esercizio teorico, ma come esortazione a riconsiderare il valore intrinseco di tutte le forme di vita. L'autore stesso sparisce, segue questo processo e si fa pianta: Stefano Mancuso usa la potenza della parola, dando voce al mondo vegetale, non solo per raccontare una storia da una prospettiva inusuale e spesso ignorata, ma per suscitare un senso di emergenza e intollerabilità nei confronti della crisi attuale. Attraverso questa narrazione, l'autore ci guida verso una riflessione profonda sulla responsabilità umana nei confronti del pianeta; la crisi ambientale non è solo una questione di sopravvivenza umana, ma un problema che coinvolge l'intero ecosistema. Il linguaggio performativo della pianta-narratore diventa così un potente strumento di trasformazione, capace di scuotere le coscienze e stimolare un'azione collettiva per affrontare le sfide attuali e garantire un futuro sostenibile per tutte le specie viventi.

²⁶ Per un approfondimento sulla definizione di iperbole e *adynaton*, cfr. capitolo II-10 in B. MORTARA GARAVELLI, *Il parlar figurato. Manualletto di figure retoriche*. Editori Laterza Roma- Bari 2014.

Valeria Russo*

*La fluidità del meme:
tra autorialità sovversiva e flebile autorevolezza*

ABSTRACT

Questo contributo esplora la distinzione tra autorialità e autorevolezza nel contesto dei meme, prodotti pervasivi della sfera digitale contemporanea e attori chiave della *convergence culture*. Analizzare i meme è cruciale per comprendere la cultura digitale odierna e il loro ruolo come vettori identitari per gruppi sociali. Sebbene creati per intrattenimento, i meme possono influenzare dibattiti socio-politici, riflettendo o contestando discorsi dominanti e offrendo una nuova prospettiva per ripensare l'autorialità in chiave collettiva, imponendosi come strumenti di partecipazione civica e costruzione di autorevolezza condivisa.

KEYWORDS: Meme; Memetic culture; Convergence culture; Artivismo; Autorialità; Autorevolezza; Giornalismo partecipativo

ABSTRACT:

This paper explores the distinction between authorship and authority in the context of memes, pervasive products of the contemporary digital sphere and key actors in convergence culture. Analyzing memes is essential to understanding today's digital culture and their role as identity vectors for social groups. Though created for entertainment, memes can influence socio-political debates by reflecting or challenging dominant discourses and offering a new perspective to rethink authorship in a collective way, establishing themselves as tools for civic participation and the construction of shared authority.

KEYWORDS: Meme; Memetic culture; Convergence culture; Artivism; Authorship; Authority; Citizen journalism

Introduzione

Nell'epoca digitale contemporanea, i meme (talvolta «memi» al plurale) rappresentano un fenomeno culturale di portata straordinaria in grado di influenzare profondamente l'immaginario collettivo, le pratiche di comunicazione e il discorso pubblico. Questo contributo si propone di esplorare le implicazioni dell'anonimità di questi artefatti del web e la conseguente fluidità della loro componente autoriale, proponendo

* Università della Calabria.

osservazioni etiche in ambito di *digital literacy*. La creazione di meme è infatti ormai una pratica pervasiva che riflette dinamiche postmoderne di copia e reinterpretazione, in cui le immagini e i contenuti sono continuamente ricontestualizzati e resi paradigmatici di situazioni specifiche e sentimenti collettivi.

La natura dei meme, spesso derivata da scene emblematiche di film, serie TV, eventi sportivi o discorsi politici, sottolinea il loro ruolo come specchio della società e della cultura contemporanea di massa. Ogni qualvolta ci troviamo di fronte a una scena paradigmatica, è automatico per molti il pensiero che essa possa diventare un meme, rivelando come i meme stessi siano diventati archetipi moderni a cui orientiamo i nostri istinti comunicativi. La loro creazione risponde a un bisogno immediato di espressione creativa e consumo di contenuti, supportato da una dinamica di produzione e fruizione particolarmente rapida e accessibile. Secondo Shifman la loro rilevanza è talmente consistente a livello quotidiano che «a deeper look reveals that they play an integral part in some of the defining events of the twenty-first century»¹. Questa affermazione sottolinea l'urgenza di analizzare il meme non solo per comprendere la cultura digitale, ma anche per riconoscere il loro potenziale di generare dibattiti capaci di influenzare la società e la politica.

Per quanto riguarda le dinamiche di propagazione di questi artefatti culturali, De Fazio e Ortolano li paragonano a dei veri e propri virus, sostenendo che «un meme dipende sia da un vettore sia da un contesto sociale in cui il trasportatore agisce da filtro e decide che cosa possa essere trasmesso»², con l'obiettivo di replicarsi all'interno di un gruppo, e la *memetica*, ovvero la scienza che studia i meme nell'ambito comunicativo, ci offre strumenti per comprendere meglio questo fenomeno. Al suo interno, ad esempio, Evnine descrive i meme come «a mere whisper of creative expression, ephemeral and anonymous, too insignificant to be treated as a work of art»³, proponendo una definizione che evidenzia la loro essenza transitoria e anonima, e sostiene siano il risultato di uno slancio di amichevole competizione tra

¹ L. SHIFMAN, *Memes in Digital Culture*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2013, p. 6: «uno sguardo più approfondito rivela che hanno un ruolo fondamentale in alcuni degli eventi più significative del ventunesimo secolo» (traduzione mia).

² D. DE FAZIO, P. ORTOLANO, *La lingua dei meme*, Carocci, Roma, 2023, p. 19.

³ S. J. EVNINE, *The Anonymity of a Murmur: Internet (and Other) Memes*, «The British Journal of Aesthetics», vol. 58, n. 3, 2018, p. 303: «un mero sussurro di espressione creativa, effimero e anonimo, troppo insignificante per essere considerato un'opera d'arte» (traduzione mia).

chi li genera e condivide, ponendo l'accento anche su quanto concerne la riflessione stessa degli utenti in merito ad essi, in un processo che egli definisce *memographic practice* in cui «there is a meta-level of activity in which examples of these images macros are discussed, commented on, up-voted, down-voted, collected, replied to in kind, and so on»⁴.

Il presente contributo si propone di esplorare, in una prima sezione, la natura complessa e multiforme del meme, esaminandone la costruzione, i meccanismi di diffusione e l'importanza delle *echo-chamber* nel propagare tale fenomeno all'interno di specifiche nicchie identitarie. Questa analisi permette di comprendere come il meme, pur privo di un autore/autrice definiti, riesca a penetrare e influenzare diverse comunità virtuali attraverso dinamiche di ripetizione e variazione continue. Nella seconda parte, l'attenzione si sposterà sul ruolo cruciale dell'anonimità dei meme, che favorisce l'emergere di forme di attivismo dal basso, note come *artivismo*. Questo tipo di attivismo non solo genera dibattiti pubblici ma spesso trova eco nel discorso giornalistico, contribuendo così al giornalismo partecipativo e offrendo nuove prospettive per l'engagement civico. Tale analisi è un'occasione per riflettere sulla distinzione tra autorialità e autorevolezza: sebbene i meme manchino di un'autorialità chiara e consolidata, la loro capacità di influenzare l'opinione pubblica e di inserirsi nei dibattiti contemporanei istituzionalizzati conferisce loro un'occasione per superare la loro fragile autorevolezza.

Il meme nelle nicchie identitarie del web

Un meme, nella sua struttura essenziale, si compone di due elementi fondamentali stratificati: un'immagine che comunica un significato primario immediatamente fruibile e condiviso dai più, e che diventa paradigmatica quanto più viene utilizzata, e una parte verbale «posticcia» e mutabile, che può manifestarsi sotto forma di didascalia, dialogo in fumetti, o tag specifici sull'immagine stessa, la quale ha invece un significato solo potenzialmente condivisibile dalla target audience modello per cui un meme è pensato. L'immagine fornisce il contesto visivo, che è immediato e di grande impatto, mentre la parte

⁴ *Ivi*, p. 305: «esiste un meta-livello di attività in cui esempi di questi meme vengono discussi, commentati, votati, raccolti, suscitano meme di risposta, e così via» (traduzione mia).

verbale ne guida l'interpretazione, aggiungendo una rimodulazione comunicativa. Questa struttura bimodale permette ai meme di essere estremamente versatili e adattivi a una vasta gamma di contesti culturali e sociali.

Ad ogni modo, l'efficacia comunicativa dei meme risiede significativamente nella loro capacità di produrre una risposta emotiva all'insegna del sarcasmo che, quando compresa e condivisa, favorisce un riconoscimento identitario tra gli utenti. Il sarcasmo, quale espressione di ironia sottile e spesso pungente, richiede infatti una certa familiarità con il contesto socioculturale di riferimento per essere adeguatamente decodificato. Pertanto, riconoscimento e apprezzamento di un meme non solo attestano un appagamento derivato dalla comprensione delle dinamiche della cultura digitale in sé, ma anche e soprattutto un'identificazione con la particolare situazione secondaria che viene percepita come un'esperienza condivisa. Questo processo avviene in un contesto di anonimato, poiché né l'autore né i fruitori del meme sono solitamente identificabili, schermati come sono dalle dinamiche anonime del web, sia nelle piattaforme e app di creazione grafica dei meme, sia nei canali di condivisione degli stessi, come chat, social media e forum. Tale anonimato consente una libertà espressiva che spesso si traduce in un linguaggio più diretto e audace, potenziando ulteriormente l'efficacia del sarcasmo. La mancanza di attribuzione personale favorisce una partecipazione collettiva e una fluidità nella diffusione e nel riadattamento dei contenuti, rendendo così i meme strumenti di comunicazione potenti e virali.

I meme rappresentano, inoltre, un esempio paradigmatico di globalizzazione culturale. Essi si diffondono rapidamente superando le barriere linguistiche e culturali, mantenendo spesso un significato generico e accessibile ovunque nel mondo. Tuttavia, essi possiedono anche una straordinaria capacità di adattamento alle situazioni locali, e laddove un meme è in grado di veicolare messaggi che rispecchiano le esperienze e le sensibilità locali, pur mantenendo una struttura di base che è riconoscibile a livello universale, allora possono essere ricondotti al fenomeno di *glocalizzazione*⁵ che Robertson ha introdotto negli anni '80, ovvero di quei prodotti riadattati e riconfigurati per rispondere ai bisogni di nicchie specifiche – sebbene la definizione del sociologo contenesse una caratterizzazione più geografica, che ai tempi di Internet

⁵ R. ROBERTSON, *Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity*, in M. FEATHERSTONE, S. LASH, R. ROBERTSON (eds.), *Global Modernities*, SAGE Publications, Thousand Oaks, CA, 1995.

è diventata invece più vacua. Questo processo di adattamento locale⁶ non solo preserva la rilevanza del meme in contesti culturali specifici, ma ne esalta anche l'efficacia comunicativa, permettendo alle comunità di appropriarsi del contenuto in maniera personalizzata.

Sebbene i creatori di meme si muovano nell'anonimato, talvolta possiamo assistere a fenomeni di *brandizzazione* di meme da parte di pagine e canali aggregatori, che pongono il proprio logo sulle proprie 'tele' per segnalare la riconducibilità delle stesse alla propria comunità virtuale e rafforzare l'identità dei membri, creando così un segno distintivo che permette il riconoscimento immediato della fonte. Tale logo⁷ diventa quindi un marchio di qualità e di appartenenza, che connette i membri della comunità in uno spazio digitale condiviso ma coeso, che costruisce la propria reputazione condivisione dopo condivisione, consolidando il proprio ruolo di autorità culturale e creativa nel panorama dei media digitali.

Tuttavia, nonostante l'importanza del logo per l'identificazione della fonte, la natura stessa dei meme comporta una complessità rispetto alla proprietà intellettuale e all'autorialità. I meme spesso non dichiarano gli autori originali delle immagini di base, rendendo l'attribuzione della creatività primaria un processo nebuloso. Questo implica che i meme, pur essendo condivisi attraverso un canale specifico, rimangono opere collettive, in cui l'autorialità è frammentata e distribuita attraverso molteplici livelli di produzione e rielaborazione ed affonda la propria fluidità nella *transmedialità*, ovvero nella loro capacità di attraversare diversi contesti mediali (partendo dalle pellicole cinematografiche, fino ad arrivare agli eventi sportivi, politici ecc., e passando da vari canali di condivisione, in molteplici tipi di formato elettronico), adattandosi alle esigenze comunicative e alle modifiche degli utenti. Tale ibridazione comunicativa basata su intelligenza collettiva e cultura partecipativa, si inserisce nella fenomenologia della «convergence culture»⁸ in cui i media – vecchi e nuovi – si fondono per creare nuove dinamiche mediatiche per

⁶ Tale fenomeno è ciò che alimenta pagine aggregatrici di meme che satirizzano la politica della propria città o regione, come *Lo Statale Jonico* (<https://www.facebook.com/LoStataleJonico/>), divenuta ormai un brand consolidato secondo dinamiche spiegate più avanti, che dissemina meme sulla Calabria.

⁷ Oltre al caso di cui sopra, emblematici in tal senso sono i meme generati dalla pagina Facebook *High impact PhD memes* (<https://www.facebook.com/MemingPhD/>), che funge da aggregatrice per un'utenza avvezza alla ricerca accademica.

⁸ H. JENKINS, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York, 2006.

le quali i meme, sempre più effimeri, sfidano le tradizionali concezioni di proprietà intellettuale. In questo senso, i meme diventano un esempio emblematico di come la cultura partecipativa e la logica del pastiche stiano ridefinendo i confini dell'autorialità nell'era digitale.

Internet e i social network hanno radicalmente trasformato il modo in cui le persone si aggregano e interagiscono, in maniera anonima o autentica. La nascita di nicchie sociali che trovano il loro habitat naturale nelle *eco-chamber* di gruppi online, subreddit e chat a tema, rappresenta una delle manifestazioni più peculiari di questa trasformazione ed è legata alla capacità di Internet di soddisfare (e sfruttare) la frammentazione di interessi dell'utenza. Queste nicchie sono spazi virtuali dove individui con interessi, valori e opinioni simili si incontrano e si riconoscono, costruendo identità collettive e rafforzando legami sociali. Esse funzionano come casse di risonanza, amplificando le ideologie e le opinioni predominanti al loro interno. In questi spazi, la priorità non è il dialogo con l'altro, ma il rafforzamento auto-identitario in cui, talvolta, il dibattito critico è spesso sostituito da un continuo processo di riformulazione e autoconferma del già detto.

In questo panorama i meme giocano un ruolo centrale nella formazione e nel mantenimento delle ecocamere digitali. Essi fungono, oltre che da strumenti di goliardia, soprattutto da mezzi di espressione corale, contribuendo a rafforzare il senso di comunità all'interno delle nicchie. Attraverso la creazione e la condivisione di meme, gli utenti partecipano a un processo di costruzione identitaria condivisa, in cui comprendere e condividere un meme è visto come un segno di affiliazione che alimenta, anche inconsapevolmente, la creazione di un gruppo, in cui la responsabilità autoriale, essendo fluida e sfuggente, si riversa su tutti coloro che contribuiscono a tenerla in vita, ovvero su chi apprezza e condivide i meme, più che sulla sotto-nicchia che li genera. Viene qui proposto, dunque, di spostare il baricentro epistemologico, ovvero ricondurre l'autorialità di un meme non alla sua fase di creazione d'origine e alla sua originalità, ma alla fase di creazione collettiva, per la quale risulta che il suo valore risiede nella sua capacità di essere effettivamente riadattato e condiviso.

Chiaramente, la fluidità dell'autorialità dei meme pone una serie di sfide e questioni complesse. Da un lato, essa promuove un modello di produzione culturale partecipativo e democratico, dove chiunque può contribuire e influenzare il discorso collettivo. Dall'altro, essa solleva interrogativi sulla proprietà intellettuale, l'attribuzione e il riconoscimento del lavoro creativo. La natura anonima e decontestualizzata della

creazione di meme può portare a problemi di appropriazione indebita e di mancato riconoscimento degli autori originali. Inoltre, l'anonimato può facilitare la diffusione di contenuti problematici o dannosi, esacerbando i fenomeni di disinformazione e radicalizzazione all'interno delle ecocamere. Senza un chiaro riconoscimento degli autori, diventa difficile tracciare la provenienza e la veridicità dei contenuti, contribuendo a un ambiente informativo frammentato e potenzialmente manipolabile.

La sfida principale risiede nel bilanciare la libertà creativa e la partecipazione collettiva con la necessità di riconoscimento e responsabilità. Questo equilibrio è fondamentale per garantire che la produzione culturale digitale rimanga un processo inclusivo e dinamico, senza compromettere l'integrità, e la veridicità delle informazioni. Tale preoccupazione sembra essere già stata raccolta da Lorusso nei suoi studi sulle *eco-chamber*, giacché all'interno delle nicchie del web «non è prioritario il dialogo con l'altro, ma è prioritario il rafforzamento auto-identitario, e in cui quindi, più che il progresso del discorso, del dibattito, della critica, troviamo un continuo processo di *rewording*, di riformulazione, autoconferma del già detto»⁹, non necessariamente in positivo.

Il meme come attivismo e giornalismo partecipativo

L'anonimità intrinseca ai meme e la mancanza di una dichiarata autorialità costituiscono un elemento di democratizzazione del contenuto digitale, giacché tutti li possono generare e condividere grazie ad una connessione ad Internet. Questa caratteristica permette ai creatori di meme di diffondere idee e messaggi senza timore di ritorsioni personali, creando così uno spazio fertile per il dissenso e l'attivismo. In questo contesto, l'autorialità fluida dei meme ha un potenziale estremamente sovversivo poiché questi veicoli culturali diventano strumenti per la critica sociale e politica, o addirittura per il *whistleblowing*, permettendo di affrontare su larga scala temi controversi e di sfidare chi detiene il potere. La proposta di questo contributo è infatti quella di ripensare il meme come un prodotto culturale che laddove riesce a generare attrito pubblico può configurarsi come una forma di *attivismo*, in cui l'aspetto artistico è proteso all'impegno sociale, tramite pratiche trasversali la

⁹ A.M. LORUSSO, *Postverità. Fra reality tv, social media e storytelling*, Laterza, Bari, 2018, p. 51.

cui «hybrid nature enable[s] quick passages from the predominantly artistic into the predominantly political sphere and back»¹⁰. I meme hanno cioè una pregnanza politica e costituiscono atti sociali sfruttando l'«autoreferenza del sistema artistico che, se da un lato ne caratterizza l'autonomia operativa, dall'altro lato de-responsabilizza l'artista rispetto ai suoi comportamenti, in nome di una neutralità ideologica che l'attivismo rifiuta totalmente»¹¹.

I meme hanno attaccato, sin dalla loro comparsa, in modo satirico e critico figure politiche di rilievo, istituzioni governative, pratiche sociali discriminatorie, nonché tematiche come il cambiamento climatico, la disuguaglianza di genere e l'ingiustizia sociale. Volendo scendere più nel dettaglio, vi sono filoni di meme che satirizzano i politici di piccole realtà, il malfunzionamento di servizi locali, o denunciano scherzosamente il prezzo dell'insulina in alcuni paesi, il debito studentesco, o l'altalenante salute mentale nel mondo accademico. In paesi come la Cina, a causa della capillare censura sui canali comunicativi di massa, le dinamiche di autorialità fluida dei meme vengono percepite come fonte di sovversione democratica, giacché «the immensity and anonymity characterizing new media offer millions of Chinese Internet users a new promise of freer information»¹².

Questa capacità di generare dibattiti pubblici rende l'autorialità dei meme particolarmente sovversiva in quanto, attraverso la loro diffusione virale, essi possono rompere la cosiddetta «spirale del silenzio»¹³, una teoria della comunicazione formulata dalla sociologa Noelle-Neumann, secondo la quale gli individui tendono a rimanere in silenzio quando percepiscono che le loro opinioni sono in minoranza per evitare l'isolamento sociale. I meme, invece, offrono un mezzo per esprimere opinioni divergenti e resistenti in modo collettivo senza esporre la propria identità, permettendo a tali opinioni di emergere e di essere sostenute da un pubblico più ampio. In questo modo, i meme

¹⁰ A. MILOHNIĆ, *Artivism*, «Maska», vol. 20, 1-2 (90-91), 2005, p. 18: «[la cui] natura ibrida consente rapidi passaggi dalla sfera prevalentemente artistica a quella prevalentemente politica e viceversa» (traduzione mia).

¹¹ L. GEMINI, F.D. D'AMICO, V. SANSONE, *L'attivismo. Forme, sperienze, pratiche e teorie*, «Connessioni Remote», vol. 2, 2021, p. 18.

¹² SHIFMAN, *Memes in Digital Culture*, cit., p. 144: «l'immensità e l'anonimato che caratterizzano i nuovi media offrono a milioni di utenti Internet cinesi una nuova promessa di informazioni più libere» (traduzione mia).

¹³ E. NOELLE-NEUMANN, *La spirale del silenzio. Per una teoria dell'opinione pubblica*, Meltemi Editore, Roma 2002.

facilitano la creazione di discorsi alternativi e critici che sfidano le narrazioni egemoni e dominanti nei media o imposte dai governi.

Se tralasciassimo la parte più artistica e considerassimo esclusivamente quella pragmatica, i meme potrebbero qualificarsi a pieno titolo come *grassroot activism*, ovvero un attivismo dal basso, al pari dell'uso degli hashtag, in quanto giocano un ruolo significativo nella diffusione di idee politiche e sociali tra la popolazione al punto che Nieuburt li ha definiti «leaflet propaganda of the digital age»¹⁴. Essi permettono una partecipazione democratica e orizzontale, superando le barriere tradizionali dell'attivismo. Tuttavia, questa stessa democratizzazione ha portato alcuni a etichettare l'attivismo dei meme con l'accezione negativa dell'*armchair activism*, ovvero una forma di partecipazione passiva e priva di impegno concreto. La critica risiede principalmente nella percezione che i meme manchino di autorevolezza e di profondità analitica, riducendo temi complessi a semplici immagini e slogan. Tale percezione può indebolire l'impatto dei meme, poiché la loro efficacia si basa più sull'immediatezza e sulla condivisione virale che su un'autentica capacità di mobilitare e organizzare movimenti di cambiamento duraturi. Nonostante ciò, è innegabile che i meme continuino a rappresentare uno strumento potente per sensibilizzare e informare, soprattutto tra le generazioni più giovani, fornendo un canale di espressione immediato e diffuso.

L'anonimità che conferisce potere ai creatori di meme, consentendo loro di esprimere opinioni radicali e critiche, allo stesso tempo ne mina la credibilità e l'autorevolezza percepita. I meme sono spesso visti come contenuti effimeri e poco seri, e la mancanza di una chiara attribuzione autoriale può sollevare dubbi sulla veridicità e l'affidabilità delle informazioni trasmesse. La mancanza di autorevolezza nei meme è data dall'idea diffusa ai nostri giorni che l'autorevolezza di un prodotto culturale risieda in parte nella sua durabilità e consultabilità. Questo paradosso pone una sfida significativa per chi intende utilizzare i meme come strumenti di cambiamento sociale: come mantenere l'impatto sovversivo dei meme senza sacrificare la loro autorevolezza?

Nonostante la flebile autorevolezza originaria, i meme possono acquisire una maggiore legittimità e rilevanza quando vengono raccolti e interpretati dalla stampa, in particolare dal giornalismo online. Questo fenomeno è emblematico di una nuova sfaccettatura del

¹⁴ J.T. NIEUBURT, *Internet Memes: Leaflet Propaganda of the Digital Age*, «Frontiers in Communication», vol. 5, 2021: «volantini propagandistici dell'era digitale» (traduzione mia).

giornalismo partecipativo, dove i contenuti generati dagli utenti, inizialmente considerati marginali, trovano eco e validazione nei media tradizionali. Quel che in inglese viene definito *citizen journalism*, vede, infatti, protagonisti i cittadini «playing an active role in the process of collecting, reporting, analyzing, and disseminating news and information»¹⁵. La stampa tradizionale online, riconoscendo il potenziale virale e il significato culturale dei meme, li incorpora nei propri articoli, amplificandone il messaggio e conferendo loro una sorta di patina di ufficialità.

Si tratta, dunque, di un processo di legittimazione che non solo rafforza l'impatto dei meme, ma contribuisce anche a una forma di democratizzazione dell'informazione, in cui le voci popolari riescono a penetrare nei canali mediatici istituzionali. Inoltre, l'interazione tra giornalismo e meme favorisce una circolazione più rapida delle idee, permettendo una risposta immediata e collettiva agli eventi contemporanei, e dimostrando come i confini tra produttori e consumatori di informazioni siano sempre più sfumati. Tale dinamica mette anche in luce l'importanza del ruolo del giornalismo nel contesto digitale attuale, in cui l'integrazione di contenuti virali si rivela essenziale per una copertura mediatica più inclusiva e partecipativa.

In questo contesto, il giornalismo partecipativo può giocare un ruolo cruciale nel verificare, contestualizzare e amplificare i messaggi veicolati dai meme. I giornalisti possono utilizzare i meme come indizi o spunti per indagini più dettagliate, contribuendo a trasformare contenuti virali in articoli e report di maggiore autorità e impatto. Si tratta di un processo di integrazione che può aiutare a colmare il divario tra l'autorialità sovversiva e la flebile autorevolezza dei meme, rendendoli strumenti più efficaci per il cambiamento sociale.

In sintesi, i meme rappresentano una forma di espressione culturale che combina l'anonimità e la democratizzazione con un potenziale sovversivo significativo. La loro capacità di generare dibattiti pubblici e di rompere la spirale del silenzio li rende strumenti potenti per l'attivismo e il cambiamento sociale. Tuttavia, la loro autorevolezza rimane limitata, una sfida che può essere affrontata attraverso l'integrazione con il giornalismo partecipativo, creando così un ecosistema mediatico più ricco e inclusivo.

¹⁵ S. BOWMAN, C. WILLIS CHRIS, *We Media: How Audiences are Shaping the Future of News and Information*, The Media Center at the American Press Institute, Reston, VA, 2003, p. 9: «che giocano un ruolo fondamentale nei processi di raccolta, analisi e disseminazione di notizie e informazioni» (traduzione mia).

Conclusioni

I meme si configurano come un fenomeno peculiare che evidenzia come l'anonimato del web permetta una partecipazione disinibita, contribuendo così alla costruzione di identità collettive attraverso il linguaggio del sarcasmo e dell'ironia condivisa. Essi rappresentano un'ibridazione comunicativa basata su intelligenza collettiva e cultura partecipativa, inserendosi nella fenomenologia della *convergence culture* dove i media, vecchi e nuovi, si fondono per creare nuove dinamiche mediatiche. Questa fusione sfida le tradizionali concezioni di proprietà intellettuale, rendendo i meme sempre più effimeri, ed ergendosi a emblema di come la cultura partecipativa e la logica del pastiche stiano ridefinendo i confini dell'autorialità nell'era digitale. Il loro continuo riadattamento e condivisione dimostrano una flessibilità che ridefinisce la nozione di autorialità, spostandola dalla creazione individuale alla creazione collettiva e partecipativa.

Per comprendere pienamente l'autorialità dei meme, è necessario spostare l'attenzione dai creatori effettivi, spesso anonimi, all'identità della comunità che li vive come esperienza condivisa. Questo spostamento implica una nuova concezione dell'autorialità, non più vista come proprietà individuale ma come processo collettivo in cui focale è l'atto di condivisione e riadattamento. I meme, quindi, non sono solo espressioni di creatività individuale ma diventano veicoli di identità collettiva, strumenti attraverso i quali le comunità virtuali esprimono e consolidano i loro valori, ideali e visioni del mondo. Questo processo partecipativo sfida le convenzioni tradizionali sull'autorevolezza, poiché l'anonimato e l'assenza di una figura autoriale definita rendono difficile attribuire delle responsabilità certe e stabili ai contenuti.

La riflessione sull'autorevolezza dei meme evidenzia come questi, pur essendo effimeri e spesso privi di una chiara attribuzione autoriale, possano acquisire rilevanza e legittimità attraverso la loro diffusione virale e l'integrazione nei media tradizionali. Tuttavia, la loro natura transitoria e anonima pone sfide significative in termini di consultabilità e durevolezza, elementi che la tradizione contemporanea ha associato all'idea di autorevolezza. Quella dell'autorialità fluida è dunque una questione problematica, che solleva interrogativi sulla loro legittimazione, e in assenza di un chiaro quadro di giornalismo partecipativo che possa mediare e validare questi contenuti, dovremmo forse ripensare l'autorevolezza dei meme in una prospettiva simile a

quella medioevale e rinascimentale, ovvero a quella che precedeva la nascita dei diritti d'autore, caratterizzata dall'anonimato e dalla lusinga insita nella copia e nel pastiche: ciò ci porterebbe a riconoscere che il digitale ci sta, da questo punto di vista, obbligando a fare un passo indietro verso una modalità autoriale che l'umanità ha già vissuto.

Erica Verducci*

*L'intertestualità nel teatro di Lope de Vega:
osservazioni su citas e glosas*

ABSTRACT

Il contributo si propone di offrire una panoramica sulla fortuna della *glosa* in epoca aurea, ricostruendone il quadro storico e teorico e riflettendo sulla sua doppia natura di procedimento intertestuale e genere poetico codificato ampiamente in uso nelle opere drammatiche. Attraverso un ventaglio di testi esemplari tratti da alcune commedie di Lope de Vega si osserverà la *glosa* come elemento bi-testuale e gioco letterario esibito che imposta con il testo di partenza (la *cita*, o tema) un rapporto di simbiosi concettuale e formale. Un'ulteriore riflessione sulla natura delle citazioni e dei testi scelti da Lope per l'operazione glossatoria — perlopiù brevi strofe provenienti da *romances* o *canciones* — accompagnerà la trattazione e permetterà di ricostruire un fitto mosaico di autori e testi in dialogo fra loro.

PAROLE CHIAVE: Lope de Vega; Siglo de Oro; *Glosa*; Citazione; Intertestualità

ABSTRACT: The paper aims to provide an overview of the gloss popularity in the Golden Age, describing the historical and theoretical basis and reflecting on its dual nature, both as an intertextual procedure and codified poetic genre widely in use in Spanish drama. By giving some examples taken from Lope de Vega's comedies, we will observe the gloss as a bi-textual element and a literary performance that establishes with the text-source (the quote, or theme) a conceptual and formal symbiosis. A further reflection on the quotes and texts chosen by Lope for the glossatory operation — mostly short stanzas from *romances* or *canciones* — will support the dissertation in order to illustrate a vast panorama of authors and texts in dialogue with each other.

KEYWORDS: Lope de Vega; Golden Age; Gloss; Quote; Intertextuality

Il ricorso a testi di paternità altrui costituisce una pratica diffusa e collaudata del periodo aureo spagnolo e coinvolge intere generazioni di autori impegnati ad instaurare dialoghi a distanza, rimandi e giochi concettuali sempre nuovi in un ampio ventaglio di generi testuali. Nel caso del teatro di Lope de Vega, di cui ci sono arrivati circa 500 titoli delle 1600 commedie che si suppone abbia composto, si può

* Sapienza Università di Roma.

ben immaginare come il concetto di intertestualità si trasformi in una complessa e intricata costruzione di ripetizioni e corrispondenze. Il presente contributo intende affrontare il concetto di intertestualità inteso come riutilizzo di materiali poetici di diversa provenienza e mostrare l'uso che Lope fa di *citas* (citazioni) e *glosas* (glosse), ovvero composizioni che si sviluppano a partire da una specifica *cita* . La *glosa* nasce, in realtà, nei primi decenni del XV secolo e in ambito cortese, entrando prima a far parte delle gare poetiche a tema e dei giochi di corte e diventando, poco a poco, un genere indipendente e distintivo della penisola iberica.

A partire dagli studi di Janner¹, la *glosa* trova finalmente una sua sistematizzazione e viene affrontata anche in diacronia, o meglio, in una evoluzione che la vede uscire dall'ambito poetico per essere trasferita nell'ambito drammatico, in un teatro in versi e polimetrico. Si comincia inoltre a considerarla all'interno di quei saggi che studiano le varie pratiche di intertestualità e riciclaggio dei materiali: uno dei lavori più importanti in tale direzione è quello di Alín e Barrio Alonso², ispirazione e punto di partenza anche del presente lavoro. Gli studi sulla *glosa* hanno poi ricevuto un notevole impulso nel panorama italiano e, precisamente, per merito di alcune studiose che hanno finalmente risvegliato l'interesse nei confronti di questa pratica. In particolare, a partire da un primo studio in collaborazione con Scoles³, è stata Ravasini a raccogliere l'eredità di Janner e riprendere gli studi sulla *glosa* nel *Siglo de Oro* , abbozzando un primo lavoro interpretativo sulle *glosas* più famose di Lope⁴.

¹ Si tratta di H. JANNER, *La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas* , in «Revista de Filología Española», n. 27, 1943, pp. 181-232, e Id., *La glosa en el Siglo de Oro. Una antología* , Nueva Época, Madrid 1946.

² J.M. ALÍN, M.B. BARRIO ALONSO, *Cancionero teatral de Lope de Vega* , Tamesis, London 1997; i due costruiscono quest'opera con l'intento di censire tutte le citazioni che si incontrano nel teatro di Lope, classificandole nelle loro varie tipologie (strofe cantate, non cantate, glossate, alluse, eccetera).

³ E. SCOLES, I. RAVASINI, *Intertestualità e interpretazione nel genere lirico della glosa* , in *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton* , a cura di A. Menéndez Collera, V. Roncero López, Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca 1996, pp. 615-631.

⁴ Ci limitiamo a segnalare i lavori più importanti a tal proposito: I. RAVASINI, *Justas poéticas e generi lirici: l'esempio della glosa* , in «Studi Ispanici», 1994-1996, pp. 231-250; EAD., *Pervivencia lírica, intertextualidad y función dramática en el teatro del Siglo de Oro* , in *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)* , vol. II, a cura di M.C.

Nell'ambito del teatro aureo, e dentro il tessuto intertestuale, la *glosa* ha senza dubbio un posto di rilievo rispetto alla semplice citazione perché «conllewa un mayor nivel de complicación»⁵. La *glosa* si compone infatti di due parti: l'elemento intertestuale, cioè la *cita*, il testo altrui, e l'elemento metastuale, cioè la sua reinterpretazione. Il termine *glosa* è, inoltre, polisemico e necessita dei dovuti chiarimenti. Oltre a significare «glossa a margine» — e prima che la pratica si cristallizzasse fino a diventare un genere poetico indipendente —, con *glosar* si intendeva la pratica stessa di amplificare un testo e con *glosa* la strofa di un *villancico*, che è un componimento di tipo popolare di cui si ripetevano i versi iniziali (che costituivano il ritornello)⁶. Di conseguenza, *glosar* può non coincidere necessariamente, o non coincidere affatto, con l'accezione di «comporre una *glosa*». La *glosa* infatti deve rispondere a delle caratteristiche di tipo compositivo e strutturale e obbedire a una norma, che sarà perlopiù di tipo formale. È quindi a questo punto che il termine, in area iberica, si allontana dal significato più vago del suo verbo (*glosar*) e da quello più conosciuto di «glossa», pur continuando a condividere con questi, oltre alla radice, il principio operativo. Nello specifico, la composizione chiamata *glosa* deve ripetere tutti i versi della *cita* e presentarli uno alla volta, a metà o alla fine di ogni strofa, rispettandone l'ordine di successione. La *cita* viene chiamata anche «tema» poiché impone l'assunto, l'argomento da sviluppare e, a livello formale, dà la misura del verso e le rime⁷.

Il presente studio è corredato da un repertorio di sequenze testuali interessate dal procedimento intertestuale della *glosa* (presentate nelle

García de Enterría, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares 1998, pp. 1295-1304; EAD., *Dalla citazione all'interpretazione: funzioni ermeneutiche della glosa lirica nella letteratura spagnola del Siglo de Oro*, in *La citazione. Atti del XXXI Convegno Interuniversitario (Bressanone-Brixen, 11-13 luglio 2003)*, a cura di G. Peron, Esedra, Padova 2009, pp. 285-297.

⁵ RAVASINI, *Pervivencia lírica...*, cit., p. 1300.

⁶ Sul *villancico* si veda almeno lo studio più recente di I. TOMASSETTI, *Mil cosas tiene el amor'. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Reichenberger, Kassel 2008.

⁷ Sulle caratteristiche metrico-formali della *glosa* si possono consultare R. BAEHR, *Manual de versificación española*, Gredos, Madrid 1970; T. NAVARRO TOMÁS, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Guadarrama, Madrid 1972³; H. JANNER, *Nuevos criterios para editar glosas*, in *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, a cura di P. Jauralde, D. Noguera, A. Rey, Tamesis, London 1990, pp. 253-260; I. TOMASSETTI, *La glosa*, in *Historia de la métrica medieval castellana*, a cura di F. Gómez Redondo, Cilengua, San Millán de la Cogolla 2016, pp. 605-629.

tavole che seguono insieme alle *citas*, cioè le strofe glossate che le generano⁸) utili a riconoscerne le caratteristiche: la breve sezione descrittiva che le accompagna indica l'opera di riferimento, l'anno presunto di composizione⁹, la tipologia di *glosa* (ovvero la presenza di un dialogo, un monologo o un soliloquio), la sua collocazione (l'atto e il quadro di riferimento) e, infine, il genere teatrale a cui l'opera è stata ricondotta¹⁰. Viene inoltre indicata la tipologia di strofa che compone la *glosa*. Tutte le sequenze sono state estratte da opere che appartengono al progetto editoriale delle *Partes de comedias*, costituito da 25 volumi di 12 commedie ciascuno che furono dati alle stampe dal 1604 al 1647 e che raccolsero la quasi totalità delle opere di Lope (la maggior parte di questi furono editi, tra l'altro, sotto il controllo dell'autore). È necessario ricordare, a questo punto, che sono state ritrovate diverse *glosas* anche in quelle opere di paternità certa che non confluirono mai nelle *Partes de comedias* e nei cosiddetti *autos sacramentales*, vale a dire in quelle opere che Lope destinò al teatro religioso¹¹.

Come si mostra, dunque, la *glosa* in un testo teatrale? Diversamente da quanto accadeva nelle sillogi poetiche — dove spesso si annunciava in rubrica — la *glosa*, trasferita e riproposta nel genere drammatico, non si presenta più isolata nel testo. La questione più controversa è pertanto legata alla sua estrapolazione dalla sequenza drammatica in cui è inserita; nella produzione lopesca, infatti, è raro incontrare una *glosa* preceduta dalla relativa *cita*. Per identificarla, una volta riconosciuti e recuperati i versi di un testo preesistente, occorre seguire rigorosamente il criterio metrico e strofico, fino a risalire al verso incipitario, in assenza di altri indicatori: la *glosa* può essere, ad esempio, annunciata esplicitamente nei dialoghi oppure introdotta dal cosiddetto *verbum*

⁸ Da citazioni più o meno famose di paternità altrui, Lope non costruisce solo *glosas* ma si ispira anche per dare il titolo ad alcune delle sue commedie. Per quanto riguarda la provenienza delle citazioni si veda sempre ALÍN, BARRIO ALONSO, *Cancionero teatral...*, cit.

⁹ Si segue rigorosamente la datazione fornita in S.G. MORLEY, C. BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. sp. di M.R. Cartes, Gredos, Madrid 1968; ed. orig. *The chronology of Lope de Vega's comedias*, New York 1940.

¹⁰ I generi e sottogeneri seguono la proposta di J. Oleza, oggi consultabile in “Artelope. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega” (<https://artelope.uv.es/>).

¹¹ Una lista esaustiva di tutte le opere interessate si può ritrovare in E. VERDUCCI, *La glosa nelle Partes de comedias di Lope de Vega: presupposti e metodi di indagine*, in *Parola al testo. Percorsi interdisciplinari di critica del testo*, a cura di O. Igorivna Davydova, A. Fiorentino, G. Lucchesi, S. Muscionico, M. Palombo, Sapienza Università Editrice, Roma 2023, pp. 61-62.

dicendi, ovvero da un verbo, all'interno del testo, che indica un'azione riferita proprio all'attività verbale e avvia un discorso¹².

Il contenuto delle *glosas* di Lope può essere riassunto in alcune categorie rappresentative. Un tema che domina sugli altri è certamente quello dell'amore nelle sue varie declinazioni: l'amore corrisposto, l'amore non corrisposto, il tradimento, l'attesa, il corteggiamento, l'addio o la separazione. Tuttavia, accanto a questo macrotema, si è notato come la *glosa* provveda spesso allo sviluppo di riflessioni da parte di un personaggio sul proprio stato d'animo o sulla situazione che sta vivendo, soprattutto se inserita in una sequenza monologica o soliloquiale. Dal punto di vista formale si può invece notare come Lope costruisca le sue *glosas* nelle più diverse tipologie di strofa senza prediligerne nessuna in particolare: *redondillas*, *quintillas*, *coplas reales*, *décimas*, qualche caso di strofa in endecasillabi. Se i meccanismi della ripetizione oggetto di questo studio rispondono, allora, ai criteri della *variatio* dal punto di vista semantico — presentando dunque una grande ricchezza di temi e motivi — da quello formale rimangono senza dubbio aggrappati ai modelli della tradizione, quindi ai modelli costitutivi della *glosa* in questo preciso momento storico.

Ma quali sono le funzioni della *cita* e della *glosa* nel teatro di Lope? Già Umpierre¹³ non considerava le canzoni intercalate nei testi teatrali di Lope come semplici pause liriche o 'abbellimenti', ma come unità funzionali che danno proiezione alle parole e alle azioni dei personaggi. Qualche anno più tardi, anche Gitlitz¹⁴ parlerà di *función prefigurativa* per riferirsi al ruolo delle canzoni e dei motivetti: testi, dunque, dal forte potere allusivo e/o facilmente riconoscibili dal pubblico dell'epoca. Nell'ambito delle funzioni accordate alle *glosas* è certo, pertanto, che queste potevano essere usate per spiegare un antefatto, per offrire un messaggio in relazione ad un evento futuro, e quindi essere funzionali all'epilogo, oppure per enucleare i motivi centrali dell'opera. Più in

¹² Un fenomeno che è stato segnalato in I. TOMASSETTI, *Cantaré según veredes. Intertextualidad y construcción poética en el siglo XV*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt 2017, p. 168. Si veda a titolo esemplificativo il verso incipitario della *glosa* soliloquiale in decima rima presente nell'opera *El desprecio agradecido* («Hablár con vosotras quiero»): cfr. JANNER, *La glosa en el Siglo de Oro...*, cit., p. 56. I versi incipitari delle nostre *glosas* sono indicati, nelle tavole, sotto la strofa glossata.

¹³ G. UMPIERRE, *Songs in the plays of Lope de Vega*, Tamesis, London 1975.

¹⁴ D. GITLITZ, *La estructura lírica de la Comedia de Lope de Vega*, Albatros Hispanófila, València 1980.

generale, per l'espressione di un sentimento¹⁵.

Oltre ed essere state studiate dal punto di vista del contenuto e della forma, le *glosas* sono state messe a confronto e analizzate secondo una serie di parametri che ci potessero aiutare a trovare una *ratio* compositiva: più in particolare, rispetto al genere teatrale in cui vengono impiegate, alla sequenza che le ingloba (quindi il dialogo, oppure il monologo, oppure il soliloquio) e al personaggio che le declama. Occorre specificare fin da subito che la stessa *cita* (o strofa) si può ritrovare glossata una o più volte nella produzione teatrale di Lope e la relativa *glosa* può presentare analogia oppure divergenza col tema posto in essere dalla strofa. Generalmente, quando una strofa si ritrova glossata un'unica volta, Lope sceglie sempre di costruire una *glosa* in analogia col tema originale. Quando invece una strofa è glossata più volte — casistica certamente più interessante — si sono potute constatare almeno tre situazioni ugualmente importanti: 1) la stessa *cita* o strofa viene glossata più volte in opere composte nello stesso periodo, come ad immaginare che Lope utilizzasse gli stessi materiali poetici in un dato intervallo di tempo; 2) la stessa strofa viene glossata in generi teatrali diversi e quindi adattata al genere, alle circostanze drammatiche e al registro; 3) la stessa strofa, infine, può essere glossata in opere appartenenti al medesimo genere teatrale ma per la costruzione di situazioni drammatiche differenti/opposte. Nelle tavole che seguono vengono mostrati alcuni esempi a supporto dell'analisi. I testi sono citati a partire dalle edizioni moderne delle opere a cura del gruppo Prolope¹⁶:

¹⁵ Cfr. RAVASINI, *Pervivencia lírica...*, cit., pp. 1300-1301.

¹⁶ Per la relativa bibliografia si veda *Prolope* (<https://prolope.uab.cat/>).

“Afuera, consejos vanos,
que despertáis mi dolor,
no me toquen vuestras manos,
que en los consejos de amor
los que matan son los sanos”

Glosa (I): “Dadme a besar esas manos”

Glosa (II): “¿Y los bríos sevillanos?”

Glosa (III): “Déjame, pues que te dejo”

<p>BELTRÁN: Oiga el crüel desdénazo. DON JUAN: Señora, ¿en qué os ofendí, que aun por huésped merecí lo que es el primer abrazo? Dadme a besar esas manos. DOÑA LEONOR: Bien me lo aconseja amor, mas como es amor traidor, <i>afuera consejos vanos.</i> DON JUAN: De aquel pasado rigor, mi amor, señora, os avise. DOÑA LEONOR: No me acordéis lo que os quise, <i>que despertáis mi dolor.</i> DON JUAN: No niegan los más tiranos las manos a los que vienen. DOÑA LEONOR: Yo sé el peligro que tienen;</p>	<p>DOÑA ANA: Cuando se pasaba el mes, y los dos, sin escribirme, no era buen compás de pies. DON FÉLIX: Yo estuve en ausencia firme a todo humano interés. DOÑA ANA: ¿Y los bríos sevillanos? ¿Con quién os entretuvistes? DON FÉLIX: Vencieron los castellanos. DOÑA ANA: Ya sé que no les dijistes: <i>¡afuera consejos vanos!</i> DON FÉLIX: Ausencia pone temor, que toda su diligencia es desesperar a Amor. DOÑA ANA: ¡Ay, no me tratéis de ausencia,</p>	<p>AFRICANA: ¿De qué me miras turbado? Yo soy. Tu Africana soy. ¿Cómo mi ley has dejado? AGUSTINO: Parece que viendo estoy la imagen de mi pecado. Déjame, pues que te dejo, visión, acercarme a Dios, que por Él de ti me alejo. AFRICANA: Pues vamos juntos los dos. AGUSTINO: ¿Juntos los dos? Mal consejo; pues la ley de los cristianos a los cielos soberanos me lleva, a que van tan pocos. ¡Dejadme, deleites locos! <i>¡Afuera, consejos vanos!</i> Pues conozco lo mejor, no me mostréis los cuidados</p>
--	---	---

<p><i>no me toquen vuestras manos.</i></p> <p>DON JUAN: Yo os aconsejo, Leonor, que no me cerréis las puertas.</p> <p>DOÑA LEONOR: ¿Dónde hay mentiras más ciertas <i>que en los consejos de amor?</i></p> <p>DON JUAN: Pues matáis, ojos tiranos, no estáis enfermos de amor, que en amor, cuando hay rigor, <i>los que matan son los sanos.</i></p>	<p><i>que despertáis mi dolor!</i></p> <p>DON FÉLIX: Ya son esos celos vanos. Dadme esas manos.</p> <p>DOÑA ANA: También es justo que queden llanos, y hasta averiguarlos bien <i>no me toquen vuestras manos.</i></p> <p>DON FÉLIX: Yo os aconsejo mejor, creyendo mi desengaño.</p> <p>DOÑA ANA: Yo os lo agradezco, señor; mas ¿dónde hay mayor engaño <i>que en los consejos de amor?</i></p> <p>¿Salud tenéis?</p> <p>DON FÉLIX: Si estas manos me la dan.</p> <p>DOÑA ANA: Tengo recelos, y si sanáis son tiranos, que bien sabéis que en los celos <i>los que matan son los sanos.</i></p>	<p>para que vuelva a mi error de los deleites pasados, <i>que despertáis mi dolor.</i></p> <p>AFRICANA: Ea, mi bien, que no es justo que de esa suerte tratéis la ocasión de vuestro gusto. Dadme una mano, pues veis mi ausencia, pena y disgusto.</p> <p>Mirad con ojos humanos lo que ha habido entre los dos.</p> <p>AGUSTINO: ¡Teneos, deleites vanos! Pues me tocan las de Dios, <i>no me toquen vuestras manos.</i></p> <p>AFRICANA: ¿Así pagáis el venir desde el África a buscaros? Mi bien, ¿dejaisme morir?</p> <p>AGUSTINO: Sí, que si no es con dejaros, es imposible vivir. Ya que conozco mi error, busquemos luz y piedad, porque se hallará mejor mi remedio en la verdad <i>que en los consejos de amor.</i></p> <p>Yo voy a buscar a Cristo, de quien ya me adorno y visto;</p>
---	---	--

		que no huye a mis pecados, porque están sus pies clavados y así le alcanzo y conquisto. AFRICANA: ¡Pies rompidos! AGUSTINO: ¡Oh, villanos, que están por mi bien rompidos! Que, siendo en males humanos, los que curan, los heridos, <i>los que matan son los sanos.</i>
redondillas	quintillas	quintillas
(A) <i>El príncipe perfecto (I)</i> vv. 674-693 (I, 4) Parte XI 1612-1614 <i>Glosa</i> dialogica “drama historial de hechos famosos públicos, de Europa”	(B) <i>La villana de Getafe</i> vv. 1633-1657 (II, 4) Parte XIV 1610-1614 <i>Glosa</i> dialogica “comedia urbana”	(C) <i>El divino africano</i> vv. 1682-1726 (II, 3) Parte XVIII 1610 <i>Glosa</i> dialogica “drama religioso”

«Afuera, consejos vanos» è una strofa sulle false promesse d'amore che viene inserita, com'è logico che sia, in quei momenti del testo i cui personaggi coinvolti hanno, oppure hanno avuto, una relazione di tipo amoroso. Viene glossata in tre opere scritte nello stesso periodo, anche se per due di queste non abbiamo una datazione sicura ma solo un intervallo di tempo (che tuttavia si considera affidabile). Le opere in questione appartengono a generi ben distinti e, per tale motivo, la strofa viene riadattata ai temi e al registro che tali generi comportano. Ne riassumiamo brevemente il contenuto: nel dramma storico *El príncipe perfecto I*, Juan de Sosa torna in Castiglia dalla sua Leonor dopo

un'assenza di due anni durante i quali ha intrecciato, nel frattempo, una relazione in Portogallo con Doña Clara; Juan de Sosa inganna Leonor con false promesse d'amore poiché ha intenzione di sposare, in realtà, Doña Clara. L'ordine sarà ristabilito soltanto sul finale, quando il Principe Juan di Portogallo, ora re — che, per la sua grande onestà e magnanimità nei confronti dei sudditi si guadagna l'appellativo di «principe perfetto» — obbliga Juan de Sosa a sposare Leonor per riabilitare l'onore della donna. Nella commedia urbana *La villana de Getafe*, i due promessi sposi, Don Félix e Doña Ana, stanno discutendo per le reciproche gelosie: Doña Ana sospetta infatti, con ragione, l'infedeltà di Don Félix, che intrattiene intanto una relazione con Inés, la quale appartiene a un cetto sociale inferiore. Anche in questo caso, l'opera si conclude con Don Félix che sposa infine Inés, cioè la donna che aveva precedentemente sedotto, e non quella che gli era stata promessa in matrimonio. Infine, nel dramma religioso *El divino africano* — che racconta la storia della conversione di Sant'Agostino — la sequenza glossata mostra il Diavolo che cerca di tentare l'uomo presentandosi sotto forma della moglie Africana, per ricordare ad Agostino i piaceri della sua vita passata. Le tre *glosas* sono tutte in analogia col significato originale della *cita*, ben rappresentato dall'avverbio *afuera*, poiché le tre vittime dell'inganno scacciano via o allontanano il seduttore o lusingatore, ma si distinguono, tuttavia, per il genere in cui vengono inserite e per la varietà delle situazioni drammatiche create da Lope: Juan de Sosa glossa la strofa con la donna che infine sposterà, Don Félix glossa la strofa con la donna che infine non sposterà, Agostino dialoga con il Diavolo nelle fattezze di sua moglie.

La strofa di *Aquel si viene o no viene* è, invece, una strofa sul tema dell'attesa e dell'incontro, intercalata nuovamente in quei contesti dove viene drammatizzata una vicenda d'amore (sia essa felice o infelice, sempre secondo i criteri della *variatio*) e glossata, anche in questo caso, in tre generi teatrali diversi. I due drammi storici, *Don Lope de Cardona* e *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, non appartengono infatti alla stessa tipologia di dramma storico ma possono essere ricondotti a ulteriori sottoclassificazioni: il primo è definito «drama historial, de sucesos particulares», è cioè un dramma che porta in scena una storia esemplare, legata spesso a una figura carismatica, o grande personalità, di cui si raccontano le vicende, i fatti privati, e che quindi contiene una buona dose di elementi di finzione (l'esempio più famoso di questa categoria è *El caballero de Olmedo*). *La nueva victoria...* può essere invece definito «drama historial de hechos famosos públicos, de España», pertanto un dramma ispirato a fatti storici conosciuti e

realmente accaduti. *Aquel si viene o no viene* rappresenta, inoltre, un caso anomalo poiché, diversamente dalle altre occasioni in cui la stessa strofa viene glossata più volte, qui le opere coinvolte sono curiosamente lontane dal punto di vista cronologico. *La nueva victoria...* viene infatti scritta molti anni prima delle altre due, rientrando in quelle che possiamo considerare opere del periodo giovanile.

“Aquel si viene o no viene,
 aquel si sale o no sale,
 no hay placer que se le iguale
 de cuantos el amor tiene”.

Glosa (I): “Ninguna pena Amor tiene”

Glosa (II): “No me parece que tiene”

Glosa (III): “Aquí la noche me tiene”

<p>CLENARDA: Pienso que tarda. CASANDRA: Clenarda, quien ama y espera bien, aunque luego se le den, se queja de que se tarda. No ha tanto que de campaña salió el Príncipe. CLENARDA: El deseo me aleja el bien que no veo y la esperanza me engaña. Ninguna pena Amor tiene con que se pueda igualar el temer e imaginar <i>aquel si viene o no viene.</i></p>	<p>RISELO: No me parece que tiene de tu cuidado pesar. LISARDO: Terrible cosa es mirar <i>aquel si viene o no viene.</i> RISELO: Mientras penas, como sueles, y ella el levantarse traza, vaya Beltrán a la plaza de Antón Martín por pasteles. Que mientras que se regale nuestro estómago, almorzando, estarás tú contemplando <i>aquel si sale o no sale.</i></p>	<p>LEONOR: ¿Es don Pedro? DON PEDRO: ¡Ah! ¿Quién pudiera, de cuantos amor rindió, ni quejarse como yo, ni sufrir pena tan fiera? ¿Quién, sino yo, mi cautiva, a tales horas despierta, para llorar a tu puerta el bien de que amor me priva? ¿Quién pudiera, que no fuera yo mismo, vivir sin ti? O ¿quién que muriera así para tanto mal viviera? Aquí la noche me tiene</p>
---	---	--

<p>No hay pájaro que me iguale en esperar mi español, a ver al alba del sol <i>aquel si sale o no sale;</i> que mal puedo yo saber si por tu papel vendrá o en otro responderá lo que se puede temer. CASANDRA: Ten esperanza, que vale tanto en amor, que yo creo que al sustento del deseo <i>no hay manjar que se le iguale;</i> que si el dolor entretiene, a la posesión la igualo, porque es el mayor regalo <i>de cuantos el amor tiene.</i></p>	<p>LISARDO: Bárbaro estás. RISELO: Libre estoy. LISARDO: Es para el entendimiento, amor divino sustento. RISELO: Pues yo al cuerpo se lo doy, que es lo que aprovecha y vale. LISARDO: Yo no, porque en mis deseos, a un favor, tras mil empleos <i>no hay manjar que se le iguale.</i> BELTRÁN: Allí vienen tres mujeres. LISARDO: ¿Tres? ¿adónde? BELTRÁN: En la Carrera. LISARDO: ¿Son ellas? BELTRÁN: Aquí me espera. LISARDO: Lince, en mis cuidados, eres; mas detente, que ella viene.</p>	<p>sin cansarme de esperar, entretenido en pensar <i>aquel si viene o no viene.</i> El viento me está formando tu voz; la noche, tu sombra; todo pienso que te nombra, todo que te está llamando. Yo, esperando que regale tu sol mis ojos difuntos, estoy mirando por puntos <i>aquel si sale o no sale.</i> En fin, cuando yo te veo, acabo con la esperanza, que es el mayor mal que alcanza la ejecución del deseo. LEONOR: No digas tal, que si vale para aumentar la afición, a esa misma dilación <i>no hay placer que se le iguale</i> al que esperanza entretiene. ¿Qué bien tras largo esperar se iguala al bien de llegar, <i>de cuantos el amor tiene?</i></p>
---	--	--

	BELTRÁN: Ella es, sin duda, señor. LISARDO: ¿Puede haber mayor favor de cuantos el amor tiene?	
redondillas	redondillas	redondillas
(A) <i>Don Lope de Cardona</i> vv. 2033-2052 (II, 7) Parte X 1608-1612 <i>Glosa</i> dialogica “drama historial, de sucesos particulares”	(B) <i>El acero de Madrid</i> vv. 709-735 (I, 4) Parte XI 1606-1612 <i>Glosa</i> dialogica “comedia urbana”	C) <i>La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz</i> vv. 1550-1573 (II, 2) Parte XXV 1595-1598 <i>Glosa</i> dialogica “drama historial de hechos famosos públicos, de España”

Se in *Don Lope de Cardona* la strofa è glossata in un dialogo a due dai toni tragici — Clenarda si è disgraziatamente innamorata del principe nemico e lo aspetta invano —, la *glosa* presente in *El acero de Madrid*, una delle commedie urbane più spassose di Lope, consiste, al contrario, in una parodia: il protagonista Lisardo aspetta la sua amata ai giardini del Prado insieme all'amico Riselo e al servo Beltrán che invece hanno fame e vogliono andare a fare colazione. Le strofe della *glosa* alternano quindi la voce di Lisardo, che si lamenta del tempo che passa perché non sa se la sua amata arriverà all'appuntamento, e la voce di Riselo, che si lamenta del tempo che passa perché gli fa aumentare la fame. La terza opera, infine, sviluppa una *glosa* dal tono serio nell'ambito di un incontro fra i due innamorati Don Pedro e Doña Leonor, entrambi prigionieri dei Turchi, i quali si giurano amore eterno proprio in questa sequenza.

Le tre *glosas* rappresentano un caso particolare anche in ragione della variazione che si produce in corrispondenza della *cita* stessa. Si può notare, infatti, come soltanto *La nueva victoria...* citi la strofa in maniera letterale («no hay placer que se le iguale»), mentre le altre due sostituiscono *placer* con *manjar*, considerato sinonimo (letteralmente «delizia», «gioia», «piacere», oppure «pasto»). La ragione di tale variazione può risiedere, secondo la nostra analisi, in due motivi: nella lontananza cronologica delle opere — e quindi può avere a che fare con la memoria

poetica dell'autore, che infatti usa *manjar* nelle due opere composte nello stesso periodo — oppure in una variazione consapevole dovuta al tema, dal momento che il vocabolo è perfettamente coerente con la scena che si sviluppa in *El acero de Madrid*, in cui, come abbiamo detto, i due giovani hanno fame. Lo stesso discorso vale per *Don Lope de Cardona*, sebbene la parola non sia usata nella stessa accezione, poiché siamo nell'ambito di un dramma storico e i versi messi in bocca a Casandra, dama di compagnia di Clenarda, sono chiaramente metaforici.

Concludiamo spendendo qualche parola sulla provenienza delle citazioni scelte dall'autore per corredare i suoi testi: già Díez de Revenga¹⁷ aveva dimostrato il legame di Lope con la lirica di tipo popolare, con strofe provenienti da *romances* e *canciones* che erano entrate nella memoria comune, con proverbi e detti celebri. Queste strofe circolavano in moltissime varianti e poteva addirittura accadere che l'autore stesso, per sua iniziativa, operasse un'ulteriore modifica del testo di cui si era servito (si è visto con la strofa «Aquel si viene o no viene»). L'abbondante ricorso alla poesia tradizionale, e quindi l'alto numero di testi glossati senza fonte o di autore anonimo, si contrappone a quei casi in cui siamo invece certi della paternità. Lope sceglie di glossare perlopiù testi appartenenti a generazioni di poeti a lui coeve o di poco antecedenti, solitamente con intenti esegetici che rimangono ben saldi al contenuto o accezione originali. Un caso evidente è rappresentato dai celebri versi di Luis de Góngora («Aprended, flores, de mí, / lo que va de ayer a hoy; / que ayer maravilla fui / y hoy sembra mía aun no soy»), composti presumibilmente non molti anni prima della scrittura di *El desprecio agradecido* (1633), opera teatrale in cui vengono glossati. Non mancano, tuttavia, citazioni provenienti dalla lirica castigliana tardomedievale (ne sono un esempio i versi di Jorge Manrique e Juan Rodríguez del Padrón) e almeno due casi di autocitazione, la *glosa* di un *romance*, «Sale la estrella de Venus», e la *glosa* di «En fin, señora, me veo», una strofa frutto di invenzione dello stesso Lope: «La *glosa*, allora, non è più soltanto l'interpretazione di un testo, bensì è l'occasione — attraverso questo gioco di specchi tra vero e falso autore — per una riflessione sul senso di questa attività esegetica: spiegare, commentare, analizzare una poesia significa farla propria [...]»¹⁸.

¹⁷ F. DÍEZ DE REVENGA, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Universidad de Murcia, Murcia 1983.

¹⁸ RAVASINI, *Dalla citazione all'interpretazione...*, cit., p. 290.

#Autorialità e...

Maddalena Pennacchia

Nel corredare il presente volume con una lista di possibili declinazioni della questione autoriale in relazione a temi cruciali del contemporaneo, i curatori e le curatrici dismettono qui, alla fine delle loro fatiche organizzative, i panni di *editors* contribuendo con la propria scrittura alla riflessione sulla figura dell'autore e dei suoi difetti. Nel farlo hanno messo in gioco la loro stessa autorialità, ciascuno scegliendo una parola chiave che facesse riverberare una delle tante sfaccettature di quel 'prisma' che è l'autore, soggetto che filtra la luce del mondo proiettandone sulla pagina lo spettro cangiante; cangiante ed evanescente, come la sua stessa 'spetttralità' che certo infesta quella pagina donandole, purtuttavia, i colori della vita. Una metafora efficace, quella dell'autore come prisma, sulla quale si sofferma Valerio Soldà con l'ultima delle parole chiave, 'spettrologia', che riporta chi legge all'inizio del volume e alla vivace immagine policroma della copertina che ci ha introdotto in questo spazio di ricerca; immagine creata proprio dai curatori e dalle curatrici, questa volta in collaborazione con l'intelligenza artificiale.

Dieci in tutto le parole chiave di questa lista dedicata all'autorialità. E non deve essere stato facile sceglierle. Ma è proprio nella poliedricità della scelta, idiosincratca e dettata da una curiosità scientifica personale, che si rivelano i *true colours* dei curatori e delle curatrici del progetto sui difetti d'autore.

È così che Livia Bellardini e Giulia Bocchetti ci appaiono convinti nel considerare il ritorno della critica all'emotività, la prima nelle sue considerazioni sul 'linguaggio poetico' come spazio di 'relazionalità' in contrapposizione al 'solipsismo lirico' alimentato da un lungo formalismo di matrice americana e la seconda nella sua evidenziazione dell'elemento del dolore che attraversa la scrittura di chi, con 'autenticità soggettiva', vuole far sopravvivere la memoria superando il trauma. Le questioni etiche emergono sia nella proposta di Lorenzo Buonvivero, che nel sottolineare l'aspetto autoriale, ma anche attoriale dell'esercizio linguistico, invoca la pratica di una 'identità ecoculturale', che tenga conto, cioè, dei 'soggetti oltre l'umano', sia in quella di Giuseppe Cali, che invita a considerare gli 'atti d'autore' per ciò che sono: azioni politicamente situate, compiute in un contesto che è già da sempre coloniale, così che si possa rendere possibile un approccio di resistenza, ovvero

‘decolonializzato’, al sapere. Martina De Santis ci introduce, invece, al carattere ‘funzionale’ di alcune strategie autoriali, in particolare nel discorso di divulgazione scientifica, dove l’emittente si ‘approssima’ al destinatario tramite costruzioni linguistiche che poggiano sulla nozione di affidabilità. Di nuove tecnologie digitali e di relazione fra i media trattano sia Stefano Franceschini che Francesca Forlini, quest’ultima con la sua riflessione sull’impatto di immagini fortemente realistiche ma di fatto manipolate o generate dall’IA, i ‘deepfake’, nel teatro contemporaneo che le accoglie per farne oggetto di dibattito sulla loro legittimità in un ambito che è, per statuto, legato all’autorialità fisica attoriale; Franceschini, invece, sottolineando come nella felice trasgressione degli spazi fra un medium e l’altro, spazi che si sono assottigliati in ragione del digitale, si giochi una costante e libera ri-declinazione ‘intermediale’ delle figure autoriali. Strettamente collegate fra di loro le due parole chiave dedicate a ‘eteronimia’ e ‘voce’: perché se da un lato lo scrittore, come scrive Eva Lacorte, si cela dietro nomi diversi dal proprio indossando una maschera che pone scientemente una distanza fra sé e chi legge, di fatto moltiplicandosi con un atto di volontà in molti sé, dall’altro la sua voce, come sottolinea Silvia Masi, aleggia nel testo come un fantasma acustico individuale con un inconfondibile timbro, il suo idioletto stilistico, che tuttavia è anche soffio vitale, riattivato dalla voce di chi legge ascoltandosi dire parole di altri. Sulla riflessione relativa alla parola chiave che chiude la lista, ‘Spettrologia’, scritta da Valerio Soldà, si è già detto sopra.

Un’ultima osservazione. Gli/le *editors* hanno deciso di far precedere le parole chiave da un *hashtag*, un segno che, come sappiamo, rappresenta una ‘griglia’, usata nel mondo dei social media per incasellare e ordinare tematiche che, tuttavia, si moltiplicano sfuggendo ad una classificazione definitiva. Questo segno, con la mirabile immediatezza e opacità di un ideogramma, ci ricorda pure che l’autorialità oggi non può prescindere dalle nuove dinamiche della comunicazione digitale attraverso cui ciascun soggetto - tu, io, lei, lui, chiunque - si presenta e rappresenta ad una comunità di ‘pari’, ovvero di altri soggetti in grado di rispondere in tempo reale, in un infinito gioco di lettura scrivibile che è andato ben oltre le più audaci fantasie di Roland Barthes.

Questo gioco infinito e mai pago è, oggi come ieri, il difetto principale dell’autore, la sua mancanza. Ma forse quel difetto non è solo mancanza. È anche residuo. Quella impurità che ancora ci consente di riconoscere e apprezzare l’umano in ciò che ruota intorno all’autorialità.

#linguaggio poetico

Livia Bellardini

In *Theory of the Lyric* (2015) Jonathan Culler prende le distanze da una lettura romantica della lirica, vale a dire da un'idea di lirica come espressione del paesaggio interiore dell'io poetante. Versificando *in propria persona*, il poeta romantico, dichiara Culler, “absorbs into himself the external world and stamps it with inner consciousness”¹, collocando al centro del proprio discorso e del proprio poetare una percezione soggettiva e singolare del mondo. È negli scritti di Hegel sull'estetica che la definizione del rapporto tra poeta, mondo e testo trova piena espressione nella formulazione di una vera e propria teoria della lirica, e delle arti in senso lato. Riponendo la figura del poeta in secondo piano, Culler mette in discussione un ulteriore modello teorico con cui si è soliti analizzare poesie; si tratta di una variante comunemente utilizzata dai docenti di inglese nelle scuole di secondo grado statunitensi generalmente impiegata per parlare di poesia a partire dalla figura-agente dell'io poetico, un personaggio fittizio che si muove all'interno dello spazio-poesia e le cui vicissitudini il lettore si trova a dover ricostruire. Tale modello prepara gli studenti a rispondere a una serie di domande apripista: “who is speaking, in what circumstances, to what end” (*ibid.*). Eppure, Culler elabora, tali quesiti, particolarmente utili alla comprensione e all'analisi di un romanzo, precluderebbero al lettore l'occasione di cogliere tutti quei procedimenti formali che non solo strutturano e definiscono un testo poetico, ma il cui uso nel genere narrativo è meno frequente. *Theory of the Lyric* discute della necessità di approcciare una poesia lirica a partire dai suoi elementi formali e caratterizzanti, suddivisi in quattro parametri complessivi. Per orientare il lettore all'analisi formale del testo poetico, Culler propone di prestare attenzione:

1. alla complessità dell'apparato enunciativo del testo lirico, quindi all'uso dell'apostrofe, alla presenza di destinatari indefiniti (nelle liriche, spesso l'io poetante si rivolge a “tu” indefinito: “you”) e all'uso di deittici;

¹ J. CULLER, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge 2015, p. 226.

2. all'uso performativo e ottativo del linguaggio lirico. Difatti, “[n]othing need to happen in the poem because the poem is itself the happening”, ci ricorda il critico.
3. al ritmo del verso e all'elemento ritualistico;
4. alla qualità iperbolica del linguaggio. Si pensi, per esempio, al modo in cui l'io poetante di “Ode to the West Wind” si rivolge al vento: “O wild West Wind, thou breath of Autumn's being, [...]”².

Theory of the Lyric sembrerebbe voler restituire alla poesia lirica tutto il suo potenziale espressivo, nonché la sua predisposizione a crearsi e ricrearsi attraverso i parametri sopraelencati e alla generosità del lettore. Se secondo Culler è il testo stesso a riscattare la propria autorialità o il proprio piglio inventivo attraverso il lettore³, è importante sottolineare che tale visione, seppur estesissima nella sua portata transstorica (Culler si occupa di tracciare linee di continuità formale tra poesie di tempi e luoghi diversi), eclissa inevitabilmente uno degli aspetti più trasformativi della poesia, ossia quello di stabilire nuove forme di legami proprio a partire da un “io” lirico, indipendentemente dal fatto che esso richiami un personaggio fittizio, una voce o l'alterego del poeta stesso. Per dirla con Italo Testa, “una visione dialogica e intersoggettiva che mette in discussione gli assunti della concezione autocentrica del soggetto individuale”⁴ può essere accolta anche qualora si voglia ripristinare il soggetto e la sua funzione relazionale all'interno dello spazio poetico, senza, però, dover necessariamente rinunciare all'ideazione di un discorso volto a coniugare tutti quegli agenti che, in un modo o nell'altro, contribuiscono a far vivere e rivivere un testo poetico nel presente dell'enunciazione: poeta, testo, lettori e svariati momenti storici.

Nel contesto statunitense la poetica relazionale di Adrienne Rich, elaborata nel corso di una carriera decennale, è un chiaro esempio di

² P. B. SHELLEY, “Ode to the West Wind”, Poetry Foundation, <https://www.poetryfoundation.org/poems/45134/ode-to-the-west-wind>; J. CULLER, *Apostrophe*, in “Diacritics”, n. 4, 1977, pp. 59-69.

³ Nella prospettiva teorica di Culler, difatti, il lettore ricopre un ruolo centrale, ossia di dare voce alla poesia e di rinnovarne la portata sia estetica sia sociale ogniqualvolta che la si legge ad alta voce.

⁴ I. TESTA, *Teoria della poesia*, in “Le parole e le cose”, 2022. <https://www.leparolee-lecose.it/?p=44356>.

come “l’energia della creazione” possa trasformarsi in “energia della relazione”⁵. Secondo Rich è proprio il posizionamento sociale, politico e geografico dei poeti e dei soggetti poetici “a sottrarre la poesia all’esclusività del solipsismo lirico e riconciliarla con la dimensione del vivere sociale”⁶; il linguaggio poetico, il mezzo attraverso il quale validare e connettere infinite esperienze e vite. A seguire, i primi versi di “Dedications”:

I know you are reading this poem
late, before leaving your office
of the one intense yellow lamp-spot and the darkening window
in the lassitude of a building faded to quiet
long after rush-hour. I know you are reading this poem
standing up in a bookstore far from the ocean
on a gray day of early spring, faint flakes driven
across the plains’ enormous spaces around you ⁷.

Al primato dell’enunciazione, che nei termini proposti da Culler trascende i limiti dello spazio e del tempo, segue quello della relazione: a ogni “io” corrisponde, e risponde, un “tu”. La poesia si fa quindi portavoce di una molteplicità di esperienze, centrali e periferiche al contempo

⁵ M. CAMBONI, “Your Native Land, Your Life.” *Adrienne Rich, Emily Carr e il paesaggio nord-americano*, in “Il paesaggio americano e le sue rappresentazioni nel mondo letterario, a cura di C. Martinez, LED, Milano 2016, pp. 237-252.

⁶ *Ibid.*

⁷ A. RICH, *An Atlas of the Difficult World*, W.W. Norton, New York 1991, p. 25.

#autenticità soggettiva

Giulia Bocchetti

La scrittura può configurarsi come uno strumento necessario per la memoria, sottraendo stralci di vita all'oblio. In tal senso, per Christa Wolf la scrittura è un vero e proprio approccio alla vita, accanto alla quale essa deve scorrere in maniera parallela, immergendosi nell'interiorità del soggetto seguendo i fili della memoria.

Wolf parte dal presupposto secondo cui la scrittura è ciò che permette di avvicinarsi ai punti più remoti e dolenti della propria memoria, quelli che lei definisce *punti ciechi*:

Nun ist ja Schreiben ein Sich-Herarbeiten an jene Grenzlinie, die das innerste Geheimnis um sich zieht und die zu verletzen Selbstzerstörung bedeuten würde, aber es ist auch der Versuch, die Grenzlinie nur für das wirklich innerste Geheimnis zu respektieren und die diesen Kern umgebenden, schwer einzugestehenden Tabus nach und nach von dem Verdikt des Unaussprechlichen zu befreien. Nicht Selbstzerstörung, sondern Selbsterlösung. Den unvermeidlichen Schmerz nicht fürchten¹.

La scrittura, così, rende possibile il superamento di un trauma o di un conflitto interiore. Una simile concezione della scrittura tiene naturalmente conto del fatto che questa possa trasformarsi per l'autore in un processo doloroso, ma altresì necessario per giungere a una piena conoscenza di sé. Gli studi sulla scrittura terapeutica, teorizzata per la prima volta alla fine degli anni Ottanta da Pennebaker, equiparano il parlare e lo scrivere di un trauma dal punto di vista biologico, emotivo e cognitivo: la scrittura espressiva, pertanto, sarebbe per molti versi analoga alla psicoterapia e mostrerebbe un'effettiva utilità nell'elaborazione di traumi, tanto da essere impiegata a scopo terapeutico.

Secondo Wolf, la scrittura autobiografica è una scrittura naturale,

¹ CH. WOLF, *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud*, Suhrkamp, Berlin 2011, pp. 271-272; «Scrivere è approssimarsi alla linea di confine che il segreto più intimo traccia intorno a sé e la cui violazione porterebbe all'autodistruzione, ma è anche il tentativo di rispettare la linea di confine solo per il segreto veramente intimo, e di liberare a poco a poco dal verdetto dell'inesprimibile i tabù inconfessabili che circondano quel nocciolo. Non autodistruzione, ma autosalvazione. Non temere il dolore inevitabile» (in EAD., *La città degli angeli*, edizioni e/o, Roma 2011, p. 258).

in quanto affronta una materia ben nota all'autore che in essa si muove «wie der Fisch im Wasser»², ma al tempo stesso richiede uno sforzo nell'abbandonare ogni resistenza mettendosi a nudo e soprattutto perseguendo l'autenticità. Ai fini di una collocazione dell'autenticità nell'ampio concetto di autorialità, si rivela estremamente utile fare riferimento al concetto di *autenticità soggettiva* elaborato dalla stessa Wolf. L'autenticità soggettiva wolfiana può essere descritta come un approccio alla narrazione di fatti reali che però rifiuta un punto di vista oggettivo e completamente slegato dalla soggettività dell'autore-narratore: al contrario, essa adotta un punto di vista che segue la percezione individuale della realtà, riconoscendo che l'autore sarà sempre sottoposto al filtro della soggettività. Wolf, dunque, ammette che la completa oggettività sia irraggiungibile, anche a causa del passaggio attraverso il filtro della memoria, ponendo tuttavia la veridicità e, appunto, l'autenticità come presupposti per questa idea di scrittura.

In tal senso, l'autenticità soggettiva si configura come la modalità attraverso cui è possibile mediare tra la realtà oggettiva e l'esperienza soggettiva dell'autore: una scrittura guidata dall'autenticità soggettiva, pertanto, non trascura l'autenticità dell'oggetto della narrazione, ma al tempo stesso non tradisce quella della soggettività dell'autore. Se da una parte l'autenticità soggettiva potrebbe essere erroneamente considerata un tentativo di contaminazione della realtà, Schmidt sottolinea come d'altra parte non si possa non tenere conto dei riferimenti storici e sociali collettivi che limitano questa contaminazione, riprendendo così Halbwachs nel considerare i quadri sociali l'unico contesto entro cui può svolgersi la memoria individuale³.

Infine, si noti come per Wolf una scrittura da cui non scaturisce dolore è una scrittura non autentica, che manifesta un distacco a sua volta indice della mancata immersione nella profondità dell'io. Scrivere nel dolore, dunque, è necessario affinché la scrittura rispetti l'autenticità soggettiva: la necessità, quindi, è quella di *partorire ciò che la ucciderà*, come afferma Karoline von Günderrode di *Kein Ort. Nirgends* (1979).

² EAD., *Autobiographisch schreiben. Zu Günter Grass' Beim Häuten der Zwiebel*, in EAD., *Sämtliche Essays und Reden. Band 3: 1991-2010. Nachdenken über den blinden Fleck*, Suhrkamp, Berlin 2021, pp. 516-521, qui p. 516; «come un pesce nell'acqua» (trad. di chi scrive).

³ Cfr. N.J. SCHMIDT, *Grenzen des Sagbaren. Reflexionen zur literarischen Konstruktion von Erinnerung in Christa Wolfs Roman Kindheitsmuster*, in *Christa Wolf. Im Strom der Erinnerung*, a cura di C. Gansel, V&R, Göttingen 2014, pp. 121-138.

#identità

Lorenzo Buonvivere

Autorialità è, fra le tante cose, somma degli elementi originali e autorevoli della creazione che rimandano all'autore/autrice, alla sua identità in quanto soggetto che crea. Se è vero, come scrive David Crystal, che «there is no more intimate or more sensitive an index of identity than language»¹, non si può parlare di identità senza parlare di linguaggio. Viceversa, ogni riflessione circa il concetto di identità non può prescindere dall'osservarne l'insopprimibile connessione con il segno linguistico in quanto espressione della realtà materiale.

Identità è una delle categorie maggiormente esplorate dall'analisi critica del discorso che, fin dalle sue origini, riconosce un nesso inscindibile tra lingua, società e cognizione. Ne consegue che la realtà 'parlata' o 'scritta' è anche realtà esperita, in un gioco di co-costruzione in cui la lingua è sì modellata dal mondo, ma al tempo stesso modella e regola il mondo essa stessa. La lingua è, a tutti gli effetti, (co)autrice del reale.

Tale processo è tanto più evidente nei dispositivi linguistici attraverso cui le identità di ciascun soggetto sono testualizzate; ovvero, i modi in cui i discorsi, da intendersi quali produzioni linguistiche ricorrenti e caratteristiche di una specifica comunità di parlanti, assegnano ruoli più o meno definiti agli individui, determinandone la posizione all'interno di stabili rapporti di socialità e potere. Nelle parole di Benwell e Stokoe, «[w]ho we are to each other [...] is accomplished, disputed, ascribed, resisted, managed and negotiated in discourse»².

In uno studio linguistico dell'autorialità possono osservarsi due tipi di identità. La prima è un'identità effettivamente *autoriale*, che coglie l'autore/autrice in quanto soggetto produttore del testo. L'identità autoriale emerge dal complesso degli espedienti linguistici con i quali l'autore/autrice si auto-rappresenta, consapevolmente o inconsciamente. Questi comprendono sia elementi puramente stilistici, afferenti a un'idiosincrasia linguistica; sia elementi lessicali e sintattici colti nella

¹ «Non vi è indice più intimo o complesso dell'identità quale la lingua» (trad. mia). D. CRYSTAL, *English as a Global Language*, Cambridge University Press, Cambridge 2003², p. xii.

² «Ciò che siamo l'uno per l'altro è conquistato, discusso, determinato, contestato, controllato e negoziato attraverso i discorsi» (trad. mia). B. BENWELL, E. STOKOE, *Discourse and Identity*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2006, p. 4.

loro funzione pragmatica, che rivelano la posizione dell'autore/autrice circa i problemi di cui parla o scrive. Si pensi, fra gli altri, all'uso della modalità, attraverso la quale attenuare (es. 'è possibile che') o enfatizzare (es. 'con assoluta certezza') l'affidabilità delle proprie parole.

La seconda è invece un'identità *attoriale*, espressione con cui si vuole rendere ragione di come chi produce il testo parla o scrive di, e quindi costruisce, tutti gli attori o partecipanti alla situazione o evento descritto. Essa comprende, quindi, tutti quegli elementi linguistici che rivelano l'intenzione dell'autore/autrice di classificare i soggetti del discorso (e del mondo) nell'uno o nell'altro gruppo. Ciò può verificarsi già attraverso la deissi, sia personale – con la quale il testo 'nomina' le persone e le raggruppa in 'noi', 'voi', o 'essi' – sia spaziale, con la quale si delimitano 'qui' e 'lì', 'dentro' e 'fuori'.

La costruzione delle identità attoriali è particolarmente significativa secondo una prospettiva ecolinguistica, fondata sull'esame del rapporto tra lingua e ambiente, e soprattutto degli effetti di certe abitudini linguistiche sulla formazione di una coscienza ambientale³. Le ripercussioni di tale processo sono infatti più profonde se si espande la categoria degli attori ai soggetti oltre l'umano che appartengono alla natura: animali non-umani, piante, fiumi, foreste e altri ecosistemi. Nell'età dell'Antropocene i tempi sono maturi – se non stringenti – affinché si parli e si scriva un'identità ecologica, che renda conto della complessità e molteplicità delle forme viventi, e riconosca l'umano e il non-umano insieme quali legittimi autori e attori di una comunità multispecie e simmetrica, in cui il modello antropocentrico non giustifichi una gerarchia degli individui fondata sul loro mero valore strumentale.

Superando la secolare e divisiva dicotomia natura/cultura, l'auspicio è di farsi autori e autrici di discorsi nuovi, costruiti intorno alla consapevolezza di una più ampia e comprensiva categoria, quella di "identità ecoculturale". Tutti gli esseri, umani e non, sono insieme soggetti culturali ed ecologici, cioè esistono tanto nella realtà materiale quanto in quella testuale della lingua e dei discorsi. Pertanto, ragionare di identità ecoculturali, come suggeriscono Milstein e Castro-Sotomayor, significa trascendere la tendenza alla subordinazione dell'ambiente all'economia, la politica, la storia e la cultura, per riconsiderare tutti i rapporti e le azioni ecologiche, individuali e collettive, nella loro irriducibile dimensione socioculturale⁴.

³ Cf. A. STIBBE, *Ecolinguistics: Language, Ecology and the Stories We Live By*, Routledge, London 2021².

⁴ Cf. *Routledge Handbook of Ecocultural Identity*, a cura di T. Milstein, J. Castro-Sotomayor, Routledge, London 2020.

#decolonialità

Giuseppe Cali

In un contesto globale martoriato da conflitti, svolte autoritarie, violenze di genere, di Stato e/o capitalistiche, le riflessioni circa l'autorialità – in questo caso, nello specifico – critica, e quindi sul ruolo della ricerca, divulgazione scientifica, docenza, critica letteraria, ecc., non possono non instaurare un dialogo produttivo con le varie declinazioni verbali di una parola ancora troppo raramente al centro dei dibattiti culturali: *colonialità*. E non è un caso che abbia qui privilegiato questa scelta lessicale in luogo di *colonialismo*: differenziandola dal processo militare, politico, giuridico e culturale di conquista e sfruttamento legato a una parentesi spazio-temporale precisa (*colonización*), Aníbal Quijano propone infatti l'espressione «colonialidad del poder» per dare nome a una serie di forme centro-periferiche di dominio dai confini apparentemente meno visibili (ma più durature e rocciose) e di meccanismi (spesso anche fantasmaticamente) gerarchici che interessano, tra le tante cose, (bio)politica, economia, saperi e pratiche dei luoghi marcati da violenze coloniali e neocoloniali.¹

Non potendo ora entrare nel merito delle articolazioni teorico-genealogiche del concetto, utilizzo questa breve differenziazione unicamente per sottolineare come, a partire dagli anni Ottanta, il termine *decolonialidad* abbia attraversato multidisciplinariamente il pensiero latinoamericano, dando vita a prospettive epistemologico-metodologiche politicamente 'localizzate',² femministe e intersezionali utili alla trasformazione delle pratiche di ricerca scientifica (nel nostro caso, sociale e umanistica).³ Tuttavia, considerando le difficoltà, le criticità e le contraddizioni date dal mio (e dal nostro) luogo di enunciazione, da una modernità ultra-capitalistica fondata su un'egemonia culturale di stampo eurocentrico, nordatlantista, bianco ed eteronormativo – e, di conseguenza, da una costante violenza subordinatrice, escludente e delegittimatrice –, la domanda che mi pongo è la seguente: in che

¹ A. QUIJANO, *Colonialidad y modernidad / racionalidad*, in *Perú Indígena*, Vol. 13, N° 29, 1992, pp. 11-20.

² W. MIGNOLO, *The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference*, in *The South Atlantic Quarterly*, v. 101, n. 1, 2002, pp. 57-96.

³ M. LUGONES, *Colonialidad y género*, in *Tabula Rasa*, n. 9, 2008, pp. 73-101.

misura posso prendere parte a questo processo senza reiterare questa forma di oppressione?

Dare una risposta decisiva è ovviamente complesso, spesso aporetico. Credo però che proprio questo tipo di *impasse* e complicazione possa fornire un'interessante chiave per riflettere sulla stretta relazione e interdipendenza tra decolonialità e autorialità, e sulla presenza di un movimento d'azione bidirezionale che, nella possibilità di tale vincolo, caratterizza quest'ultima.

Partendo dal presupposto che la nozione di decolonialità è intrinsecamente legata a un'idea di pluralità, apertura, integrazione e movimento di saperi, non si propone mai come *Un sapere* (anche bibliografico) unico, ma come un approccio o un metodo: in altre parole, va sempre e necessariamente intesa come un *atto d'autore*. Essa implica infatti l'assunzione di un posizionamento politico e una conseguente azione, un costante esercizio di de-gerarchizzazione della conoscenza e di opposizione alle categorie – agli assi strutturali –⁴ di pensiero che creano, riproducono e 'salvaguardano' una «colonialità del sapere».⁵ Seguendo questi criteri, decolonizzare il *modus* scientifico potrebbe significare, per esempio: considerare un territorio, non solo come costruzione spaziale e socio-storica, ma anche come una serie di pratiche condivise; incorporare esperienze dei movimenti sociali; proporre un lavoro di ricerca geopoliticamente situato (di e sul campo); assumere a-linearità, sovrapposizioni e complessità di un contesto storico ed epistemologico per non cadere nell'essenzialismo, esotizzazione, riduzionismo o appropriazione culturale; considerare i processi di costruzione dell'alterità (da un punto di vista intersezionale) e, da lì, esplorare percorsi alternativi silenziati o subalternizzati. In questo senso, è quindi anche un *atto sull'autore*: applicare un metodo decoloniale implica, più che su ciò che è 'oggetto di studio', un lavoro di decostruzione sul 'soggetto studiante'. Per poter riconoscere le forme che reiterano questo tipo di violenza, risulta infatti imprescindibile comprendere – per poter problematizzare e ri-strutturare – il nostro luogo di enunciazione (categorie, strumenti, certezze, binarismi e catene), il nostro modo di stare e partecipare al mondo.

Questa doppia direttrice (fuori/dentro) legata alla figura autoriale

⁴ M. LUGONES, *Colonialidad y género*, in *Tabula Rasa*, n. 9, 2008, pp. 73-101.

⁵ E. LANDER (editor), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales (FACES-UCV), Instituto Internacional de la UNESCO para la Educación Superior en América Latina y el Caribe (IESALC), Caracas 2000.

è, insomma, ciò che a mio parere costituisce la grande sfida per il perseguimento di una ricerca decoloniale: l'obiettivo comporta una tortuosa attività di messa in discussione, costantemente in divenire, della propria voce ma, prima di tutto, una scelta, una scelta coscientemente e dichiaratamente politica, su come usarla.

#funzionalità

Martina Desantis

Nell'ambito della produzione di testi di divulgazione del Discorso Specialistico, la figura dell'autore può essere ricondotta agli aspetti funzionali della comunicazione. Consideriamo tali testi come derivanti da processi comunicativo-interazionali di ricontestualizzazione e riconcettualizzazione di contenuti specialistici¹, al fine di garantirne maggiore comprensibilità e permettendone la diffusione in un pubblico ampio e diversificato. In una visione di questo tipo, per cui ogni comunicazione si basa sulla co-costruzione di significati², la posizione dell'emittente del testo viene necessariamente ad essere definita in relazione al destinatario. Le necessità comunicative di entrambi rappresentano punti fondamentali del processo di organizzazione e costruzione testuale³, per cui le modalità espressive scelte vengono selezionate in funzione di due obiettivi principali. Innanzi tutto, si aspira ad una resa dei contenuti quanto più efficace possibile in termini divulgativi. In più, si punta ad una trasmissione di informazioni coerente rispetto alla disciplina specialistica di riferimento, ossia alla varietà 'diagrammatica' del Discorso Specialistico a cui è possibile ricondurre il testo⁴.

Pertanto, osserviamo che l'associazione tra autorialità e funzionalità apre due percorsi di riflessione strettamente e direttamente collegati.

Il primo percorso riguarda essenzialmente la relazione che si crea tra i partecipanti all'interazione, per cui chi riceve il testo 'si affida' a

¹ G. BERRUTO 2020, *Su qualche aspetto sociolinguistico della divulgazione*, in N. GRANDI e F. MASINI (a cura di), *La linguistica della divulgazione, la divulgazione della linguistica*, Atti del IV Convegno Interannuale SLI nuova serie, Bologna, 2018, Società di Linguistica Italiana, Officinaventuno, Milano.

² F. SABATINI 1999, *Rigidità-Esplicitzza vs Elasticità-Implicitzza, Possibili Parametri Massimi per una Tipologia dei Testi* in G. SKYTTE & F. SABATINI (edd.), *Linguistica testuale comparativa. In memoriam Maria Elisabeth Conte. Atti del Convegno interannuale della Società di Linguistica Italiana, Copenaghen, 5-7 febbraio 1998*, Museum Tusulanum Press, Copenaghen.

³ C. MATTHIESSEN & S. A. THOMPSON 1988, *The structure of discourse and 'subordination'*, in J. HAIMAN e S. A. THOMPSON (Ed.) *Clause combining in grammar and discourse*, John Benjamins Publishing, Amsterdam, pp. 275-330.

⁴ G.L. DE ROSA & F. MORLEO 2022, *Os marcadores discursivos interacionais no discurso especializado we-mediated*, *Lingue e Linguaggi*, 53, pp. 135-156.

chi lo produce. Infatti, il destinatario (spettatore, ascoltatore o lettore) fa affidamento su quanto viene esposto nel testo a livello contenutistico. Di conseguenza, l'emittente assume il ruolo di una risorsa, e la fruizione del prodotto comunicativo diviene funzionale all'arricchimento o alla modifica delle conoscenze del destinatario, in merito ad una specifica tematica. Perciò, la percezione di chi riceve il testo riguardo la credibilità dell'emittente costituisce un aspetto cruciale. Riprendiamo, in questo senso, la nozione di *proximity* delineata da Hyland⁵ riguardo il controllo esercitato dall'autore sulla selezione di elementi e tecniche retoriche, che possano, da un lato, rinviare ad un determinato posizionamento rispetto alle tematiche affrontate nel testo e, dall'altro, mostrare la validità della propria autorità come fonte di conoscenze specialistiche. In particolare, per quanto concerne la relazione di 'fiducia' instaurata tra destinatario ed emittente, richiamiamo la *proximity of commitment*⁶: un congiunto di strategie di configurazione formale e tematica dei testi, mediante cui il patto comunicativo tra i partecipanti⁷ va ad essere basato su un alto grado di credibilità di quanto esposto, oltre che sull'accessibilità e sulla comprensibilità. Il valore significativo di tecniche di costruzione di credibilità viene confermato dalla distanza interazionale, che si crea in termini di competenze specialistiche, tra i partecipanti coinvolti in eventi comunicativi di carattere divulgativo. Infatti, gli emittenti non possono basarsi su un bagaglio di conoscenze tale da permettere ai destinatari di dedurre la veridicità, validità ed affidabilità dei contenuti del testo. Attraverso unità retoriche⁸ (più o meno complesse) dedicate alle proprie esperienze formative o professionali, come pure a ricerche precedenti, l'autore predispone delle fondamenta solide per la propria comunicazione, e riesce ad occupare una posizione di autorità riconosciuta ed accettata dal destinatario. Per chiarire, possiamo osservare il seguente esempio tratto da un TEDx Talk (nello specifico, in lingua portoghese), una comunicazione orale divulgativa inserita nel programma TEDx, che mira alla diffusione di *ideas worth spreading*⁹ a livello locale, e riprende il formato originalmente ideato dalla ONG TED, nelle *TED Conferences*.

⁵ K. HYLAND 2010, *Constructing proximity: relating to readers in popular and professional science*, *Journal of English for Academic Purposes*, 9, pp.116-127.

⁶ *Ibidem*.

⁷ SABATINI 1999, cit.

⁸ MATTHIESSEN & THOMPSON 1988, cit.

⁹ <https://www.ted.com/about/programs-initiatives/tedx-program> - "idee che meritano di essere diffuse" (trad. di chi scrive)

- (1) pra quem não me conhece trabalho com propaganda marketing digital estive envolvido [F] ah com projetos como Brasil Paralelo Código Da Riqueza Avenue Securities O Novo Mercado nossa escola de marketing já conta com mais de cento e cinquenta aulas e hoje eu quero falar um pouquinho pra vocês do meu [...] trabalho [...] da minha visão [...]um pouquinho aqui [...] nos bastidores um marketeiro um comunicador falando sobre comunicação e marketing pela primeira vez na história sem tentar vender nada pra você só um pouquinho [...] - Transformando segundos em minutos - Ícaro de Carvalho – TEDxSantos¹⁰

In relazione al secondo percorso di riflessione legato agli aspetti funzionali dell'autorialità, è importante considerare la prospettiva dell'emittente. Infatti, modalità espressive legate alla dimensione specialistica di chi produce il testo, che Hyland¹¹ denomina *proximity of membership*, consentono all'emittente di costruire non solo il proprio ruolo all'interno dell'interazione, ma anche di identificarsi come membro di una data comunità socio-professionale. In altre parole, si tratta di una serie di strategie comunicative che permettono all'autore di essere riconosciuto da altri specialisti. Una tecnica efficace di costruzione della propria identità, in termini professionali, risiede nell'inserimento di rimandi ad altri esperti o ad attività portate avanti da altri specialisti, riconducibili al medesimo ambito dell'emittente. Ciò offre la possibilità di tracciare una rete di connessioni interpersonali al di fuori della specificità dell'interazione divulgativa, conferendo dinamicità e fondatezza ai contenuti illustrati e, contemporaneamente, inscrivendo l'autore in una dimensione di autorità più ampia.

Osserviamo un esempio estratto, nuovamente, da un TEDx Talk:

- (2) agora eu vou voltar um pouco a ser jornalista pra responder com exemplos do meu trabalho e de meus colegas [...] como que a gente tá [...] tentando romper isso numa redação assim essa é uma reportagem que os meus concorrentes e amigos da Folha publicaram

¹⁰ “per chi non mi conosce, lavoro con propaganda e marketing digitale, ho preso parte a progetti come Brasil Paralelo, Código Da Riqueza, Avenue Securities, O Novo Mercado, la nostra scuola di marketing ha raggiunto 150 lezioni disponibili, ed oggi voglio parlarvi un po' del mio lavoro, della mia visione. Un dietro le quinte, qui, uno del marketing, un comunicatore che parla di comunicazione e marketing e che, per la prima volta nella storia, non prova a vendervi nulla, forse solo un po'.” (Traduzione di chi scrive)

¹¹ HYLAND 2010, cit.

eles pegaram o ENEM de dois mil e dezoito saíram os microdados do ENEM (...) perceberam é que tinha muita gente errando igual eles erravam da mesma maneira (...) essa reportagem virou uma investigação do ministério público - Além de Humanas e e Exatas - Rodrigo Menegat – TEDxUEPG¹²

Come è possibile dedurre da questo breve elaborato, lo sviluppo di un testo centrato sulla *proximity*, in cui si traccia un'immagine dell'autore caratterizzata da credibilità ed affidabilità, rappresenta un approccio che permette di garantire efficacia divulgativa, ed allo stesso tempo, di inserirsi in uno specifico ambito del Discorso Specialistico. Di conseguenza, per concludere, l'espressione linguisticamente esplicita dell'autorialità appare essere un evidente esempio del carattere funzionale della produzione e della fruizione di testi, nell'ambito delle interazioni di natura divulgativa.

¹² “ma ora tornerò ad essere un po' giornalista per darvi degli esempi del mio lavoro e dei miei colleghi e di come stiamo cercando di rompere questa barriera (tra scienze umane ed esatte). Questo è un articolo che i miei concorrenti ed amici della Folha hanno pubblicato. Hanno analizzato l'ENEM del 2018, di cui sono usciti i micro-dati, ed hanno capito che c'erano molte persone commettendo gli stessi errori. Questo articolo si è poi trasformato in un'inchiesta del Pubblico Ministero.” (traduzione di chi scrive)

#deepfake

Francesca Forlini

Negli ultimi anni, l'integrazione all'interno della scrittura e della performance teatrale di nuove tecnologie in grado di generare e manipolare con estrema accuratezza i contenuti audiovisivi ha posto nuove sfide alle nozioni tradizionali di autorialità. Messo alla prova dalla pandemia e dallo sviluppo inarrestabile dell'intelligenza artificiale generativa, il teatro britannico è giunto a confrontarsi con questioni complesse riguardanti il ruolo del drammaturgo e la natura della rappresentazione teatrale. In questo contesto mediatico, il teatro così come altri medium ha assistito all'emergere e alla proliferazione delle cosiddette *deepfake realities*. Con il termine *deepfake*, ci si riferisce in termini generali a tutti quei contenuti fotorealistici che sono stati generati o manipolati digitalmente. Negli ultimi anni, i *deepfake* sono diventati un elemento essenziale e irrinunciabile della cultura algoritmica contemporanea, dove si sono rivelati sin da subito altamente problematici.¹ Proponendo la creazione di contenuti secondari attraverso la manipolazione di materiali preesistenti, queste tecnologie non mettono soltanto in discussione l'originalità dei prodotti generati, ma sollevano anche interrogativi etici e legali sulla legittimità di questo processo e sul valore creativo di queste opere derivate.

Nel contesto politico i *deepfake* hanno acquisito particolare notorietà per la loro capacità di generare contenuti inautentici ma talmente verosimili da risultare credibili. A seguito della diffusione su larga scala dell'intelligenza artificiale generativa, le tecnologie che consentono di generare i *deepfake* sono diventate sempre più sofisticate e accessibili, al punto da far temere il rischio di una vera e propria «infocalisse».² A fronte del rilievo politico delle istanze sollevate dall'introduzione delle *deepfake realities*, la letteratura accademica si è concentrata principalmente su questioni legate alla disinformazione, alla trasparenza, all'integrità e alla legittimità politica e al rapporto di fiducia che lega i vari

¹ B. HALLINAN, T. STRIPHAS, *Recommended for you: The Netflix prize and the production of algorithmic culture*, in «New Media & Society», n 18(1), 2016, pp. 117-137, e T. STRIPHAS, *Algorithmic culture*, in «European Journal of Cultural Studies», 18(4-5), 2015, pp. 395-412.

² N. SCHICK, N, *Deepfakes: the coming infocapocalypse*, Grand Central Publishing, 2020.

attori sociali coinvolti nella relazione comunicativa. Le conversazioni sorte intorno a questo tema sono spesso sostenute da un'ansia generale e articolano il timore diffuso che i *deepfake* possano diventare un modello di visualizzazione e di rappresentazione erronea e fuorviante della società, che non prende in considerazione il valore del processo creativo e l'importanza del diritto autoriale e del concetto di *agency*.³

Il teatro è relativamente nuovo al dibattito innescato dall'introduzione dei *deepfake*. Opere come *Not One of These People* (2022) di Martin Crimp e *Rapture/That Is Not Who I Am* (2022) di Lucy Kirkwood hanno recentemente acceso i riflettori sul rapporto multiforme e cangiante tra autorialità e digitalizzazione, evidenziando la complessità delle ecologie sociali e individuali postpandemiche che lega tra loro tutti gli attori del processo teatrale. Mettendo in scena il dibattito che accompagna l'uso dei *deepfake*, entrambe le opere hanno scelto di interrogarsi sul rapporto tra *agency* e atto creativo, chiedendosi per la prima volta: se anche uno spettacolo teatrale può essere creato utilizzando voci e volti generati digitalmente, chi detiene effettivamente il diritto di narrare? Questa domanda si configura come un punto cruciale nel dialogo contemporaneo sulla natura dell'autorialità, e invita a una riflessione più ampia su come il concetto stesso di creatività si stia trasformando nell'era digitale. Le opere di Crimp e Kirkwood non mettono in luce solo le implicazioni estetiche e narrative determinate dall'utilizzo dei *deepfake*, ma offrono anche uno specchio in cui si riflettono le ansie e le ambivalenze della nostra società nei confronti dell'uso della tecnologia. In un contesto in cui la distinzione tra l'originale e il riprodotto si fa sempre più ambigua e sfumata, il teatro si trova a dover far fronte alla sfida necessaria di ridefinire il proprio spazio creativo e il proprio ruolo nell'affrontare queste dinamiche emergenti.⁴ In questo panorama, le opere teatrali sono da ritenersi un campo di indagine che invita a riconoscere le sfide e le opportunità offerte dalla digitalizzazione. La capacità del teatro di adattarsi e rispondere a queste nuove realtà rappresenta una parte essenziale della sua evoluzione e della sua rilevanza nel mondo contemporaneo. È quindi fondamentale che gli studi teatrali si adattino a queste trasformazioni, integrando nelle loro analisi le dinamiche emergenti che influenzano la pratica teatrale. La ricerca deve approfondire non solo le pratiche artistiche, ma anche le interazioni

³ K. DE VRIES, *You never fake alone: Creative AI in action*, in «Information, Communication & Society», 23(14), 2020, pp. 2110–2127.

⁴ A. ANGELAKI, *The Virtual: Hybrid Environments and Deepfake Realities*, Routledge, 2020.

tra arte, società e nuove tecnologie, facendosi carico della capacità del teatro di fungere da catalizzatore per il dibattito pubblico. Attraverso un approccio critico e multidisciplinare, spetta a ciascuno di noi contribuire a una comprensione più profonda di come il cambiamento tecnologico stia rimodellando le nostre esperienze estetiche e sociali. Solo così il teatro potrà rimanere pertinente e affermarsi come un terreno fertile per l'innovazione e per la creatività.

#intermedialità

Stefano Franceschini

Sono particolarmente legato al concetto (e al fenomeno) dell'intermedialità, poiché è stata una delle bussole metodologiche che hanno governato la mia ricerca negli ultimi anni, culminata nella tesi che ho scritto sul rapporto tra musica e letteratura nei romanzi dell'autore statunitense Richard Powers. Ed è proprio in un volume che teorizza l'interazione tra musica e narrativa che Werner Wolf descrive l'intermedialità «as a particular relation [...] between conventionally distinct media of expression or communication».¹ In un saggio successivo, Wolf rimodula la definizione precedente, apparentemente limitandosi a sostituire un termine («relazione»); ma si tratta di un gesto che comunque consente di cogliere appieno la vena creativa e implicitamente politica dell'intermedialità: «intermediality [...] applies to any *transgression* of boundaries between conventionally distinct media».² Trasgredire le barriere semiotiche che proteggono – e, in alcune circostanze, ingabbiano – i testi e i rispettivi ambiti mediali di riferimento costituisce un gesto artistico marcatamente consapevole, non solo del complesso processo di riconfigurazione tecnica e semantica che sottende il dialogo tra due o più media, ma anche e soprattutto del rischio potenziale che porta con sé, verrebbe da dire costitutivamente, ogni pratica intermediale (l'adattamento rappresenta forse l'esempio quintessenziale dell'oltraggio parassitario – parafrasando Virginia Woolf – che denoterebbe per i critici più intransigenti il rapporto tra due o più artefatti mediali).

È questa sfumatura di volontaria trascuratezza dei comparti presuntamente stagni delle opere originali che mi permette di ricollegarmi a Richard Powers. Nel secondo dei suoi romanzi musicali,³ *The Time of Our Singing* (2003), il narratore e pianista della storia, Joseph Strom,

¹ «[U]na particolare relazione [...] tra mezzi espressivi e comunicativi comunemente percepiti come distinti», W. WOLF, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 37 (trad. mia).

² «[L]'intermedialità [...] può riferirsi a qualsiasi forma di trasgressione dei confini tra media comunemente percepiti come distinti», Id. *(Inter)mediality and the Study of Literature*, «CLCWeb: Comparative Literature and Culture», vol. 13, n. 3 (2011): 2-10

³ Cfr. E. PETERMANN, *The Musical Novel. Imitation of Musical Structure, Performance, and Reception in Contemporary Fiction*, Rochester, Camden House, 2014.

riflette sull'idea di *ownership* musicale scaturita dalla rivisitazione improvvisata di un classico di Joaquín Rodrigo da parte del suo amico e aspirante compositore Wilson Hart. Rievocando il gioco musicale delle *crazed quotations* («citazioni strampalate») a cui partecipava da bambino assieme a tutta la famiglia, Joseph si rende conto che tutto ciò che esiste, dentro e fuori la musica, è frutto di intrecci e correlazioni che finiscono per mettere in discussione l'ormai desueto concetto di assoluta e monologica originalità. Tali reciproche interferenze confluiscono, dunque, nel corredo ontologico della musica, che per Joseph agisce come un vampiro «floating around for centuries, undead», non curante «whose jugular it sucked»⁴.

Ecco, allora, che le tracce di quel processo di sbiadimento dei confini mediali menzionato da Wolf (e che ha ispirato anche le teorie di Irina O. Rajewsky) paiono sedimentarsi non solo nel fondo dei fenomeni intermediali tout court, ma dell'universo (pluri)mediale tutto. Nel *Nome della rosa* (1980) di Umberto Eco, Guglielmo da Baskerville si rivolge da Adso da Melk svelando una delle più evidenti verità della storia della letteratura: i libri non possono che parlare di altri libri. Ma lo stesso vale per il resto dei media, al punto che, come sapientemente argomentano Jay David Bolter e Richard Grusin in *Remediation: Understanding New Media* (1999), i continui e interdipendenti scambi tra generi, categorie e supporti mediali risultano imprescindibili per l'evoluzione del panorama culturale a partire dal rinnovamento di estetiche preesistenti⁵.

Insieme orizzonte teorico, prassi artistico-commerciale e guida metodologica, l'intermedialità è una risorsa cardinale per percorrere il delicato sentiero che conduce all'articolata figura dell'autore. È nel terreno privilegiato dell'intermedialità che infatti l'*auctor* assume manifestamente per esplicito coinvolgimento di più elementi (testuali, culturali, sociali, economici, estetici) i tratti di un cristallo le cui molteplici facce identitarie godono tutte del medesimo statuto autoriale, come una stampa lenticolare che rivela, a seconda dell'inclinazione, un'immagine piuttosto che un'altra.

⁴ «[C]he vaga per secoli, non morto [...]»; «[indifferente] alla giugulare dalla quale succhiare sangue». R. POWERS, *The Time of Our Singing*, London, Penguin Random House, 2003, p. 200 (trad. mia).

⁵ Se è vero che mezzo e messaggio sono le due facce della stessa medaglia mediale, come ci ricorda Marshall McLuhan, è altrettanto vero i media costituiscono la base invisibile ma cruciale dei processi comunicativi. Cfr. J. BRUHN and B. SCHIRRMACHER, *Intermedial Studies*, in J. BRUHN and B. SCHIRRMACHER, *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media*, London and New York, Routledge, 2022, p. 11.

#eteronimia

Eva Lacorte

L'eteronimia è un fenomeno letterario particolare, che solleva diverse questioni rispetto al concetto stesso di autorialità. L'eteronimo – per definizione, un autore inventato, che presenta una biografia e uno stile letterario diversi dal suo creatore – fu spesso usato, al pari dello pseudonimo o del criptonimo, per celare la *vera* identità dell'autore o dell'autrice di un testo¹. L'eteronimia, dunque, nasce come un mascheramento che pone una distanza fra l'autore, il testo e il lettore, senza che l'identità del primo venga intaccata nella sua intimità e nella sua unità.

Il caso di creazione eteronimica oggi considerato più celebre, tuttavia, non ha nulla a che vedere con tutto questo, né può essere inteso come un travestimento di qualsiasi genere. Ci riferiamo, come è prevedibile, a Fernando Pessoa e ai suoi numerosi alter-ego: Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e il semieteronimo Bernardo Soares, fra i principali. Secondo Piero Ceccucci, il poeta

«ha frantumato la propria unità per sostantivare in personalità letterarie separate e diverse quei pezzi distinti dell'io, che sono gli eteronimi [...]. E nel gioco delle parti di ciascuna individualità e dell'intera *coterie*, anche Pessoa lui-stesso, come parte frazionata e ormai scissa dall'unità, si configura nella *mise en scène* del discorso macrotestuale sul proscenio della poetica delle sensazioni come ultimo, non più divisibile, eteronimo di sé»².

Cos'altro è il poeta ortonimo, infatti, se non un altro «eteronimo di sé»? La presenza di più voci autoriali all'interno di un'opera pone al lettore una sfida interessante: chi è l'autore a cui rivolgersi? Qual è il significato “vero” di un testo? Il lettore è chiamato a stabilire connessioni e a costruire nuovi significati. Come sostiene Mariagrazia Russo:

«le maschere si sovrappongono, in una identificazione pressoché necessaria. Il gioco delle parti si fa così meta-linguaggio per lasciar spazio a quel pezzo di frammento di sé che possa riflettere

¹ Cfr. M. GRAZIANI, S. VUELTA GARCÍA (a cura di), *L'autore e le sue maschere*, Firenze, Leo S. Olschki, 2021.

² P. CECCUCCI, *Introduzione* in F. PESSOA, *Il mondo che non vedo. Poesie ortonime*, Milano, BUR, 2018, p. xiv.

e riverberare o sovrapporsi e accumularsi, attraverso *vulti* nuovi – intesi come lati visibili –, e anche *visi* diversi – ossia capacità di sguardo differente sulla realtà e dalla realtà»³.

Pessoa stesso, nella famosa lettera a Adolfo Monteiro in cui raccontava la genesi dei suoi eteronimi, parlava della propria “inesistenza”⁴. In ogni caso, che si tratti di frammenti o di riflessi sovrapposti, gli eteronimi pessoani servono a esplorare le molteplici sfaccettature della personalità dell’autore, rivelando un’identità più ricca e sfumata di quella che potrebbe emergere da un’unica voce autoriale.

Quando nel novembre del 1935 Fernando Pessoa morì, con lui se ne andarono *quasi* tutti i suoi eteronimi. Se Alberto Caeiro era già morto nel 1915, secondo la narrazione pessoana, il fatto eccezionale è che Ricardo Reis morì addirittura un anno dopo il suo demiurgo, e non per preannunciata volontà dello stesso. Ad eccezione di Caeiro, infatti, Pessoa non ha mai fornito la data di morte dei suoi eteronimi: la propria, in fondo, avrebbe determinato automaticamente quella di tutti gli altri. Questo vuoto di informazioni, però, ha dato a José Saramago il pretesto di donare un anno di vita in più al primogenito degli eteronimi pessoani, con il celebre romanzo *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984). La scelta di Saramago di far diventare Ricardo Reis il personaggio protagonista del suo romanzo solleva interessanti questioni: innanzitutto porta a riflettere sulla natura stessa della creazione letteraria e sulla relazione tra autore e personaggio; inoltre, Saramago eredita e rielabora l’eteronimo di Pessoa, dandogli una nuova vita e un nuovo significato, al tempo stesso confermando la legittimità della sua esistenza come autore-altro rispetto a Pessoa; infine, il romanzo in sé diventa un dialogo con l’opera di Pessoa, e invita il lettore a riflettere sulla complessità dei rapporti tra autori e testi.

L’eteronimia pessoana rappresenta un fenomeno letterario affascinante e complesso, che continua a stimolare riflessioni sulla natura dell’identità, della creazione artistica e del rapporto tra autore e lettore. L’opera di Saramago ci offre un esempio illuminante di come il dialogo intertestuale possa arricchire e trasformare la nostra comprensione della letteratura.

³ M. RUSSO, *Premessa* in M. GRAZIANI, S. VUELTA GARCÍA (a cura di), *L’autore e le sue maschere*, cit., pp. vii-viii.

⁴ Cfr. F. PESSOA, *Correspondência (1923-1935)*, Lisboa, Edição de Manuela Parreira da Silva, Assírio & Alvim, 1999; *Idem, Un’affollata solitudine. Poesie eteronime*, Milano, BUR, 2018. Si veda anche l’interpretazione della genesi degli eteronimi di Pessoa secondo José Saramago: J. SARAMAGO, *Postfazione* in F. PESSOA, *Il mondo che non vedo. Poesie ortonime*, cit., pp. 997-999.

#voce

Silvia Masi

Già agli inizi del Novecento, il precursore della fonetica moderna e padre della *schallanalyse* Eduard Sievers rendeva il reperimento di costanti prosodiche individuali e schemi ritmico-melodici volontariamente o involontariamente inseriti all'interno di un testo un valido metodo di analisi filologica attraverso cui sarebbe stato possibile attribuire quella produzione determinata, nel quadro di un determinato contesto storico e geografico, alla paternità di un determinato autore¹.

Contro il mutismo in realtà solo apparente del testo, l'idea secondo cui ogni discorso scritto sia innanzitutto parlato e per questo conservi tracce biologiche e fisiologiche che tradiscono la vocalità di chi l'ha elaborato, quella stessa vocalità ambasciatrice di un sostrato pulsionale latente e sub-liminale (dal latino *sub-* e *limen*, al di sotto della soglia della coscienza e della superficie del linguaggio) in cui rientrano tutte le disposizioni emotive momentanee o permanenti del parlante² e che Kristeva ha definito il "réel passionnel, inconscient, corporel [de la langue]"³.

Nel linguaggio odierno della critica letteraria, si designa col termine "voce" l'idioletto stilistico di un autore e cioè l'insieme delle scelte che l'autore compie, in maniera deliberata o non premeditata, quando adotta mezzi di espressione che combaciano col modo di essere e vedere suo e di nessun altro. È questa opacità rispetto al sistema-lingua, che si configura come rifiuto della norma collettiva in favore della variazione individuale, dell'irripetibilità dell'universo comunicativo personalissimo dell'individuo, a riversarsi nella grammatica e nelle parole, ma anche e soprattutto al di sotto di esse, nell'organizzazione prosodica del discorso orale e del testo scritto. Ed ecco che "voce" "rimand[a] a un'unicità

¹ Cfr. E. SIEVERS, *Rhythmisch-melodische Studien*, Heidelberg, Winter Verlag, 1912.

² Idea, questa, su cui s'impennano le due discipline rivoluzionarie della fonostilistica e della psicofonetica, ai cui capifila Iván Fónagy e Pierre Léon va il merito di aver riportato il soggetto parlante e scrivente al centro della discussione linguistica novecentesca, dominata dallo strutturalismo prima e dal generativismo poi, suscettibili di aver neutralizzato l'individualità del parlante e la sua storia.

³ J. KRISTEVA, *Le réel de la langue*, in J. Perrot (a cura di), *Polyphonie pour Iván Fónagy: mélanges offerts en hommage à Iván Fónagy par un groupe de disciples, collègues et admirateurs*, Paris|Montréal, L'Harmattan, 1997, pp. 289-296, qui p. 289. "Il reale passionale, inconscio, corporeo [della lingua]" (la traduzione è nostra).

vocalica che resta sottintesa e, all'un tempo, viene stravolta e desituata dal suo registro sonoro"⁴, almeno fino a quando un'altra unicità vocalica non si appropria, reincarnandoli nell'atto di lettura privata o pubblica dello scritto, del suo soffio e dei suoi tessuti, della sua «musicalité fondamentale – et fondamentale en ceci, avant tout, qu'elle fait sens»⁵ – che è il ritmo per Lacoue-Labarthe. In quest'atto di riproduzione del ritmo altrui che è pure un tentativo di sovraimpressione di quest'ultimo col proprio, «les ailes d'une vocalisation implicite font d[u] texte non énoncé une 'vive voix' [...]. Saisi par la mélodie subliminale, le lecteur peut choisir alors de quitter sa participation, jusque-là muette, pour s'enchanter d'une profération simultanément auditionnée»⁶.

Chi, banalmente, durante la lettura di un testo, non ha mai sperimentato la sensazione di sentire la sua voce dire le parole su cui i suoi occhi, man mano, andavano soffermandosi? La nostra è un'operazione mentale (e mimetica, per giunta, in cui il lettore si lascia spesso accompagnare da «micro-mouvements de l'appareil articulatoire (lèvres, langue, mâchoire) imperceptibles»⁷ se non da altre forme di gestualità oratoria) che consente di recuperare non solo una rappresentazione acustica di un pensiero, ma anche lo sforzo articolatorio che è servito a produrlo e dunque, di riflesso, la presenza corporea che ha formulato il pensiero nonché il suo non trascurabile posizionamento rispetto a quel pensiero: in una sola parola, l'autorialità.

⁴ A. CAVARERO, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 103.

⁵ PH. LACOUE-LABARTHE, *Le sujet de la philosophie*, Paris, Aubier-Flammarion, 1979, p. 246. "Musicalità fondamentale – e fondamentale perché, prima di tutto, fa senso" (la traduzione è nostra).

⁶ I. BARANDE, *L'inouï*, in Perrot (a cura di), *Polyphonie pour Iván Fónagy: mélanges offerts en hommage à Iván Fónagy par un groupe de disciples, collègues et admirateurs*, cit., pp. 29-32, qui p. 29. "Le ali di una vocalizzazione implicita fanno di un testo non enunciato una 'voce viva' [...]. Catturato dalla melodia subliminale, il lettore può scegliere allora di rinunciare alla sua partecipazione, fin lì muta, per deliziarsi di un proferimento al contempo udibile" (la traduzione è nostra).

⁷ H. LÖSENER, *Pourquoi tout comprendre c'est tout prononcer. La lecture à haute voix dans l'enseignement*, "Didactiques en pratiques", n. 5, 2019, pp. 63-70, qui p. 63. "Micro-movimenti dell'apparato articolatorio (labbra, lingua, mascella) impercettibili" (la traduzione è nostra).

#spettrologia

Valerio Soldà

Nel 1738, Voltaire descrive così i raggi di colore diverso che risultano dalla rifrazione di un raggio di luce solare: «Ces sept rayons de lumière, échappés du corps de ce rayon qui s'est anatomisé au sortir du prisme, viennent se placer chacun dans leur ordre sur ce papier blanc, chaque rayon occupant une partie du spectre.»¹ La rappresentazione grafica della rifrazione diventa in queste righe quello che Jacques Derrida chiamerebbe un processo «spettropoetico» («spectropoétique») o «spettrogeno» («spectrogène»), cioè di creazione o di generazione di spettri. Fuoriusciti dal corpo del raggio solare che giace sul tavolo anatomico del prisma, i raggi colorati si cercano un altro corpo tramite il quale manifestarsi di nuovo, e lo trovano in un «corpo artefattuale» («corps artéfactuel»)²: uno spettro solare disegnato su un foglio di carta, di cui ognuno viene a occupare una porzione a seconda del proprio colore. Il raggio di luce originario torna quindi a frequentare l'osservatore sotto forma di una molteplicità di fantasmi («plus d'un», direbbe Derrida), corrispondenti ognuno a una frequenza di luce diversa: «Le spectre, comme son nom l'indique, c'est la *fréquence* d'une certaine visibilité. [...] La fréquence compte. L'expérience, l'appréhension du fantôme s'accorde à la *fréquence*: le nombre (plus d'un), l'insistance, le rythme (des ondes, des cycles et des périodes).»³

Nell'Ottocento, Émile Littré fa della frase di Voltaire il primo esempio del secondo senso della parola «spectre» nel suo dizionario: «image oblongue, teinte des plus vives couleurs de l'arc-en-ciel, et résultant de la décomposition de la lumière blanche qui traverse un

¹ VOLTAIRE, *Éléments de la philosophie de Newton mise à la portée de tout de le monde*, II, 8, 1738, citato in Littré [online], <https://www.littre.org/definition/spectre>: «Questi sette raggi di luce, sfuggiti dal corpo del raggio che si è anatomizzato uscendo dal prisma, si posano, ognuno nel proprio ordine, su questo foglio bianco, in modo da occupare ognuno una porzione dello spettro» (traduzione mia).

² J. DERRIDA, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 202-203.

³ *Ibid.*, p. 165 e 174: «Lo spettro è, come indica il suo nome, la *frequenza* di una certa visibilità. [...] La frequenza conta. L'esperienza, l'apprensione del fantasma si accorda alla *frequenza*: il numero (più di uno), l'insistenza, il ritmo (delle onde, dei cicli e dei periodi)» (traduzione mia).

prisme de verre»⁴. Naturalmente, la frase del filosofo non manca di evocare anche il primo senso della parola: «Figure fantastique d'un mort, d'un esprit que l'on croit voir.»⁵ Quando il 10 dicembre 1959 Francis Ponge consulta questa voce del *Littre* per scrivere uno dei suoi «proèmes», ossia un testo di riflessione teorica sulla propria pratica di scrittura, le parole di Voltaire sembrano influenzare il suo ragionamento. L'autore riflette qui sulla «qualità differenziale» («qualité différentielle») – o «differenza» («différence») – degli oggetti: si tratta dell'insieme di qualità che i suoi testi cercano di rendere verbalmente quando descrivono una «cosa» («choses»), dalla sigaretta all'arancia, dal cavallo al ginnasta, e così via. Il «Proème du 10 décembre 1959» definisce la «différence» secondo i due sensi della parola «spectre»: da un lato, essa è una «frange du non-dit (cette partie du spectre qui sépare des autres choses le gros noyau des qualités communes)», o ancora una «bigarrure (spectre)»; dall'altro, essa è invece una «impression fugace (mais tenace), fugace dès que j'essaie de la retenir, mais elle revient obstinément», o ancora una «vision, [...] l'une des plus informes et vagues qui soient». L'eco di Voltaire sembra farsi intendere quando Ponge somma queste definizioni in una sintesi, in cui bisogna leggere il doppio senso della parola «spectre»: «Il s'agit de certains rayons du spectre: [...] Voilà ce qu'il faut parvenir à dire, à mettre sur le papier»⁶.

Lo scrittore concepisce quindi per ogni oggetto uno spettro – cioè una gamma – di qualità: il suo compito è di scegliere, all'interno di questo, una porzione con le qualità secondo lui più interessanti da rendere in un testo, ossia uno spettro più piccolo. Se la materia verbale del testo sarà in grado di restituire efficacemente questo insieme di qualità, essa trasferirà al lettore un'impressione dell'oggetto, cioè un suo spettro – nel doppio senso della parola – tra i tanti possibili. Come ogni oggetto, anche l'autore possiede uno spettro di qualità: egli deve quindi difendere, e di conseguenza ripetere, quelle che lo distinguono da tutti gli

⁴ *Littre* [online], <https://www.littre.org/definition/spectre>: «immagine oblunga, tinta dei più vivaci colori dell'arcobaleno, e prodotta dalla scomposizione della luce bianca che attraversa un prisma di vetro» (traduzione mia).

⁵ *Littre* [online], <https://www.littre.org/definition/spectre>: «Figura fantastica di un morto, di uno spirito che si crede di vedere» (traduzione mia).

⁶ F. PONGE, *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 2002, p. 1245-1246: «frangia del non-detto (quella porzione dello spettro che separa dalle altre cose il grande nucleo delle qualità comuni)», «variegatura (spettro)», «impressione fugace (ma tenace), fugace quando provo a trattenerla, ma torna con ostinazione», «visione, [...] une della più informi e vaghe che esistano», «Si tratta di alcuni raggi dello spettro: [...] Ecco cosa bisogna riuscire a dire, a posare sul foglio» (traduzioni mie). Il corsivo è mio.

altri. Solo in questo modo, afferma Ponge in un'intervista radiofonica del 1952, l'autore riuscirà a risorgere nella «Musique», ossia nel funzionamento armonico del testo, sottoforma di «revenant»⁷. Nel «Texte sur l'Électricité» (1954), lo scrittore modula così le proprie posture, ossia le proprie immagini di sé o i propri fantasmi, come le frequenze di uno spettro di luce, e per ogni frequenza scelta modula anche l'intensità. Quando decide di farsi «poète», una postura che egli rifiuta, Ponge spegne la luce: la riaccende soltanto quando sceglie di tornare a far parlare in sé, e chiaramente nel testo, la ragione⁸. L'autore offre così uno spunto per ripensare la varietà di posture che ogni scrittore mostra di sé nelle proprie opere come una modulazione di frequenze su uno spettro, che non è altro che la gamma di immagini attraverso cui il suo fantasma, morto alla vita e rinato nel testo, torna a frequentare il lettore.

⁷ ID., *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1999, p. 692.

⁸ *Ivi*, p. 488-511. In uno dei passaggi in cui si fa «poète», Ponge simula anche un corto circuito, dovuto all'eccesso di materia verbale che la «poesia» fa passare nel filo conduttore del testo, rappresentabile come una lampadina a incandescenza (F. PONGE, P. SOLLERS, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers* [1970], Paris, Gallimard/Seuil, 2001, p. 185-186).

Riferimenti biografici

Curatrici e curatori del volume

LIVIA BELLARDINI ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Lingue, letterature e culture straniere presso l'Università Roma Tre, con una tesi in lingua e letteratura anglo-americana dal titolo *A Poet's Poet: Reading Adrienne Rich and Claudia Rankine in Time*. I suoi principali interessi di ricerca comprendono la poesia statunitense contemporanea, studi di genere, teorie della lirica, poesie e poetiche femministe. Attualmente fa parte del progetto PNR "Start Up" DM 737/2021, *Alive - Digital tools for research and teaching in audiovisual media and performative arts* (Università degli Studi di Cagliari) in qualità di revisore linguistico ed è docente a contratto in Lingua e traduzione inglese presso Universitas Mercatorum.

GIULIA BOCCHETTI ha conseguito il Dottorato di Ricerca (2024) presso l'Università Roma Tre, con una tesi in letteratura tedesca dal titolo *La scrittura come autoanalisi e rielaborazione del passato: Stadt der Engel di Christa Wolf*. Di recente ha pubblicato il saggio *Il ruolo dell'intellettuale nella DDR: l'esempio di Christa Wolf*, nel volume *Italia-DDR. Nuove prospettive di ricerca*. Attualmente è borsista di ricerca presso l'Istituto Italiano di Studi Germanici.

GIUSEPPE CALÌ ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Lingue, letterature e culture straniere presso l'Università Roma Tre. Specializzato in letterature ispanoamericane, è attualmente Professore a contratto della medesima disciplina presso l'Università degli Studi di Siena. È autore del libro *HUELLAS ESPECTRALES. Memoria, capitalismo y fantasmas en la narrativa chilena reciente*, di articoli in riviste specializzate e contributi in volume.

FRANCESCA FORLINI ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Lingue, Letterature e Culture Straniere presso l'Università Roma Tre, con una tesi incentrata sul rapporto tra ecologia e teatro contemporaneo. Ha pubblicato articoli su temi legati all'ecodrammaturgia, al turismo culturale e all'adattamento dei testi teatrali. I suoi principali interessi di ricerca riguardano il teatro britannico contemporaneo, l'ecocritica e lo studio della relazione tra spazio e performance.

STEFANO FRANCESCHINI è docente a contratto di Letterature anglo-americane presso l'Università Roma Tre, dove ha ottenuto il dottorato di ricerca con una tesi sul rapporto tra letteratura e musica nei romanzi di Richard Powers. Ha pubblicato vari articoli su letteratura gotica e intermedialità, ed è inoltre autore della monografia *“What Does That Tune Mean?”: Il significato della musica nei romanzi di Richard Powers* (Nova Delphi, 2025).

LORENZO BUONVIVERE è Assegnista di ricerca in Lingua, Traduzione e Linguistica Inglese (SSD ANGL-01/C) presso l'Università Roma Tre, dove ha completato il corso di Dottorato in Lingue, Letterature e Culture Straniere lavorando a una tesi dal titolo *The Language of Ecotourism: An Ecolinguistic Approach*. I suoi interessi di ricerca comprendono principalmente l'ecolinguistica e i *Critical Discourse Studies*. Si è occupato soprattutto di rappresentazione del mondo naturale in discorsi di vario tipo, di cui ha scritto in articoli su riviste specializzate e contributi in volume.

MARTINA DESANTIS ha completato il corso di Dottorato in Lingue, Letterature e Culture Straniere presso l'Università Roma Tre, in cotutela con doppio titolo con l'Universidade Federal Fluminense di Rio de Janeiro (Niterói), con una tesi intitolata *Divulgazione del Discorso Specialistico: la proximity nei TEDx Talk portoghesi e brasiliani*. I suoi interessi di ricerca si concentrano sull'uso e sulla grammatica della lingua portoghese, sulla comunicazione in ambito specialistico e sui testi audiovisivi.

EVA LACORTE ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Lingue, Letterature e Culture Straniere presso l'Università Roma Tre, con una tesi in letteratura di lingua portoghese dal titolo *I mondi lusofoni nell'opera lirica di Miguel Torga, Manoel de Barros e Ruy Duarte de Carvalho*. I suoi interessi di ricerca hanno riguardato la prosa angloamericana del Novecento e oggi vertono principalmente sulle letterature di lingua portoghese contemporanea, sull'ecocritica e in particolare sul *material ecocriticism*.

SILVIA MASI è Dottoressa in Lingue, Letterature e Culture Straniere presso l'Università Roma Tre e in Littérature comparée presso l'Université de Bourgogne Europe di Digione. I suoi interessi scientifici esplorano l'interazione e l'intersezione tra letteratura

e linguistica, con particolare attenzione all'intermedialità, e uno sguardo sempre rivolto all'indagine fonostilistica e allo studio del fumetto, due assi di ricerca che hanno guidato le sue pubblicazioni e la tesi intitolata *Per un'indagine fonostilistica della voce nella bande dessinée. Da Marcel Proust a Stéphane Heuet*.

VALERIO SOLDÀ ha completato il corso di Dottorato in Lingue, Letterature e Culture Straniere presso l'Università Roma Tre, con una tesi intitolata *Play Ponge. Francis Ponge au miroir des médias*, ed è cultore della materia in Letteratura Francese (FRAN-01/A) presso la stessa università. I suoi interessi di ricerca vertono principalmente sulla poesia francese contemporanea e sul rapporto tra letteratura e altri media. Ha svolto attività di ricerca presso l'Inathèque di Parigi, ed è autore di articoli in riviste specializzate e contributi in volume.

Autrici e autori dei contributi

LUDOVICA CALOGERO è una dottoranda iscritta al terzo anno del corso di Dottorato in Lingue, Letterature e Culture Straniere presso l'Università Roma Tre, dove lavora come tutor per i corsi di Lingua e Traduzione Inglese. Ha recentemente pubblicato un articolo dal titolo "Translating hesitations in film speech: The case of Hugh Grant" nella rivista *Lingue e Linguaggi*. Attualmente i suoi interessi di ricerca comprendono la traduzione audiovisiva, il dialogo filmico e il doppiaggio.

FEDERICO CANTONI ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Visual & Media Studies nel 2023 presso l'Università IULM di Milano. Specializzato in letterature ispanoamericane, attualmente è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Salerno, dove sta svolgendo un progetto di ricerca dedicato a nuove configurazioni della letteratura di testimonianza. È autore del volume *Hijos argentini. Trame intergenerazionali e percorsi identitari* (Pàtron, 2023) e di numerosi articoli pubblicati da riviste nazionali e internazionali.

MANUELA CRIVELLI è una ricercatrice attualmente impegnata in un dottorato presso il Dipartimento di Lingue Moderne dell'Università di Oxford. La sua ricerca si concentra sulla rappresentazione di futuri catastrofici nelle opere di narrativa contemporanea del Cono

Sud, con particolare attenzione alle modalità attraverso cui queste opere esplorano nuove strategie per narrare l'esperienza di precarietà e incertezza che caratterizza il nostro tempo. I suoi interessi di ricerca includono gli studi sulla memoria, i nuovi materialismi, l'Antropocene e le *Environmental Humanities*.

PAOLO D'INDINOSANTE è uno studente iscritto al Dottorato in Studi in Letterature, Lingua e Traduzione Inglese presso Sapienza Università di Roma, in cotutela con l'Università della Slesia a Katowice. Si occupa di poesia britannica e Impero nel lungo Ottocento, della ricezione italiana di Rudyard Kipling, dei rapporti tra letteratura e videogiochi e di neo-vittorianesimo.

VALERIA FERRÀ è dottoranda presso il dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università Roma Tre. La sua ricerca indaga le modalità di riscrittura della tragedia classica e di Shakespeare nella produzione della drammaturga irlandese Marina Carr. I suoi interessi accademici comprendono gli studi sull'adattamento e le *Environmental e Blue Humanities*.

ADRIANA MARINELLI frequenta il terzo anno del corso di Dottorato in "Studi Linguistici, Terminologici e Interculturali" presso l'Università di Napoli "Parthenope". Il suo progetto di Dottorato si concentra sull'influenza della classicità nella poesia di Robert Graves. Ha condotto le sue ricerche presso la *Robert Graves Collection*, al St. John's College di Oxford. Ha partecipato in qualità di relatrice a diversi convegni scientifici, nazionali e internazionali, con interventi su Robert Graves e i Classici.

ANDREA RASO è dottorando in letteratura inglese presso l'Università Roma Tre con un progetto su corporeità e postumano in Jeanette Winterson. È autore di diversi articoli peer reviewed su temi quali l'immaginario letterario postumano e la commistione di ecocritica e queerness. Ha completato un periodo di ricerca presso l'Università di Edimburgo sotto la supervisione del Professor Benjamin Bateman.

MARIA RUGGERO ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Lettere, Lingue e Arti presso l'Università degli Studi di Bari "Aldo Moro" e la Laurea Magistrale presso l'Università di Roma "La Sapienza". Si occupa di letteratura comparata, con attenzione agli studi di

genere, al rapporto uomo-natura, allo spazio culturale e all'identità nell'Europa medievale e romantica. Ha svolto attività di ricerca a Berlino, Cambridge, Heidelberg e in Australia, ed è autrice di pubblicazioni su riviste scientifiche di fascia A.

MARTINA RUSSO è dottoranda in Traduzione, Interpretazione e Interculturalità presso l'Università di Bologna *Alma Mater Studiorum*. È, inoltre, cultore della materia per l'insegnamento di Lingua, Mediazione e Traduzione Inglese (ANGL-01/C), nel corso di Mediazione Linguistica e Comunicazione Interculturale presso l'Università degli Studi di Chieti e Pescara 'G. D'Annunzio'. La sua ricerca si svolge nel settore scientifico disciplinare ANGL-01/C Lingua, traduzione e linguistica inglese e si concentra principalmente sulle *Environmental Humanities*, l'Ecolinguistica, *Critical Discourse Studies* e *Corpus Assisted Discourse Studies*. Ha recentemente pubblicato la traduzione dall'inglese all'italiano del volume 'Maud Howe. Diario di una viaggiatrice' di Ianieri Edizioni, e dall'italiano all'inglese del volume 'Hypercity' di FrancoAngeli.

VALERIA RUSSO, dopo aver conseguito il Dottorato in Lingua Inglese presso l'Università della Calabria, ha insegnato Inglese come esercitatrice e docente a contratto presso la stessa istituzione, svolgendo ricerca negli ambiti della cultura digitale, uso della lingua online, le tecnologie per l'insegnamento della lingua inglese, e l'ESP (English for Specific Purposes).

ERICA VERDUCCI ha concluso il suo dottorato di ricerca in Lingue, Letterature e Culture Straniere all'Università Roma Tre nel 2023, presentando una tesi in letteratura spagnola che esamina il ruolo e le funzioni della *glosa* nel teatro di Lope de Vega. Dopo un periodo come assegnista di ricerca nell'ambito della variantistica d'autore in area iberica tra '500 e '600, è attualmente docente a contratto all'Università di Bergamo. I suoi interessi di ricerca vertono principalmente sulla poesia castigliana del XV secolo e il teatro del *Siglo de Oro*. Ha partecipato a numerosi convegni nazionali ed internazionali ed è membro dell' AISPI (Associazione Ispanisti Italiani) e dell' AHLM (Asociación Hispánica de Literatura Medieval).

Difetti d'autore: Forme e significati dell'autorialità raccoglie una selezione di saggi nati dall'omonimo convegno organizzato nel 2023 presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università Roma Tre dalle Dottorande e dai Dottorandi dei cicli XXXVI e XXXVII. Il volume esplora le molteplici declinazioni dell'autorialità in chiave transdisciplinare, attraversando letteratura, teatro, arti visive, cultura digitale e media studies. Da doppiatori e meme a piante parlanti e miti riscritti, i contributi interrogano le modalità con cui l'autorialità viene edificata, decostruita e rinegoziata nei testi e nei contesti contemporanei. Lungi dall'essere una figura stabile, l'autore emerge qui come spettro cangiante, presenza/assenza che continua a turbare e ispirare la riflessione critica. Ad accompagnare i saggi in coda al volume, un glossario redatto dalle curatrici e dai curatori intorno a una selezione di parole chiave legate al concetto di autorialità.



CURATRICI E CURATORI DEL VOLUME

Livia Bellardini, Giulia Bocchetti, Giuseppe Cali, Francesca Forlini, Stefano Franceschini, Lorenzo Buonvivere, Martina Desantis, Eva Lacorte, Silvia Masi, Valerio Soldà.

AUTRICI E AUTORI DEI CONTRIBUTI

Ludovica Calogero, Federico Cantoni, Manuela Crivelli, Paolo D'Indinosante, Slesia a Katowice, Valeria Ferrà, Adriana Marinelli, Andrea Raso, Maria Ruggero, Martina Russo, Valeria Russo, Erica Verducci.