QDD QUADERNI DEL DOTTORATO

Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne (LILEC)



Volume 3 (2026)

FORME E PRATICHE DI RESISTENZA E COESISTENZA

IN LETTERATURA, LINGUISTICA E TRADUZIONE

A cura di
Giacomo Mannucci, Federica Moscatelli, Chiara Protani, Marta Romagnoli

ISBN 9788854972551 DOI 10.6092/unibo/amsacta/9214 CC BY 4.0

QDD QUADERNI DEL DOTTORATO

Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne (LILEC)

FORME E PRATICHE DI RESISTENZA E COESISTENZA

IN LETTERATURA, LINGUISTICA E TRADUZIONE

A cura di
Giacomo Mannucci, Federica Moscatelli,
Chiara Protani, Marta Romagnoli

Volume 3 (2026)

Collana
Quaderni **D**el **D**ottorato – Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne (LILEC)

Volume
Forme e pratiche di resistenza e coesistenza in letteratura, linguistica e traduzione
a cura di Giacomo Mannucci, Federica Moscatelli, Chiara Protani, Marta Romagnoli

Comitato scientifico
Serena Baiesi, Edoardo Balletta, Gilberta Golinelli, Catia Nannoni, Paola Puccini, Bruna Conconi

Comitato di redazione del volume
Federica Moscatelli, Marta Romagnoli, Chiara Protani, Giacomo Mannucci, David George Lyons

Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne - LILEC
Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Via Cartoleria 5, 40124 Bologna (BO)

I volumi, sottoposti a una procedura di *peer-review*, sono pubblicati online sulla piattaforma AMS Acta dell'Università di Bologna e sono liberamente accessibili.



CC BY 4.0

Quaderni del Dottorato – Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne (LILEC)
Volume 3, 2026, ISBN: 9788854972551, DOI: doi.org/10.6092/unibo/amsacta/9214

INDICE DEL VOLUME

Introduzione.....1
Giacomo Mannucci, **Federica Moscatelli**, **Chiara Protani** e **Marta Romagnoli**

1. Voci che sfidano il canone: genere, linguaggio e narrazioni oltre gli stereotipi

Politiche di genere e proiezione letteraria in Tanzania. Le eroine della resistenza e le attiviste per l'indipendenza.....5
Cecilia Mignanti

«It's a girls' world». Analisi degli usi online dei composti con girl *in una prospettiva linguistico-semiotica*.....20
Luisa Troncone e **Paola Painese**

Gender Stereotypes in Contemporary Italian Radio Advertising.....36
Marco Cimini

(R)Esistere a Berlino. L'omosessualità nella letteratura di Weimar 51
Pia Carmela Lombardi

2. Ecologie della resistenza: memorie e paesaggi narrativi

Beyond the Exclusion Zone: Posthumanism in Lucy Kirkwood's The Children 64
Harriet Carnevale

Gli Estratti *di Gian Maria Annovi. Una tecnica di «discomparsa»* 73
Martina Mileto

In cammino con Gianni Celati e Jean Rolin. Prospettive ecocritiche di resistenza 91
Sonia Rocchi

La crisi climatica ai tempi del 'brain rot': L'ecolinguistica come resistenza e coesistenza nell'era 'Onlife'.....110
Vincenzo Amendolara

«A device designated to focus your attention on what isn't there». Theories of Forgetting *di Lance Olsen e l'entropologia* 123
Lorenza Valsania

3. Tra le lingue del sé: pratiche di scrittura e autotraduzione

«Dites, dites, qui suis-je, où suis-je?»: tattiche di resistenza identitaria in L'Infini chez soi*, di Dominique Rolin* 136
Maria Francesca Ruggiero

Foreign Bodies, Foreign Tongues: Embodiment(s) of the Scattered Self in Yoko Tawada's Überseezungen *and in Esther Kinsky's* Fremdsprechen 152
Helena Como

Tra resistenza e ri-esistenza: Manuel Rivas autotraduttore dal galego 165
Chiara Albertazzi

«Une langue entre guillemets»: alterità e contestazione nelle poesie autotradotte di Alba de Céspedes e Nella Nobili 176
Camilla Fornaro

Post-fazione: Po(li)e(ste)tiche del dolore: Violenza e resistenza nella letteratura documentale del XXI secolo 191
Laura Alicino

Gli autori e le autrici 208

Introduzione

Giacomo Mannucci, Federica Moscatelli, Chiara Protani, Marta Romagnoli

Il presente volume raccoglie una selezione dei contributi discussi durante la Graduate Conference *Forme e pratiche di resistenza e coesistenza in letteratura, linguistica e traduzione*, svoltasi il 6 e 7 giugno 2024 presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna. L'iniziativa, promossa e organizzata dalle dottorande e dai dottorandi del Dipartimento, si è configurata come un'occasione di incontro interdisciplinare e di dialogo scientifico tra studiose e studiosi provenienti da diversi ambiti di ricerca.

L'obiettivo della conferenza è stato quello di indagare in che modo le pratiche letterarie, linguistiche e traduttologiche possano rappresentare non solo dinamiche di resistenza, ma anche costruire spazi di coesistenza capaci di incidere nel tessuto sociale e culturale contemporaneo. In questo senso, il convegno si è posto in continuità con una tradizione di studi che, sulla scia del pensiero foucaultiano, concepisce la resistenza non come forza esterna e antagonistica rispetto al potere, ma come pratica che ne abita le logiche per trasformarle dall'interno (Foucault 2013). La resistenza non si riduce a un atto oppositivo, ma si configura come creazione di nuove possibilità, di nuove forme discorsive e relazionali.

L'idea di fondo che ha guidato le riflessioni elaborate nei contributi scaturisce dal significato simbolico e politico della lucciola, così come è stato proposto da Georges Didi-Huberman (2010) nella sua opera *Come le lucciole: Una politica delle sopravvivenze*. L'autore parla della progressiva scomparsa delle lucciole come metafora della disgregazione e marginalizzazione politica e sociale causata dalle forme di potere dominate ed egemonico. In una prospettiva critica, le lucciole, piccole luci intermittenti che resistono alla potenza dei riflettori, simboleggiano pratiche apparentemente marginali, eppure capaci di illuminare percorsi inattesi, di tenere viva una dimensione di speranza e trasformazione. In altri termini, le lucciole diventano l'emblema di ciò che sopravvive e resiste attraverso piccole azioni, gesti minimi di resistenza: la loro flebile luce intermittente si pone in contrasto con l'accecante luce del potere che cancella e uniforma le differenze. In questa prospettiva, i contributi presentati al convegno hanno cercato di esplorare le forme di resistenza e coesistenza: non come fenomeni totalizzanti, ma come costellazioni di gesti e parole che, nella loro fragilità, aprono possibilità concrete di cambiamento.

Le principali aree d'indagine sono state tre. La prima ha riguardato la letteratura, intesa come spazio di critica sociale, di riaffermazione di soggettività marginalizzate e di elaborazione di

immaginari alternativi. La scrittura letteraria è stata esaminata come pratica capace di destabilizzare i discorsi egemonici e di generare comunità interpretative nuove che fanno della pluralità e della differenza i propri tratti distintivi. La seconda area di analisi, relativa agli studi linguistici, ha evidenziato come le scelte e i processi comunicativi siano sempre situati in rapporti di potere e come la lingua stessa possa diventare un'arena di lotta simbolica, veicolando rivendicazioni identitarie e forme di dissenso (Suleiman 2013). Infine, la terza area ha riguardato la traduzione, intesa non come esercizio neutrale, ma come pratica agentiva: il traduttore e i mediatori editoriali, attraverso le proprie scelte, favoriscono la circolazione di narrazioni, contribuiscono alla diffusione di idee e partecipano alla costruzione di modelli culturali e politici (Baker 2005).

I saggi raccolti in questo volume si articolano in capitoli tematici che riflettono i tre ambiti di studio menzionati (letteratura, linguistica e traduzione) e, allo stesso tempo, trovano diversi aspetti in comune tra la varietà dei temi affrontati durante le giornate di studio. I contributi si muovono tra diversi approcci d'analisi, riflessioni teoriche e proposte metodologiche che restituiscono un panorama composito ma coerente, legato dall'attenzione al nesso tra pratiche discorsive e dinamiche sociali. L'interdisciplinarità che ha caratterizzato il dibattito durante la conferenza emerge chiaramente nelle pagine delle prossime sezioni, nelle quali letteratura, linguistica e traduzione trovano vari argomenti e punti di dialogo, a dimostrazione del fatto che, per comprendere la complessità dei fenomeni culturali contemporanei, è necessario superare approcci prettamente settoriali.

Il presente volume intende quindi prolungare l'eco della conferenza, offrendo uno spazio di riflessione più approfondita che possa contribuire attivamente al dibattito sulle pratiche di resistenza attraverso testi, pratiche linguistiche e atti comunicativi locali e globali (Bourdieu 1991, Fairclough 1992). In un tempo segnato da crisi politiche, sociali ed ecologiche, le pratiche di resistenza e coesistenza passano anche attraverso i testi e le lingue, e ci ricordano che, anche nei periodi bui della storia, le lucciole continuano a danzare (Didi-Huberman 2010). Tali espressioni marginali di esistenza mostrano che il cambiamento è ancora possibile, che nelle pieghe della contemporaneità si nascondono forme di vita e di pensiero capaci di mettere in discussione l'esistente e di aprire nuovi orizzonti.

Desideriamo infine esprimere la nostra gratitudine al Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna per il sostegno organizzativo e istituzionale, alle associazioni patrocinatrici AIA (Associazione Italiana di Anglistica) e AISI (Associazione Italiana Studi Iberoamericani), ai relatori e alle relatrici che hanno condiviso i loro lavori, nonché a tutte le partecipanti e a tutti i partecipanti che, con le loro domande e i loro interventi, hanno contribuito a rendere il convegno un momento di autentico scambio.

Bibliografia

Baker, Mona (2005), "Narratives in and of Translation", *KASE Journal of Translation and Interpretation*, vol. 1, n. 1, 4-13.

Bourdieu, Pierre (1991), *Language and Symbolic Power*, eds. John B. Thompson, trad. G. Raymond – M. Adamson, Cambridge, Polity Press.

Didi-Huberman, Georges (2010), *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, trad. it. C. Tartarini, Torino, Bollati Boringhieri.

Fairclough, Norman (1992), *Discourse and Social Change*, Cambridge, Polity Press.

Foucault, Michel (2013), *La volontà di sapere*, trad. it. P. Pasquino – G. Procacci, Milano, Feltrinelli.

Suleiman, Yasir (2013), *Arabic in the Fray: Language ideology and cultural politics*, Edimburgo, Edinburgh University Press.

1. VOCI CHE SFIDANO IL CANONE: GENERE, LINGUAGGIO E NARRAZIONI OLTRE GLI STEREOTIPI

Politiche di genere e proiezione letteraria in Tanzania. Le eroine della resistenza e le attiviste per l'indipendenza

Cecilia Mignanti

Abstract: Through a decolonial feminist point of view, the following paper aims to introduce the Resistance to the European colonial invasion and the Independence movements in Tanzania. After a brief historical and contextual introduction, three literary works of Swahili literature will be analysed, namely: the drama *Mukwawa wa Uhehe* (*Mukwawa of the Hehe's Land,* 1979), the novel *Ngome ya Mianzi* (*The Bamboo Fortress*, 1991) by Mugyabuso Mulokozi, and the drama *Malkia Bibi Titi Mohammed* (*The Queen Bibi Titi Mohammed*, 2018) by Emmanuel Mbogo.

Keywords: Tanzania; Gender policies; Swahili literature; Decolonial feminism

Abstract: Attraverso una prospettiva femminista decoloniale, il seguente elaborato ha l'obiettivo di presentare la resistenza all'imposizione del colonialismo europeo e i movimenti di indipendenza in Tanzania. Dopo una breve introduzione storica e di contesto, saranno analizzate tre opere della letteratura swahili: l'opera teatrale *Mukwawa wa Uhehe* (*Mukwawa della terra degli Hehe*) del 1979, il romanzo *Ngome ya Mianzi* (*La fortezza di bamboo*) del 1991 di Mugyabuso Mulokozi e l'opera teatrale *Malkia Bibi Titi Mohammed* (*La regina Bibi Titi Mohammed*) del 2018 di Emmanuel Mbogo.

Parole chiave: Tanzania; Politiche di genere; Letteratura swahili; Femminismo decoloniale.

Introduzione

Breve nota di contesto

La Tanzania è uno stato dell'Africa Orientale che ha vissuto due imposizioni coloniali: quella tedesca dal 1885 al 1916 e quella britannica dal 1916 al 1961. La parte continentale dello stato nominata 'Tanganyika' ottenne l'indipendenza nel 1961, e con l'annessione dell'arcipelago di Zanzibar nel 1964, venne formata la Repubblica Unita di Tanzania (Shillington 2012).

Il nuovo governo decise di mantenere il potere re-instaurando le autorità locali (Nyerere 1974: 3-5). L'ideale del nuovo paese che si stava formando era quello di uno stato prosperoso, indipendente e senza classi. Questi principi, fortemente in contrasto con il capitalismo di stampo europeo, modellarono il socialismo tanzaniano che si basava sui concetti di *Uhuru* 'libertà, indipendenza', e *Ujamaa* 'socialismo' (Shillington 2012: 427-429). Come riporta Mbuguni (cit. in Ruhumbika ed. 1974: 275-277), il primo presidente del Tanganyika, Julius Kambarage Nyerere, elaborò il nuovo modello politico durante il dominio coloniale, portando alla formazione della TAA (Tanganyika African Association) nel 1954, che pose le fondamenta per lo sviluppo dell'ideologia del partito della TANU (Tanganyika African National Union). Alla base di questi movimenti, vi era la volontà di preparare il Tanganyika ad un governo indipendente e libero dalla presenza europea.

Perché una prospettiva di genere è importante?

Attraverso un approccio femminista decoloniale che si pone l'obiettivo di riscoprire, valorizzare e diffondere i saperi, le filosofie, le letterature e gli immaginari attraverso una prospettiva di genere (Vergès 2019), è possibile analizzare e comprendere i movimenti di resistenza femminili subalterni non elitari a partire dall'epoca coloniale in Tanganyika e successivamente in Tanzania. Infatti, sebbene le ricostruzioni storiche contemporanee mettano in risalto i movimenti di resistenza locali, il ruolo delle donne è ancora scarsamente rappresentato. Come riporta Davis (1981) nel suo celebre *Women, Race and Class*, le donne colonizzate vivono un intreccio di tre oppressioni: quella di genere, quella di razza e quella di sfruttamento di classe, che silenziano le loro pratiche di resistenza e lotta. In una prospettiva di femminismo decoloniale, la letteratura può essere uno strumento capace di sovvertire i discorsi dominanti per ridare voce alle subalterne, cioè alle donne silenziate e marginalizzate (Spivak 2010). Infatti, come sottolinea Borghi (2020: 72-73, 84), la letteratura decoloniale è veicolo di liberazione dalla modernità coloniale, cioè da quel sistema-mondo che si compone di tre elementi: un'economia di tipo capitalistico, una conoscenza basata sul sapere

scientifico, e una cultura radicata sul concetto di 'civiltà' che creano categorie in relazione di subalternità per razza, genere, classe, specie, religione, età. La letteratura nella lingua madre – in questo caso il kiswahili – come rivendicato dalla celebre scrittrice tanzaniana Penina Muhando (1990), è un atto politico fondamentale che rimette al centro la classe subalterna silenziata, e permette di riappropriarsi delle narrazioni rendendole accessibili e divulgabili all'interno della comunità.

Negli ultimi decenni, gli studi di genere sono diventati un'area di grande interesse nell'ambito dei diritti umani e delle politiche di sviluppo, con un approccio di tipo liberale mediato spesso da organizzazioni non governative, che non hanno dato rilevanza ai movimenti di massa femminili subalterni e non elitari. Tutto ciò ha portato a prediligere riforme che hanno avuto come conseguenza forme di marginalizzazione nei confronti di coloro che non appartenevano all'élite. Nel contesto africano, questa realtà globale è stata inasprita da una storia di saccheggio coloniale che ha creato povertà economica e ignorato i bisogni della società civile. L'analisi delle lotte femminili, a partire dall'epoca della resistenza all'imposizione coloniale, offre dunque l'opportunità di comprendere il potenziale dei movimenti di massa femminili subalterni non elitari, e permette di fare luce sui limiti risultanti dall'istituzionalismo liberale (Peeples 2019: 21-22).

Nel continente africano, la partecipazione femminile ai movimenti di resistenza al colonialismo e a quelli indipendentisti è stata spesso trascurata a causa della carenza delle fonti (Geiger 1987: 3-6). Infatti, la maggior parte delle testimonianze scritte, sia di provenienza coloniale che africana, anche nelle più recenti pubblicazioni (Mbogoni 2013, Kimambo *et al.* 2017) sono per lo più androcentriche, e considerano il genere femminile rilevante solo da una prospettiva domestica, famigliare, comunitaria ed economica, non prendendo in considerazione la partecipazione ai diversi movimenti storici che hanno portato alla nascita degli stati africani contemporanei. È necessario però ridare voce a questa esperienza collettiva attraverso un approccio teorico femminista, che rifiuti la nozione androcentrica di un *ungendered point-of-viewlessness* (Geiger 1987) da dove la storia può essere documentata oggettivamente, adottando invece un metodo di analisi che implichi la ricostruzione del significato dell'esperienza sociale delle donne, in quanto vissuta direttamente da queste ultime.

Nel contesto tanzaniano, numerosi autori e autrici hanno realizzato opere che raccontano i periodi storici della resistenza e dell'indipendenza, dando vita a personaggi reali e di finzione. Tra questi, troviamo Mugyabuso Mulokozi[1], che narra di due figure letterarie femminili che guidano la lotta contro l'imposizione del colonialismo tedesco nella regione di Iringa: Mutage e Nyawelu,

[1] Mugyabuso Mulokozi nasce a Bukoba nel 1950. Si laurea nel 1975 presso l'Università di Dar es Salaam e, dopo aver lavorato per alcuni anni presso la Tanzania Publishing House, entra a fare parte dell'Institute of Kiswahili Research (Bertoncini Zúbková *et alii* 2009, 212).

rispettivamente nell'opera teatrale *Mukwawa della terra degli Hehe*[2] del 1979, e nel romanzo *La fortezza di bamboo*[3] del 1991; e Emmanuel Mbogo,[4] che, nell'opera teatrale del 2018 *La regina Bibi Titi Mohammed,*[5] riporta i momenti salienti della lotta all'indipendenza dell'omonima attivista. Riprendendo le parole della scrittrice femminista afrodiscendente Lola Olufemi (2020), anche se spesso le voci e i corpi delle donne sono diventati simbolo della resistenza, il loro contributo all'interno dei movimenti è spesso dimenticato, e queste espressioni artistiche possono essere uno stimolo di lotta e resistenza per le generazioni future.

Le opere menzionate saranno presentate nei paragrafi seguenti attraverso l'analisi di estratti letterari.[6]

Le eroine della resistenza

In Africa Orientale, il potere coloniale si impose a partire dal 1885 con l'invasione tedesca, e terminò con la liberazione dall'occupazione britannica nel 1961 (Saavedra Casco 2007: 99). Durante l'occupazione tedesca del Tanganyika tra il 1885 e il 1900, si susseguirono diverse guerre di resistenza nel territorio (Mulokozi 2014: vi). Due opere di Mugyabuso Mulokozi ambientate nella regione di Iringa[7] narrano delle gesta di due eroine: Mutage, nell'opera teatrale *Mukwawa della terra degli Hehe*[8] del 1979; e Nyawelu, nel romanzo *La fortezza di bamboo*[9] del 1991. Storicamente è noto che l'esercito di resistenza dei *wahehe* fosse composto da donne e uomini, e in queste due opere l'autore celebra la partecipazione femminile alla resistenza, caratterizzando due eroine dotate di grande coraggio e dedizione.

L'opera teatrale *Mukwawa della terra degli Hehe*[10] si basa sulla prima tragedia in inglese di Mulokozi *The Tragedy of Mukwawa* del 1968 (Bertoncini Zúbková *et alii* 2009: 212-213). L'opera in kiswahili successiva non è una traduzione della prima, bensì una sua rielaborazione e ampliamento,

[2] Traduzione in Acquaviva (2019) di *Mukwawa wa Uhehe.*
[3] Kisw. *Ngome ya Mianzi*. Salvo diverse indicazioni, le traduzioni dei titoli sono dell'autrice.
[4] Emmanuel Mbogo è professore associato al dipartimento di Linguistics and Literary Studies alla Open University of Tanzania. Conta diverse pubblicazioni di narrativa e teatro, e la sua scrittura è spesso usata come materiale educativo nelle scuole. Tra le sue pubblicazioni troviamo: *Giza Limeingia, Tone la Mwisho, Watoto Wetu, Morani, Ngoma ya Ng'wanamalundi, Sundiata, Ndoto za Josef, Vipuli vya Figo, Fumo Liongo, Watoto wa Mamantilie, Bustani ya Edeni, Dawa Dhidi ya Magonjwa Yote, Mizungu ya Manabii, Siri za Maisha, Sadaka ya John Okello, Wachawi wa Bongo, Wangari Maathai, Nyota ya Tom Mboya, Malkia Bibi Titi Mohammed* e *Mondlane na Samora*.
[5] Kisw. *Malkia Bibi Titi Mohammed.*
[6] Tutte le traduzioni, laddove non specificato, sono a cura dell'autrice e riportate a piè di pagina.
[7] La regione di Iringa si trova nella Tanzania sud-occidentale. Il gruppo maggioritario che vive in quest'area è quello dei *wahehe*. Le poche fonti storiche fanno derivare il nome del popolo *hehe* al loro urlo di battaglia «Hee! Hee!» (Acquaviva 2019: 43).
[8] Traduzione in Acquaviva (2019) di *Mukwawa wa Uhehe.*
[9] Kisw. *Ngome ya Mianzi.*
[10] Traduzione in Acquaviva (2019) di *Mukwawa wa Uhehe.*

in cui la cultura dei *wahehe* e la lingua kiswahili si fondono per decolonizzare la storia scritta dagli invasori occidentali. In una lettera del 1976 l'autore riporta:

> Nimejaribu kuyaandika majina ya wahusika, miji na mito ya Uhehe kama vile wanavyofahamu na kuyatamka Wahehe wenyewe, sio kama yalivyohifadhiwa katika vitabu vya historia na jiografia vilivyoandikwa na 'waatalamu' wa kikoloni (Mulokozi 2023: iv-v).[11]

L'autore ci presenta la storia della resistenza *hehe* all'imposizione del colonialismo tedesco dalle prime battaglie fino al suicidio del capo dei *wahehe*, Mukwawa (Bertoncini Zúbková *et alii* 2009: 212-213). L'eroina Mutage, storicamente riconosciuta, è un personaggio chiave dell'opera; infatti, grazie alle sue abilità di guerriera, è nominata da Mukwawa come condottiera dell'esercito (Acquaviva 2019: 61-63). All'inizio dell'opera Mutage è celebrata per le sue vittorie in ambito militare:

> Mukwawa: Jemadari Mutage, dada mpendwa, Uhehe yote inakukaribisha na kukupokea kwa mikono miwili, wewe pamoja na washujaa wote, wanaume kwa wanawake, mliofuatana vitani. Habari za ushindi wetu tumezipokea kwa shauku na furaha kubwa […].
> Chini ya uongozi wa Muzangila Mutage, askari wetu wamepiga na kuwashinda. Wamewarudisha makwao.
> Jemadari Mtage, mmehesabu vichwa vingapi?
> Mutage: mia nne Mutwa wangu (Mulokozi 2023: 10-11).[12]

La sua figura di eroina non è sempre ben accolta dagli uomini della comunità che in diversi passaggi criticano la sua posizione di combattente, in quanto deviante dai ruoli di genere socialmente riconosciuti. Il suo affermarsi come guerriera sebbene ostacolato, è messo in risalto e riconosciuto dal bardo Mwakiyombwe, che la celebra per la sua vittoria contro l'esercito dei Maasai del Nord, definendola l'orgoglio della 'madre nera', cioè della terra d'Africa.

> Mwakiyombwe: Wewe ndiwe mwanamke wa kesho,
> kifani cha vizazi vijavyo.
> Wewe ndiwe fahari ya wanawake wote,

[11] Ho provato a scrivere i nomi dei personaggi, delle città e dei fiumi della terra dei Wahehe per come li conosco e per come sono pronunciati dai *wahehe* stessi. Non come sono stati riportati all'interno dei libri di storia e geografia scritti dagli 'esperti' del colonialismo.

[12] Mukwawa: Comandante Mtage, amica cara. Tutta la terra degli *hehe* ti accoglie e ti riceve a braccia aperte, te e tutti gli eroi, uomini e donne che avete partecipato alla guerra. Abbiamo ricevuto con grande gioia e letizia le notizie della vittoria […] (traduzione a cura di Acquaviva 2019: 61-62). Sotto la guida di Muzangila Mutage i nostri militari hanno combattuto e avuto la meglio su di loro. Li hanno rispediti nelle loro case. Comandante Mtage, quante teste avete contato?
Mutage: quattrocento, mio adorato.

> fahari ya mama mweusi (Mulokozi 1988: 21-22).[13]

Le doti di Mutage non si esauriscono solo nella sua forza, ma ad essa sono riconosciuti coraggio e saggezza. Le sue parole porteranno alla difficile decisione di affrontare direttamente in battaglia le forze coloniali, e proprio grazie alle sue riflessioni e al suo temperamento, nonostante i pareri contrari degli uomini dell'esercito, Mukwawa la sceglierà come condottiera nell'ultima battaglia. L'eroina accoglierà il ruolo con coraggio e determinazione, chiamando ad un'azione di lotta collettiva di uomini e donne contro il colonizzatore bianco:

> Mwachusi: […] ama kweli maneno ya Mwafanyale Mutage yemetuonyesha sote njia ya kufuata. […] Ingawa si kawaida yetu sisi Wahehe kufuata mashauri ya wanawake katika mambo ya vita, mimi nashauri kauli ya Mwanafyale Mutage ifuatwe.
> […]
> Mukwawa: Utasimamia maandalio yote ya vita. […]
> Mutage: Nenda piga mbiu ya vita! Piga mbiu isikike vijijini na nyikani, katika njia kuu na katika vichochoro. Kwaambie Wahehe wote, mashujaa, wanawake kwa wanaume, wanoe mapanga na mikuki yao na wayatie makali mashoka yao. Tangazeni vita nchini kote. Siku imefika ya kuonyesha ngao na mtu mwekundu! (Mulokozi 2023: 73-76).[14]

Nyawelu è l'altra eroina della resistenza *hehe* narrata da Mulokozi nel romanzo storico *La fortezza di bamboo*.[15] I due protagonisti sono una bambina, Nyawelu, e il suo amico e coetaneo, Mugoha. Le caratteristiche fisiche di Nyawelu, rivelateci attraverso gli occhi del suo amico Mugoha, sono quelle di una ragazzina normale: di bassa statura, con il corpo pieno e il viso allegro (Mulokozi 2014: 3). Grazie alle sue gesta eroiche, Nyawelu si distinguerà nel romanzo, salvando la sua gente dalle prime imposizioni coloniali in completa autonomia. Nel testo, il suo eroismo si compone di saggezza, coraggio, abilità fisiche e determinazione che emergono attraverso le descrizioni del compagno di avventure Mugoha spesso incredulo e stupito delle sue azioni. L'espediente letterario dello stupore di Mugoha riporta la visione dominante che crede che una giovane donna non possa

[13] Mwakiyombwe: Sei tu la donna del futuro,
esempio per le generazioni che verranno.
Sei tu il vanto di tutte le donne,
l'orgoglio della madre nera (Acquaviva 2019: 62-63).

[14] Mwachusi: Sicuramente le parole di Mwanafyale Mutage hanno mostrato a tutti noi la strada da seguire. […] Anche se non è abitudine di noi *wahehe* quella di seguire i consigli delle donne in fatto di guerra, io propongo che le parole di Mwanafyale Mutage siano ascoltate. […]
Mukwawa: (riferendosi a Mutage) tu supervisionerai tutti i preparativi per la guerra. […]
Mutage: vai a suonare il corno della guerra! Suona il corno affinché si senta nei paesi e nelle praterie, nelle strade principali e nei sentieri. Dì a tutti i *wahehe*, eroi donne e uomini, di affilare i loro machete e le loro lance, e fa in modo che affilino le loro asce. Avvisate della guerra in ogni luogo. È arrivato il momento di mostrare lo scudo all'uomo bianco!

[15] Kisw. *Ngome ya Mianzi.*

essere un'abile guerriera, ma è attraverso le sue azioni che il personaggio femminile di Nyawelu riesce a decostruire la visione androcentrica dell'eroe, trasferendolo sul corpo femminile di una ragazzina:

> Maneno ya Nyawelu yalinifumbua macho, nikajiona mjinga. Alielekea kufahamu mambo mengi kunizidi, japo hatukuzidiana kwa umri (Mulokozi 2014: 5).[16]

> Mugoha: Nyawelu alitangulia, mimi nikafuata. Alikuwa ameshika kombeo. Nilishangaa kuona jinsi alivyoweza kupenya katika majani na vichaka vya migunga haraka haraka bila kelele kama mwindaji mashuhuri wa siku nyingi (Mulokozi 2014: 29).[17]

Le attiviste per l'indipendenza

Anche nel processo che avrebbe portato all'indipendenza, le donne non potevano essere ignorate e i principi condivisi dal partito della TANU piacquero molto a quest'ultime, che erano determinate ad eliminare le oppressioni patriarcali. Il periodo coloniale, infatti, intensificò, laddove esistenti, quelle norme patriarcali che regolavano i ruoli produttivi pre-coloniali (Mascarenhas *et al.* 1983). Nello specifico, come riporta Geiger (1987: 8-9), sulle donne era esercitato un controllo che si basava sulla sessualità e sulla riproduzione, affidato direttamente agli uomini colonizzati (padri, mariti e fratelli) attraverso i parametri legali definiti dagli ufficiali coloniali insieme alle autorità locali. Manifestazione istituzionale di questo controllo furono una serie di programmi di 'addomesticamento' delle donne a un modello femminile occidentale borghese, che si intensificarono all'indomani della Seconda guerra mondiale con la creazione dell'*African Women's Welfare Section* (1945) e del *Tanganyika Council of Women* (1951). Questi programmi statali comportavano un'esposizione ad attitudini razziste incarnate nel femminismo civilizzazionale (Vergès 2019) che imponevano un controllo diretto sulle pratiche di gestione della sfera domestica e sui corpi delle donne colonizzate, che, come riportano Acquaviva *et al.* (2019), dovevano essere rivestiti secondo i nuovi modelli 'civiltà'. Questo sistema di oppressione è ben esplicitato nelle seguenti parole di una donna colonizzata:

[16] Mugoha: Le parole di Nyawelu mi aprirono gli occhi, mi sentii un cretino. Riusciva a conoscere molte più cose rispetto a me, anche se non avevamo età differenti.
[17] Mugoha: Nyawelu mi precedeva e io la seguivo. Stava tenendo la fionda. Io ero meravigliato per il modo in cui era capace di addentrarsi velocemente tra le foglie e gli arbusti di acacia, come un cacciatore esperto da molto tempo.

> I remember how we suffered. […] When a woman passed in front of people, she had to cover herself. A woman wasn't considered a human being… a woman was a woman. Her work was in the kitchen – to cook, to give birth, to cultivate. There was nothing else (Geiger 1987: 20)

All'interno del partito che avrebbe portato all'indipendenza dello stato, la prima donna a ricevere la tessera della TANU fu Bibi Titi Mohammed, una trentenne musulmana proveniente da Dar es Salaam, che divenne una figura chiave per la partecipazione femminile all'interno dei movimenti di liberazione, portando a una rivoluzione del ruolo delle donne all'interno della società del Tanganyika (Geiger 1987: 1-16; Tenga *et al.* 1996: 147). Per il suo prodigarsi nella lotta per l'indipendenza contro il colonialismo inglese, Bibi Titi Mohammed acquisì una grande popolarità che dura tutt'oggi. Un chiaro segno della sua fama è l'opera teatrale a lei dedicata: *La regina Bibi Titi Mohammed*[18] di Emmanuel Mbogo (2018), dove sono narrati diversi momenti essenziali della lotta dell'omonima attivista. Nel testo, ricorrono alcuni personaggi chiave per la lotta all'indipendenza del Tanganyika e della Tanzania, tra cui il primo Presidente della Repubblica Unita di Tanzania, Julius Kambarage Nyerere. È proprio attraverso un dialogo con Nyerere, che Mbogo presenta l'impegno quotidiano che Bibi Titi svolse per l'ottenimento dell'indipendenza:

> Nyerere: Kazi inaendelaje?
> Bibititi: Kazi ya kumkaba shingo mkoloni inaendelea vizuri. Kila siku nawagawa wanawake kwa makundi, nao wanaingia mitaani. Nyumba kwa nyumba, wakiwashawishi wananchi wakate kadi za TANU. Kwa kweli wanawake wanajituma. Hapana shaka uhuru wa Tanganyika unanukia.
> Nyerere: [anacheka] Unajua Bibititi, Kiswahili chako kitamu!
> Bibititi: [anacheka] Hata wewe Julius siku hizi Kiswahili chako kitamu!
> Nyerere: Wewe umesema… umesema nini?
> Bibititi: Nimesema Uhuru wa Tanganyika *unanukia*!
> Nyerere: Ehhe! Kunukia… kunukia kama pilau! [Bibititi anacheka] kunukia kama manukato!
> [wote wanacheka] (Mbogo 2018: 16).[19]

Se all'inizio del 1955 i tesserati alla TANU erano duemila uomini, tra il giugno e il settembre dello stesso anno, il partito ottenne cinquemila tesseramenti in più, e alla fine dello stesso anno, la

[18] Kisw. *Malkia Bibi Titi Mohammed.*

[19] Nyerere: Come procede il lavoro?
Bibititi: Prendere per il collo il colonizzatore procede bene. Ogni giorno divido le donne in gruppi ed esse vanno per strada. Casa per casa, convincono gli abitanti a prendere la tessera della TANU. In verità, le donne si prodigano. Non c'è dubbio, si sente il profumo dell'indipendenza del Tanganyika.
Nyerere: [ride] Sai Bibititi, il tuo swahili è bello!
Bibititi: [ride] Anche il tuo Julius, in questi giorni il tuo swahili è bello!
Nyerere: Tu hai detto… cosa hai detto?
Bibititi: Ho detto: l'indipendenza della Tanzania profuma!
Nyerere: Ehhe! Profumare… profumare come il *pilau*! [Bibititi ride] odorare come una buona fragranza! [tutti ridono]

TANU registrò una maggioranza femminile al suo interno (Geiger 1987: 2). Questa partecipazione fu fortemente voluta da Nyerere che si adoperò affinché lo status femminile si elevasse all'interno del partito, garantendo che la prima costituzione della TANU prevedesse una sezione per le donne a cui venne messa a capo Bibi Titi (Tenga *et al.* 1996: 147). È attraverso il linguaggio teatrale di Mbogo che possiamo percepire le abilità della leader. Le parole di Bibi Titi esaltano il ruolo femminile all'interno della lotta di liberazione, mettendo al centro la forza delle donne, e la necessità di liberarsi dagli stereotipi di genere che socialmente limitano la partecipazione al movimento. Nel testo, giunta a Dodoma[20], Bibi Titi si rivolge alle donne definendole 'il pilastro della società'. Il suo discorso è una chiamata alla liberazione dai ruoli oppressivi di genere, una rivendicazione dei ruoli riproduttivi, e un appello di partecipazione alla lotta di liberazione:

> Bibititi: Sisi wanawake ndiyo nguzo ya nchi […]
> Mungu ametupa wanawake mamlaka
> Mungu ametupa matumbo ya kutunza uhai, vifua vya kuwanyonyesha
> Na migongo ya kuwabeba wana
> Hivyo tusijisikie wanyonge
> Kwa sababu ya jinsia yetu
> Kwa sababu ya mila zilizopitwa na wakati;
> Tuzikatae, tuzikemee mila zote
> Zinazomdhalilisha mwanamke
> Mungu amepanda mbegu ndani mwetu
> Na tazama: Mbegu imeota
> Mungu ametupa uwezo huu,
> Bila ushirikiano wetu, hatutaupata Uhuru
> Sisi sote lazima tuwe wamoja
> Ni muhimu sisi sote kujiunga na TANU
> Hakuna tiba mbadala dhidi ya sulubu za
> Ukoloni wa Mwingereza.
> Uhuru wetu, oyee! (Mbogo 2018: 25-26).[21]

[20] Attuale capitale della Tanzania.
[21] Siamo noi donne il pilastro del paese […]
Dio ha dato a noi donne l'autorità
Dio ha dato a noi donne ventri per generare vita, seni per allattare
E schiene su cui portare i figli
Perciò non facciamoci tormentare
A causa del nostro genere
A causa delle abitudini che sono passate durante il tempo;
Rifiutiamo, rimproveriamo tutte le abitudini
Che umiliano la donna
Dio ha piantato un seme dentro di noi
E guardate: il seme è germogliato

Le prime attiviste della TANU furono coloro che in città si occupavano di piccole attività commerciali, in particolare della produzione di beni alimentari come *maandazi*[22], birra e pesce. Figlie di padri contadini, lavandai o impiegati di hotel, e di madri casalinghe e contadine, quasi tutte queste donne erano musulmane e non alfabetizzate, ovvero donne proletarie che non erano state coinvolte nei programmi coloniali di educazione femminile che richiedevano la conversione al cristianesimo. La maggior parte di loro era nata durante la Prima guerra mondiale, e al momento della mobilitazione nazionalista avevano tra i venticinque e i trent'anni. Fu probabilmente la prospettiva di una parità di genere predicata dal movimento nazionalista ad attrarle a partecipare attivamente (Geiger 1987: 13-14; Tenga *et al.* 1996: 147). Una caratteristica che accomunava queste 'combattenti' era l'appartenenza a gruppi di *ngoma* femminili, cioè collettivi che si esibivano in danze e percussioni. Questa forma di associazionismo, ritenuta innocua dal governo coloniale, incorporava valori importanti attraverso l'espressione di un legame condiviso. Grazie alla forza unificatrice del kiswahili, i gruppi di *ngoma* femminili avevano una composizione mista per provenienza, e includevano tutte le donne che manifestavano la volontà di dedicarsi alla causa unificatrice. Furono proprio queste le prime donne a cui Bibi Titi si rivolse per richiedere la partecipazione politica attiva nelle lotte per l'indipendenza (Geiger 1987: 14-21). Uno degli obiettivi principali della TANU era quello di creare un movimento che unisse uomini e donne nella stessa lotta, promettendo parità, dignità e rispetto, valori in forte contrasto con l'oppressione di genere che le donne subivano quotidianamente durante il colonialismo. Nei primi anni della mobilitazione della TANU, le attiviste diventarono consapevoli del loro ruolo politico, e rappresentarono il punto di forza nel processo di costruzione del nazionalismo tanzaniano (Brennan 2002: 368). All'interno del partito, le indipendentiste svolsero numerose attività tra cui vendere le tessere, organizzare attività per la raccolta fondi, offrire servizi di ospitalità ed esibirsi in *performance* nazionaliste di *ngoma*. Questa partecipazione era però spesso ostacolata dal controllo patriarcale, in quanto la liberazione delle donne dal colonialismo e dai ruoli produttivi domestici era mal vista dai padri di famiglia. Questo aspetto è riportato nell'opera teatrale di Mbogo attraverso le parole di un marito delle attiviste, che a causa della militanza della moglie, decide di cacciarla da casa:

Dio ci ha dato questo potere,
Senza la nostra collaborazione non otterremo l'indipendenza
È necessario che noi tutte siamo unite
È importante che noi tutte ci uniamo alla TANU
Non c'è altra cura alternativa contro la forza del
Colonialismo dell'inglese.
La nostra indipendenza, oyeee

[22] Kisw. frittelle.

> We mwanamke! Nimechoka na umalaya wako! Mnaenda huko na huko, mnajifanya kuuza kadi za TANU, kumbe mnafanya uasharati! Siwezi kurudi nyumbani nakuta watoto peke yao, mwanamke kiguu na njia (Mbogo 2018: 13)[23].

Nel 1961, anno dell'indipendenza del Tanganyika, Bibi Titi Mohammed era la leader più influente della sezione femminile del partito (Geiger 1987: 2). In quel periodo, la sua fama oltrepassò i confini dello stato, e divenne una figura di riferimento all'interno di diversi movimenti di liberazione femminili del continente africano. Questo aspetto del suo operato è narrato dalla penna di Mbogo attraverso un altro dialogo con Nyerere che chiede all'attivista di viaggiare in Kenya per consolidare un gruppo di lotta femminile contro il colonialismo oltrefrontiera.

> Nyerere: Uongozi umeaafiki. Titi kuna haja ya kuongeza nguvu na mshikamano kati ya TANU na KANU ili kumng'oa mkoloni hapa Afrika ya Mashariki. Itabidi uende Mombasa. Hii ina maana kuwa; sasa safari na ziara yako ya bara itaanzia Mombasa. Ukitoka Mombasa, Msoma, Mara, Mwanza, Geita, Tabora, Dodoma, Mbeya, Morogoro, kisha Dar es Salaam.
> Abdalla: Aaaa! Inawezekana?
> Bibititi: Kwa nini isiwezekane bwana Abdalla. Lazima wanawake tujitoe mhanga, kuikomboa Afrika.
> […]
> Nyerere: Na wewe nenda ukaungurume Mombasa. Uwaambie wanawake wa Mombasa; [anaigiza]
> "Ninyi wanawake wenzangu!
> Amkeni! Unganeni!
> Tumng'oe mkoloni!" (Mbogo 2018: 18-21)[24]

Nonostante la grande partecipazione femminile nei movimenti di indipendenza, le donne furono spesso ostacolate da uomini che mantennero atteggiamenti maschilisti e oppressivi all'interno del partito stesso, tanto che al momento della libertà, pochissime attiviste ottennero posizioni governative nel nuovo stato nascente (Tenga *et al.* 1996: 148; Ladner 1971: 22-25). Come evidenzia Britwum (2022: 125-127), nonostante le retoriche anti-povertà ed egualitarie, i governi post-coloniali spesso rafforzarono gli stereotipi legati alla femminilità. I piani di sviluppo tanzaniani che seguirono

[23] Tu donna! Sono stanco della tua prostituzione! Andate di qui e di là, fate finta di vendere le tessere della TANU ma fate solo cose promiscue! Non posso tornare a casa e trovare i figli da soli e la donna a spasso.
[24] Nyerere: L'amministrazione è d'accordo. Titi c'è bisogno di aggiungere forza nella coesione tra TANU e KANU per estirpare il colonizzatore qui in Africa Orientale. È necessario che tu vada a Mombasa. Questo deve essere; ora il viaggio e la tua visita del continente comincerà a Mombasa. Quando partirai da Mombasa, [andrai] a Msoma, Mara, Mwanza, Geita, Tabora, Dodoma, Mbeya, Morogoro, poi a Dar es Salaam.
Abdalla: Aaaa! È possibile?
Bibititi: Perché non dovrebbe essere possibile bwana Abdalla? È necessario che le donne si sacrifichino per liberare l'Africa.
[…]
Nyerere: E tu vai a ruggire a Mombasa. Dì alle donne di Mombasa; [la imita nel parlare] "Voi donne, compagne mie! Alzatevi! Riunitevi! Estirpiamo il colonizzatore!"

l'indipendenza, furono ispirati da modelli patriarcali che derivarono dalle nozioni coloniali cristiane di femminilità, in forte contrasto rispetto a quello che era stato il ruolo effettivo delle donne nel movimento per l'indipendenza, e le poche donne che beneficiarono di posizioni governative, furono proprio le donne alfabetizzate dell'élite, cioè coloro che avevano ricevuto una formazione occidentale coloniale. Questo portò a una grande disillusione all'interno dei movimenti femminili in quanto disattese le speranze di liberazione dall'oppressione di genere. Come sostengono Tenga *et al.* (1996: 150), proprio il partito che diceva di voler liberare le donne dalle discriminazioni, dalle oppressioni e dallo sfruttamento maschili, fu lo stesso partito che esercitò un dominio maschile legittimato a livello pubblico. Simbolo letterario di questa disillusione è l'opera *Il pilastro madre* (1982)[25] di Penina Muhando, in cui le protagoniste sono donne accumunate da esperienze di discriminazione e oppressione. Nell'opera, l'unica soluzione di liberazione è quella di ritrovare un'unità e riprendere la lotta, ma il finale resta aperto. Nel ventennio successivo all'indipendenza, il mito dell'unità, la disillusione post-indipendenza, l'oppressione dei ruoli produttivi e riproduttivi attribuiti alle donne, l'influenza dell'urbanizzazione crescente nella disparità di genere saranno temi centrali nelle opere di prosa e teatro della letteratura in kiswahili (Acquaviva 2019).

Conclusioni

L'analisi delle opere presentate è importante in un'ottica di femminismo decoloniale, in quanto, attraverso l'uso della lingua madre – il kiswahili – questi estratti letterari raccontano la partecipazione femminile alle lotte di resistenza e liberazione, mettendo al centro quelle soggettività che rimangono ai margini della storia androcentrica e dei femminismi bianchi e imperialisti (Vergès 2019), ridanno voce, cioè, alle donne marginalizzate della storia: le giovani e le proletarie del Tanganyika e della Tanzania. Queste narrazioni sono necessarie per le prospettive femministe decoloniali contemporanee, in quanto, qualsiasi movimento di liberazione che voglia avere pretese universaliste, deve tenere in conto la storia e la stratificazione dei diversi soggetti in gioco (Davis 2018: 14). La necessità di queste narrazioni è ben radicata nella visione della scrittrice afrodiscendente italiana contemporanea, Igiaba Scego, che in *Future, il domani narrato dalle voci di oggi* (2019: 9-17), un'antologia di racconti di donne afrodiscendenti italiane, insiste sul ruolo della letteratura come uno spazio per far conoscere le storie taciute, quelle che lei definisce 'di alieni'. Come afferma Scego, lo spazio letterario è capace di sciogliere nodi, farsi domande che scuotono l'attualità e l'esistenza profonda, creare incontri di sguardi, e costruire possibilità di narrazioni che non siano a senso unico.

[25] Traduzione di Acquaviva (2019) di *Nguzo Mama.*

La consapevolezza di ripartire dalla storia pre-coloniale e post-coloniale per costruire gli stati africani del nuovo millennio è ben espressa nel manifesto dell'African Feminist Forum (AFF) – un movimento femminista formatosi ad Accra nel 2006, che mette insieme più di 100 attiviste del continente:[26]

> As we craft new African States in this new millennium, we also craft new identities for African women, identities as full citizens, free from patriarchal oppression, with rights of access, ownership and control over resources and our own bodies and utilizing positive aspects of our cultures in liberating and nurturing ways. We also recognize that our pre-colonial, colonial and post-colonial histories and herstories require special measures to be taken in favour of particular African women in different contexts.[27]

Attraverso una prospettiva femminista decoloniale, l'esempio tanzaniano ci mostra come, riprendendo la terminologia di Vergès (2019: 19-20), sia possibile de-patriarcalizzare le lotte rivoluzionarie per il 'diritto all'esistenza' di una parte dell'umanità che è stata spesso silenziata. L'esperienza tanzaniana, quindi, può essere presa come un modello di confronto importante per l'analisi di altre lotte di emancipazione in Africa e non solo.

Bibliografia

Acquaviva, Graziella (2019), *Leggere il teatro: l'esperienza swahili*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste.

Acquaviva, Graziella – Mignanti, Cecilia (2019), "Kuvaa na Kuvalia Maana Yake Nini? Covering and Uncovering the Female Body: New Trends in Tanzanian Fashion", *Kervan. International Journal of Afro-Asiatic Studies*, vol. 23, n. 1, 49-75.

Bertoncini Zúbková, Elena *et alii* (2009), *Outline of Swahili Literature. Prose Fiction and Drama*, Leiden, Brill.

Borghi, Rachele (2020), *Decolonialità e privilegio. Pratiche femministe e critica al sistema mondo*, Milano, Meltemi editore.

Brennan, James R. (2002), "Review: Revisiting Nationalism in Tanganyika (Sammelrezension/Review Article)", *Africa* Spectrum, vol. 37, n. 3, 367-371.

Britwum, Akua O. (2022), "Post-Independence Development Planning in Ghana and Tanzania", *Africa* Development, vol. 47, n. 1, 105-134.

Davis, Angela (1981), *Women, Race & Class*, New York, Random House.

[26] https://www.africanfeministforum.com/feminist-charter-introduction/
[27] http://www.africanfeministforum.com/feminist-charter-preamble/

Davis, Angela (2018), *Donne razza e classe*, Roma, Edizioni Alegre.

Geiger, Susan (1987), "Women in Nationalist Struggle: Tanu Activists in Dar es Salaam", *The International Journal of African Historical Studies*, vol. 20, n. 1, 1-26.

Kimambo, Isaria M. *et alii* (2017), *A New History of Tanzania*, Dar es Salaam, Mkuki na Nyota.

Ladner, Joyce (1971), "Tanzanian Women and Nation Building", *The Black Scholar*, vol. 3, n. 4, 22-28.

Mascarenhas, Ophelia *et alii* (1983), *Women in Tanzania. An Analytical Bibliography*, Stockholm, Swedish International Development Authority (SIDA).

Mbogo, Emmanuel (2018), *Malkia Bibi Titi Mohammed*, Dar es Salaam, African Proper Education Network.

Mbogoni, Lawrence E. Y. (2013), *Aspects of Colonial Tanzanian History*, Dar es Salaam, Mkuki na Nyota.

Muhando, Penina Mlama (1990), "Creating the Mother-Tongue: The Challenges to the African Writer Today", *Research in African Literatures Winter*, vol. 21, n. 4, 5-14.

Mulokozi, Mugyabuso M. (1988), *Mukwava wa Uhehe*, Dar es Salaam, Dar es Salaam University Press (DUP).

Mulokozi, Mugyabuso M. (2014), *Ngome ya Mianzi*, Dar es Salaam, Kampuni ya Utamaduni Tafsiri na Uchapishaji (KAUTTU).

Mulokozi, Mugyabuso M. (2023), *Mukwava wa Uhehe*, Dar es Salaam, Africa Proper Education Network.

Nyerere, Julius Kambarage (1974), "From Uhuru to Ujamaa", *Africa Today*, vol. 21, n. 3, 3-8.

Olufemi, Lola (2020), *Feminism Interrupted. Disrupting Power*, Londra, Pluto Press.

Peeples, Alexander (2019), "Women's Works: The Evolution of Tanzanian Women's Movements from Late Colonialism to Post-Structural Adjustment", *Global Africana Review*, vol. 3, 21-31.

Ruhumbika, Gabriel (ed.) (1974), *Towards Ujamaa, 20 Years of Tanu Leadership*, Kampala – Dar es Salaam – Nairobi, East African Bureau.

Saavedra Casco, Jose Arturo (2007), *Utenzi, war poems, and the German Conquest of East Africa – Swahili Poetry as a Historical Source*, Asmara, Africa World Press.

Scego, Igiaba (2019), *Future, il domani narrato dalle voci di oggi*, Firenze, Effequ.

Shillington, Kevin (2012), *History of Africa*, London, Macmillan Publishers.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2010), "Can the Subaltern Speak?", in Rosalind C. Morris (ed.) (2010), *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea,* New York, Columbia University Press, 21-78.

Tenga, Nakazael – Maina, Peter Chris (1996), "The Right to Organise as Mother of All Rights: The Experience of Women in Tanzania", *The Journal of Modern African Studies*, vol. 34, n. 1, 143-162.

Vergès, Françoise (2019), *Un féminisme décolonial*, Paris, La Fabrique éditions.

Sitografia

https://www.africanfeministforum.com/feminist-charter-introduction/

http://www.africanfeministforum.com/feminist-charter-preamble/

«It's a girls' world». Analisi degli usi online dei composti con girl *in una prospettiva linguistico-semiotica*

Luisa Troncone e Paola Pianese

Abstract: This study aims to analyze the uses of some gendered neologisms, borrowed from English, on X in Italian. Genderized neologisms are defined as linguistic neoformations that include in their meaning a reference to a gender. Here we consider compounds from *girl*, with a particular focus on the neologism *girls*'*girl*. Despite its anti-sexist intent, the discourse adopts the terms of masculinist ideology and preserves its ideological structure. From the analysis of occurrences, this paper collocates the neologisms in the girlhood semiosphere and analyzes the methods put into practice by the (mostly) female community for the manifestation of a discourse of passive resistance that, despite presenting itself as a social critique of sexism, implicitly accepts its structural setting.

Keywords: Gender; Online language; Feminism; Semiosphere; Identity

Abstract: Questo studio vuole analizzare gli usi di alcuni neologismi genderizzati, presi in prestito dall'inglese, nell'X italiano. I neologismi genderizzati sono definiti come neoformazioni linguistiche che includono nel loro significato un riferimento a un genere. Qui si prendono in considerazione alcuni composti di *girl*, con un particolare focus sul neologismo *girls' girl*. Nonostante l'intento antisessista, il discorso adotta i termini dell'ideologia maschilista e ne preserva la struttura ideologica. Partendo dall'analisi delle occorrenze, in questo lavoro si collocano i NG nella semiosfera della *girlhood* e si analizzano i metodi messi in pratica dalla comunità (per lo più) femminile per la manifestazione di un discorso di resistenza passiva che, nonostante si proponga come critica sociale al sessismo, ne accetta implicitamente l'impostazione strutturale.

Parole chiave: Genere; Lingua online; Femminismo; Semiosfera; Identità

Parole e società[1]

Neologismi genderizzati e ideologia

Il lessico è il livello linguistico più esposto al mutamento e all'influenza da parte di altre lingue. Si può dire che il mutamento lessicale, in particolare quando esso ha a che fare con questioni sociali, è indice di uno slittamento in atto nella società (si veda, a proposito, la motivazione di *discorso* per la creazione di neologismi, Roth 2020: 27). In questo senso, infatti, il lessico è specchio delle esigenze sociali: la creazione di nuove parole riflette le necessità del tempo. Ciò non vuol dire che esiste una corrispondenza biunivoca tra le parole e la realtà, ma che, se per un referente sempre esistito si cerca un significante solo in una determinata epoca storica, tale ricerca riflette le priorità di quell'epoca, e ciò a cui si riesce a dare importanza in quell'epoca (o che in quell'epoca diventa tanto frequente da essere lessicalizzata). Si prenda, ad esempio, la parola *mansplaining*. Essa nasce nei primi anni del XXI secolo, e si diffonde grazie al libro *Men explain things to me*, di Rebecca Solnit. La parola si riferisce al comportamento di alcuni uomini, che spiegano alle donne con aria paternalistica e accondiscendente (Bridges 2017) cose di cui loro magari sono anche più esperte (Reeves 2015). Ora, non si è mai detto che tale comportamento fosse una peculiarità dell'uomo del XXI secolo, per cui è solo allora che si è reso necessario lessicalizzare il concetto; al contrario, la tendenza è data per sempiterna, ma le si è dato un nome solo di recente. Questo processo, quindi, più che mostrare un cambiamento nella lingua, è indice delle considerazioni della società, che decide così di dare visibilità alla sostanza di questo comportamento sistematico. Il termine *mansplaining*, come i suoi analoghi *manspreading, manterrupting*, è un neologismo genderizzato (NG, *gendered neologism*, Szymańska 2022, anche detti *gender-biased*, Foubert & Lemmens 2018), e cioè una neoformazione linguistica dove (almeno) una parte del significante include un riferimento ad un genere. In questo lavoro, utilizzando come dataset le occorrenze rinvenibili su X, precedentemente detto Twitter, in italiano, si sono indagati gli usi di alcuni neologismi genderizzati di *girl*, al fine di comprendere cosa essi rivelano riguardo alla narrazione attuale della *girlhood*. I NG di *girl* rappresentano una sezione poco indagata del campo di studio sui NG da una duplice prospettiva. Da una parte, gli studi sui NG, anche in inglese, hanno considerato prevalentemente quelli con membri *boy* o *man* (Lutzky & Lawson 2019; Palacios Martinez 2023); dall'altra, non vi sono, al momento, studi sugli usi di alcun NG in italiano.

[1] Il lavoro è frutto di riflessioni comuni e condivise. La scrittura dei paragrafi è così articolata: Troncone ha scritto i paragrafi *Parole e società, Metodologia e dati, Analisi*; Pianese è stata responsabile della stesura di *Framework teorico: la semiosfera*, *Discussione* e *Conclusioni*.

Alcuni NG sono stati considerati come forme di *Feminist Linguistic Activism* (FLA), come *brocialist* o *hympathy* (Foubert 2023). FLA è un'espressione ombrello per una serie di pratiche linguistiche, in cui rientrano diversi tipi di scopi: promuovere una rappresentazione più bilanciata di donne e uomini nella lingua, esporre il sessismo insito in essa e, tramite questa, nella società, e creare una lingua che possa esprimere la realtà dal punto di vista delle donne (Pauwels 2003: 555). Pauwels (2003) sostiene che uno dei modi di comunicare la discriminazione subita dalle donne all'interno del sistema linguistico consiste nella pratica della cosiddetta 'interruzione linguistica', di cui fanno parte a) la creazione di parole con riferimenti a un genere, attraverso procedimenti creativi, come nel NG *herstory* (< *history*); b) la reclamazione o riappropriazione di parole che erano diventate derogatorie per le donne (*girl*, o per l'italiano *ragazzina, bimba*); c) la creazione di parole che mettano in luce la subordinazione delle donne rispetto agli uomini (ad es. *brogressive, broflake*, Foubert 2023). Tale subordinazione si riflette non solo nell'androcentrica sovra-rappresentazione degli uomini, ma anche nella sotto-rappresentazione femminile, che si manifesta, ad esempio, nella mancanza di nomi per denotare le esperienze più prettamente stereotipicamente femminili (Foubert 2024). I NG di cui ci si occupa in questo studio nascono proprio con l'intenzione di denominare esperienze o conoscenze sul mondo avvertite come pan-femminili.

I NG indagati sono stati *girl math, girl dinner, girls' girl*. Essi sono nati online, e online si sono diffusi attraverso comunità di pratica abbastanza vicine tra loro. La loro recente creazione e le modalità stesse di conio fanno sì che la loro convenzionalizzazione sia ancora limitata, seppur in crescita.

Date queste premesse, lo scopo di questo lavoro è duplice:

- descrivere i significati dei NG analizzati;
- collocare tali NG, e in particolare *girls' girl* nella così creata semiosfera della *girlhood*, cercando di contestualizzarne gli usi nel FLA.

Framework teorico: la semiosfera

Prima di analizzare i dati raccolti per questo studio, è bene approfondire il legame tra i neologismi genderizzati, con particolare riferimento a quelli qui presi in esame, e la narrazione identitaria che viene fatta attorno alla *girlhood*. Uno sguardo attento al rapporto tra neologismi e cultura contemporanea permette di portare alla luce non solo alcune caratteristiche della cultura stessa, ma anche il modo in cui questa guarda a e riflette su se stessa. Questo contributo non indaga gli stereotipi e gli elementi che accomunano le descrizioni fornite dalle e dagli utenti, ma piuttosto l'uso che le e gli utenti fanno degli stereotipi per poter promuovere attivamente l'identità *girlie* in cui si

identificano. A questo proposito ci si è chiesto: in che modo le e gli utenti si relazionano alle narrazioni sulla *girlhood* che già circolano nella cultura? Come questi discorsi già esistenti vengono tramutati in nuovi attraverso la presa di parola delle e degli utenti, le e i quali, consapevoli dello spazio culturale che abitano, possono scegliere di aderirvi o ridefinirne i contorni?

Per rispondere a queste domande è di particolare interesse il concetto di semiosfera, introdotto dal semiologo della cultura Juri Lotman (1985). Le semiosfere sono definite come spazi semiotici, vale a dire contesti culturali già significanti che permettono la comunicazione e di conseguenza la creazione di testi, intesi come qualsiasi configurazione di senso che si renda percepibile empiricamente (Marrone 2011): testi letterari, ma anche immagini o pratiche.

La semiosfera d'interesse per questo lavoro è quella della *girlhood*, l'esperienza di giovani donne in relazione alle specificità che questa identità di genere comporta per chi vi si identifica o vi viene ricondotta o ricondotto in base ad altri fattori, come il sesso biologico. L'esperienza femminile è composta di molteplici ed eterogenee dimensioni, per cui è impossibile da descrivere e affrontare all'interno di un singolo studio. Tuttavia, i NG contribuiscono a fornire una prospettiva, seppur embrionale, che metta in luce dei punti di riferimento attorno ai quali l'identità femminile va plasmandosi in maniera dialogica.

Ogni semiosfera costituisce la propria identità attraverso due dinamiche:

- in primo luogo, traccia i propri limiti e si ritaglia un proprio spazio per distinguersi da ciò che c'è al di fuori;
- in secondo luogo, articola la propria organizzazione interna in centro e periferia. Nel centro troviamo la presenza accentuata dei sistemi dominanti, mentre nella zona periferica, in cui il controllo dei sistemi dominanti è meno rigido, ha luogo un processo di 'traduzione', in cui l'interno della semiosfera comunica con l'esterno, lo spazio dell'alterità.

In questo studio si è indagato il modo in cui i composti con *girl-* articolano tali dinamiche. Per fare ciò si è operata una pertinentizzazione: trattandosi di NG, si è individuato il 'genere' sociale (non grammaticale) come sistema di significazione dominante e, di conseguenza, si è preso in esame il suo valore nella narrazione identitaria della *girlhood* (Mitchell & Reid-Walsh 2010).

Metodologia e dati

Sono state raccolte le occorrenze dei NG *girl math, girl dinner* e *girls' girl*. In Tabella 1 si è registrato il numero di risultati totali e in Figura 1 l'andamento temporale. Le occorrenze sono state ricercate manualmente su X utilizzando le stringhe in (1a-c), e risalgono al periodo maggio 2023 - aprile 2024.

1) a. “girl math” lang:it until:2024-04-30 since:2023-05-01
   b. “girl dinner” lang:it until:2024-04-30 since:2023-05-01
   c. “girls’ girl” “girls girls” “girl girls” “girl girl” “girl’s girl” “girl’s girls” lang:it until:2024-04-30 since:2023-05-01

NG	**occorrenze**
girl math	636
girl dinner	1000
girls' girl	224

Tabella 1. Occorrenze dei NG indagati su X, numeri assoluti.

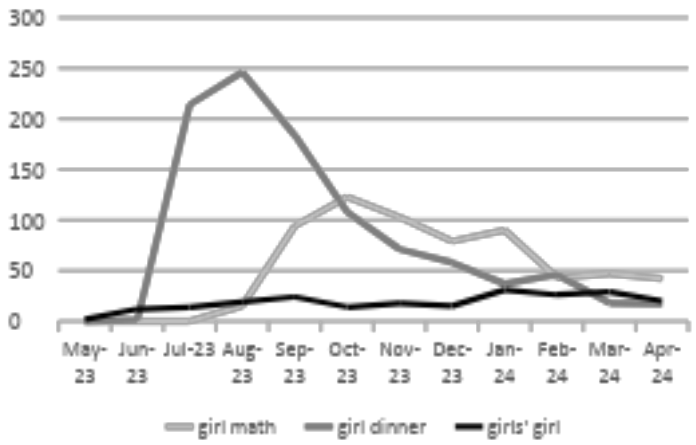

Figura 1. Andamento delle occorrenze nel tempo.

In particolare, si noti che la stringa in (1c) ha restituito anche i risultati senza gli apostrofi.

Analisi

Panoramica di usi e caratteristiche formali

In questa sezione si spiegheranno i significati dei NG considerati e si darà una breve panoramica dei possibili usi.

Con *girl dinner* si indica un pasto, tendenzialmente una cena, preparato in maniera veloce e/o poco impegnativa (2).

2) Il trend di tiktok della "**girl dinner**" mi sta uccidendo perché viviamo letteralmente tutte la stessa vita, perché ceniamo così di merda con le prime cose random che troviamo schiaffate su un piatto?

Girl dinner ha quattro usi principali: l'uso letterale riferito al cibo (3a-b), l'uso metaforico per "nutrimento" (4a, 4c), anche in senso ironico (4b) l'uso traslato nell'attività (5), e l'allusione sessuale (6).

3) a. stasera cena gallette e asiago **#GirlDinner**
   b. **Girl dinner** è dire di aver fatto un pasto equilibrato con verdure&camboidrati&proteine dopo esserti fatta un tenerone al microonde con sopra il ketchup
   L'importante è NON CUCINARE E NON SPORCARE
4) a. oh finalmente la mia migliore amica sta spillando screen **#girldinner**
   b. **girl dinner**, disse, mentre sputacchiava i glitter che aveva inalato perché invece di soffiare sul pennello ha aspirato perché stava starnutendo
   c. Finalmente dopo una settimana riesco a fumarmi una sigaretta intera **girl dinner**!!!!
5) ma è uscita una nuova stagione di too hot to handle e se non sbaglio un altra il 28???? **girl dinner**
6) questo reel di louis dove ci sono tre scene su quattro di lui in costume a petto nudo mi hanno sfamata così tanto **girl dinner** at its finest

Girl math indica un modo di ragionare che viene attribuito tipicamente alle ragazze, basato alternativamente sulla prevalenza della contingenza sul lungo termine oppure sul quadro generale di uscite ed entrate, dove il bilancio considera sia le finanze che l'emotività. Gli ambiti d'uso principali sono denaro o risorse emotive (7a-b), tempo e cibo (7c-d). In ragionamenti come quello in (7a), l'argomentazione si fonda sulla premessa implicita che i soldi già spesi sono da percepirsi come non più proprî, per cui riaverli indietro è considerato un guadagno *ex novo*.

7) a. la **girl math** è verissima perché mi sono appena arrivati 60 euro sulla carta e io esulto come se fossero soldi nuovi ma in realtà sono solo soldi che mi sono ritornati indietro dopo aver fatto un reso MA A NOI NON INTERESSA
   b. **girl math**: mi fa schifo quello che sto studiando quindi compenso sottolineandolo in rosa
   c. **girl math** è calcolare l'orario preciso in cui lavarsi i capelli prima di uscire di casa per prevedere come arriveranno al prossimo risciacquo e dopo quanto tempo
   d. Ho notato che quella cosa che voi fare con lo shopping, quella **girl math**, io la faccio con il cibo. Tipo se un giorno vorrei mangiare al McDonald e poi non lo faccio automaticamente tutto quello che mangio diventa "vabbè Comunque meno calorico del McDonald"

Lo stesso vale con le calorie contenute nel cibo: in (7d) l'utente spiega la sua concezione di aspettativa di entrata/uscita, ma in questo caso da un punto di vista calorico.

Il termine *girls' girl* indica una persona (la testa *girl* non sta effettivamente per 'ragazza', si veda 8b) che si schiera sempre dalla parte delle donne, le aiuta o prova solidarietà nei loro confronti, solo per via del loro genere. Si vedano gli esempî in (8).

8) a. sarò sempre una **girls girl**, uomini fidanzati sparite dai miei dm, gross af
   b. c'è un modo per dirti che sei davvero super bella senza che io sembri un uomo etero viscido? davvero sono solo una **girls girl**!
   c. adorerò sempre le **girl's girl** che non gatekeeppano i beauty secrets
   d. la verità è che nemmeno una di loro è una **girl's girl**, manco lontanamente

Per la discussione su *girls' girl* è autoesplicativa la visualizzazione per frequenza delle parole presenti nel subcorpus. In Figura 2 si può vedere la wordcloud (pacchetti R: *tm,* Feinerer *et al.* 2024; *wordcloud,* Fellows 2018; *SnowBallC*, Bouchet-Valat 2023) del subcorpus, dove abbiamo conservato le parole funzionali poiché esse sono rilevanti per la comprensione e la dimostrazione di alcune questioni critiche.



Figura 2. Wordcloud subcorpus con parole funzionali.

Come si nota, tra le parole più frequenti, fatte salve quelle del composto, vi sono *non, una, sono*. Il punto fondamentale, infatti, nei post nel dataset, sembra essere l'affermazione di appartenenza al gruppo ("sono una girls' girl") o l'accusa, nei confronti di altre donne, di *non* appartenervi.

Come risulterà chiaro dalla discussione, però, questi NG, pur mostrando in qualche misura una volontà di riappropriazione o di sfida verso il biasimo cui le donne e le "cose da donne" sono soggette, rievocano i più tradizionali stereotipi e rischiano di preservare un discorso di stampo sessista.

Discussione

I composti presi in esame descrivono le esperienze femminili attraverso un confronto con il maschile, considerato un *altro* esterno a cui ci si oppone, secondo una dicotomia *noi*-femminile e *loro*-maschile. Si osserva la creazione di un *noi* per contrasto ad un *loro* già a partire dall'uso della parola *girl*. *Girl* indica una ragazza fino all'età adolescenziale. Quando viene usato per riferirsi ad una donna adulta più o meno matura, assume una connotazione ambigua, risolta solo tramite la logica del *noi-loro*. Utilizzato da un *outgrouper*, il termine risulta sminuente, tacciante di infantilità e/o ingenuità (si veda ad es. Assor 2023 per la questione dell'infantilizzazione). Al contrario, quando *girl* è utilizzato da chi

si colloca all'interno del *noi*, il termine perde la sua connotazione discriminatoria e si inscrive in un discorso di rivendicazione che risale al movimento degli anni '90 di cui furono protagoniste le Riot Grrrl. Questo movimento femminista intendeva riabilitare ciò che caratterizza l'esperienza delle giovani donne, come elementi stereotipicamente associati alla femminilità e fino ad allora disprezzati perché considerati frivoli: il colore rosa, il make-up, le gonne, le scarpe con i tacchi (Attwood, 2007; Hains, 2004; Mishali, 2014). Il punto della riappropriazione in questo caso non è dare valore a questi oggetti per ciò che sono, ma privarli del valore discriminatorio che viene loro attribuito dall'esterno (Galinsky *et al.* 2003; Hornsby 2001). Questo processo incarna quello che Lotman definisce un *disarmo semiotico:* l'annessione culturale del linguaggio dell'avversario (Lotman 1985: 126). I neologismi trattati in questo studio mettono in atto questa strategia. Dal punto di vista della contestualizzazione nell'ambito della FLA, si può affermare che essi rientrino, secondo la classificazione in Foubert (2023), nella categoria della riappropriazione di parole derogatorie per le donne.

Si tratteranno in maniera distinta gli usi di *girl math* e *girl dinner* rispetto agli usi di *girls' girl* poiché se i primi due composti mostrano una riappropriazione ironica degli stereotipi di genere, *girls' girl* sembra la manifestazione di un progetto che interpella in prima persona le donne e le sollecita ad organizzare i rapporti tra loro secondo un sistema particolare di regole e valori.

Girl math, girl dinner

L'uso di *girl math* gioca sullo stereotipo dell'irrazionalità delle donne e della loro tendenza a spendere impulsivamente e compulsivamente. Considerando il senso in campo alimentare, la *girl math* applica una logica di ragionamento globale all'ambito della nutrizione, per cui si instaura un meccanismo di auto-premio per i pasti 'sani' attraverso l'auto-concessione di pasti di comfort. L'applicazione all'ambito alimentare si rifà in qualche misura ad un sentimento di colpa di fondo rispetto al godimento del cibo, derivante dal condizionamento psicologico cui soprattutto (ma non esclusivamente) le componenti del genere femminile sono soggette. Le scelte alimentari poco sane (ancorché sporadiche) devono essere compensate e giustificate dal riferimento a diverse abitudini alimentari o dall'esercizio fisico per blandire il senso di colpa o di vergogna che vi si accompagna (Steenhuis 2009; Elran-Barak *et al.* 2020; Nechita & David 2023).

Per quel che riguarda *girl dinner*, le e gli utenti che descrivono questi pasti veloci e confortevoli sembrano voler sovvertire lo stereotipo della donna immersa nella *diet culture* e impeccabilmente attenta a ciò che mangia (Attwood 2007; Winch 2013). Questi post ostentano una certa disinvoltura verso il cibo e la liberazione dall'imperativo di un'alimentazione sempre bilanciata e sana,

raccontando di pasti dell'ultimo minuto, dettati dalle voglie del momento e influenzati anche dai compromessi fra tempo ed energie, come mostrato dall'occorrenza (9).

9) **girl dinner** con ichnusa, pane integrale e salame milano perché non ho sbatti di andare alla mensa

Le *girl dinner* finiscono per configurarsi come momenti in cui si preferisce il *comfort* al nutrimento. In conseguenza di ciò si verifica lo slittamento di *girl dinner* per designare attività che non hanno nulla a che vedere con il cibo, come il guardare un film. Si vedano (10a-b).

10) a. la mia **girl dinner** stasera: io che piango ininterrottamente da un'ora alternando l'ascolto di you're losing me, tolerate it e the archer
b. stasera orgoglio e pregiudizio i call it **girl dinner**

Inoltre, g*irl dinner* sembra mostrare una funzione rivendicativa di essere soggetto del desiderio, che relega questa volta (tendenzialmente) gli uomini al ruolo di oggetti del desiderio, sessualizzandoli (11). Si può intravedere, quindi, un rovesciamento dei tradizionali ruoli di genere, dove sono solitamente le donne ad essere oggettificate (Guillén *et al.* 2023; Pecini *et al.* 2023).

11) questo reel di louis dove ci sono tre scene su quattro di lui in costume a petto nudo mi hanno sfamata così tanto **girl dinner** at its finest

Un aspetto di notevole interesse è l'uso di questi composti di *girl* per persone identificate con un altro genere da chi scrive (12a-b), uomini o ragazzi, i quali vengono inclusi entusiasticamente nel *noi* femminile e resi partecipi di una cultura celebrata dalle utenti.

12) a. Oddio la **girl dinner** di Colin firth sono i cereali che ridere
b. Nonno e la **girl math** Nonno va al supermercato a prendere la centrifuga per l'insalata, costo €12, poi continua la spesa e vede un dolce. Siccome il dolce costava meno allora ha comprato quello al posto della centrifuga

Questa mossa sembra rispondere alla valenza denigratoria dell'epiteto (che in italiano si potrebbe rendere con *femminuccia* o *ragazzina*), spesso riservato a uomini e ragazzi per svalutarne la

virilità, generalmente intesa come *summa* di virtù quali l'autorevolezza, il coraggio o la lucidità (Hains 2004; Kostas 2022).

L'uso di questi composti da parte delle e degli utenti sembra volto a riabilitare tutto ciò che gravita attorno alla femminilità e si propone di usarli come microuniversi dalla forza coesiva per creare un senso di comunità, in maniera analoga a ciò che rappresentavano i blog femminili (Huzjak 2022; Kanai 2017). Ciononostante, queste strategie di riappropriazione presentano dei limiti. Infatti, è evidente che si porta attenzione sui comportamenti stigmatizzati e li si mette in risalto, rischiando quindi di confermare lo stereotipo, di universalizzare e omogeneizzare le esperienze femminili (Galinsky *et al.* 2003). Allo stesso modo si rischia di polarizzare ancora di più le performance di genere, per cui alcune cose sono specificamente femminili (Mishali 2014). Il fatto che questi comportamenti vengono ad ogni modo riportati alla sfera femminile attraverso l'uso di *girl* si può leggere, da una parte, come un tentativo di mettere in discussione la dicotomia 'cose-da-ragazze/donne' e 'cose-da-ragazzi/uomini', mostrando come essa questa venga meno nella realtà, e, dall'altra, come un avvaloramento dello stereotipo.

Un'ulteriore questione cui è necessario far cenno riguarda la capacità dei destinatari e delle destinatarie di queste scritture esposte di cogliere correttamente l'intenzione del o della parlante. Infatti, una riappropriazione che viene portata avanti principalmente in comunità delocalizzate e diffuse, quali sono quelle online, produce possibili fraintendimenti nei casi in cui i destinatari e le destinatarie non siano abbastanza digitalmente alfabeti per la corretta ricezione del messaggio. Si rischia, infatti, che si verifichi quanto prospettato in Dell (2024):

> [t]he potential issue of using satire to express this point is that there isn't a guarantee that the audience will have the level of media literacy to understand the nuances of these phrases. Considering the platforms they are typically used on such as TikTok, most audiences will be younger individuals who are more likely to only see the surface level of 'girl' = silly or incapable. (Dell 2024)

Girls' girl

La figura della *girls' girl* è il perno di un discorso etico che le e gli utenti promuovono come femminista. Gran parte degli enunciati che sono stati raccolti per questo studio non descrivono questa figura soltanto come uno dei tanti tasselli dell'esperienza femminile; al contrario, è il cuore di una performance morale femminile, inscindibile da un femminismo digerito che echeggia nel vocabolario utilizzato dalle e dagli utenti. Il discorso intorno alla figura della *girls' girl* verte sulla solidarietà femminile, sulla comprensione di un'esperienza di discriminazione specifica che vede come protagoniste le donne, e non gli uomini. Il genere è, quindi, una parte fondamentale della semantica del composto.

Tuttavia, la parola ripresenta una serie di problematiche già variamente esplorate nella letteratura sugli studî di genere. Da un lato, infatti, si riconosce l'esistenza del *feminine rivalry stereotype* (Anthony *et al.* 2016), tant'è che il discorso verte sulla sorellanza come strumento di resistenza al sessismo. Dall'altro lato, però, non si prende atto della misoginia interiorizzata che si ritrova spesso negli usi del composto, per la maggior parte volti ad accusare alcune donne di non essere *girls' girls*. Di questo, è un indice significativo il fatto che una delle parole più frequenti nel subcorpus dei tweet contenenti *girls' girl* sia proprio *non* (v. Figura 2). I limiti più evidenti dell'uso di questo composto appaiono chiaramente alla luce di alcune considerazioni fatte da bell hooks già nel 1984 (33; 44-47; 66). Impostare un discorso sulla base di un'opposizione tra i sessi, in cui la sfera maschile ha un valore decisamente negativo come in questo caso, rischia di banalizzare il sessismo e non rappresentarlo come un problema sistemico che influenza negativamente tutte le identità di genere, non solo chi si riconosce come donna. Inoltre, le e gli utenti parlano di una solidarietà da sviluppare sulla base di una vittimizzazione comune: non si riconosce che le discriminazioni con cui le donne devono avere a che fare non sono uguali, e che per questo motivo la solidarietà non può basarsi solo sull'appartenenza al genere femminile. Infine, si crea un modello di femminilità positiva (incarnata dalla *girls' girl*), opposto ad uno negativo (compost da chi invece non si comporta da tale) e ci si compiace dell'avversione provata per le donne non considerate *girls' girl* (13a-b).

13) a. sis se sei una ragazza, fai parte dei boyz e non sei una **girl girls** non voglio parlarti
    b. Se qualcuno dicesse che non sono una **girls girl** io piangerei, come fate a non vergognarvi cercando così disperatamente attenzione maschile?

Si riscontra, quindi, una colpevolizzazione totale e una mancata concettualizzazione del sessismo come problema strutturale (hooks 1984: 47).

Conclusioni

Dallo studio sono emerse alcune questioni relative alla rappresentazione di genere nei NG presi in analisi.

- Considerando *girl math* come ragionamento finanziario: l'attribuzione alle donne di un tipo di ragionamento poco lungimirante, emotivo o non riflessivo.
- Per *girl math* come concettualizzazione delle abitudini alimentari: il senso di colpa e vergogna che accompagna il piacere del cibo.

- In *girl dinner*, il rovesciamento dei ruoli di soggetto e oggetto del desiderio, con un'oggettificazione del corpo maschile in funzione del piacere femminile.
- Con *girls' girl*, dimostrazione di consapevolezza del *feminine rivalry stereotype*, ma nessun cenno o problematizzazione del sessismo interiorizzato o della disuguaglianza tra le oppressioni delle donne in funzione di caratteristiche diverse dal genere (non si fa riferimento all'intersezionalità).

L'uso di questi neologismi si inscrive nella produzione di un discorso sulla *girlhood*. Grazie ad essi, le e gli utenti negoziano la propria identità attraverso il confronto con un 'altro' esterno. Questo avviene mediante la delimitazione di un confine, con la distinzione tra maschile e femminile, e grazie all'articolazione dell'esperienza femminile lungo un continuum, distinguendo tra un centro in cui l'identità di genere è fondamentale, con *girls' girl*, e tra la periferia di questo spazio semiotico in cui l'identità di genere perde rilevanza.

Bibliografia

Assor, Yael (2023), "Bureaucratizing like a girl: Objectivity and the reinforcement of patriarchy at an Israeli government committee", *Feminist Anthropology*, vol. 4, n. 2, 233-248.

Attwood, Feona (2007), "Sluts and Riot Grrrls: Female Identity and Sexual Agency", *Journal of Gender Studies,* vol. 16, n. 3, 233-247.

Bridges, Judith (2017), 'Gendering metapragmatics in online discourse: "Mansplaining man gonna mansplain…"', *Discourse, Context & Media,* vol. 20, 94-102.

Dell, Ariana (2024), "*I'm just a girl* has much changed since *No Doubt*'s feminist hit *Just a Girl* was released in 1995, and has the original message of the song been lost?", *Politics, Philosophy & Religion,* Lancaster University, https://www.lancaster.ac.uk/ppr/research/ethics-values-and-policy-initiative/blogs/im-just-a-girl-has-much-changed-since-no-doubts-feminist-hit-just-a-girl-was-released-in-1995-and-has-the-original-message-of-the-song-been-lost

Elran-Barak, Roni – Dror, Tzipi – Goldschmidt, Andrea B. – Teachman, Bethany A. (2020), "The Implicit Association of High-Fat Food and Shame Among Women Recovered From Eating Disorders", *Front. Psychol.,* vol. 11, n. 1068.

Feinerer, Ingo – Hornik, Kurt – Meyer, David (2008), "Text Mining Infrastructure in R", *Journal of Statistical Software*, vol. 25, n. 5, 1-54.

Foubert, Océane – Lemmens, Maarten (2018), "Gender-biased neologisms: the case of man-X", *Lexis Journal in English Lexicology* (Lexical and Semantic Neology in English), vol. 12, 1-26.

Foubert, Océane (2023), "Neologisms in contemporary feminisms: For a redefinition of feminist linguistic activism", *GLAD!*, vol. 15.

Foubert, Océane (2024), *Experience with(out) a name: coinage, conventionalisation, and hypostatisation of English neologisms in contemporary feminism*, tesi di dottorato, Università di Lille/Ludwig-Maximilians Universität, NNT: 2024ULILH022.

Galinsky, Adam D. – Hugenberg, Kurt – Groom, Carla – Bodenhausen, Galen V. (2003), "The reappropriation of stigmatizing labels: Implications for social identity", *Research on Managing Groups and Teams*, vol. 5, 221-256. Emerald (MCB UP).

Guillén, Laura – Kakarika, Maria – Heflick, Nathan (2023), "Sexualize one, objectify all? The sexualization spillover effect on female job candidates", *Journal of Organizational Behaviour*, vol. 45, n. 4, 576-594.

Hains, Rebecca C. (2004), "The problematics of reclaiming the girlish: The Powerpuff Girls and girl power", *Femspec*, vol. 5, n. 2, 1-39.

hooks, bell (1984), *Feminist theory from margin to center*, Boston, South End Press.

Hornsby, Jennifer (2001), "Meaning and uselessness: How to think about derogatory words", *Midwest Studies in Philosophy*, vol. 25, n. 1,128-141.

Huzjak, Maša (2021), "Girl spaces: Images of girlhood on the internet", *Cultural Studies*, vol. 36, n. 5, 732–747.

Kanai, Akane (2017), "Girlfriendship and sameness: Affective belonging in a digital intimate public", *Journal of Gender Studies*, vol. 26, n. 3, 293-306.

Kostas, Mario (2022), "'Real'boys, sissies and tomboys: exploring the material-discursive intra-actions of football, bodies, and heteronormative discourses", *British Journal of Sociology of Education*, vol. 43, n. 1, 63-83.

Lotman, Juri Michajlovič (1985), *La semiosfera: L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti* (trad. it. S. Salvestroni,), Milano, Marsilio.

Lotman, Juri Michajlovič (2006), *Tesi per una semiotica della culture* (trad. it. F. Sedda), Sesto San Giovanni, Meltemi.

Lotman, Juri Michajlovič – Andreevič B. Uspenskij (2001), *Tipologia della cultura* (trad. it. R. Facciani & M. Marzaduri), Milano, Bompiani.

Lutzky, Ursula – Lawson, Robert (2019), "Gender Politics and Discourses of #mansplaining, #manspreading, and #manterruption on Twitter", *Social Media + Society,* vol. 5, n. 3.

Marrone, Gianfranco (2011), *Introduzione alla semiotica del testo*, Bari, Laterza.

Mishali, Yael (2014), "Feminine trouble: The removal of femininity from feminist/lesbian/queer esthetics, imagery, and conceptualization", *Women's Studies International Forum*, vol. 44, n. 1, 55-68.

Mitchell, Claudia – Reid-Walsh, Jacqueline (2010), "Girls Seen and Heard", *Girlhood Studies*, vol. 3, n. 2, 1-10.

Nechita, Diana-Mirela – David, Daniel (2023), "Shame facets as predictors of problematic eating behaviors: An ecological momentary assessment study", *Behav Res Ther*., vol. Sep: 168, n. 104381.

Palacios Martínez, Ignacio M. (2023), "A syntactic and pragmatic study of nominal vocatives in the Twitter exchanges of rappers' fans", *Journal of Pragmatics,* vol. 207, 93-110.

Pauwels, Anne (2003), "Linguistic sexism and feminist linguistic activism". In Holmes, Janet & Meyerhoff, Miriam (eds.), *The handbook of language and gender,* Oxford, Blackwell Publishing, 550-569.

Pecini, Chiara *et al.* (2023), "Sexual objectification: advancements and avenues for future research", *Current Opinion in Behavioral Sciences*, vol. 50, n. 101261.

Reeves, Arin N. (2015), *Mansplaining, manterrupting and bropropriating. gender bias and the pervasive interruption of women*. Nextions.

Roth, Evelyn (2020), *Meaning through Context. The Case of Discourse Neologisms: A Lexicological Approach to the Semiotic Nature and Function of Discourse Neologisms as an Extension to the Lexicographical Approach of Discourse Glossaries for COVID-19*, tesi di dottorato, Università di Berkeley, California.

Steenhuis, Ingrid (2009), "Guilty or not? Feelings of guilt about food among college women", *Appetite*, vol. Apr: 52, n. 2, 531-534.

Szymańska, Maria (2023), "Gendered Neologisms Beyond Social Media: the Current Use of Mansplaining", *Research in Language,* vol. 20, n. 3, 259-276.

Thornton, Anna M. (2020), *Per un uso della lingua italiana rispettoso dei generi*. L'Aquila, Università dell'Aquila, https://www.univaq.it/include/utilities/blob.php?item=file&table=allegato&id=4925.

Winch, Alison (2013), *Girlfriends and postfeminist sisterhood*, Londra, Palgrave Macmillan.

Software utilizzati

Bouchet-Valat M. (2023), *SnowballC: Snowball Stemmers. Based on the C 'libstemmer' UTF-8 Library*, R package version 0.7.1, https://CRAN.R-project.org/package=SnowballC

Feinerer I. – Hornik K. (2024), *tm: Text Mining Package*, R package version 0.7-15, https://CRAN.R-project.org/package=tm

Fellows I. (2018), *wordcloud: Word Clouds*, R package version 2.6, https://CRAN.R-project.org/package=wordcloud

R Core Team (2023), *R: A Language and Environment for Statistical Computing*, R Foundation for Statistical Computing, Vienna, Austria. https://www.R-project.org/

Gender Stereotypes in Contemporary Italian Radio Advertising

Marco Cimini

Abstract: Traditional gender stereotypes dominate public discourse on men and women in Western cultures, despite an increasing tendency to challenge them through counter-stereotypical representations. Advertising, as a fertile site of construction, deconstruction, and subversion of clichéd gender portrayals, is one field where such representational practices have been extensively observed and analysed. However, not all advertising is the same in this respect. Despite its popularity, radio advertising has drawn less attention compared to other promotional genres, like print or TV advertising. Starting from the analysis of two campaigns broadcast on a prominent Italian radio station in 2024, this study critically compares two distinct counter-stereotypic gender representations. To this end, elements of Feminist Theory of Discourse Analysis are utilized. Results show that apparently subversive representations of gender and sexuality can indeed reinforce heteronormative and stereotyped views.

Keywords: Gender; Radio advertising; Stereotypes; Counter-stereotypes

Introduction

What is advertising?

Audiences are so accustomed to commercials that they would find it strange to even wonder what they are. And yet, the extreme variability of forms, semiotic modes and persuasive strategies advertisers adopt to attract consumers makes their defining elements all but obvious. Of course, what is considered a fully-fledged piece of advertising is contingent upon the historical and cultural context of production and consumption of the promotional message itself. Think about an influencer uploading a selfie on their social media while in a shop. Depending on their socio-cultural backgrounds and degree of engagement, different viewers might interpret this act in singular ways, ranging from a simple update to a clear invitation to shop in the same premises. A high variability of tools, purposes and genres in marketing communication forces researchers to continually re-think pre-established conceptualisations of advertising and ask questions about their defining characteristics. Some of them go as far as questioning its very definability:

> A general and all-encompassing definition of advertising is very hard to come by – it might even prove an impossible task, nowadays (Simões 2023: 525).

There are, however, precise definitions of advertisement in the literature. In his handbook, for instance, Cluley provides a broad definition that reads «any attempt to change demand through communication» (2017: 13).[1] His notion is especially appealing to marketing and business scholars, allowing them to «park bigger debates about communication and focus on advertising itself» (*ibid*.: 4). Discourse analysts, cultural critics, sociologists, or any scholar aiming to explore the intersections of language, identity and culture in advertising would probably look for a different starting point to delimit their object of study, though. Thorson and Roger offer a valid viewpoint in this respect. They claim that although contemporary advertising bears profound differences from its past forms, two of its essential characteristics can be preserved from previous definitions. These are «the existence of a message and its persuasive intention» (2019: 2). Advertising equates to communicating to achieve a purpose, namely, to alter demand. While communication can take several forms, the production of a message using language and other semiotic resources in order to achieve persuasion[2] remains central to advertising. In crafting such messages, advertisers must consider various factors, from identifying

[1] This work is explicitly based on a socio-constructivist idea of communication, one that sees it as a two-way process by which meaning is constructed through «language, signs and images» (Hall 1997: 15).
[2] Persuasive intent is not a sufficient condition to qualify a message as a piece of advertising. Following Goddard, «while it is undoubtedly true that adverts are texts that do their best to get our attention, […], we wouldn't want to say that everything we pay attention to is an advert» (1998: 6).

an appropriate target audience to selecting a familiar linguistic code, recognisable cultural references, and acceptable worldviews, values, and beliefs. Alternatively, they may choose to provoke their addressees by using symbols or objects that challenge expectations. Advertising thus becomes a fertile ground for the study of dominant representations of the social groups they address and portray, as well as the societal relations they «more or less directly legitimize» (Fairclough 1989: 36). This explains its relevance to fields such as rhetorics (Scott 1994; Pracejus, Olsen & O'Guinn 2006), semiotics (Kettemann 2013; Williamson 1978; Barthes 1999), discourse analysis (Cook 2001; Simões 2023; Fairclough 1989) and gender and media studies (Gill 2007). Each of these orientations has something to say about advertising. Rhetoricians, for instance, identify the oratorical and stylistic devices that copywriters use to sell products, enhance brand image, promote lifestyles, or persuade audiences to adopt certain behaviours. To them, advertising is «rhetoric in the service of selling» (Pracejus, Olsen & O'Guinn 2006: 82). Semioticians approach ads through a cultural lens, seeking to uncover meaning beyond the basic imperative «buy this product». Discourse analysts see advertising as a site where language functions as social practice, a space where multiple discourse types blend to help advertisers achieve their goals (Fairclough 1989). The rise of gender studies, spurred by theories like gender performativity and queer theory (Butler 1988), the critique of heteronormativity (Wittig 2013), and the concept of hegemonic masculinity (Carrigan, Connell & Lee 1985), has significantly shaped advertising research. A key contribution is Goffman's *Gender Advertisements* (1979), which still informs gender analysis today. Goffman examined everyday depictions of men and women in ads, identifying recurring patterns such as 'relative size', where men appear larger or more dominant, and the 'ritualization of subordination', in which women are shown in passive or deferential poses.

Methodology

Advertisements shape and draw on social reality, weaving complex symbolic meanings.[3] They «conventionalize our conventions and stylize what is already a stylization» (Goffman 1979: 84). To deconstruct these symbols, this study adopts a critical approach, but first establishes key theoretical and methodological premises.

The first premise is that advertising works as a form of discourse (Goddard 1998; Simões 2023), that is, one of those particular social fields or practices employing a specific language. It is also a 'discourse type' able to legitimize societal relations. In other words, it has to do with language and power (Fairclough 1989, 2003). Analysing discourse, that is, «language as it is used to enact activities,

[3] This idea has been at the centre of a long-standing debate between advertisers and sociologists known as the «mirror vs. mould debate» (Cfr. Grau – Zotos 2016: 762).

perspectives, and identities» (Gee 1999: 88), can help make sense of advertising from a cultural, linguistic and social viewpoint. Gender-oriented discourse analysts explore how gender identities are discursively constructed across different settings (Baker 2013), focusing on lexical, syntactic and contextual cues that help shape gendered subjectivities.

The second is that advertising involves 'representation', as it relies on the ability to make meaning circulate among members of the same culture using a series of semiotic modes (Hall 1997). Commercials model individual and collective identities by challenging or institutionalising their traits. If gender is conceived as a social construct rather than a 'given' category, or, in Butler's terms, as 'performative', then it is clear that advertising contributes to the «stylized repetition of acts» through which gender is constituted (1988: 519). As such, gender can be analysed through its representations in advertising.

The third is that advertising systematically employs 'stereotypes', i.e., basic cognitive beliefs about a social category (Ashmore & Del Boca 1981; Vinacke 1957), to achieve communicative and pragmatic goals. 'Stereotyping' refers to the attribution of traits, behaviours and attributes to social groups, producing associations that, if reiterated, become naturalized. Cognitively, these associations help humans navigate complex environments by filtering information and guiding social behaviour. Yet they become harmful when they come to define a whole social category, especially when imposed by a dominant group over another. In advertising, stereotyping is a key mechanism, as it helps target messages effectively while facilitating audience identification with the depicted characters. 'Counter-stereotypes' are instead «incongruent associations» (Tavits & Jung 2024: 8) inherent in the representation of a social category that challenge traditional stereotypes by presenting individuals or groups in roles, behaviours, and contexts that contradict common stereotypes (e.g., women as doctors, men as nurses). Ranging from clear counter-stereotypes to subtler non-stereotypical gender representations, these portrayals invite audiences to reconsider assumptions about gender and, though less frequent than stereotypes, now characterize advertising more than in the past (Middleton & Turnbull 2021; Chu, Lee & Kim 2016). This shift may reflect the growing pressure on companies to align with politically correct, inclusive, and so-called 'woke' values. As a result, particularly in the fields of marketing and psychology, there has been a notable increase in research investigating how consumers respond to these non-traditional portrayals of social identities, especially those relating to gender (De Meulenaer, Dens & Del Pelsmacker 2018; Eisend & Rößner 2022; Finnegan, Garnham & Oakhill 2015). Focusing on the linguistic codification of the promotional message, this study demonstrates how advertisers, by portraying individuals or groups in roles that more or less openly defy stereotypical expectations, may ultimately reinforce the very stereotypes they aim to avoid. To illustrate this, a discourse analysis examines two campaigns exemplifying a current trend in radio

advertising, that is, using identical or similar scripts with reversed gender roles in different versions of the same advertisement. The next section presents the data.

Data

This study analyses two promotional campaigns by two different companies operating, respectively, in IT and stationery. Both campaigns are composed of two advertisements aired in 2024 on Radio24, a popular[4] Italian radio station, mainly targeted at a relatively well-read, business-oriented audience interested in financial trends, news and current affairs. While somewhat outdated, radio broadcasting still reaches many listeners in Italy. However, radio advertising has received less scholarly attention than other promotional genres such as print ads (cf. Goffman 1979; Mulvey & Medina 2003). Yet commercials aired on this medium convey dense stereotyped meanings through evocative voices and settings. These are analysed using Critical Discourse Analysis (Van Dijk 2015; Fairclough 2023). Since the ads are short sketches with recognisable characters and settings, elements of Drama Studies (Deighton, Romer & McQueen 1989) are also applied. The following section introduces the two advertisements of the first campaign, along with their translations.[5]

First campaign – advertisement 1 (C1.1) [6]

A and B are two men playing tennis, or possibly padel. C is the voiceover and has a masculine voice, too.

((pallina da tennis che rimbalza, musica))
A. pff:: (.5) son davvero stanco (.5) (che) >FA SEMPRE LE SOLITE< COSE (.5) e NON CAMBIA MAI (.) >NON PROVA NEMMENO A< soddisfarmi (.5)
B. serve più dinamismo (.) più: semplicità: ↓
A. ci vorrebbe qualcosa di più::: FLESSIBILE
((suono indistinguibile, cambia jingle))
C. SÌ (.) qualcosa di diverso (.) il software per imprese BalanceTrack[7] (.5) è in cloud (.5) è personalizzabile >perché le aziende< (.5) non sono tutte uguali (.5) esaudisce ogni tua esigenza (.5) ed è PURE conveniente (.5) visita il sito BalanceTrack.it o chiama il 085267615 (.5) se vuoi di più (.) c'è BalanceTrack!

[4] According to *Tavolo Editori Radio*, the association that represents and coordinates Italian radio broadcasters, Radio24 was among the top 10 most listened-to radio channels in Italy in 2024 (Radio TER 2025).
[5] All translations are mine.
[6] All transcriptions of the original ads follow conventions adapted from Sacks, Schegloff & Jefferson (1974).
[7] Brand names, URLs, and phone numbers have been replaced with fictional ones.

Translation

(a tennis ball hits the floor, then music starts)

A. I'm exhausted, he/she/it[8] always does the same things! He/She/It never changes, he/she/it doesn't even try to satisfy me!

B. One needs more dynamism, more simplicity...

A. Something more… flexible!

(indistinct noise, a different jingle starts)

C. Yes! Something different: the business software BalanceTrack! It runs in the cloud, it's customizable, because companies are not all the same, it meets your every need. And it's convenient, too. Visit the website BalanceTrack or call 0852672615. If you want more, there's BalanceTrack!

First campaign – advertisement 2 (C1.2)

D and E are two women chatting in a crowded public place, probably a bar. F is the voiceover and again he has a masculine voice.

((brusio da locale affollato))

D. >tanto sono tutti uguali< (.5)

E. che NOIA (.5)

D. fanno SEMPRE le solite COSE (.)

E. sì: (.) sono poco presta::nti ↓ (.) le::nti↓ (.5)

D. >ci vorrebbe qualcosa di< più::: PERFORMANTE

((suono indistinguibile, poi musica))

F. SÌ (.) qualcosa di diverso (.5) >il software per commercialisti di< BalanceTrack (.5) è completo (.5) intuitivo (.5) ha un servizio di assistenza tempestivo e disponibile (.)>e con l'offerta all-inclusive<(.) è PURE conveniente (.5) visita il sito BalanceTrack.it o chiama il 0852672615 (.5) se vuoi di più (.) c'è BalanceTrack!

Translation

((buzz from a crowded place))

D. Anyway, they are all the same.

E. How boring!

D. They always do the same things.

E. Yeah. They are not very efficient, and slow…

D. One needs something more… powerful!

[8] The original version uses a neutral third-person singular, translated here as he/she/it, since all three are grammatically possible.

((indistinct noise, then music))

F. Yes! Something different: the accounting software BalanceTrack! It is comprehensive, intuitive, offers prompt and helpful assistance. And with the all-inclusive plan, it's affordable, too. Visit the website BalanceTrack.it or call 0852672615. If you want more, there's BalanceTrack!

Analysis

This first campaign depicts a «slice of life» (Deighton, Romer & McQueen 1989: 335) and utilizes drama to draw the listener into the action. Both advertisements follow a sequence where «expectancy», «tension», and «resolution» are created around the product (*ibid*.: 336).

In the first advertisement (C1.1), A expresses his preoccupations towards what appears to be a semi-human entity (using the verb in the third person singular 'fa', i.e., does), whose gender is unspecified. He builds suspense by lamenting its monotonousness («he/she/it always does the same things») and describing its acts negatively ('non cambia mai', i.e., «never changes»; 'non prova nemmeno', i.e. «does not even try»). B then highlights the entity's lack of dynamism, before A takes the floor again and adds stubbornness (e.g., «flexibility») to the picture. The tension around this ambiguous object is intensified by sexual ambiguity, using vocabulary linked to unsatisfactory romantic behaviour, clearly alluding to sexual performance ('non prova nemmeno a soddisfarmi', i.e., «doesn't even try to satisfy me»). The figure appears human, possibly a lover or sexual partner of A, and someone B also seems familiar with. A voiceover then offers a solution to their 'problems,' which surprisingly is an accounting program.

The second advertisement (C1.2), is structurally analogous to the first. D initiates the conversation by criticizing a grammatically male third person plural group, evoked by the pronoun 'tutti' (i.e., «all»). This group is defined by its monotonousness ('fanno sempre le stesse cose', i.e., «they always do the same things»), lack of adventurousness ('che noia!' i.e., «how boring») and inability to perform ('performante'). Once again, the language clearly invokes age-old gender clichés, among which «all men are the same» ('tanto sono tutti uguali' i.e., «they are all the same») clearly stands out.

Both dialogues build a sense of shared meaning at an emotional level and positive expectations as to the desired object of all the characters, initially sexualized and then stripped of these traits to highlight the advertised product. This investment, however, follows different modalities and has different implications for the two genders. Male characters A and B do not use any explicit marker to identify the subject of their critique as female, leaving their sexual orientation ambiguous. In the all-women version (C1.2), the choice to use terms such as 'prestante' and 'performante', renders the sexual allusion definitely explicit. Moreover, and differently from the first ad, the social group to

which D and E's criticism is directed is grammatically male. This leaves room to assume the heterosexual orientation of the two women. In sum, although sexual undertones are present in both advertisements, women produce them more explicitly.

Regarding gender stereotypes, these ads show a complex interplay of traits tied to more or less fixed gender identities. Men, typically portrayed as «systematic, logical, cool, clear, argumentative, rational» (Kettemann 2013: 54) here engage in an introspective, cooperative conversation about their sentimental troubles, quite different from the usual all-male talk (Cameron 1997). In contrast to the main representations they tend to be subject to, where they oscillate between the housemaker and the sexual object of a sort of male gaze (Oliver 2017), women display an active, overt sexuality. They are the ones who gaze, set expectations for male partners, and demand to be pleased. Let us now move on to the second campaign.

Second campaign – advertisement 1 (C2.1)

A and B are in an office. A is a man, probably a manager, and he is talking to B, a secretary perhaps, who works in the same office.

((telefono che squilla in ufficio in sottofondo))
A. <MARIA> (.5) oggi ho bisogno di stampare i bilanci (.)
B. <non si preoccupi dottore> (.) carta e toner sono già arrivati(.)
A. EH (.5) tu sei BRAVA (.5) tanto pago IO
B. DOTTORE (.5) <adesso compriamo su> Lexa (.5) ho preso TUTTO <senza svuotare il portafoglio> (.)
A. BENE (.5) e per il RESTO?
B. Hanno tutto (.5) 60.000 prodotti di qualità (.5) <tutto delle migliori> MARCHE (.) e hanno anche il caffè (.5)
A. MARIA (.5) <per fortuna che ho> LEI
B. No (.5) dottore (.5) per fortuna c'è Lexa (1) Lexa (.5) da vent'anni (.) il tuo ufficio online.

Translation

((office telephone ringing))
A. Maria, I need to print the financial reports today.
B. No problem, Sir, paper and toner are already here.
A. Sounds amazing… I'm paying anyway!
B. Sir, we now buy on Lexa, I ordered everything without exhausting our funds.
A. Good. And…?
B. They have everything, 60.000 quality products from the best manufacturers.
A. Maria, lucky I have you!

B. No, Sir, lucky we have Lexa. Lexa. For 20 years, your online office.

Second campaign – advertisement 2 (C2.2)

C and D are in an office. C is a woman, probably a manager. She is talking to D, a secretary perhaps, who works in the same office. The structure is exactly the same as C2.1.

((telefono che squilla in ufficio in sottofondo))
C. <MARIO> (.5) oggi ho bisogno di stampare i bilanci (.)
D. <non si preoccupi dottoressa> (.) carta e toner sono già arrivati(.)
C. EH (.5) tu sei BRAVO (.5) tanto pago IO
D. DOTTORESSA (.5) <adesso compriamo su> Lexa (.5) ho preso TUTTO <senza svuotare il portafoglio> (.)
C. BENE (.5) e per il RESTO?
D. Hanno tutto (.5) 60.000 prodotti di qualità (.5) <tutto delle migliori> MARCHE (.) e hanno anche il caffè (.5)
C. MARIO (.5) <per fortuna che ho> LEI
D. No (.5) dottoressa (.5) <per fortuna c'è> Lexa (1) Lexa (.5) da vent'anni (.5) il tuo ufficio online.

Translation

((office telephone ringing))
C. Mario, I need to print the financial reports today.
D. No problem, Madam, paper and toner are already here.
C. Sounds amazing… I'm paying anyway!
D. Madam, we now buy on Lexa, I ordered everything without exhausting our funds.
C. Good. And…?
D. They have everything, 60.000 quality products from the best manufacturers.
C. Mario, lucky I have you!
D. No, Madam, lucky we have Lexa. Lexa. For 20 years, your online office

Analysis

Both ads open by establishing tension through the managers' (A and C) urgency to see their task fulfilled, a tension which is only partly eased by the employees' (B and D) reassurances about the full availability of the necessary paraphernalia. Far from initiating a conciliatory phase, the managers show further apprehension about the total cost of the equipment. Once again, the employees reassure them by pointing out that the expense is under budget. Full reconciliation occurs only when the

secretaries describe the contractor as not only cheap but also high-quality and well-stocked. In the end, the managers' concerns turn into pure excitement, and the employees are praised for their talent. They refuse to take credit, handing it instead to the supplier, whose slogan, delivered by a voiceover, marks the end of the message.

This second campaign features a seemingly simpler structure than the first, as there is no clear 'expectancy' phase. The audience is immediately drawn into the scene and experiences the protagonists' concerns straightaway. Unlike the first campaign, there is a pronounced power imbalance between manager and employee, realized linguistically through the manager's use of the informal 'tu' and the employee's use of the formal 'lei'. Another marker of hierarchy lies in appellatives: employees use honorifics ('dottore/dottoressa', i.e., "Sir/Madam") and managers use first names ('Mario/Maria').

As for characters and roles, clearly defined from the outset, there is no structural difference between the two ads. The corporate roles are analogous, as are the voices of the male and female actors performing the sketch. The female manager, C, follows the exact same script as A, the male one, with perfectly matching tones. This applies to the male and female employees as well. The next section offers a critical reading of the similarities and differences resulting from the gender-swapping of characters.

Discussion

The analysis of the two campaigns has shown how gender is strategically used by advertisers to construct alternative versions of the same promotional message. The very decision to 'play' with gender cannot be considered arbitrary and probably responds to the desire to make corporate communication appear more inclusive or attuned to contemporary sensibilities. In the first campaign, as illustrated, male and female characters show different degrees of adherence to the gender stereotypes they are typically associated with. The men perform roles that might be partially aligned to hybrid or modern forms of masculinity (Kreicbergs 2023). For example, they do not compete in the tennis match but rather show complicity and mutual understanding. Furthermore, they avoid explicit references to their heterosexuality, concealing the gender of the person they are talking about and lamenting their own lack of control in the relationship. Upon closer inspection, however, it is clear that the inflexible person they talk about is a stereotypical, sexualized female life-partner. Moreover, the very activity they engage in, i.e., playing tennis, is a symbolically masculine pastime. This suggests that what is presented as a softened or redefined masculinity is in fact a traditional one, merely repackaged in more emotionally expressive terms. Conversely, while talking and behaving in

'feminine' ways, women do expose their heterosexuality and generalize the male gender by attributing them a set of common traits. Rather than engaging in a deep conversation, they build their object of concern as a male sexual object. Their non-conformity and resistance to gender norms, if present, lies in their openness about desire and in their appropriation of discursive strategies typically associated with hegemonic masculinity. In this light, their generalization of men, their confident tone, and their assertiveness in discussing sex can be read as a transfer of behaviours associated to toxic masculinity into a female context. In this sense, the campaign reaffirms (hetero)normative sexuality and binary gender roles, confirming Butler's idea that gender normativity becomes operational in the 'dominant heterosexual frame' (2002: 11), a development of Wittig's original principle that:

> The refusal to become (or to remain) heterosexual always mean[s] to refuse to become a man or a woman, consciously or not (2013: 248).

The reason for this type of representation may lie in the profile of the intended audience, probably middle-aged Italian men in managerial roles with decision-making power over high-cost corporate purchases, such as accounting software. Their attention is surely caught in both versions (C1.1 and C1.2). In the first, they are empathically drawn to the concerns of two men attributing the responsibility for their sexual insecurity to a woman. In the second, they are playfully provoked by women who generalize about men, only to be intrigued by the open discussion of heterosexual desire that follows.

In the second campaign, a totally different strategy is applied to elude a different kind of stereotype, perhaps to cater for a different audience. Here, the two genders interact in a setting that reproduces gender-based power imbalance in the workplace. The stereotype of the man in a managerial position and the woman in a subservient role is legitimized by the reproduction of the same imbalance with swapped genders. In the sketch, men and women perform the same professional role in the same way. This results in a form of counter-stereotyping that empowers women while leaving the legitimacy of hierarchical power structures untouched. Again, the answer to the question of why this counter-stereotyping strategy was adopted may lie in the intended recipients. Office supplies, unlike software, are a responsibility of administrative staff, a role over-represented by women in Italy and across the EU (Eurostat, 2023). This suggests that the campaign was tailored to female professionals, encouraging a positive association with the brand by portraying competent women in charge of purchases. Although seemingly laudable, the strategy is instrumental, as female representation primarily is deployed to appeal to a specific market segment, reinforcing a binary understanding of gender. Its progressive veneer conceals the fact that both campaigns, despite adopting different strategies, ultimately reaffirm traditional gender roles.

Conclusions

This paper has presented two examples of how radio advertising reproduces and reinforces gender stereotypes. The analysis of the first campaign illustrates how heteronormativity and sexism can be legitimized even through apparently non-stereotypical representations of gender and sexuality. In the second campaign, instead, professional roles and traits have been observed to be associated with men and women equally. Gender and professional identity coexist in the two characters without influencing each other, resulting in a 'perfect' counter-stereotype virtually able to promote gender-equitable attitudes (Jung & Tavitz 2024). However, its 'positive' effects might have to be re-assessed as the intended targets are drawn into the analysis.

The study still presents a number of limitations, of which absence of reliable data on target audiences and advertisers is perhaps the most impactful. If anything, this data would reinforce the claim that the two campaigns do differ in terms of gender representation as part of a traditional man- or traditional woman- oriented communicative strategy. Another weakness to consider is the translations of the scripts, where something is obviously lost. To conclude, further studies should be able to test whether these representations are specific to medium, industry, culture, or other dimensions.

Bibliography

Ashmore, Richard – Del Boca, Frances (1981), "Conceptual approaches to stereotypes and stereotyping", in D. L. Hamilton (ed.), *Cognitive processes in stereotyping and intergroup behavior*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, 1–35.

Barthes, Roland (1999), "The rhetoric of the image", in J. Evans & S. Hall (eds.), *Visual culture: the reader*, London, Sage, 33–40.

Baker, Paul (2013), "Discourse and Gender", in K. Hyland & B. Paltridge (eds.) *Continuum Companion to Discourse Analysis*, London, Continuum.

Butler, Judith (1988), "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", Theatre journal, vol. 40, n. 4, 519–531.

Butler, Judith (2002), "Preface (1999)", in J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 10th anniversary edition, New York, Routledge.

Cameron, Deborah (1997), "Performing gender identity: young men's talk and the construction of heterosexual masculinity", in S. Johnson & U. Meinhof (eds.), *Language and Masculinity*, Oxford, Blackwell, 47–64.

Carrigan, Tim – Connell, Bob – Lee, John (1985) "Toward a new sociology of masculinity", *Theory and Society*, vol. 14, 551–604.

Chu, Kyounghee – Lee, Doo Hee – Kim, Ji Yoon (2016), "The effect of non-stereotypical gender role advertising on consumer evaluation", *International Journal of Advertising*, vol. 35, n. 1, 106–134.

Cluley, Robert (2017), *Essentials of Advertising*, New York, Kogan Page.

Cook, Guy (2001), *The Discourse of Advertising*, London, Routledge.

Cronin, Anne (2004), "Regimes of Mediation: Advertising Practitioners as Cultural Intermediaries?", *Consumption Markets & Culture*, vol. 7, n. 4, 349–369.

De Meulenaer, Sarah *et alii* (2018), "How Consumers' Values Influence Responses to Male and Female Gender Role Stereotyping in Advertising", *International Journal of Advertising*, vol. 37, n. 6, 893–913.

Deighton, John – Romer, Daniel – McQueen, Josh (1989) "Using Drama to Persuade", *The Journal of Consumer Research*, vol. 16, n. 3, 335–343.

Eisend, Martin – Rößner, Anna (2022), "Breaking Gender Binaries", *Journal of Advertising,* vol. 51, n. 5, 557–573.

Fairclough, Norman (1989), *Language and Power*, London, Longman.

Fairclough, Norman (2003), *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*, London, Routledge.

Fairclough, Norman (2023), "Critical Discourse Analysis", in M. Handford & J. P. Gee (eds.), *The Routledge Handbook of Discourse Analysis*, second edition, London, Routledge, 11–22.

Finnegan, Eimear – Garnham, Alan – Oakhill, Jane (2015), "Social Consensus Feedback as a Strategy to Overcome Spontaneous Gender Stereotypes", *Discourse processes* vol. 52, n. 5–6, 434–462.

Gee, James Paul (1999), *An Introduction to Discourse Analysis*, New York, Routledge.

Gill, Rosalind (2007), *Gender and the Media*, Cambridge, Polity Press.

Goddard, Angela (1998), *The Language of Advertising: Written Text*, London, Routledge.

Goffman, Erving (1979), *Gender Advertisements*, New York, Harper & Row.

Grau, Stacy Landreth – Zotos, Yorgos (2016), "Gender Stereotypes in Advertising: a Review of Current Research", *International Journal of Advertising*, vol. 35, n. 5, 761–770.

Hall, Stuart (1997), "The Work of Representation", in S. Hall (ed.), *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, London, Sage, 13–58.

Kettemann, Bernhard (2013), "Semiotics of Advertising and the Discourse of Consumption", *AAA: Arbeiten Aus Anglistik Und Amerikanistik*, vol. 38, n. 1, 53–67.

Kreicbergs, Toms (2023), "The Analysis of Masculinity in Advertising: A Qualitative Study Based on Consumer Perceptions", *Economics and Business*, vol. 37, n. 1, 135–151.

Middleton, Karen – Turnbull, Sarah (2021), "How Advertising Got 'Woke': The Institutional Role of Advertising in the Emergence of Gender Progressive Market Logics and Practices", *Marketing Theory*, vol. 21, n. 4, 561–578.

Oliver, Kelly (2017), "The Male Gaze Is More Relevant, and More Dangerous, than Ever", *New Review of Film and Television Studies*, vol. 15, n. 4, 451–55.

Pracejus, John – Olsen, Douglas – O'Guinn, Thomas (2006), "How Nothing Became Something: White Space, Rhetoric, History, and Meaning", *Journal of Consumer Research*, vol. 33, n. 1 (June), 82–90.

Sacks, Harvey – Schegloff, Emanuel – Jefferson, Gail (1974), "A Simplest Systematics for the Organization of Turn Taking in Conversation", *Language*, vol. 50, n. 4, 696–735.

Scott, Linda (1994), "Images in advertising: The need for a theory of visual rhetoric", *Journal of Consumer Research*, vol. 21, n. 2 (September), 252–273.

Simões, Elsa (2023), "Discourse(s) in Advertising", in M. Handford & J. P. Gee (eds.), *The Routledge Handbook of Discourse Analysis*, second edition, London, Routledge, 525–538.

Tavits, Margit – Jae-Hee, Jung (2024), *Counter-Stereotypes and Attitudes Toward Gender and LGBTQ Equality*, Cambridge, Cambridge University Press.

Thorson, Esther – Rodgers, Shelly (2019) "Advertising Theory in the Digital Age", in E. Rodgers & S. Thorson (eds.), *Advertising Theory*, second edition, London and New York, Routledge, 3–17.

Van Dijk, Teun (2015), "Critical Discourse Analysis", in D. Tannen, H.E. Hamilton, D. Schiffrin (eds.), *The Handbook of Discourse Analysis*, second edition, London and New York, Routledge, 3–17.

Vinacke, W. Edgar (1957), "Stereotypes as Social Concepts", *The Journal of Social Psychology*, vol. 46, n. 2, 229–243.

Williamson, Judith (1978), *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising*, London, Marion Boyars.

Wittig, Monique (2013), "One is not born a woman (1981)", in C. McCann & S.K. Kim (eds.), *Feminist theory reader: local and global perspectives*, third edition, New York, Routledge.

Webliography

"Ricerca sugli ascolti – dettaglio dati anno 2024", *Radio TER*, https://www.editoriradiofoniciassociati.it/wp-content/uploads/2025/01/TER-Dati-anno-16-gennaio-16_dicembre-2024.pdf (Last accessed January 25 2025).

"Jobs with the highest shares of women in Q3 2023", *Eurostat*, https://ec.europa.eu/eurostat/web/products-eurostat-news/w/ddn-20240304-1#:~:text=When%20looking%20at%20more%20detailed,primary%20school%20and%20early%20childhood (Last accessed January 25 2025).

(R)Esistere a Berlino. L'omosessualità nella letteratura di Weimar

Pia Carmela Lombardi

Abstract: The paper focuses on the forms of narration of homosexual identity in the literature of the Weimar Republic, in particular in some of the most significant novels of the time. During the years of the Weimar Republic, the theme of sexual identity found greater interest and homosexual identity was finally granted spaces in which to manifest itself publicly, in particular nightclubs and cabarets. However, greater openness does not necessarily coincide with a general acceptance of a non-heterosexual identity, and this can be seen, for example, in the §175, which punishes any kind of homosexual relationship in Germany. In any case, the theme of sexual identity was a leitmotif of many novels of the time. This paper intends to create a link between different narratives of homosexuality in an attempt to understand how homosexual identity managed to resist/exist in Berlin according to the writers of the Weimar Republic.

Keywords: German literature; Homosexuality; Identity; Weimar Republic; Thirties

***Abstract*:** Il contributo intende soffermarsi sulla narrazione dell'omosessualità nella letteratura della Repubblica di Weimar, in particolare in alcuni romanzi: *La pia danza* di Klaus Mann, *Fabian. Storia di un moralista* di Erich Kästner, *E adesso, pover'uomo?* di Hans Fallada e *Georg* di Siegfried Kracauer. Durante gli anni della Repubblica di Weimar il tema dell'identità sessuale trova un maggiore interesse e all'identità omosessuale sono concessi spazi in cui manifestarsi pubblicamente, come locali notturni e cabaret. Tuttavia, una maggiore apertura non coincide con una generale accettazione di un'identità non eterosessuale e ciò è visibile nel perdurare del §175 che vieta e punisce qualsiasi rapporto omosessuale. Il presente contributo intende creare un *fil rouge* tra le diverse narrazioni dell'omosessualità per cercare di comprendere come l'identità omosessuale sia riuscita a (r)esistere a Berlino dalla prospettiva degli autori dei romanzi sopracitati.

Parole chiave: Letteratura tedesca; Omosessualità; Identità; Repubblica di Weimar; anni Trenta

Introduzione

Dopo la fine della Grande Guerra nessuna città in Europa – e più o meno nel mondo – è in grado di rappresentare i mille volti di un'epoca contraddistinta da una grande spinta verso la modernità e al contempo verso l'abisso di crisi economiche, politiche e sociali come Berlino. La capitale dal 1919 della Repubblica di Weimar, infatti, raccoglie in sé le mille sfaccettature della *Moderne* che la rendono città utopica dove tutto è possibile e al contempo Babilonia distruttrice. Dunque, se a partire dal XVIII secolo Roma ha rappresentato la meta ideale del classico Grand Tour, durante l'Ottocento Londra ha incarnato lo sviluppo industriale e delle macchine e con il passaggio al nuovo secolo Parigi è stata la capitale della *Belle Époque*, Berlino resta il simbolo imperituro di un periodo – quello del Primo dopoguerra – segnato da enormi contraddizioni.

Sono due i risultati letterari che si vuole citare in quanto testimonianza del carattere utopico e 'babilonese' della metropoli tedesca: da una parte la raccolta di saggi *Hier schreibt Berlin*, curata da Herbert Günther nel 1929 e che ha visto la partecipazione di volti noti della letteratura tedesca, come Lion Feuchtwanger ed Erich Kästner, Arnold Zweig e Franz Hessel; dall'altra il celeberrimo *Großstadtroman Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin. Nel primo caso si tratta di un volume che tenta di dare voce alle diverse istanze della modernità a Berlino, a come cambia la città e alle nuove tendenze che muovono la rinnovata società tedesca. Al contrario, il romanzo di Döblin rappresenta al lettore una metropoli che, più che offrire al protagonista una seconda chance di una vita serena e tranquilla, sembra attirarlo sempre di più nella sua rete di perdizione e di criminalità. La Berlino di Döblin, infatti, è una *Metropole* di ladri e assassini, una Babilonia resa ancora più cattiva e crudele dalle crisi economiche e politiche. Tuttavia, esiste un *fil rouge* che unisce i due esperimenti letterari: la spersonalizzazione del singolo che, come descritto egregiamente da Simmel, finisce per perdere la propria identità nella continua e incostante trasformazione della città.[1]

È questo il contesto in cui un tema come l'omosessualità comincia a trovare spazio in alcune delle opere che ancora oggi costituiscono una lettura importante per comprendere la vita nella Repubblica di Weimar. Il §175 del Codice penale tedesco – in vigore dal 1871 – puniva con il carcere e, in alcuni casi, con la perdita dei diritti civili l'omosessualità maschile (quella femminile non era neanche considerata una possibilità). Durante gli anni della Repubblica di Weimar, e poco prima dell'ascesa di Hitler, si cominciò seriamente a discutere dell'esistenza di questo paragrafo – abolito soltanto il 10 marzo 1994 – e dell'eventualità di cancellarlo. Con la presa di potere del partito nazionalsocialista, le cose andarono ben diversamente e quelle prime libertà che si erano cominciate

[1] Al riguardo si vedano le pagine contenute nella traduzione italiana dell'opera di Georg Simmel *La metropoli e la vita dello spirito* del 1995: pp. 48-57.

a ottenere durante gli anni repubblicani furono di colpo cancellate con il nuovo questore di Berlino nominato da Hitler, Kurt Melcher, che nel 1932 fece sparire qualsiasi traccia del cosiddetto terzo sesso nella capitale.[2]

È interessante osservare l'atteggiamento della società tedesca nei confronti dell'omosessualità già a partire dall'epoca imperiale. Se si considerano le reazioni in Germania e in Europa dovute allo scandalo Harden-Eulenburg, che portò in tribunale nobili e politici e che fece girare la voce di relazioni tra l'imperatore Guglielmo II e alcuni uomini appartenenti a un circolo definito 'tavola rotonda' (di cui faceva parte lo stesso Eulenburg), si può immaginare la difficile esistenza per chi non poteva vivere pubblicamente la propria identità omosessuale. Negli anni della Repubblica di Weimar, nonostante il perdurare del §175, si può notare un importante cambiamento di atteggiamento nei confronti del terzo sesso. Oltre a quelli già esistenti, sono inaugurati numerosi locali riservati a gay, lesbiche e transessuali e sale da ballo dove si organizzano feste in costume per uomini o donne.[3] A questi luoghi se ne aggiungono altri, che potremmo forse definire più istituzionali, come le redazioni delle tante riviste rivolte al pubblico omosessuale e tutti quegli enti come l'*Institut für Sexualwissenschaft* di Magnus Hirschfeld, figura centrale per la comunità omosessuale in Germania (e non solo).[4] Durante gli anni di Weimar, dunque, non vi è più la necessità di nascondere la propria identità omosessuale in luoghi come il Tiergarten e Nollendorfplatz. Questi restano sicuramente dei punti di incontro fondamentali, a cui tuttavia si aggiungono i locali sopramenzionati che diventano spesso ambientazioni presenti anche nei *Großstadtromane* dell'epoca. Una maggiore libertà sessuale, sebbene sempre controllata a vista dalle autorità e circoscritta a diverse zone della città, diventa uno dei leitmotiv della produzione letteraria dell'epoca e i suoi luoghi sono minuziosamente descritti da alcuni degli autori che andremo a vedere a breve. Dunque, si cercherà di capire come l'identità omosessuale sia riuscita a (r)esistere a Berlino e si sia rapportata con la metropoli nelle narrazioni di Klaus Mann (*La pia danza*, *Der fromme Tanz*, 1926), di Erich Kästner (*Fabian. Storia di un moralista, Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*, 1931), di Hans Fallada (*E adesso, pover'uomo?*, *Kleiner Mann, was nun?*, 1932) e di Siegfried Kracauer (*Georg*, ultimato nel 1934 e pubblicato postumo nel 1977).

[2] A questo proposito è molto utile il volume di Giulia Iannucci *La scena alternativa nella Repubblica di Weimar. Una topografia berlinese* del 2019. L'autrice ricostruisce nel dettaglio la vita degli omosessuali in Germania, i luoghi, la rappresentazione mediatica e la legislazione introdotta per 'arginare' il fenomeno.
[3] Si vedano le mappe in *ibid.*: 282-286.
[4] Anche al cinema cominciano ad apparire le prime pellicole che affrontano il tema dell'omosessualità. Si pensi, ad esempio, ad *Anders als die Andern* del 1919: alla scrittura della sceneggiatura partecipò anche Hirschfeld, che ebbe una piccola parte nel film.

L'omosessualità nella *Metropole* weimariana

Prima di soffermare l'attenzione su quella che è stata definita da Iannucci una vera e propria topografia del terzo sesso a Berlino,[5] con locali e altri luoghi di incontro e dialogo, il primo aspetto che si intende approfondire riguarda il rapporto tra l'identità omosessuale e la metropoli moderna in due romanzi che, non a caso, hanno come protagonisti due giovani gay: *La pia danza* di Klaus Mann e *Georg* di Siegfried Kracauer.

I due protagonisti, Andreas da una parte, Georg dall'altra, vivono la propria identità omosessuale in maniera molto diversa. Nel primo caso, questa risulta ben evidente al lettore: Andreas trova lavoro in un locale notturno come cantante travestito, ha diversi amanti, un suo caro amico si toglie la vita perché l'amore che nutre per Andreas non è ricambiato. Nel romanzo di Klaus Mann, il mondo dell'omosessualità trova spazio *in toto*, senza alcun velo che nasconda il rapporto complesso tra il protagonista e il coetaneo Niels di cui è innamorato. È la *Metropole* Berlino a rivelare la sua identità ad Andreas che, nella sua esistenza precedente, viveva in un luogo non meglio identificato, provinciale e claustrofobico, rappresentazione della rottura tra la generazione del protagonista e quella dei padri, 'colpevoli' dei disastri della Grande Guerra.

All'inizio del romanzo, dunque, il giovane Andreas sta vivendo una profonda crisi esistenziale che lo spinge addirittura a tentare il suicidio dopo essersi sentito rifiutato dal mondo – forse fin troppo borghese – a cui cerca disperatamente di accedere. La morte lo rifiuta, mentre Berlino, nonostante appaia di una «spietata bruttezza, simile a una visione d'angoscia» (Mann 1983: 91), lo salva, dandogli una nuova esistenza fra quelli che potremmo definire gli *outsider* della Repubblica di Weimar.[6] Andreas, infatti, trova alloggio e lavoro grazie ad alcune figure che rientrano in quel gruppo di 'emarginati' ai quali, però, la città sembra appartenere: Franziska e Paulchen, ad esempio, che si esibiscono nei cabaret, girano per le strade di Berlino e per i suoi locali – molti dei quali per omosessuali – e vivono spesso avventure di una notte per divertimento oppure per poter guadagnare i soldi per pagare la pigione.

L'omosessualità di Andreas si rivela nella metropoli, nonostante il forte sentimento d'amore che lo lega a Niels nasca in un ambiente incontaminato come quello naturale di un lago. Il lettore comprende, attraverso un processo lineare, che è Berlino il luogo in cui l'identità del protagonista si manifesta, determinando anche un cambiamento fisico: «"È faticosa questa città", disse più tardi Andreas alla sua amica Franziska mentre questa se ne stava seduta senza far nulla in mezzo al disordine della sua camera, "quasi mi spavento quando mi guardo allo specchio. Gli zigomi sono già

[5] Si fa riferimento al terzo capitolo del già menzionato volume di Iannucci (2019b), intitolato "La scena alternativa e il suo posizionamento topografico" (pp. 173-280).
[6] Non si può non citare, quando si parla di *outsider* e *insider*, il volume di Peter Gay *The outsider as insider* del 1968.

così sporgenti…”» (*Ibid.*: 107). Nel romanzo, Berlino riflette la vita quotidiana omosessuale: di giorno più nascosta e degradata, mentre di notte viva e rumorosa, caotica e corrotta.

> Quanto era grande Berlino di giorno! […] Osservava i bambini, pallidi e brutti come la sua amica Henriette, che giocavano nella sporcizia dietro gli steccati, e provava spavento perché ognuno di loro, magro e innocente, cresceva e andava incontro al suo destino misterioso, alla sua propria particolare colpa. […] Ma quanto diveniva grande la città di notte! Allora sembrava ingrandirsi fino a mutarsi in un sogno gigantesco e scintillante che all’improvviso, per l’alto e spietato volere di un dio, si fosse dovuto trasformare in sangue e dolorosa realtà. Come era smisuratamente grande la città quando a sera accendeva come per una festa immensa tutto lo sfarzo eccessivo delle sue réclames luminose e delle sue luci fiammeggianti verso l’alto e verso il basso. Com’era grande quando, fredda ed ebbra al contempo, giaceva simile a una bestia divorata dalla passione ai piedi di Dio. (*Ibid.*: 92-93)

Nel romanzo di Klaus Mann, dunque, si può osservare come la metropoli diventi sia il medium necessario per Andreas affinché la sua identità si riveli, sia lo specchio della sua quotidianità.

In *Georg* di Kracauer l’identità omosessuale sembra quasi un tratto invisibile del protagonista. A non essere evitati nella narrazione sono la forte attrazione e il sentimento d’amore che Georg nutre per il giovane Fred, uno dei suoi primi allievi a Berlino – presumiamo si tratti della capitale weimariana da alcune tracce lasciateci dall’autore, ma non ne possiamo avere la certezza –, con il quale cresce e grazie al quale riesce a trovare una sorta di maturazione finale.

La metropoli weimariana è capace di confondere il protagonista; fin dalle prime pagine del romanzo di Kracauer non è mai del tutto chiaro quali siano le intenzioni di Georg: vorrebbe scrivere per un giornale, vorrebbe far parte di un circolo di (presunti) intellettuali, vorrebbe essere in grado di comprendere il momento storico che sta vivendo, vorrebbe poter essere l’unico a godere della compagnia di Fred. Sebbene l’attrazione per quest’ultimo sia sempre un leitmotiv presente nelle pagine del romanzo, diverse volte il protagonista sente di nutrire un qualche sentimento per delle figure femminili che, tuttavia, in un modo o in un altro finiscono per ricordargli l’amato (e, più in generale, l’elemento maschile):

> In mezzo alla stanza c’era una Beate in costume che aspettava, a braccia protese, d’essere ammirata. […] Georg non aveva avuto intenzione di opporsi all’incanto presumibilmente falso del costume? Non ne sapeva più nulla. Ciò che però lo eccitava particolarmente in quella figura era questo: che rappresentava un misto di ragazzo e ragazza d’indicibile dolcezza. Il ragazzo s’incarnava soprattutto nei bottoni e nei pantaloni che, presi per sé, apparivano molto sfrontati. Ma la loro arroganza era bilanciata dalla femminea paura a cui doveva la sua esistenza l’alta gorgiera. In effetti: se le parti maschili del costume tradivano una dichiarata aggressività, quella gorgiera somigliava a una tana provvidenziale dove potersi ritirare davanti ad aggressori pericolosi. (Kracauer 1985: 152)

Il rapporto con Fred, più che nella città, si svolge nei suoi luoghi 'interni', nelle stanze ammobiliate e a casa della madre del giovane alunno. Non accade effettivamente mai nulla tra i due. Georg spera di poter avere qualche momento di intimità con l'amato in un altro luogo 'interno', in un albergo dove trascorreranno qualche giorno di vacanza. Il protagonista del romanzo vive quel periodo

> Con enorme tensione. […] Tuttavia non si arrivava all'intesa che Georg aveva sperato; al contrario, insieme alla nuvola di miliardi cresceva anche la sua delusione per il passare dei giorni. Invece di esser colmi di tenerezza, trascorrevano tra piccole schermaglie apparentemente irrilevanti, ma che indicavano tutte che Fred era un po' distratto. Qualche volta il ragazzo tradiva una strana svagatezza, che però negava sempre con energia, e cercava di abbreviare o comunque di sviare le conversazioni in camera prima di andare a letto. (*Ibid.*: 86-90)

La stanza d'albergo diventa forse il luogo più importante per il rapporto tra Georg e Fred. Qui, infatti, il protagonista comincia a cogliere quella distanza che intercorre fra lui e il suo compagno, consapevolezza che arriverà al termine del romanzo, quando il ragazzo, ormai giovane adulto, apparirà per quello che è realmente: ambizioso e superficiale (all'opposto di Georg, ormai flâneur della città). Durante i giorni di vacanza, Fred rivela di aver avuto qualche mese prima una relazione con una cugina: questo segreto rappresenta la prima frattura nelle certezze di Georg; in effetti, da quel momento inizieranno le frequentazioni femminili del protagonista. In particolare, questa rivelazione costituisce la prima grande delusione d'amore per Georg:

> Si strinse a Georg e gli pose sopra una gamba. – In fondo amo solo te. Georg si liberò dalla stretta che gli riusciva ora insopportabile. Che imbecille sono stato. – Va' a dormire, Fred. – Non sarai arrabbiato, di'? Se solo sapessi quanto poco ha significato per me quella relazione… E Margot non la rivedrò più tanto presto. – Va' a dormire. – Se pensi… Georg non vedeva l'ora di star da solo. Dopo poco un respiro regolare gli rivelò che Fred dormiva. Era definitivamente finita, tutto era finito. Avrebbe desiderato piangere, ma gli occhi rimanevano asciutti. (*Ibid.*: 96)

Come nel romanzo di Klaus Mann, anche nell'opera di Kracauer la città weimariana riflette ciò che vive il protagonista: l'identità omosessuale, più celata e nascosta da Georg, trova spazio soprattutto in luoghi 'interni' della città, stanze private e d'albergo, mentre all'esterno si riflettono tutta la confusione e il turbamento dell'animo del protagonista.

I luoghi 'esterni' dell'omosessualità

Entriamo, dunque, nel vivo della cosiddetta topografia del terzo sesso, con i locali e tutti quei luoghi che hanno reso Berlino la capitale per eccellenza della rivoluzione sessuale e che ritroviamo anche in molti romanzi della Repubblica di Weimar, compresi quelli presi in esame.

In *Fabian. Storia di un moralista* di Erich Kästner sono tanti i luoghi descritti dall'autore 'tipici' del periodo repubblicano: dalle sale d'attesa degli uffici di collocamento[7] ai parchi gioco dove trascorrere le serate libere, dai cinema ai teatri. A questi si aggiungono tutti quei locali rivolti soprattutto a una clientela omosessuale, come ad esempio "La Cugina". In questo caffè, dove si può anche ballare, Fabian e l'amico Labude si presentano insieme a delle artiste conosciute da poco (come in molti altri locali per omosessuali dell'epoca, era possibile accedere per chiunque). Nel romanzo di Kästner le pagine dedicate a "La Cugina" sono interessanti soprattutto per due motivi: in primo luogo, la descrizione del locale notturno è molto dettagliata, dando al lettore contemporaneo un'idea su come dovevano apparire questi luoghi:

> "La Cugina" era un club frequentato quasi esclusivamente da donne. Ballavano fra di loro, sedevano abbracciate sui bassi divani verdi, guardandosi negli occhi e bevendo. Alcune indossavano giacche da smoking con camicette chiuse al collo, per avere un'aria quanto più possibile maschile. La proprietaria si chiamava come il suo locale, fumava grossi sigari neri e faceva da mezzana alle clienti. Passava da un tavolo all'altro dispensando battute salaci e bevendo come una spugna. (Kästner 1980: 75)

Oltre a ciò, Fabian riporta quella che all'epoca doveva essere l'opinione più comune sull'amore lesbico:

> "Sto ripensando al nostro discorso di prima," disse Fabian alla signorina Battenberg. "Lei crede che tutte le donne che si riuniscono qui siano anormali di natura? Quella bionda laggiù, per esempio, fu per anni l'amante di un attore, finché lui la piantò dall'oggi al domani. Allora lei si impiegò e andò a letto con il capoufficio. Fece un figlio e perse il processo: il capoufficio negò la paternità. Il bambino fu mandato in campagna e la bionda si cercò un altro posto. Ma degli uomini ne ha abbastanza, forse per sempre, certamente per il momento; e molte altre, che si trovano qui probabilmente hanno fatto esperienze molto simili. C'è quella che non trova un uomo, quella che ne trova troppi, quella che ha il terrore delle conseguenze. Molte di queste donne sono soltanto incattivite nei confronti degli uomini." (*Ibid.*)

Se si tiene presente che le relazioni tra donne non erano nemmeno considerate un'opzione dal §175 del Codice penale tedesco, le parole di Fabian sono il risultato di una grande disparità – per quanto assurdo possa suonare in questo contesto – tra uomini e donne.

[7] Descritti anche da Siegfried Kracauer nella sua raccolta *Straßen in Berlin und anderswo* del 1964.

Anche nel romanzo *La pia danza* preso in esame poco sopra sono descritti dei locali per omosessuali. Tuttavia, i toni usati sono ben più tragici di quelli adoperati da Kästner. A differenza degli altri autori presentati finora, Klaus Mann è l'unico a ritrarre gli aspetti più traviati che la rivoluzione sessuale degli anni della Repubblica di Weimar ha portato con sé, in particolare la prostituzione minorile, a volte l'unico mezzo a disposizione per non morire di fame (perché, va ricordato nuovamente, quelli del Primo dopoguerra sono anche anni di crisi economiche e sociali):

> Accanto alla signorina Franziska si era nel frattempo seduto un adolescente con il viso infantile, sudicio e devastato. Era convinto che la signorina Franziska fosse un uomo vestito da donna e chiese, voltandosi dall'altra parte per un improvviso, ultimo resto di vergogna, se il signore era già occupato per quella sera. […] La signorina Franziska frugò nel borsellino per vedere di trovare ancora qualche spicciolo per il quindicenne che l'aveva presa per un possibile amante. Cercava con serietà e accuratezza, e il bimbo sudicio seguiva con ansia ogni suo movimento. (1983: 97-98)

Tuttavia, in questa panoramica dei luoghi 'esterni' dell'omosessualità, non si può limitare l'indagine ai soli locali e cabaret. Come detto anche nell'introduzione, sono diversi gli spazi che vengono 'concessi' all'identità omosessuale e, più in generale, a una maggiore libertà dei corpi. Nel romanzo di Hans Fallada *E adesso, pover'uomo?*, ad esempio, sono inseriti altri luoghi 'tipici' del periodo repubblicano, come le piscine per i nudisti e i negozi di fotografi che ritraggono e vendono immagini di uomini (soprattutto) e donne nude. Heilbutt, ex-collega del protagonista del romanzo Johannes Pinneberg, ha proprio un'attività del genere, dove cerca di far lavorare anche l'amico, povero e indebitato dopo essere stato licenziato. Se l'occupazione da fotografo è molto redditizia per Heilbutt, l'impiego da commesso nel suo negozio è per Johannes una prova di coraggio che si concluderà con le dimissioni. Il protagonista, infatti, non riesce a comprendere quel 'modo di vivere' e tutto ciò che lo caratterizza, compresi i suoi luoghi. Pinneberg si trova a disagio quando Heilbutt, per distrarlo dal parto della moglie Lämmchen, lo porta con sé in piscina a un incontro di nudisti e prova imbarazzo a lavorare nel negozio dell'ex-collega non tanto per il debito di gratitudine, ma soprattutto per ciò che deve vendere:

> "Agenzia fotografica di Joachim Heilbutt" c'era scritto sulla porta. […] E Heilbutt era stato anche prontissimo a dare un lavoro al suo amico e collega d'un tempo. […] dopo due giorni il disoccupato Pinneberg rimise il proprio incarico nuovamente nelle mani di Heilbutt. Ah, non negava affatto che ci si potesse guadagnare, solo che lui non ce la faceva, non gli andava. No, non si trattava di schizzinoseria, non gli andava e basta. (Fallada 2022: 525)

L'insofferenza di Johannes, dunque, ha inizio quando Heilbutt lo introduce in determinati luoghi. Se si prendono in considerazione le pagine in cui Pinneberg ha a che fare con il suo ex-collega

in un ambiente più intimo (ad esempio, l'abitazione del protagonista) oppure a lavoro, si può osservare un atteggiamento completamente diverso. Tuttavia, quando Johannes ha a che fare con luoghi 'esterni' come la piscina per nudisti oppure il negozio di ritratti osé, in lui comincia a generarsi un certo nervosismo. *E adesso, pover'uomo?* viene spesso considerato un romanzo autobiografico di Fallada, dove l'autore racconta dei duri anni trascorsi a Berlino insieme alla prima moglie. Si può immaginare, dunque, che i sentimenti di Johannes coincidano spesso con quelli dell'autore. Di ciò, tuttavia, non possiamo averne alcuna certezza.[8]

Conclusioni

Durante gli anni della Repubblica di Weimar la letteratura tedesca affronta per la prima volta una tematica di rado trattata precedentemente. L'identità omosessuale – e più in generale la rivoluzione sessuale – comincia a fare la sua comparsa in molti romanzi dell'epoca sia attraverso personaggi che 'scoprono' sé stessi nella metropoli sia attraverso luoghi e spazi dove è possibile vivere senza pregiudizi – e soprattutto condanne – quest'identità. I romanzi, compresi quelli presi in esame, offrono così una testimonianza non solo di quegli anni rivoluzionari, ma anche dei luoghi di incontro, vecchi e nuovi, destinati all'identità omosessuale.

Indubbiamente, gli autori non celano gli aspetti più critici di quel periodo. Se si pensa al romanzo di Klaus Mann *La pia danza*, si può comprendere come vivere l'identità omosessuale durante gli anni repubblicani potesse in ogni caso essere difficile e provocare talvolta conseguenze terribili, come la già citata prostituzione minorile. Sicuramente, i romanzi presi in esame rivelano le speranze che si cominciano a nutrire in quegli anni: più volte in quel periodo si discute della possibilità di abrogare il §175, senza mai arrivare a una felice conclusione della questione. La successiva ascesa di Hitler, che rende vani tutti i tentativi fatti in questa direzione, peggiora sempre di più le condizioni di vita di chi veniva considerato 'diverso'.

Si è tentato, dunque, partendo dalle riflessioni di Simmel sulla spersonalizzazione del singolo nella metropoli quale emblema della *Moderne*, non solo di offrire una panoramica delle diverse narrazioni dell'identità omosessuale nella Berlino weimariana (e altrove in Germania), ma anche di presentare alcuni di quei romanzi che hanno dato voce alle speranze e ai desideri di coloro che venivano ritenuti degli emarginati e degli *outsider*.

[8] A questo proposito si veda il saggio di Henry Ashby Turner Jr. *Fallada for Historians* del 2003.

Bibliografia

Ankum, Katharina von (1997), *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*, Berkeley, University of California Press.

Ashby Turner Jr., Henry (2003), "Fallada for Historians", *German Studies Review*, n. 3, 477-492.

Beachy, Robert (2016), *Gay Berlin. L'invenzione tedesca dell'omosessualità*, trad. it. A. Molica Franco, Milano, Bompiani.

Benjamin, Walter (2008), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, ed. Renato Solmi, Torino, Einaudi.

Boak, Helen (2013), *Women in the Weimar Republic*, Manchester-New York, Manchester University Press.

Cornelissen, Christoph – D'Ottavio, Gabriele (2021), *La Repubblica di Weimar. Democrazia e modernità*, Bologna, il Mulino.

Döblin, Alfred (1929), *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf*, Berlin, Fischer.

Döblin, Alfred (2010), *Berlin Alexanderplatz*, trad. it. A. Spaini, Milano, BUR.

Domeier, Norman (2010), *Der Eulenburg-Skandal. Eine politische Kulturgeschichte des Kaiserreichs*, Frankfurt am Main, Campus-Verl.

Dose, Ralf (2005), *Magnus Hirschfeld. Deutscher – Jude – Weltbürger*, Berlin, Hentrich & Hentrich.

Fallada, Hans (1932), *Kleiner Mann – Was nun?*, Berlin, Rowohlt.

Fallada, Hans (2022), *E adesso, pover'uomo?*, ed. Mario Rubino, Palermo, Sellerio.

Gay, Peter (1968), *The Outsider as Insider*, New York, Harper&Row.

Gay, Peter (2002), *La cultura di Weimar. L'outsider come insider*, trad. it. M. Merci, Bari, Dedalo.

Günther, Herbert (ed.) (1929), *Hier schreibt Berlin. Eine Anthologie von heute*, Berlin, Internationale Bibliothek.

Günther, Herbert (2004), *Qui scrive Berlino. Un'antologia di oggi. Berlino 1929*, ed. Stephan Oswald, Bologna, Il Capitello del Sole.

Hirschfeld, Magnus (1904), *Berlins drittes Geschlecht*, Berlin-Leipzig, Verlag von Hermann.

Iannucci, Giulia (2019a), "*Das Babel der Welt.* Berlino e gli spazi interni dell'omosessualità weimariana", in Mauro Ponzi *et alii* (eds.), *Vivere in tempi di crisi. La Repubblica di Weimar: arte, politica, filosofia*, Milano-Udine, Mimesis, 149-162.

Iannucci, Giulia (2019b), *La scena alternativa nella Repubblica di Weimar. Una topografia berlinese*, Roma, Artemide.

Kästner, Erich (1931), *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*, Stuttgart-Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt.

Kästner, Erich (1980), *Fabian. Storia di un moralista ovvero L'andata a puttana*, trad. it. A. Pandolfi, Milano, Bompiani.

Kracauer, Siegfried (1964), *Straßen in Berlin und anderswo*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Kracauer, Siegfried (1973), *Georg*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Kracauer, Siegfried (1985), *Georg*, trad. it. M. Tosti-Croce, Torino, Einaudi.

Kracauer, Siegfried (2004), *Strade a Berlino e altrove*, ed. Daniele Pisani, Bologna, Pendragon.

Lombardi, Pia C. (2024), *Adattarsi alla metropoli oppure perire. La narrazione degli emarginati nei Großstadtromane della Repubblica di Weimar*, in C. Cappelli *et alii* (eds.), *Oggi sento la mia immobilità come un tormento. Forme dell'adattamento*, Padova, Padova University Press, 21-38.

Mann, Klaus (1926), *Der fromme Tanz*, Hamburg, Enoch Verlag.

Mann, Klaus (1983), *La pia danza. Avventura di una giovinezza*, trad. it. F. Ferrari, Milano, Gammalibri.

Marhoefer, Laurie (2015), *Sex and the Weimar Republic. German Homosexual Emancipation and the Rise of the Nazis*, Toronto, University of Toronto Press.

Peukert, Detlev J.K. (2020), *La Repubblica di Weimar. Anni di crisi della modernità classica*, trad. it. E. Grillo, Torino, Bollati Boringhieri.

Rossol, Nadine – Ziemann, Benjamin – Mergel, Thomas (eds.) (2021), *Aufbruch und Abgründe. Das Handbuch der Weimarer Republik*, Darmstadt, wbg Academic.

Scherpe, Klaus R. (1992), "Berlin als Ort der Moderne. Literarische Darstellungen und kulturelle Inszenierungen der Großstadt", *Studi Germanici*, n. 30-31, 201-223.

Schulze, Hagen (1993), *La Repubblica di Weimar. La Germania dal 1918 al 1933*, trad. it. A. Roveri, Bologna, il Mulino.

Simmel, Georg (1995), *La metropoli e la vita dello spirito*, ed. Paolo Jedlowski, Roma, Armando Editore.

Sommer, Kai (1998), *Die Strafbarkeit der Homosexualität von der Kaiserzeit bis zum Nationalsozialismus. Eine Analyse der Straftatbestände im Strafgesetzbuch und in den Reformentwürfen (1871-1945)*, Berlin-Bern-Frankfurt am Main-New York-Paris-Wien, Peter Lang.

Weitz, Eric D. (2008), *La Germania di Weimar. Speranza e tragedia*, trad. it. P. Arlorio, Torino, Einaudi.

Widdig, Bernd (2001), *Culture and Inflation in Weimar Germany*, Berkeley, University of California Press.

Winzen, Peter (2010), *Das Ende der Kaiserherrlichkeit. Die Skandalprozesse um die homosexuellen Berater Wilhelms II. 1907-1909*, Köln, Böhlau-Verl.

Wolff, Charlotte (1986), *Magnus Hirschfeld. A Portrait of a Pioneer in Sexology*, London-New York, Quartet Books.

Sitografia

Hier schreibt Berlin. Eine Anthologie von heute, https://archive.org/details/hierschreibtberl0000unse/mode/2up (ultimo accesso 08/01/2025)

Anders als die Andern, https://www.youtube.com/watch?v=mMz3FmcnpbI (ultimo accesso 08/01/2025)

Filmografia

Anders als die Andern, Dir. Richard Oswald, Germany, 1919.

2. ECOLOGIE DELLA RESISTENZA: MEMORIE E PAESAGGI NARRATIVI

Beyond the Exclusion Zone: Posthumanism in Lucy Kirkwood's The Children

Harriet Carnevale

Abstract: In this paper I will analyse both the linguistic and thematic aspects of the practices of resistance presented in Lucy Kirkwood's play *The Children* (2016). The piece is part of the Climate Change Theatre phenomenon, which emerged during the past decade in the United Kingdom and came to categorise those plays that specifically targeted climate change concerns. While tropes of resistance are often present in this type of theatre, Lucy Kirkwood takes it one step further on the ecological spectrum. Her writing promotes a shift of perspective that owes much to Timothy Morton's work. In *The Ecological Thought* (2010) the philosopher sought to subvert the anthropocentric authority by recalibrating our relationship with nature. He proposed a way of thinking that endorses a democratisation extended to all species: what the 'ecological thought' acknowledges is that all beings are interconnected and that their boundaries and identities are affected by this interconnection. Following Morton's viewpoint, I will illustrate how The Children participates in this refashioning of human agency. Although the play deals with the impact of a human-made catastrophe on three human beings, there are instances of a posthumanist perspective that infiltrate the dramaturgy. The structural and linguistic strategies employed are characterised by continuous attempts at evading the dominant anthropocentric paradigm. In doing so, Kirkwood reveals an alternative path that redirects humanity towards its lost natural dimension, in which the future of the world is a collective responsibility, and the seeds of a utopian vitality are planted.

Keywords: Climate Change Theatre; Ecological thought; Posthumanism; Coexistence

Abstract**:** In questo articolo analizzerò sia gli aspetti linguistici che tematici delle pratiche di resistenza presenti nella pièce teatrale *The Children* (2016) di Lucy Kirkwood. L'opera fa parte del Climate Change Theatre, emerso nell'ultimo decennio nel Regno Unito e comprendente quegli spettacoli che si rivolgevano specificamente al cambiamento climatico. Mentre i tropi della resistenza sono spesso presenti in questo tipo di teatro, Lucy Kirkwood avanza ulteriormente sullo spettro ecologico. La sua scrittura promuove un cambiamento di prospettiva che deve molto al lavoro di Timothy Morton. In *The Ecological Thought* (2010) il filosofo intende sovvertire l'autorità antropocentrica ricalibrando il nostro rapporto con la natura. La sua proposta incentiva un modo di pensare che sostiene una democratizzazione estesa a tutte le specie: ciò che il "pensiero ecologico" riconosce è che tutti gli esseri viventi, e non, sono interconnessi e che i loro confini e le loro identità sono a loro volta influenzati da questa interconnessione. Seguendo il pensiero di Morton, illustrerò come *The Children* partecipa in questa riformulazione dell'agire umano. Sebbene l'opera tratti dell'impatto di una catastrofe causata dall'uomo su tre esseri umani, ci sono istanze di una prospettiva postumanista che infiltrano le maglie della drammaturgia. Sia a livello strutturale che linguistico le strategie impiegate sono caratterizzate da un continuo tentativo di evasione dal paradigma antropocentrico dominante. In questo modo, Kirkwood rivela un percorso alternativo che reindirizza l'umanità verso la sua dimensione naturale perduta, in cui il futuro del mondo si configura come una responsabilità della collettività entro cui germina la possibilità di uno slancio utopico verso un futuro migliore.

Parole chiave: Climate Change Theatre; Pensiero ecologico; Postumanesimo; Coesistenza

In this article I will analyse both the linguistic and thematic aspects of the practices of resistance presented in Lucy Kirkwood's play *The Children*, which debuted at the Royal Court Theatre in London in 2016. As part of the Climate Change Theatre phenomenon that emerged in the early 2010s in the UK, this performance springs from a desire to address public concerns on the future of the environment. While tropes of resistance are often present in this type of theatre, Lucy Kirkwood takes it one step further on the ecological spectrum. Her writing promotes a shift of perspective that owes much to the ideas purported by the philosopher Timothy Morton.

In *The Ecological Thought* (2010) Morton reflects on the traditional idea of Nature as 'faceless generous mother', a concept rooted in sedentary agricultural societies. Seen as 'inexhaustible matter for things', nature is solely considered in relation to human needs, what it can supply with and how it might serve societal expansion. In the course of human history, such an ideology inevitably led to a culture of 'possession' that excuses the unlimited exploitation of the natural world. Morton describes this cultural paradigm with one effective metaphor: «Wilderness areas are giant, abstract versions of the products hanging in mall windows» (2010: 7). The capitalist urge to own nature is exactly what is contributing to its destruction. In transitioning from mere survival concerns to an unquenchable ambition for profit, humanity's pressure on our planet has exponentially augmented within the past decades to an unsustainable degree. Therefore, a different modus operandi is necessary to avoid the bleakest of scenarios for future generations.

Seen that the 'human' is the actual perpetrator of global warming, the solution resides in finding ways to decentre its power and aggression over the environment. To subvert the anthropocentric paradigm, Morton urges us to rethink the mythology of Nature that we have built so far and reconnect instead with a *nature* with no capital 'N'. The change has to happen in our perception of the planet and how we relate to it: shifting the focus away from the human and placing it on our surroundings in a non-prescriptive manner is the first step into nurturing a more considerate relationship with the natural world. «Ecology shows us that all beings are connected», so that «the ecological thought is the thinking of interconnectedness» (Morton 2010: 7). This mindset, as explained by the philosopher, is «a practice and a process of becoming fully aware of how human beings are connected with other beings – animal, vegetable, or mineral» (Morton 2010: 7). In these terms, he endorses a democratisation extended to all species. Furthermore, «the ecological thought realizes that the boundaries between, and the identities of, beings are affected by this interconnection» (2010: 94), which Morton calls the 'mesh' (2010: 28). By adopting the idea of the Universe as the 'mesh,' one implies that there is no centre, no middle and no fringes.

Diametrically opposed, Anthropocentrism holds a highly hierarchical structure, implying that the human species holds intrinsic superior value, and that the natural world is solely instrumental to

satisfying human needs. And, returning to the artistic focus of this paper, theatre is traditionally regarded as the celebration of the human experience. However, «an excessive focus on the human is among the debated shortcomings that exacerbates environmental crises» (Juráni 2020). So that in contemporary theatre a new sensibility has emerged, in which the objective is to redirect attention towards the environment and its non-human beings. In Lucy Kirkwood's *The Children*, this manifests itself in terms of a posthumanist perspective that endeavours to reconnect the human experience to the natural world. On a structural level, the three protagonists are entrapped in 'looped' situations that mirror the cyclical mode of ecosystems: Hazel's obsession with her yoga routine, Robin visiting the old farm every day, Robin on the verge of re-enacting his affair with Rose, Hazel receiving repetitive calls from her daughter Lauren about the same problems, Rose responsibly looking into reprising her role at the power station while also nostalgically reminiscing about past times there. The title itself, *The Children*, strengthens this claim, making a clear reference to the 'looped' situation of humanity in the ecosystem, where humans are both parents and children (Watson 2022: 154). Nonetheless, the children are conspicuous absentees from the play as they do not appear onstage, but are constantly mentioned through anecdotes of past memories and reflections about future challenges. This may be seen as a strategy to draw attention to creatures that are not the main actants but mere contingent casualties of yet another human-made disaster. Furthermore, Rose never had children, and, despite Hazel and Robin's offspring having grown well into adulthood, their 38-year-old daughter Lauren is still quite immature, behaving indeed like a *child*.

The play is set in the aftermath of the fallout of a nuclear power station on the east coast of England. The only three characters are some of the scientists that used to work there. Interestingly, their names – Rose, Hazel and Robin – directly refer to the natural world. As an elderly married couple, Hazel and Robin live just outside the exclusion zone, where the catastrophe took place years before. Rose, travelling from North America, is visiting them. However, she is on a mission: her plan is to recruit the original team of scientists that unintentionally provoked the cataclysm at the time, in order to relieve the current group of young people from their ominous duty. In fact, working on site to repair the nuclear disaster will inevitably expose them to fatal radioactive material. Therefore, the ethical solution sees the retired scientists taking their place, as Rose expresses in: «These… *young people* these *children*, basically, actually with their whole lives ahead and it's not fair it's not right it seems *wrong*. Doesn't it? Because we built it, didn't we?» (Kirkwood 2016: 53).

The story is modelled on a real-life event from recent years: «the accident at the Fukushima Daiichi plant in Japan in 2011, where a post-earthquake tsunami destroyed the cooling equipment stored in the basement» (Hoydis 2020: 85). Kirkwood took inspiration from a newspaper article that reported how «a Japanese task force of retired volunteers, the so-called Skilled Veteran Corps»

returned to help manage the nuclear meltdown, thus risking exposure to potentially fatal radiation (Hoydis 2020: 85). Although the play belongs to the Climate Change Theatre phenomenon, *The Children* dramatises eco-catastrophes in a way that is different from the main trend. Explanations of scientific facts are not embedded in the dialogues, a typical escamotage for the laypeople. Rather, here the eco-concerns arise from the portrayal of the post-apocalyptic as a standard procedure, a routine to which characters have already become accustomed to. However, its slow unfolding, in accordance with Hoydis' definition of this performance as a 'realist domestic drama,' conveys the sense that Rose, Hazel and Robin are yet to process its tragic truth, recurring to euphemisms when describing both the accident and the present situation. Tellingly, when recollecting the catastrophe from the power plant, Hazel struggles to maintain scientific poise in her recount:

> ROSE. So you were at home when / it
> HAZEL. Yes.
> Yes I was … making banana bread, for the children and, because it was the eggs, they started shaking in the box and – this sounds stupid, but I thought, they're hatching. Something's going to come out of them, like a, like a a
> ROSE. Chicken.
> HAZEL. No a Gremlin, but then because that's when I realised the whole kitchen was shaking, the plates started falling and the lights went out and the ground was sort of rolling and
> I thought this must be what's like on a ship in a storm and then I thought, what are you doing you stupid woman, get out, just get out, so I did, I just ran outside in my apron, and
> I saw the road cracked down the middle and then … and then it just stopped.
> *Pause.*
> ROSE. God. You must have / been
> HAZEL. Yes so then I wanted to call Robin so I walked, I ran down to the beach, because the reception – and that's when I saw the tide had gone out. I mean it wasn't miles but it looked like miles, and then I saw the wave, only it didn't look like a wave, it looked like the sea was boiling milk and it just kept boiling and boiling and boiling and. (Kirkwood 2016: 13-14)

This passage showcases the type of holistic sensibility that has been discussed in the present paper. Not only what is happening to the environment which Hazel inhabits is deeply affecting her, but also her attempt at grasping control over the situation is carried through mentally attaching it to everyday life images. To make sense of a mysterious new event that she had never experienced before, she rationalises that the 'eggs' are shaking because they are 'hatching,' and that the roaring storm at sea looks just like 'boiling milk.' These are staples of anthropogenic life – routines to serve human needs – that connote her first-hand encounter with the disaster. However, the break with the environment, the irreparable rupture, is signalled by Hazel's sensation of a 'Gremlin' hatching from

the eggs in place of a chicken. Moreover, the sea that just kept «boiling and boiling and boiling and» also reinforces the 'looped' quality of the play that has been explored in this paper. The sentence finds no closure, hanging on that last 'and,' effectively encapsulating the suspended reality depicted in *The Children*.

When analysing the representation of the effects of radiation in the play, Hoydis draws on Rob Nixon's definition of slow violence as «a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, […] a violence that is neither spectacular nor instantaneous, but rather incremental and accretive, its calamitous repercussions playing out across a range of temporal scales» (Nixon quoted in Hoydis 2020: 92). For its subtle dangerous pervasiveness in both time and space, radiation can be regarded as an act of slow violence, its toxicity reaping the cows' lives from the farm and soon impacting on Robin's. It is, in Hazel's words, «hanging in the air» as a sort of «filthy glitter suspended» (Kirkwood 2016: 15). That the contamination ends up affecting animals and humans alike is also a brutal reminder of the ever-incumbent climate crisis. «On both scales, the individual (body) and the planetary», continues Hoydis, «it equals a slow, yet ultimately deadly erosion, commonly without immediately catastrophic and visible signs, although it can also see violent, unpredictable flare-ups» (2020: 95). Concerning the manner by which risk management is depicted in *The Children*, be it interpreted as either failure or as a call for action, the scholar observes that the play endorses the collective dimension of the climate crisis. For this reason, Hoydis prefers the descriptive term 'eco-risk drama' for *The Children*, because it «explores psychological implications and anxieties of climate change», paralleling «decay on the planetary and personal level» (2020: 95).

Although the entire action of the play is condensed over the course of a summer evening, the story unfolds in real time as a continuous, unbroken scene, strengthening the claim of a rhythm in tune with the natural passing of time. True to the tradition of naturalism, the focus is on a moral issue: whether Rose can persuade her two former colleagues, scientists Hazel and Robin, to join her in the clear-up operation. However, «Kirkwood exploits the conventions of naturalism to put its characters under intense pressure in their attempts to deal with the effects of a catastrophic accident» (Burton 2021: 113). Incidentally, «[t]he spatiotemporal enormity of the accident is at odds with the characters' socially oriented concerns, revealing an emotional inarticulacy that speaks volumes about their devastated inner worlds» (Burton 2021: 113). Indeed, «[n]aturalism's dramaturgy of confinement serves to raise the play's emotional stakes: what Rose offers Hazel and Robin, in effect, is the choice between living in denial and the possibility of moral redemption» (Burton 2022).

Naturalism has long been associated with an anthropocentric regime, characterised by a narrative system of closure (linear exposition of crisis and final resolution). Nonetheless, Kirkwood

implements a posthumanist approach that endorses Morton's tentacular thinking towards an interconnectedness of all living beings and things. This is evident in expressions like «Hold back the tide» (Kirkwood 2016: 19) and «Darling look what the tide washed up» (27) and «people make heavy weather of babies» (40). As well as comparing humans to animals and the environment, e.g. Rose's line «Lauren. As a baby. She was cuckoo for beards» (10) and Robin's «I feel eroded» (72). Although ironical, Robin's special prayer dedicated to Hazel's yoga routine draws onto the comparison between natural events and humans' lives: «The earth may be irradiated / The seas may rise up and wash us away / The human race may eat itself / But may Hazel's sun always be saluted / And her dog always be downward!» (49).

Furthermore, it is through the natural that the characters try to make sense of the world, establishing parameters for a reassuring 'normalcy', e.g. the desperate reiteration of the relationship with the cows at the old farm, which died from exposure to radiation. Robin keeps visiting the place, telling Hazel that the cows are fine, while instead he is digging their graves. Animals also serve as a reference point for the state of things, e.g. Hazel complaining about how the power plant is being neglected: «There are cats and dogs running wild around it, apparently. No one to stop them, and how are they supposed to know? What they're breathing in, it breaks my heart.» (47).

For the purpose of this paper, it is worth dwelling a moment on the reflections elaborated by Rosi Braidotti in *The Posthuman* (2013). As one of the most authoritative voices of academic discourse on posthumanism, the professor begins her analysis by noting how «[t]he concept of the human has exploded under the double pressure of contemporary scientific advances and global economic concerns» (2013: 1). The defining traits of the 'human' as a 'normative convention' make it 'highly regulatory,' meaning that it is an organising principle which transposes «a specific mode of being human into a generalized standard» (Braidotti 2013: 26). It follows that 'the human norm', standing for 'normality, normalcy and normativity', becomes then «instrumental to practices of exclusion and discrimination» (Braidotti 2013: 26). However, in view of the profound transformations that our society is undergoing, it has become necessary to rethink our discursive patterns of subject formation. In these matters, the scholar considers «the posthuman predicament as an opportunity to empower the pursuit of alternative schemes of thought, knowledge and self-representation» (2013: 12). Evading from the exclusivist doctrine purported by humanism, posthumanism implements a holistic approach that aims at establishing a culture of coexistence. Thus writes Braidotti:

> My monistic philosophy of becomings rests on the idea that matter, including the specific slice of matter that is human embodiment, is intelligent and self-organizing. This means that matter is not dialectically opposed to culture, nor to technological mediation, but continuous with them. This produces a different

> scheme of emancipation and a non-dialectical politics of human liberation. This position has another important corollary, namely that political agency need not be critical in the negative sense of oppositional and thus may not be aimed solely or primarily at the production of counter-subjectivities. (2013: 35)

For Braidotti, subjectivity is then a process of negotiation, it is continuously adjusting, in dialogue with the dominant norms and values, which in turn involve different forms of accountability. Posthumanism can be regarded as the historical moment that ended the opposition between humanism and anti-humanism, building on the legacy of the latter without completely discrediting the idea of 'Man', rather it develops towards new ways of conceptualizing the human subject. Looking into contemporary reconfigurations, posthumanism strongly aligns with environmentalism in their shared search for alternative discursive frameworks to displace the current anthropocentric paradigm. However, to be posthuman does not imply to be indifferent to the human, on the contrary, it is a method by which novel ethical values are combined with «the well-being of an enlarged sense of community», including one's territorial interconnections (2013: 190). We can appreciate how the tentacular thinking purported by Timothy Morton is here also sustained by Rosi Braidotti. Indeed, 'interconnection' is one of the key concepts of posthumanism, thus refuting the hierarchical taxonomy typical of capitalist procedures.

In her system, Braidotti defines «the critical posthuman subject within an eco-philosophy of multiple belongings, as a relational subject constituted in and by multiplicity, that is to say a subject that works across differences and is also internally differentiated, but still grounded and accountable» (2013: 49). «Posthuman subjectivity», continues Braidotti, «expresses an embodied and embedded and hence partial form of accountability, based on a strong sense of collectivity, relationality and hence community building» (2013: 49). For the posthuman subject it is precisely this focus on «collectively enacted, non-profit-oriented experimentations with intensity» that produces new normative frameworks (2013: 92). It is a process-oriented interpretation of the subject, extensively dwelling on the relational aspect.

Theoretically speaking, posthumanism denotes a break from previous practices, exemplified by the prefix 'post' as in poststructuralism and postmodernism. By the same fashion, it continues the critical dismantling of «what are perceived as totalizing practices and rhetorics of the modern era» (Bolter 2016). Incidentally, «it is "post" to the concept of the human and to the historical occurrence of humanism, both based», highlights Francesca Ferrando, «on hierarchical social constructs and human-centric assumptions» (2013: 29). Therefore, posthumanism links up with tropes of resistance encapsulated in a critical stance that seeks «to transcend the dichotomous thinking of traditional Western philosophy and to newly formulate the concepts of reason, rationality, objectivity, as well as the entire cognitive process» (Juráni 2020: 243). Resistance as well as coexistence are part of the

posthumanist praxis, since the human is not discredited in its value, it is not dethroned, but rather, it is the whole ecosystem that is elevated to the same degree of worthiness and importance. Consequently, this practice of democratisation can be regarded as «a post-exclusivism: an empirical philosophy of mediation which offers a reconciliation of existence in its broadest significations» (Ferrando 2013: 29).

In conclusion, Lucy Kirkwood's *The Children* participates in a refashioning of human agency that follows the non-hierarchical structure purported by Timothy Morton in *The Ecological Thought*. Although *The Children* still deals with the impact of a human-made catastrophe mainly on the lives of three human beings, the play deviates both from the traditional canon for post-apocalyptic drama and from naturalism's typical use of its devices. Moreover, the language and the rhythm are characterised by a posthumanist stance that challenges the dominant anthropocentric paradigm. At the same time, the story celebrates humans' potential for altruism and generosity in a non-glamorous tone. By showcasing the inherent interconnectedness amongst humans and nature, Kirkwood's *The Children* reveals an alternative path that redirects humanity towards its lost natural dimension, in which responsibility for a collective future is shared and the seeds of a utopian vitality are planted.

Bibliography

Bolter, Jay David (2016), "Posthumanism", in K. B. Jensen, E. W. Rothenbuhler, J. D. Pooley & R. T. Craig (eds.), *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy*, https://doi.org/10.1002/9781118766804.wbiect220 (last accessed 29 April 2024).

Braidotti, Rosi (2013), *The Posthuman*, Cambridge, Polity.

Burton, Andrew (2021), "Ecological apocalypticism in Ella Hickson's *Oil*, Lucy Kirkwood's *The Children* and Duncan Macmillan's *Lungs*", *Brief Encounters*, vol. 5, n. 1, 104–115.

Burton, Andrew (2022), "Theatre, Ecology and the Secret Life of Naturalism", *Critical Stages: The IATC Webjournal, issue 26*, https://www.critical-stages.org/26/theatre-ecology-and-the-secret-life-of-naturalism/ (last accessed 15 July 2023).

Ferrando, Francesca (2013), "Posthumanism, transhumanism, antihumanism, metahumanism, and new materialisms: Differences and relations", *Existenz*, vol. 8, n. 2, 26–32.

Hoydis, Julia (2020), "A Slow Unfolding 'Fault Sequence': Risk and Responsibility in Lucy Kirkwood's *The Children*", *Journal of Contemporary Drama in English*, vol. 8, n. 1, 83–98.

Morton, Timothy (2010), *The Ecological Thought*, Cambridge (MA), Harvard University Press.

Juráni, Milo (2020), "Breaking Away from Egocentrism. Posthumanism as a Way of Contemplating Non-human Matters on Stage", *Slovenské Divadlo*, vol. 68, n. 3, 239–252.

Kirkwood, Lucy (2016), *The Children*, London, Nick Hern Books.

Watson, Alex (2022), "Contemporary Catastrophes: 2010s British Climate Crisis Theatre and Performativity", *Contemporary Theatre Review*, vol. 32, n. 2, 140–161.

Gli Estratti *di Gian Maria Annovi. Una tecnica di «discomparsa»*

Martina Mileto

Abstract: The aim of this essay is to analyze the poetics adopted in the series Estratti (1459-2023), included in the collection Discomparse (2023) by G.M. Annovi. This work seeks to render Afro-descendant individuals visible across different eras, addressing and problematizing Europe's relationship with slavery, colonization, and contemporary migrations in the Mediterranean sea.
The series works as a verbal-visual construct, where the voices of migrants emerge through the interplay between textual elements and the figurative representation of an Afro-descendant figure. Through resurfacing and resemanticization strategies – which can be read through the concepts of "survivance" and "anachronism," as articulated by Didi-Huberman in the wake of Warburg's work – Annovi challenges the mechanisms of invisibilization perpetuated by Western society, granting these figures a voice that acknowledges and legitimates their presence.
This perspective allows Annovi's series to be interpreted through the hermeneutic category of world poetry, meaning a form of poetry that transcends national boundaries by engaging with other languages, cultures, and imaginaries, as well as through its expansion into other media.

Keywords: Image; Colonialism; De-invisibilization; Discourse; World Poetry

Abstract: Scopo del contributo è mostrare il procedimento poetico adottato nella serie Estratti (1459-2023), inclusa all'interno della raccolta Discomparse (2023) di G.M. Annovi, teso alla de-invisibilizzazione delle persone afrodiscendenti attraverso le epoche, problematizzando il rapporto dell'Europa con la schiavitù, la colonizzazione e le migrazioni attraverso il Mediterraneo.
La serie è un dispositivo verbo-visivo in cui la voce dei migranti emerge nel dialogo tra il testo poetico e la rappresentazione figurativa di un altro personaggio afrodiscendente.
Grazie ad una serie di strategie di riaffioramento e risemantizzazione – che possono leggersi tramite le categorie di "survivance" e "anachronisme", mutuate da Didi-Huberman sulla scorta di Warburg – Annovi contrasta il gesto di invisibilizzazione perpetrato dall'uomo occidentale, portando i personaggi ad assumere una voce.
Questa lettura permette di utilizzare per la serie di Annovi la categoria ermeneutica di poesia-mondo, intendendo con questo termine una poesia che travalica i propri confini nazionali attraverso il confronto con altre lingue, culture e immaginari, nonché tramite l'«espansione» verso altri media.

Parole chiave: Immagine; Colonialismo; De-invisibilizzazione; Discorso; World Poetry

Introduzione

La produzione poetica di Gian Maria Annovi (1978-) ha dato un ampio risalto a figure emarginate, invisibilizzate, portatrici di un'estraneità sociale e linguistica.

Come già nella raccolta precedente, *Italics* (Aragno 2013), i testi sono organizzati in serie, e hanno un andamento narrativo. *Discomparse* – edita da Aragno nel 2023 e finalista al Premio Strega Poesia 2024 – si compone di cinque sezioni: 1. "La Scolta", 2. "Estratti", 3. "Visita alla città di Sodoma", 4. "Antiscoperta dei Monti", 5. "Cor".[1]

Annovi stesso si è espresso in merito alla forte narratività dei suoi testi, aggiungendo che essi vogliono rappresentare uno spaccato di alcune realtà sociali presenti nelle società odierne, problematizzando allo stesso tempo la nozione di 'io lirico': «il racconto diviene volontà di agganciare non solo la realtà di una concezione problematizzata dell'io, ma il tempo presente, la problematica realtà di questo paese e dei suoi nuovi soggetti» (Annovi 2010a: 45).

I «nuovi soggetti» che di volta in volta si dipanano sulle pagine del poeta sono spesso figure marginali, 'minori', della società. Ne è un esempio la prima sezione della raccolta, "La Scolta", uscita in plaquette per Nottetempo nel 2013. I personaggi che agiscono il dialogo sono una badante di un imprecisato paese dell'est europeo e la Signora di cui questa si prende cura. Se una ha perso la parola – è un personaggio muto – l'altra parla un italiano sgretolato, scempio, ma proprio per questo dotato di una potenzialità creatrice, come la parola dantesca cui spesso Annovi, in tutta la raccolta, fa riferimento.

Nelle altre serie, troviamo la problematizzazione della comunità gay in "Visita alla città di Sodoma"; negli "Estratti", come vedremo, dei personaggi afrodiscendenti nella doppia veste di migranti e colonizzati, aspetto approfondito anche in "Antiscoperta dei monti"; in "Cor" si affronta il delicato tema dell'eutanasia.

L'operazione che Annovi punta a fare in questa raccolta è quella di rendere a queste figure una voce, puntando su di loro un'attenzione, una luce, che vuole farle, appunto, dis-comparire.

Il dispositivo di dis-comparsa: esempi

La sezione su cui ci concentreremo è *Estratti*, anticipata da Cortellessa su *Antinomie* nel 2020 con il titolo *Ritratti dal mare (1459-2020)*, e che proviene a sua volta da un lavoro fatto dallo stesso Annovi presso l'Istituto Italiano di cultura a Madrid, *Self-seas: Retratos del mar* (31 maggio-16 giugno 2019),

[1] Queste due ultime sezioni sono state anticipate su «Il Verri», in versioni che si discostano in parte da quella definitiva, rispettivamente in "teoria e poesia", n. 61, giugno 2016, pp. 114-115 e in "la poesia fa male", n. 72, febbraio 2020, p. 44.

durante una residenza artistica che lo ha visto collaborare con l'artista Ginexín e alcuni e alcune migranti. Il titolo è mutato nel tempo: infatti, è lo stesso Annovi a spiegare di aver voluto *ex-trahere*, ovvero «tirare fuori dai dipinti e dalle barche in cui [i migranti] *sono stati* affondati» e non *re-trahere*, cioè «riprodurre l'esperienza di schiavi migranti in oggetti estetici».[2]

Gli *Estratti (1459-2023)* si compongono di undici testi e nove immagini. Salvo il primo testo, *Natura morta*, tutti gli altri hanno il titolo di *Figura* (*I*, *II*, *III* e così via) e sono posizionati in modo speculare ad un'immagine: il testo sulla pagina di sinistra, la figura a destra. Questo vale per ogni 'figura', tranne l'ultimo testo, che non è accompagnato da nessuna immagine. Alla fine della sezione, è presente una *Quadreria*, dove sono elencati artisti, titoli (ma, come vedremo, rimaneggiati), tecnica, dimensioni e collocazione. Tutte le immagini della serie appartengono quindi ad un «insieme», e il loro senso è amplificato proprio da questa molteplicità di figure e di voci. L'intima connessione tra i vari testi di una stessa serie – nonché, invero, quella tra le varie serie, nella loro specularità e nel loro dialogo interno – permette di parlare di «macrotesto» per *Discomparse*.

Le immagini che dialogano con i testi sono, negli *Estratti*, delle silhouettes di personaggi afrodiscendenti, «etnicamente "altri"» (Cortellessa 2020), estrapolate da alcuni quadri che vanno dalla fine del Quattrocento all'inizio del Seicento, e lasciate a campeggiare da sole sulla pagina bianca speculare a quella del testo. Come un *punctum* barthesiano, («ce qui me point», Barthes 1980: 71), una volta isolati dal quadro passano dall'essere dettagli a protagonisti discorsivi di esso, ricevono un titolo nuovo che li scalza dal ruolo secondario a cui erano stati relegati – «letteralmente "prendendo la parola" e, infatti, re-intitolando a sé l'immagine» (Cortellessa 2020).

Per illustrare al meglio la tecnica di «discomparsa» utilizzata da Annovi procederemo con degli esempi. Partiremo dall'interazione tra la rielaborazione del *Ritratto di tre musicisti della corte medicea* (Anton Domenico Gabbiani, 1687, olio su tela, 141 x 208 cm, Firenze, Galleria dell'Accademia) e la *Figura VIII*, a questa speculare. Come evidente, la donna afrodiscendente non è neanche menzionata nel titolo originale del quadro. Andando a scovarne il nuovo titolo nella *Quadreria* finale, leggeremo *Ragazza mossi con pappagallo*.

La questione del titolo, lungi dall'essere secondaria, assume un ruolo centrale in un'ottica postcoloniale, che, ci sembra, possa qui essere applicata molto felicemente e senza incorrere in forzature. Infatti, leggendo i nuovi titoli di questi quadri – *Ragazza mossi con pappagallo*, *Bambino madinka di profilo*, *Ragazzo sara che guarda il sole*, *Giovane igbo che siede accovacciato*, *et cetera* – Annovi, se da un lato dà spazio alla presenza dei personaggi tramite l'individuazione di un gruppo

[2] Secondo un'affermazione dello stesso Annovi durante un seminario online: *Italian Poetry Today | Gian Maria Annovi in dialogo con Manuele Gragnolati.*

etnico, dall'altro, di eguale importanza, rinuncia alla nominazione, gesto colonialista per eccellenza (Said 1994: 251-252).[3]

Ecco l'immagine in dialogo con la *Figura VIII*:

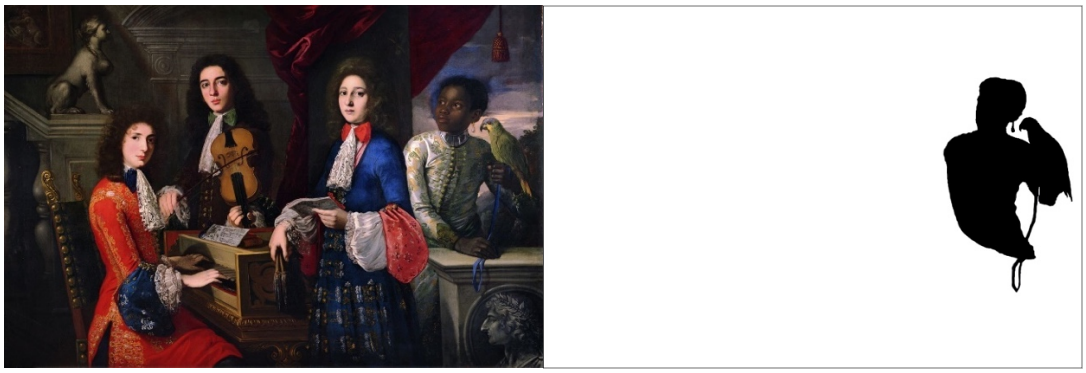

Figura 1. Anton Domenico Gabbiani, *Ritratto di tre musicisti della corte medicea*, re-intitolato *Ragazza mossi con pappagallo,* 1687, olio su tela, 141x208 cm, Firenze, Galleria dell'Accademia.

L'elemento che viene isolato è l'unico che non entra in contatto visivo diretto con il guardante, in virtù del mancato riconoscimento della sua soggettività, e del suo appartenere al *décor*, tanto, infatti, da non figurare nemmeno nel titolo e dall'essere per così dire «assimilata» ad un altro elemento 'estraneo' o 'esotico', cioè il pappagallo. La donna appare quasi tagliata fuori dal dipinto, inserita in uno sfondo «naturale» sul lato destro del quadro, malgrado le vesti europee che porta, ma i cui colori corrispondono piuttosto a quelli dell'uccello, di contrasto con le maestose vesti rosse e blu dei tre musici, il cui sfondo coincide con un interno aristocratico.

Lo sguardo di questa donna sembra non poter sostenere quello dello spettatore – che coincideva con quello del pubblico coevo: probabilmente quindi bianco, maschile, occidentale – invece intercettato da quello dei tre musici, espressione di un'analoga posizione di egemonia culturale. Come scrive Gaia Giuliani in *Race Nation and Gender in Modern Italy*:

> The Italian colonial/postcolonial white male gaze construed the Other as a desubjectified individual [...] Hetero-referential whiteness is construed by contrast (through the racialisation of the Other and the neutralisation of whiteness) and reproduces white privilege while simultaneously concealing it by defining

[3] Riflessione centrale condotta da Annovi nella sezione "Antiscoperta dei monti", di cui riportiamo parte dell'introduzione: «la spedizione nell'Africa Occidentale di Louis-Gustave Binger (1856-1936), fondatore e governatore della colonia francese in Costa d'Avorio, fu determinante per lo sviluppo del colonialismo francese. Per aver scoperto l'inesistenza dei monti di Kong, gli fu assegnata la Medaglia d'oro della Royal Geographical Society», in *Discomparse*, op. cit., p. 82. «dove si stacca la linea dei monti/solo pezzi di carta/e nomi/[…]/poi cenere/parola mai innocente», in *Discomparse, op. cit.*, pp. 94-95.

> those who are excluded from the category and therefore subjected to objectifying, inferiorising, and derogatory discursive practices. (2019: 14, 139)

Si oppone quindi ai musici, dalla parte opposta, una donna, afrodiscendente, in stato di servitù. L'universo semantico esplicitato dal testo è quello della dicotomia tra «natura» e «cultura»: da un lato, i musici, dall'altro, la donna con il pappagallo. Questa dicotomia è stata ampiamente esplorata da Philippe Descola, che, in *Par delà nature et culture*, svuota di senso la gerarchizzazione degli esseri e la separazione tra natura e cultura, mostrando che il discorso sotteso a questa costruzione culturale («cosmologie») nasconde una volontà di dominazione dell'uomo su una natura ritenuta «muette et impersonnelle» (Descola 2005: 12) a cui la donna è qui assimilata.

Questo è il testo che accompagna l'immagine:

> FIGURA VIII
> d'oro un velo di metallo
> madonna nera del parto
> ammare
>
> tra le dita intrecciate
> ha solo
>
> un cordone ombelicale[4]

In primo luogo, notiamo la presenza di una focalizzazione esterna sulla migrante: è lo sguardo di chi la vede arrivare, o arrivata, sulla terraferma. Probabilmente, considerando anche il raddoppiamento fonosintattico del v. 3, «ammare», tipico dei dialetti centro-meridionali italiani (Serianni 1997: 18), possiamo immaginare con buona approssimazione che si voglia «ambientare» la poesia a Lampedusa, o in un altro dei centri preposti all'accoglienza dei migranti nel sud della penisola italiana. Il velo di metallo può essere interpretato come la coperta isotermica di emergenza che si usa per riportare una persona in ipotermia alla temperatura normale.

In secondo luogo, abbiamo una sovrapposizione della figura della Vergine con la donna migrante: *madonna nera del parto*, dove «madonna», in minuscolo, rende il nome della Vergine un 'nome comune di persona', e generalizza quindi la condizione di donna incinta o partoriente: anche questa è un'operazione che punta a de-centralizzare l'Occidente e i suoi miti. La 'Madonna del parto',

[4] Gian Maria Annovi, *Discomparse, op. cit.,* p. 46.

iconografia nata in epoca medievale, coincide con la rappresentazione della Vergine incinta, che tiene in mano un rosario e che circolava in Toscana già dalla prima metà del Trecento (Casciu 1993).



Figura 2. Anonimo pittore fiorentino, *Madonna del parto*, 1320 ca., tempera su tavola, Prato, Museo dell'Opera del Duomo.

La corda a cui era legato il pappagallo, che nelle 'Madonne del parto' è un rosario, diventa nel testo di Annovi il cordone ombelicale di un parto di fortuna in mare.

Di fronte al quadro originale, si crea un effetto di straniamento nello spettatore o nella spettatrice, dato dalla sovrapposizione della figura della migrante puerpera a quella della Vergine, via il personaggio «etnicamente "altro"» del dipinto barocco.

Passiamo ora ad un secondo esempio:

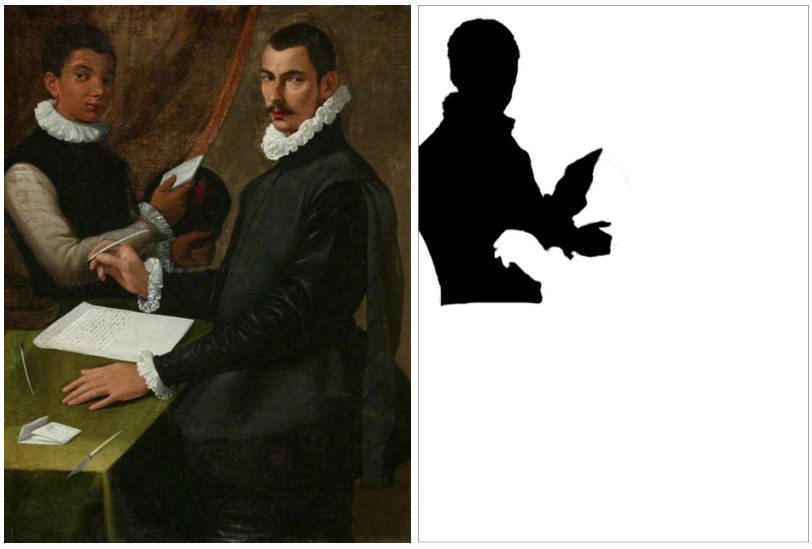

Figura 3. Bartolomeo Passarotti, *Ritratto di Domenico Giuliani e il suo* servo, re-intitolato *Ragazzo berbero con la lettera,* 1579, olio su tela, 121 x 92,2 cm, Manchester Art Gallery.

Questo il testo che accompagna la sagoma:

FIGURA III

parlo io – dice –
tu taci

ha nella bocca un naufragio
di voci

negli occhi i datteri dolci
che si danno ai bimbi
malati[5]

In questo componimento, rispetto al precedente, la prospettiva è oscillante tra chi descrive il personaggio 'altro' e il personaggio stesso. L'idea di fondo è quella dell'invertire il diritto di parola: *parlo io – tu taci*, scrive il «servo» di Domenico Giuliani: notiamo, anche qui, un'assenza, data dal contrasto della presenza, nel titolo, del nome e cognome dell'uomo occidentale contro la designazione del solo ruolo sociale del ragazzo afrodiscendente. Per secoli, è l'uomo bianco occidentale, colonizzatore egemone, a tenere in mano la penna, ad avere diritto di espressione, e, dall'altra parte – fisicamente speculare – la rappresentazione degli schiavi giunti dalle colonie avviene per mano di una pittura che relega queste figure ai margini del quadro, specchio della visione egemonica occidentale. L'operazione di Annovi punta a rivendicare, facendo un uso «minore» dei mezzi espressivi dominanti – la manipolazione grafica delle opere e la loro contaminazione con la poesia – la voce «minore», che si svela nella denuncia del doppio naufragio – a causa di colonizzazione e migrazione – delle altre voci «minori». Se, come scrivono Deleuze-Guattari (1975), la letteratura «minore», espressione di una lingua «minore» è sempre politica, è proprio il recupero di quella lingua «minore» attraverso la scelta di 'dar voce' ai personaggi marginali, la ri-contestualizzazione e lo straniamento delle opere d'arte e la loro ibridazione con la poesia, a rendere fortemente politica l'operazione di Annovi.

[5] Gian Maria Annovi, *Discomparse, op. cit.,* p. 36.

Termineremo la nostra analisi testuale con un ultimo esempio:



Figura 4. Paolo Veronese*, Mosè salvato dalle acque*, re-intitolata *Giovane igbo che siede accovacciato,* 1581-82, olio su tela, 58 x 44,5 cm, Washington, National Gallery of Art.

Questa è accompagnata dal seguente testo:

FIGURA IX
nella foto non si riconosce
nelle impronte

è l'inchiostro nero sulla carta
sul telo marrone della branda

mispronuncia il tuo nome
ogni ombra

ogni domanda[6]

Se nel quadro originale osserviamo Mosè bambino che viene accolto spontaneamente dalla famiglia del faraone d'Egitto – sfuggendo alla persecuzione che egli stesso aveva ordinato per ogni bambino maschio ebreo nato nella sua terra – nel testo si scorge uno stralcio delle attività di pre-identificazione, registrazione, fotosegnalamento e rilievi dattiloscopici: iniziali tappe burocratiche

[6] Gian Maria Annovi, *Discomparse, op. cit.,* p. 48.

obbligate per l'accoglienza del o della migrante nel paese d'arrivo. C'è un non-riconoscersi costitutivo della propria immagine in foto, né del riconoscersi nelle impronte digitali d'inchiostro, né nel nome mal pronunciato dal funzionario (un altro riferimento alla questione della nominazione). La sagoma nera è di lato, «accovacciata»: una posizione quasi di difesa, di fronte alle domande «mispronunciate», atte a indagare i motivi della richiesta d'asilo. Anche la reiterata attenzione cromatica all'inchiostro («nero») e al tessuto della branda («marrone») sembra alludere a un processo di identificazione che si attiva esclusivamente attraverso il segno visibile della differenza epidermica. Infine, alla figura del Mosè del titolo originale, «salvato dalle acque», si contrappone, nel presente, la dimensione tragica della migrazione contemporanea, in cui il Mediterraneo non costituisce più un luogo di passaggio verso la salvezza, ma piuttosto uno spazio di morte, mentre le operazioni di soccorso risultano frequentemente ostacolate da dispositivi spesso più normativi che logistici.

Gli *Estratti*: una «poesia espansa»

Proveremo ora a dare una lettura critica della «forma» di questa serie, appoggiandoci ad alcune categorie. Negli ultimi anni, il dibattito sull'interazione tra letteratura e immagine ha visto un considerevole sviluppo, grazie innanzitutto alla formulazione del *pictorial turn* da parte di W. J. T. Mitchell (1994), che ha ridefinito i rapporti tra testi visivi e verbali. In Italia, tale prospettiva è stata significativamente mediata e approfondita dagli studi di Michele Cometa, il quale ha contribuito a consolidare un approccio interdisciplinare nel campo degli studi verbo-visivi. Più recentemente, si è assistito a un incremento di ricerche e pubblicazioni che indagano la natura ibrida dei testi e le molteplici forme di intermedialità, testimonianza di un interesse sempre più diffuso e articolato nel panorama accademico contemporaneo. Questo fermento critico è avvenuto in corrispondenza di un aumento significativo di opere che ibridano i due media, in prosa come in poesia, dove si segnala anche la creazione della collana *Fuoriformato* (L'Orma), dedicata esplicitamente a forme poetiche intermediali, nonché della collana *I domani* (Aragno), che include numerosi titoli che presentano questa caratteristica, tra cui anche *Discomparse*.

Rispetto al lavoro di Annovi, Andrea Cortellessa ha parlato di «poesia espansa»:

> In termini più generali, una *poesia espansa* è quella che, anziché barricarsi nelle sue stanze separate, al chiuso ovattato della sempiterna cameretta, esce a nutrirsi di altri immaginari, altri concetti, altre tradizioni; e, al contempo, estende i propri confini nei territori dell'immagine, della *performance*, dell'installazione. Per esempio nelle forme oggi definite *iconotestuali*: ibridazioni che ci mostrano come immagine e scrittura non debbano per forza ridursi l'una a illustrazione, o didascalia, dell'altra: ma possano concorrere a produrre *senso* secondo un *principio di insubordinazione*. (2018: 5)

La raccolta di Annovi consta di numerosi tipi di immagini: rielaborazioni grafiche di testi, foto, disegni. Questo tipo di interazione testo-immagine è normalmente identificata dalla critica con la categoria di 'iconotesto': secondo la storica definizione di Alain Montandon «une œuvre dans laquelle l'écriture et l'élément plastique se donnent comme une totalité insécable» (Montandon 1990: 5). Tra testo e immagine si genera quindi un rapporto in cui «nessuno dei due media può […] sottrarsi» (Cometa 2016a: 74). Come suggerito da Liliane Louvel, «l'alternanza tra testo e immagini […] può creare un ritmo visuale analogo a quello verbale» (Torti 2022: 122), «car le texte serait alors comme "rythmé" par l'apparition de l'image (visible ou visuelle) qui peut, en une seule occurrence, venir le perturber sur le mode de la syncope occasionnelle, mais aussi venir imprimer son propre rythme au texte, si elle figure de manière récurrente, comme si elle […] lui conférait une harmonie» (Louvel 2002: 233).

W. J. T. Mitchell aveva preferito alla definizione di 'iconotesti' quella di '*imagetext*', ponendo l'accento sulla differenza tipografica nelle sue declinazioni: '*imagetext*' («composite, synthetic works (or concepts) that combine image and text»), '*image*/*text*' («a problematic gap, cleavage, or rupture in representation»), e '*image-text*' (che designava invece le «relations of the visual and verbal»; Mitchell 1994: 89). Il divario sottolineato da Mitchell ci sembra rilevante ai fini dell'analisi del lavoro di Annovi, in quanto il poeta tenta non solo di porre in relazione testo e immagine, ma di sottolinearne gli scarti, di mettere in luce ciò che manca, oggetto sul quale invita a riflettere il lettore-spettatore. Infatti, nel caso degli *Estratti*, i testi di Annovi propongono degli elementi che si perderebbero senza il confronto diretto con l'immagine associatavi, e, di contro, l'immagine strania il suo valore originario di fronte al testo. Ma i due media non sono complementari né perfettamente denotativi: non creano solo un significato ulteriore, ma aprono a significati non individuati dal poeta a prescindere e poi veicolati alla ricezione, ma che si costruiscono proprio su ciò che *non* è espresso dall'interazione.

L'operazione messa in gioco da Annovi ricolloca i personaggi afrodiscendenti al centro della scena, risemantizzandoli: «l'apocrifo così realizzato opera dunque uno spostamento di fuoco, la re-visione critica di uno sguardo storicamente altro che, se necessario polemicamente, rinegozia il senso da attribuire alla tradizione» (Cortellessa 2020). Potremmo quindi descrivere, seguendo Cometa, la forma degli *Estratti* come una «forma-atlante», ovvero un'interazione che preveda una «significazione diffusa […] in cui senz'altro prevale il ruolo della ricezione, chiamata a organizzare autonomamente il senso, attraverso letture sempre più complesse e comunque multidirezionali» (2016b: 94).

L'aspetto della ricezione risulta quindi fondamentale: se Mitchell sottolineava che le immagini «are not just a particular kind of sign, but something like an actor on the historical stage, a presence

or character endowed with legendary status» (1984: 504), anche Somaini e Pinotti (2016: 108-112) ricordano che ogni data immagine restituisce lo sguardo dello spettatore. Montandon, tracciando una prima formulazione teorica per gli iconotesti, riconosceva all'«effet iconotextuel» in primo luogo un «effet de lecture» (1990: 5). La tecnica messa in atto da Annovi punta quindi non solo a storicizzare lo sguardo occidentale e a problematizzarlo de-colonizzandolo, ma a mettere in crisi anche quello dello spettatore-lettore contemporaneo. Attraverso la rilettura di quadri appartenenti alla tradizione del Rinascimento europeo, c'è una destrutturazione dei suoi miti: il mito del colonizzatore, che si aggancia alle iconografie cristiane di Mosè e della Vergine, oltre che a quella postura logocentrica, maschile e razionale (Cavarero 2013) espressa da Domenico Giuliani nel quadro di Passarotti.

La messa in discussione del paradigma razionalista occidentale, che ha storicamente alimentato i processi di colonizzazione e lo sfruttamento schiavistico, e che oggi si manifesta nell'inclinazione a rappresentare i fenomeni migratori nel Mediterraneo secondo categorie prevalentemente problematiche e stigmatizzanti, trova rispecchiamento anche nella critica a una concezione di poesia lineare e compiuta. A questa si sostituisce una pratica testuale fatta di componimenti in versi liberi e brevi, frammentari, in cui il *logos* non è più né centrale né esaustivo, ibridati con altri media e altre lingue (come lo spagnolo, nella poesia speculare alla FIGURA VI), e che prevede un ampio margine interpretativo lasciato al lettore-spettatore.

Leggere gli *Estratti* alla luce di Didi-Huberman: la *survivance* e l'*anachronisme*

Vorremmo ora provare a leggere questo procedimento di *dis-comparsa* alla luce di alcune considerazioni, e in particolare appoggiandoci alle ricerche di Didi-Huberman – uno dei maggiori interpreti di Aby Warburg – e a due concetti, quello di *survivance* e quello di *anachronisme*.

Il concetto di *survivance* in Didi-Huberman traduce il termine *Nachleben*, ovvero la sopravvivenza di un'immagine che ha con sé un portato storico-culturale di cui non sempre l'uomo contemporaneo è cosciente. L'immagine, nella storia dell'arte, non è per Warburg una deduzione cosciente e calcolata afferente alla tradizione, ma ha a che vedere con la memoria collettiva inconscia. Didi-Huberman svolge un'analisi dell'opera d'arte a partire dal circolo ermeneutico warburghiano.

Si tratta di un procedimento a spirale, che si svolge su tre piani: in primo luogo l'iconografia, ovvero la descrizione dei temi nella storia dell'arte; poi, la storia della cultura, antropologia e sociologia *in primis*; e infine quella che Warburg definisce la *Scienza senza nome*, e che Agamben ritiene volta ad un'«analisi della memoria culturale dell'uomo occidentale attraverso i suoi fantasmi» (Agamben 1975). Secondo Didi-Huberman

> Les images ne nous disent rien, nous mentent ou demeurent obscures comme des hiéroglyphes tant qu'on ne prend pas la peine de les lire, c'est-à-dire de les analyser, de les décomposer, de les remonter, de les interpréter, de les distancier hors des « clichés linguistiques » qu'elles suscitent en tant que «clichés visuels». (2009a: 36)

Nel caso di questa serie di Annovi il concetto di *survivance* è particolarmente pregnante. *Une survivance* è infatti un *archetype*: il riutilizzo di una stessa immagine accompagnata dal testo poetico riesce a far riemergere la figura del personaggio afrodiscendente, problematizzando da un lato l'invisibilizzazione perpetrata con la colonizzazione e lo schiavismo che ne è derivato, e, dall'altra, l'invisibilizzazione odierna dei migranti. Chiaramente, trattasi di un'invisibilizzazione che passa per un non-riconoscimento della dignità della persona, che cozza con l'ipervisibilizzazione data ai migranti dai media. Invisibilizzazione e ipervisibilizzazione sono infatti due aspetti dello stesso discorso politico e sociale, come spiega efficacemente Gaia Giuliani:

> […] they are distinct aspects of the same discourse, in which invisibilisation/hypervisibilisation of the racialised body and concealment of racism synchronically reinforce white privilege while hiding its mechanisms of operation and reproduction. Race is made invisible when it silently reproduces racialised power relations and is revealed when it is seen as taking "space." In both cases, more often than not racism is concealed, denied, belittled in its cultural purport and social and political consequences. (Giuliani 2019: 4)

Mettendo analogicamente[7] le due invisibilizzazioni (colonizzazione e migrazione) a confronto, la critica etico-politica di Annovi risulta più fortemente percepibile – grazie anche al sottotitolo: *1459* (data del primo dipinto usato per la serie) – *2023* (anno d'uscita della raccolta) – perché oscillante continuamente (tutti i testi sono posti visivamente a fronte delle figure) tra il passato, di cui si è in parte socialmente acquisito il peso, e il presente, di cui non lo si avverte ancora. Detto altrimenti, potremmo sostenere che le figure presentate da Annovi subiscono un continuo processo di deterritorializzazione e riterritorializzazione (Deleuze-Guattari 1972, 1980), acquisendo in entrambi i sensi un peso maggiore, un nuovo significato, una nuova interpretazione.

La *survivance* (*Nachleben*) o riemersione del personaggio afrodiscendente, sempre in secondo piano nei dipinti, avviene grazie a un paradossale oscuramento della sua sagoma: un legame forte tra l'operazione di Annovi e il pensiero di Didi-Huberman è rappresentato quindi proprio dalla riflessione rispetto al tema della luce. In uno scritto ormai celebre, *Survivance des lucioles*, il filosofo parla di «luce minore», con rimando, di nuovo, a Deleuze-Guattari (1975):

[7] D'altronde, «nel procedimento analogico può riconoscersi una forma della comprensione storica in generale» (Canfora 2010: 20).

> Comme il y a une littérature mineure – ainsi que l'ont bien montré Gilles Deleuze et Félix Guattari à propos de Kafka –, il y aurait une lumière mineure possédant les mêmes caractères philosophiques : « un fort coefficient de déterritorialisation »
> « tout y est politique » ; « tout prend une valeur collective », en sorte que tout y parle du peuple et des « conditions révolutionnaires » immanentes à sa marginalisation même. (Didi-Huberman 2009b: 45)

L'oscuramento dà luogo ad una spersonalizzazione, che rende il volto del personaggio «minore» il volto di tutti coloro che subiscono il portato storico dell'invisibilizzazione coloniale ad opera della cultura egemone. D'altronde, rispetto alla pluralità e non-univocità delle figure, il poeta ha parlato in questi termini:

> Se, in qualche maniera, le figure che popolano il mio libro hanno un volto, esso è in realtà una folla di volti, e quando utilizzano l'io si tratta sempre di una soggettività plurale.[8]

Come la luce delle lucciole, quella dei personaggi di Annovi non è fissa, non sono identità uniche e certamente individuabili in un luogo e in un tempo precisi, ma sono trans-spaziali e trans-temporali, trans-nazionali e trans-storiche.

Passiamo dunque al secondo aspetto che ci interessa, ovvero l'«anacronismo», di cui Didi-Huberman parla ne *L'image survivante*: si tratta dell'accostamento di immagini cronologicamente distanti tra loro. Il procedimento per la costruzione dell'*Atlas Mnemosyne* vede Warburg impegnato nella costruzione di tavole di lavoro con le riproduzioni fotografiche di molte opere d'arte interconnesse, che comunicano seguendo una prospettiva non cronologicamente ordinata. Nella serie annoviana, se c'è un evidente avvicinamento temporale tra le due condizioni migranti – una imposta dal colonialismo, l'altra obbligata da fattori socio-politici, demografici ed economici o ambientali – viene ad aggiungersi, in questo caso, anche la sovrapposizione di piani spaziali – geografici – diversi: gli ambienti raffigurati nelle opere pittoriche, appartenenti a contesti occidentali – domestici e non – o addirittura biblici, in cui le figure afrodiscendenti sono inserite come elemento esotizzante, si intersecano con i testi sui migranti, ambientati in mare o nei centri d'accoglienza. Si sovrappongono, oscillando, la prospettiva eurocentrica e quella postcoloniale, attraverso la focalizzazione dei testi rispetto alla figura del o della migrante. Andrea Cortellessa ha parlato di una «felice s-centratezza» (2020): nasce da questo intersecarsi una coesistenza delle due prospettive, che scardina l'eurocentrismo dei quadri di partenza.

La pratica poetica, artistica e critica di Annovi, volta all'estrazione e alla ri-significazione di figure marginali nell'iconografia storica, converge in un'operazione di riattivazione critica della

[8] Annovi nel corso della cerimonia di premiazione del Premio Strega Poesia il 9 ottobre 2024.

memoria visiva. Tale operazione trasforma le immagini da semplici oggetti estetici in vettori di esperienza esistenziale e politica, configurando così un'intensa relazione tra arte e vita che trascende la mera dimensione estetica e posa lo sguardo sulle dinamiche di potere, che si esplicano principalmente in forme di esclusione ed inclusione.

Come l'atlante warburghiano, gli *Estratti* chiedono al proprio lettore-spettatore una ricerca iconografica per scoprire quali siano i quadri di partenza, una riflessione autonoma sul loro significato, dando suggestioni ma non spiegazioni di ciò che si ha davanti: fungono come mezzo di apertura, parte di un atlante transculturale in cui si presentano immagini, situazioni, prospettive da mettere in relazione.

La poesia di Annovi come World Poetry? Una proposta in forma di conclusione

In conclusione, proponiamo una riflessione sul concetto di «expanded poetry» come delineato da Andrea Cortellessa, in relazione a quello di «poesia-mondo», provando ad immaginare se questa seconda categoria ermeneutica possa essere utilizzata almeno per una parte dell'opera di Annovi.

Doverosa è una premessa: con 'poesia-mondo' non intendiamo qui riallacciarci alla definizione di *World Poetry* nel senso di un canone mondiale nella letteratura, né tantomeno come letteratura globale, cioè influenzata dal processo socioeconomico della globalizzazione (Benvenuti – Ceserani 2012), ma la intendiamo in ottica transculturale, includendovi una componente postcoloniale, allineandoci alla definizione di «*Crossover literature*» (Albertazzi 2022).

Torniamo per un momento a Cortellessa: è poesia espansa quella che si nutre di «altri immaginari, altri concetti, altre tradizioni; e, al contempo, estende i propri confini nei territori dell'immagine, della *performance*, dell'installazione» (2018: 2).

Stando alla definizione di Domenichelli riportata da Silvia Albertazzi, la *World Literature* prevede tra le sue caratteristiche una liquidità che non si limita a un incrocio tra le letterature, ma che si apre anche ad altri media, e diviene «fluida», arrivando a darsi «in una prospettiva storica, come insieme di rammemorazioni e mutamenti, dando nei suoi mutamenti forma al tempo stesso» (2022: 27).

Anche secondo Francesco Benozzo tra le caratteristiche della *World Poetry* figurerebbero la transmedialità e la variabilità del contesto, inteso come «non […] già dato, connotato da argomenti e tematiche riconoscibili, ma […] sempre in via di definizione, che ricrea e *ri*-tradiziona costantemente i cosiddetti "contenuti"» (2022: 50).

Jahan Ramazani (2020) riflette alla possibilità di una lettura transnazionale della lirica in virtù della sua apertura a mondi discorsivi altri e del suo carattere inter-generico, abbattendo quindi le

barriere nazionali e locali e proponendo una lettura che tenga conto di una dimensione "glocal". Se una forma lirica «migra» nel tempo – cioè riadatta forme e temi da un contesto ad un altro – spiega Ramazani, come possiamo parlare di letteratura «nazionale»?

Se guardiamo *Discomparse* nel suo complesso, focalizzandoci sulle strategie messe in gioco dal poeta – aspetti che sfidano un'idea di cultura come organismo monadico – l'operazione di Annovi, volta a una de-colonizzazione dello sguardo e della lingua, si configura come un'apertura verso una dimensione poetica che trascende non solo le tradizionali categorie di genere, attraverso l'ibridazione di media differenti, ma anche le consuete classificazioni nazionali, superando la nozione di poesia 'italiana'. Questo aspetto, cui contribuiscono il translinguismo, la compresenza di prospettive, le sovrapposizioni spazio-temporali, quindi la messa in crisi della visione eurocentrica, la sua forte connotazione politica che si esplica, ad esempio, nella consapevolezza dell'incrocio tra migrazioni diverse,[9] tutte messe in relazione – quella autoriale, quella delle tratte schiavistiche transatlantiche, quella delle migrazioni socio-economiche (ma non solo) intra- ed extra-europee – ci permette di leggere *Discomparse* attraverso la categoria di «poesia-mondo», ovvero una poesia, nelle forme e nei contenuti, transmediale, translinguistica e transculturale.

L'operazione di riattivazione critica della memoria visiva che accomuna la riflessione warburghiana e poi quella di Didi-Huberman, e la pratica artistica di Annovi, volta all'estrazione e alla ri-significazione di figure marginali nell'iconografia, trova un naturale proseguimento e ampliamento nella dimensione poetica di quest'ultimo. La poesia di Annovi, letta alla luce della categoria di «poesia-mondo» e di «expanded poetry» come delineate da Cortellessa, Benozzo e Ramazani, si configura come un dispositivo transculturale e transmediale che ibrida lingue, media e sguardi, superando i confini nazionali e generando un dialogo aperto tra memorie spazio-temporali plurali e ibride.

Questa estensione della pratica poetica e critica in ambito artistico non solo decostruisce la visione eurocentrica e coloniale delle rappresentazioni storiche, ma mette in atto una de-colonizzazione dello sguardo e della lingua, riflettendo il «ponte» tra arte e vita teorizzato da Warburg (Careri 2003: 42) e concretizzato da Annovi nelle sue estrazioni visive. In questo senso, la poesia-mondo di Annovi non è solo un'espressione estetica, ma un'azione performativa ed etica che, attraverso la trasmissione e la rielaborazione delle figure afrodiscendenti, crea nuove «forme intermedie» contemporanee in grado di conferire voce e visibilità a soggetti storicamente marginalizzati e silenziati.

[9] Aspetto, questo, già oggetto di riflessione di Annovi all'altezza di *Italics* (2013).

Bibliografia

Agamben, Giorgio (1975), "Aby Warburg e la scienza senza nome"*, Settanta*, luglio/settembre.

Agamben, Giorgio (2011), *Stanze, la parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi.

Albertazzi, Silvia (ed.) (2022), *Introduzione alla World Literature,* Roma, Carocci.

Annovi, Gian Maria (2007), *Self-Eaters*, Modena, Emilio Mazzoli Editore.

Annovi, Gian Maria (2010a), "Annovi su Annovi", in Ostuni, Vincenzo (ed.) (2010), "Poeti degli anni Zero", «L'Illuminista. Quadrimestrale di cultura contemporanea», n. 30, anno X.

Annovi, Gian Maria (2010b), *Kamikaze e altre persone*, Ancona, Transeuropa.

Annovi, Gian Maria (2013a), *Italics*, Torino, Aragno.

Annovi, Gian Maria (2013b), *La scolta*, Roma, Nottetempo.

Annovi, Gian Maria (2023), *Discomparse*, Torino, Aragno.

Barthes, Roland (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie,* Paris, Éditions de l'Étoile – Gallimard – Seuil.

Benvenuti, Giuliana – Ceserani, Remo (2012), *La letteratura nell'età globale*, Bologna, il Mulino.

Campi, Enzo – Caporossi, Sonia (2020), *Le nostre (de)posizioni. Pesi e contrappesi nella poesia contemporanea emiliano-romagnola*, Acireale, Bonanno Editore.

Canfora, Luciano (2010), *L'uso politico dei paradigmi storici,* Roma-Bari, Laterza.

Careri, Giovanni (2003), "Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire", *L'homme*, n. 165, 41-76.

Carrara, Giuseppe, (2017) "Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo", *Comparatismi,* n. 2, 27-55.

Casciu, Stefano (ed.) (1993), *Piero della Francesca. La Madonna del Parto. Restauro ed iconografia*, Venezia, Marsilio.

Cavarero, Adriana (2013), *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Milano, Raffaello Cortina.

Cometa, Michele (2016a), "Forme e retoriche del fototesto letterario", in Coglitore, Roberta e Cometa, Michele (ed.), *Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet.

Cometa, Michele (2016b), *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura,* Cosenza, Luigi Pellegrini Editore.

Cortellessa, Andrea (2018), "Expanded Poetry: Otto Iconopoemi 2006–2018", *California Italian Studies*, n. 8, https://escholarship.org/uc/item/9726v2fz (ultimo accesso 24/09/2024).

Deleuze, Gilles – Guattari, Félix, (1972), *Anti-Œdipe,* Paris, Les Éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles – Guattari, Félix (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure,* Paris, Les Éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles – Guattari, Félix (1980), *Mille Plateaux,* Paris, Les Éditions de Minuit.

Descola, Philippe (2005), *Par-delà nature et culture,* Paris, Gallimard.

Didi-Huberman, Georges (2002), *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg,* Paris, Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges (2009a), *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire, 1*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges (2009b), *Survivance des lucioles,* Paris, Les Éditions de Minuit.

Giuliani, Gaia (2019), *Race Nation and Gender in Modern Italy*, London, Palgrave Macmillan.

Louvel, Liliane (2002), *Texte/Image: images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Mitchell, William John Thomas (1984), "What Is an Image?", *Image/Imago/Imagination*, *New Literary History*, vol. 15, n. 3, 503-537.

Mitchell, William John Thomas (1994), *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation*, Chicago-London, The University of Chicago Press.

Montandon, Alain (1990), *Iconotextes*, Paris, Ophrys.

Ostuni, Vincenzo (ed.) (2010), "Poeti degli anni Zero", *L'Illuminista. Quadrimestrale di cultura contemporanea*, n. 30, anno X.

Pinotti, Andrea – Somaini, Antonio (2016) *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi.

Pedrocco, Filippo – Pignatti, Terisio (eds.) (1992), *Véronèse : catalogue complet des peintures* Paris, Bordas.

Ramazani, Jahan (2020), *Poetry in a global age*, Chicago-London, The University of Chicago Press.

Said, Edward (1994), *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books: A Division To Random House.

Serianni, Luca (1997), *Italiano. Grammatica Sintassi Dubbi*, Milano, Garzanti, 1997.

Torti, Lavinia (2023), *Doppie esposizioni. Forme dell'iconotesto italiano contemporaneo*, Milano, Biblion.

Sitografia

Babino, Cristina, "La condizione corsiva. Per Gian Maria Annovi", *Nazione Indiana*, 2016, https://www.nazioneindiana.com/2016/01/07/la-condizione-corsiva-per-gian-maria-annovi/ (ultimo accesso 24/09/2024).

Cerimonia conclusiva del Premio Strega Poesia, https://www.raiplay.it/video/2024/10/Premio-Strega-Poesia-2024-b49ba39a-e5f1-43fc-99c6-d24f9142450d.html (ultimo accesso 24/09/2024).

Cortellessa, Andrea, "Campioni #1. Gian Maria Annovi", *Doppiozero*, 2014, https://www.doppiozero.com/campioni-1-gian-maria-annovi.

Cortellessa, Andrea, "Gian Maria Annovi, la palpebra rovesciata", *Antinomie*, 2020, https://antinomie.it/index.php/2020/09/27/gian-maria-annovi-la-palpebra-rovesciata/ (ultimo accesso 24/09/2024).

"Il trattamento riservato ai migranti sbarcati sulle coste italiane. Obbligo di identificazione e di informazione nell'approccio hotspot", *ASGI*, https://www.asgi.it/wp-content/uploads/2018/07/2018_6_Hotspot.pdf (ultimo accesso 24/09/2024).

"Italian Poetry Today - Gian Maria Annovi in dialogo con Manuele Gragnolati", 2020, https://www.youtube.com/watch?v=a_pB0jssTns (ultimo accesso 24/09/2024).

Ramazani, Jahan, "La poésie lyrique: inter-générique, transnationale, translinguistique?", *Lyrical valley,* 2020, https://lyricalvalley.org/blog/2020/02/15/la-poesie-lyrique-inter-generique-transnationale-translinguistique/ (ultimo accesso 11/07/2025).

In cammino con Gianni Celati e Jean Rolin. Prospettive ecocritiche di resistenza

Sonia Rocchi

Abstract: Among the first writers to take on the task of describing the post-industrial landscape, Gianni Celati and Jean Rolin became the forerunners of both a physical and intellectual practice of resistance. Taking on the role of the *flâneur* narrator, the two writers make themselves close to the territories in order to think about how the world is going and recount the use that men are making of it. In this way, they break free from the dominant discourses of the time to attempt to create a space for shared dialogue, a space for reflection that can counteract the uncriticality of common thinking, promoting the marginalised perspective of forgotten and polluted places that, despite this, still enchant and fascinate.

Keywords: Post-Industrial Landscape; *Flâneur* narrator; Practices of resistance; Marginalised places; Ecocriticism

Abstract: Tra i primi, in quanto scrittori, ad assumersi il compito di descrivere il paesaggio postindustriale, Gianni Celati e Jean Rolin diventano i precursori di una pratica sia fisica che intellettuale di resistenza. Rivestendo i panni del narratore-*flâneur*, i due scrittori si fanno prossimi ai territori per pensare a come va il mondo e raccontare l'uso che gli uomini ne stanno facendo. In questo modo, essi si affrancano dai discorsi dominanti dell'epoca per tentare di creare uno spazio di dialogo condiviso, uno spazio di riflessione che possa contrastare l'acriticità del pensiero comune, promuovendo la prospettiva marginalizzata dei luoghi dimenticati e inquinati che, nonostante questo, ancora incantano e affascinano.

Parole chiave: Paesaggio postindustriale; Narratore-*flâneur*; Pratiche di resistenza; Luoghi marginalizzati; Ecocritica

Contesto

In epoca postindustriale, il paesaggio europeo reca i segni di una trasformazione avvenuta: il recente boom economico, causando la smisurata crescita del settore edile, ha visivamente stravolto la conformazione del territorio. In particolare, è la campagna a subire le conseguenze ambientali più gravi; i suoi grandi spazi sono spesso convertiti in stabilimenti per le nuove costruzioni. Così, si sono creati dei territori ibridi, dove l'intensa industrializzazione, dilagando, permea le aree rurali e, di fatto, le urbanizza. Ma cosa ne è stato di questi luoghi una volta terminata l'espansione economica?

In letteratura, la fine della transizione ambientale è stata oggetto di osservazione da parte di alcuni scrittori. All'inizio degli anni '80, infatti, il paesaggio postindustriale desta interesse in Gianni Celati (1937-2022) e in Jean Rolin (1949) che, pur non conoscendosi,[1] esperiscono vicende simili, pianificando delle peregrinazioni ai margini delle città e delle campagne con l'intento di osservare camminando ciò che li circonda. Le opere redatte in seguito all'esperienza vissuta sono, rispettivamente, *Verso la foce* (1989) e *Chemins d'eau* (1980).[2] La prima nasce da un lungo giro per le campagne della valle del Po, dove l'autore prende appunti per scrivere qualche testo per *Viaggio in Italia* (1986), un libro fotografico sul nuovo paesaggio italiano a cura di Luigi Ghirri; la seconda, invece, è commissionata a Rolin dalla casa editrice J.C. Lattès, col fine di imitare il famoso *Chemins faisant* (1977) di Jacques Lacarrière, ma in maniera diversa: questa volta, per esplorare il paesaggio francese, il nuovo autore dovrà seguire i corsi d'acqua e i fiumi. Rolin comincia così un viaggio solitario per la Francia che lo porterà ad esplorare le periferie delle città, a partire dalla Bretagna fino alla Borgogna, passando per il canale del Midi.

È lo stesso Celati a spiegare che la spinta propulsiva del nuovo metodo esplorativo, in Italia, è sorta dal cinema e dalla fotografia: in *Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo*, l'autore racconta del suo reclutamento ad opera di Luigi Ghirri che, a capo di un nutrito gruppo di fotografi – sulla scia del nuovo cinema italiano basato sulle «deviazioni di percorso» (2004: 130) –, aveva deciso di «evadere da un'Italia monumentale e scolastica, fatta solo di luoghi celebri e di vestigia storiche» (*ibid*.) per «ripulire lo sguardo» (*ibid*.: 126), adottando una poetica del paesaggio che fosse scevra dal «romanticismo turistico dei "bei paesaggi"» e «dal folklore locale delle vecchie cartoline» (*ibid*.). Passeggiando con il gruppo per le campagne del Po, Celati assimila così un nuovo modo di pensare e guardare il paesaggio italiano, trasferendo poi il nuovo metodo dalla fotografia alla prosa, come avverrà prima in *Viaggio in Italia* e poi in *Verso la foce*. La sua figura di precursore sarà in seguito riconosciuta dagli scrittori che gli succederanno e che mutueranno da lui gli strumenti concettuali ed

[1] Non ci sono, al momento, prove che i due autori si siano conosciuti o che siano venuti a conoscenza delle rispettive opere.
[2] Si farà riferimento alle ultime edizioni uscite, rispettivamente nel 2023 e nel 2013.

espressivi del nuovo linguaggio letterario dello spazio rurale, col fine di adattarlo alle realtà locali. Giulio Iacoli e Giancarlo Alfano riconoscono così nelle opere celatiane degli anni '80 l'origine di una transizione narrativa che vede la nascita del sottogenere 'paesologico' (Iacoli 2016: 105), a cui succedono autori come, per l'Emilia-Romagna, Cavazzoni, Benati, Cornia, Nori, Colagrande e, per le altre regioni, Arminio (Alta Irpinia), De Vivo (Campania), Dante (Sicilia), Niffoi (Sardegna) e Trevisan (Nord-Est).[3]

Allo stesso modo, in Francia, Jean Rolin si configura come «le seul écrivain à avoir pris conscience, dans les années 80 du siècle précedent déjà, de la profonde mutation des paysages» (Schoentjes 2020: 253), facendo da apripista a una serie di racconti sull'attraversamento della Francia a piedi che, in epoca contemporanea, costituiscono «un véritable sous-genre» (2020: 416), e tra i cui autori sono citati Kauffmann, Bailly, Patrolin, Pagano (*ibid*.), De Baeque e Tesson (*ibid*.: 243). «La place essentielle» che l'approccio letterario di Rolin riveste «dans la littérature de ces quelques trente dernières années» è rimarcato anche da Marie-Odile André e da Anne Sennahuser, le quali non esitano a descrivere i libri dell'autore come rinvianti a «une sensibilité d'époque qui a également trouvé à s'actualiser ailleurs, et selon des modalités diverses, dans la production littéraire récente»: a titolo di esempio, esse citano i racconti di Sallènave, Deville, Sorman e Chaslin (2019: 7). Tuttavia, il primo critico a riconoscere la nascita del recente movimento letterario contemporaneo, definendolo per la prima volta come una «nuova *prosa territoriale* o *prosa psicogeografica*» e ad additare al suo interno Jean Rolin come un autore di riferimento (2009: 130), è stato Michael Jakob nel volume *Il paesaggio*. Qui, il critico individua l'origine del nuovo movimento letterario nella trasformazione contemporanea del panorama dove, a causa dell'intensa industrializzazione, le zone rurali e urbane si sovrappongono fino ad annullare gradualmente le proprie differenze. Infine, Giampaolo Nuvolati, nel volume *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, racchiude le nuove tendenze esplorative e topografiche, a cui abbiamo appena accennato, in una sola figura: quella del *flâneur* baudelariano e benjaminiano riadattato alla contemporaneità e ai relativi cambiamenti spaziali e paesaggistici. La nuova figura è dunque una sorta di artista-esploratore che si specializza nel camminare non solo nei luoghi interstiziali della periferia metropolitana, ma anche nei contesti rurali, per rielaborare, al termine del viaggio, l'esperienza vissuta attraverso fotografie, appunti scritti o altri materiali.

È proprio grazie alla figura del narratore-*flâneur* che le opere di Celati e di Rolin ben si prestano a essere messe in relazione: camminare permette agli autori di esperire in prima persona il rapporto tra gli esseri umani e i luoghi visitati, mentre scrivere consente loro di riflettere sulle diverse rappresentazioni che emergono da questo legame. Lo stesso Celati, in un'intervista, afferma

[3] Iacoli, Giulio (2016), *A verdi lettere: idee e stili del paesaggio letterario*, Firenze, Franco Cesati, 105–106.

l'esistenza di una salda connessione tra l'azione del camminare e la capacità di narrazione: «la facoltà di orientamento e la facoltà narrativa sono strettamente legate, perché si tratta sempre di muoversi verso la prossimità con qualcosa che è lontano, seguendo delle tracce che sono richiami» (Cesari 1989: 172). Per Celati, i richiami sono «fenomeni della vicinanza e della lontananza» (*ibid*.) che attraggono gli osservatori e gli ascoltatori: essi sono presenti sia nello spazio concreto, che nel linguaggio stesso. Infatti, come camminare permette di «farsi più prossimi al mondo esterno e alle cose che abbiamo davanti» (1989: 176), e quindi di prestare ascolto ai loro richiami, così raccontare storie non è altro che «chiamare le cose lontane, chiamarle perché vengano a te nel tuo racconto» (*ibid*.: 172). In Celati, allora, è la camminata che, nella sua lentezza intrinseca, permette di prestare attenzione ai luoghi; è da essa che scaturiscono i racconti legati all'ambiente esplorato, ed è dunque dall'esperienza fisica che la storia si tramuta in linguaggio e, perciò, in narrazione.

Analogamente, Jean Rolin dichiara che «d'une façon générale, il y a un lien manifeste pour moi – dont je ne maîtrise pas entièrement les tenants et les aboutissants –, entre la marche et l'écriture» (Delacroix 2025). Rolin ammette dunque la presenza di un'evidente relazione tra l'azione di camminare e quella di scrivere. Infatti, resta chiaro allo scrittore che la prima attività supporta l'atteggiamento naturalista – «j'avais envie d'aller voir, d'autant que j'ai un côté naturaliste, j'aime marcher, observer les oiseaux» (*ibid*.) –, mentre la seconda è impiegata per attribuire importanza alle particolarità dei luoghi visitati, dal momento che di primo acchito possono apparire insignificanti. In questo modo, Jean Rolin registra meticolosamente le sue osservazioni sul taccuino, poiché

> au moment de l'écriture, ce genre de détails prend une importance considérable. Je fais très attention, quand je prends des notes en voyage ou en déplacement, de noter beaucoup de choses qui me paraissent sur le moment absolument insignifiantes, car je sais que, tout d'un coup, elles reprendront vie quand j'écrirai et que c'est ce qui m'aidera à bâtir le récit. (*ibid*.)

La camminata permette così di andare incontro all'aleatorio e di notare la bellezza anche in un paesaggio che a prima vista sembra ordinario: « la perfection de la beauté, ce serait les terrains abbandonnés […] je pense que moi j'ai été attiré, en fait, par des endroits où autrui se rencontrait mais en petit nombre […] et de manière assez aléatoire » (M-O. André & A. Sennahauser 2019: 157). Dunque, per Rolin, è solo camminando che ci si può sensibilizzare nuovamente alla vitalità naturale del paesaggio, apprezzando, per esempio, la casuale apparizione di un « gypaète barbu […] dont le spectacle m'insuffla suffisamment d'ardeur pour parcourir à rebours le chemin » (Delacroix 2025).

Se ciò che affiora nel pensiero di Celati e di Rolin è, dunque, il rapporto tra la letteratura e l'ambiente fisico, *Verso la foce* e *Chemins d'eau* possono allora essere esaminate attraverso la

metodologia degli studi ecocritici.[4] Secondo Niccolò Scaffai, un'opera, affinché possa essere analizzata dalla critica ecologica, deve presentare determinati requisiti; in breve, deve basarsi su «un riconoscibile elemento retorico-cognitivo» e deve essere «orientata in senso storico-cronologico» (2017: 58). Per quanto riguarda i nostri testi, essi presentano entrambe le condizioni richieste: in prima istanza, la camminata adottata dagli scrittori dà luogo a un procedimento formale, lo straniamento, che permette agli autori di vedere l'ambiente sotto una luce diversa, al fine di rivelare aspetti inediti della realtà conosciuta. Così, da semplice sfondo statico, l'ambiente diventa un soggetto dinamico di cui è possibile studiare la rappresentazione del rapporto con gli esseri umani. In seconda istanza, il dinamismo è amplificato dal fatto che il camminare, portando con sé una nuova considerazione dell'ambiente, permette di prestare attenzione anche alla storia del territorio: gli autori vengono a conoscenza delle trasformazioni dei luoghi attraverso i documenti, i libri e le testimonianze orali degli abitanti che incontrano. Proprio perché interagisce con la storia stessa della specie umana, l'ambiente si configura, allora, come lo spazio designato per rappresentare un complesso di viventi relazioni che, spesso, sono in conflitto tra loro. Infatti, per Scaffai, il terzo e ultimo requisito di una critica ecologica della letteratura è

> intendersi sul significato di natura, ammissibile come referente solo se vi rientrano anche immagini ibride e rappresentazioni problematiche. […] Diciamo allora che il vero referente è l'*Umwelt*, il territorio di coesistenza che può sfociare nell'incontro, nel conflitto, nel rovesciamento di prospettive fra agenti che hanno valori e percezioni diversi. (*Ibid*.: 72)

Oltre ad indicare un ecosistema in cui ogni essere vivente percepisce il medesimo contesto secondo coordinate di spazio e tempo diverse, l'*Umwelt* è, inoltre, da associare alla pratica del narrare, dal momento che anche le storie raccontate fanno parte del paesaggio e sono legate ad esso, poiché è da quel luogo particolare che sono state plasmate.[5]

Considereremo proprio questo scenario – paesaggio come ambiente, ovvero come spazio di rottura di equilibri e di intrecci di storie – per soffermarci, in particolare, sul punto di vista che Celati e Rolin adottano nel corso delle loro esplorazioni. Essi propongono, infatti, un superamento della rappresentazione problematica del paesaggio postindustriale. Entrambi gli autori, infatti, finiranno per pensare all'ambiente non solo come a uno spazio conflittuale, rovinato dall'espansione industriale, ma come a un luogo in cui la condivisione dei territori e la pacifica coesistenza tra gli esseri possono ancora esistere.

[4] Il testo chiave che sancì la nascita ufficiale della metodologia ecocritica ne dà la seguente definizione: «ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment» (Glotfelty, Fromm & Shewry 1996: xviii).
[5] Belpoliti, Marco – Cortellessa, Andrea (2007), "Letteratura come accumulo di roba sparsa. Conversazione con Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa", in M. Belpoliti & M. Sironi (eds.) (2008), Gianni Celati: Riga n° 28, Milano, Marcos y Marcos, 33.

Per fare questo, ci soffermeremo sul tipo di stile, di sensibilità e di immaginario che gli autori adottano nelle loro opere al fine di descrivere la complessità del paesaggio postindustriale.[6] Partiremo dall'affrancamento dei discorsi dominanti, da una presa di posizione che permetterà a Celati e a Rolin di tracciare – anche letteralmente – un cammino alternativo e di promuovere la voce e la prospettiva dei territori dimenticati.

L'affrancamento dal discorso dominante

Di primo acchito, il paesaggio postindustriale sembra essere privo di qualsiasi caratteristica interessante o degna di nota. Di questo sembrano essere consapevoli gli interlocutori – ovvero gli abitanti dei territori che gli autori esplorano – con cui sia Celati che Rolin si ritrovano a conversare, essendo la stessa pratica del cammino un'arte dell'incontro casuale.[7] In *Chemins d'eau*, per esempio, viene fatta notare all'autore l'inutilità di scrivere un libro sui canali di Francia[8] e, in un'altra situazione, uno sguardo di disistima non gli viene risparmiato per aver ammesso di seguire un percorso a piedi sull'alzaia, senza nessun'altra necessità che portare a termine l'impresa stessa, nonostante il violento temporale e una stazione vicina che gli permetterebbe di raggiungere la meta in poco tempo. Per Rolin, il disprezzo è dunque il sentimento che la gente ha per le imprese inutili, anche minori,[9] che non portano a nessun evidente guadagno materiale. L'incomprensione e il disgusto per lo sforzo fisico dell'autore è ben presente anche in *Verso la foce*: quando Celati afferma di voler attraversare le campagne cremonesi per osservare delle villette geometrili, per lui misteriose e affascinanti, gli viene risposto: «È inutile fare viaggi per vedere dei posti che ormai sono uguali dappertutto. Se proprio deve scrivere, citi qualche libro o statistica, e vedrà che va sempre bene, glielo dico io» (2023: 24). Quest'ultima frase è emblematica perché solleva una linea di pensiero su cui spesso gli autori si interrogano e a cui si oppongono. Se all'osservazione diretta, sottostimata, è contrapposto il potere dell'informazione, che già spiega tutto, rendendo inutile agli occhi degli interlocutori soffermarsi a riflettere sul paesaggio, per Celati e Rolin, invece, l'impresa deve

[6] Collot, Michel (2022), *Un nouveau sentiment de la nature*, Paris, Corti, 174.
[7] Solnit, Rebecca (2018), *Storia del camminare*, Milano, Ponte alle Grazie, 287; Nuvolati, Giampaolo (2006), *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Bologna, il Mulino, 100.
[8] «L'aînée […] me demande ce que j'écris. Un livre sur les canaux lui paraît tout à fait inutile. "Ce serait mieux d'écrire un livre sur les peuques." Je n'en disconviens pas. D'ailleurs, si j'écrivais ce livre sur les peuques, elle le lirait, pour savoir ce qu'il convient de faire afin d'être soi-même un peuque» (2013: 167).
[9] «Venant à ma rencontre sur le halage, elle s'émerveille de mes vêtements gorgés d'eau. C'est sans doute que je reviens de la pêche ? Il n'en est manifestement rien, puisque l'on n'a encore jamais vu de pêcheur, si habile soit-il, capturer un poisson à l'aide de ses deux mains et d'un sac à dos. Mais la dame aux dindons ne peut admettre que l'on se soumette à de telles épreuves sans l'ombre d'un but avouable. Voilà bien le mépris des gens pour les exploits inutiles, même mineurs» (2013: 107).

proseguire malgrado l'opinione comune, per provare che esiste qualcosa di straordinario su cui scrivere, nonostante l'apparente banalità dei luoghi visitati.

In *Verso la foce*, l'autore cita un racconto in versi di Tonino Guerra, intitolato *Il viaggio*, che parla di una coppia di vecchi sposi che non ha mai visto il mare e che decide un giorno di andare a vederlo. Celati commenta quanto accade: «Sul loro tragitto tutto diventa memorabile nello spazio esterno, come quando le cose vengono agli occhi per la prima volta, toccandoci con le loro apparenze. Parole ritrovate sotto gli strati di frasi del parlare adulto, qui ogni frase vibra lievemente portando un'immagine» (*ibid.*: 17). Nell'osservazione, è evidente il contrasto tra due tipi di linguaggio: quello che solleva l'immaginazione – l'unico vero per l'autore –, e quello astratto e sterile del pensiero adulto, il cui esempio più eclatante si ritrova nel frasario giornalistico, citato poco più avanti da Celati come un mezzo per veicolare «un'idea del mondo come evidenza senza misteri, frigida informazione sui fatti del giorno e basta» (*ibid.*). Per l'autore, quest'ultimo tipo di linguaggio comunica gli eventi infarcendoli di spiegazioni, li spaccia per oggettivi e non lascia spazio alla libera interpretazione. Lo stesso Celati si sforza di non cadere nel tranello quando, poco dopo, afferma tra sé e sé che è inutile prendersela con le frasi fatte:

> Tu non sei mica il padrone d'una "più giusta" visione del mondo, non sei padrone di niente, e non sei l'inespugnabile fortezza su cui gli eventi non hanno presa. Sei esposto all'aria come le altre bestie, e le tue parole sono quelle degli altri, emissioni di fiato. Piuttosto, ascoltare bene gli altri: il suono delle voci che vengono all'orecchio, tutte queste emissioni di fiato che salgono verso il cielo. (2023: 18)

Mettersi all'ascolto del mondo esterno, riequilibrando i giudizi, è una prerogativa anche di Jean Rolin. Come Celati, anche l'autore francese è consapevole della difficoltà di non lasciarsi trasportare dalle critiche, soprattutto quando si viene travolti dal disappunto nel momento in cui il deperimento del paesaggio spicca a vista d'occhio. L'arrivo di Rolin nella città di Tolosa si presta ad esempio. In questo caso, la prevaricazione dell'uso dell'automobile – sviluppatasi in quegli anni con l'espansione delle reti autostradali – ha stravolto l'estetica della città: infatti, sopra al bacino dei Ponts-Jumeaux, che riunisce i canali di tre fiumi (Brienne, Garonne e Midi), sono state create e asfaltate delle strade per la libera circolazione delle macchine. Attraverso l'ironia, la voce narrante non si astiene dal giudicare in maniera negativa l'abbrutimento:

> Ainsi, de ce carrefour liquide, de ce lieu si propice à l'essor de l'imagination, de ce qui aurait pu constituer le pôle aquatique d'une promenade aussi remarquable que le jardin de la Fontaine à Nîmes, on a fait une espèce d'échangeur perpétuellement embouteillé, une des choses les plus laides, les plus bruyantes et les plus polluées du monde, une véritable invitation au suicide, seule la saleté de l'eau dissuadant au dernier moment de s'y jeter. (2013: 51)

Successivamente, l'autore non esita a rintracciare cronologicamente la storia degli stravolgimenti della città, raccontando della distruzione delle antiche chiuse e dei vecchi ponti ad asino, nonché della trascuratezza nei confronti delle acque del fiume, inesorabilmente inquinate. Così, veicolando un grande disdegno per quanto accade a Tolosa, l'autore adotta inevitabilmente un atteggiamento giudicante di cui, poco dopo, ammette l'esistenza, riconoscendo il rischio di aver imbastito un discorso più controproducente che costruttivo, perché mostrare una sicurissima comprensione dei fatti esposti può portare a sembrare ciechi e superficiali.[10] Meglio, allora, tentare di riequilibrare la riflessione, sforzandosi di cogliere anche gli aspetti positivi del luogo. Infatti, nonostante la scarsità del traffico marino, l'autore si complimenta con la città per aver adottato delle strategie atte ad evitare l'estinzione della comunità dei pescatori, un tempo certamente più popolosa.

Quanto riscontrato nelle loro opere – ovvero l'opposizione al pensiero comune riguardante l'inutilità dell'impresa, la decostruzione degli apparati discorsivi spacciati per oggettivi e il tentativo di sospensione del giudizio – si riflette anche nelle considerazioni extra-letterarie e in quelle della critica. In un'intervista con Severino Cesari, Celati rinvia alla stretta relazione tra uso del linguaggio e problemi ambientali. Per l'autore, «anche il linguaggio fa parte dell'ecosfera e la sua degradazione ha effetti paragonabili a quella degli alberi e dei fiumi» (Cesari 1989: 170), poiché «è il linguaggio che crea i fatti, mettendo in luce una serie di eventi che sarebbero tutt'altra cosa se ne parlassimo in modo diverso» (*ibid*.: 174). Il punto, allora, è rendersi conto che il mondo esterno esiste e che bisogna averne cura: «la cosa più importante è non darlo per scontato. Rendere omaggio alle sue apparenze, e non annegarlo nella melassa delle definizioni e delle etichette» (*ibid*.). Per Celati, *Verso la foce* si configura, dunque, come una raccolta di racconti di osservazione, in cui «si trattava di scrivere sui luoghi, evitando le spiegazioni e le giustificazioni» (*ibid.*: 173). In un'altra intervista, Celati estende il discorso sul linguaggio come parte dell'ecosistema:

> È una catastrofe naturale se si considera che il linguaggio è una cosa naturale – come gli alberi, i fiumi, l'aria – se dai al linguaggio la sua prerogativa di essere una parte di un ecosistema; io credo che dovremmo considerare la lingua come parte dell'ecosistema, mentre con la lingua standardizzata tendiamo a pensare al linguaggio in termini di proprietà, come se appartenesse a qualcuno – proprietà nazionale, personale, letteraria – e questo è innaturale. (Lumley 1990: 196).

L'autore individua così il nesso tra la minaccia che pesa sul linguaggio e quella che incombe sul paesaggio: entrambe scaturiscono da un «puro problema di attualità» (Cesari 1989: 169), un'attualità sociale dove «appena un discorso richiede l'esitazione di qualche secondo per diventare

[10] «Comme on le voit, partout où je porte mes pas, c'est pour récriminer, morigéner, donner des leçons et prononcer des jugements sans appel en des affaires dont je suis presque complètement ignorant» (2013: 55).

comprensibile, viene subito massacrato con un'opinione corrente, e liquidato in modo offensivo» (*ibid*.: 170), e dove i rapporti di tipo finanziario hanno ormai scalzato «l'anima» della popolazione padana: «qualunque cosa non abbia a che fare col commercio è stata distrutta; hanno inquinato i fiumi, abbandonato le vecchie case per nuove abitazioni fasulle» (Lumley 1990: 203). E ancora: «Oggi non esiste più l'idea di appartenenza a un luogo, ma, al suo posto, c'è solo l'idea, almeno nella nostra parte di mondo, che un luogo ti possa appartenere, nel senso che te lo puoi comprare» (*ibid*.). Allora, i discorsi dominanti dell'epoca sono per Celati la standardizzazione del linguaggio in termini di proprietà, su cui si riflette la considerazione dei luoghi in termini puramente commerciali.

Allo stesso modo, le opere di Jean Rolin si sottraggono «à la saturation des flux médiatiques» per «exprimer une inquiétude liée aux bouleversements économiques, sociaux et culturels du monde contemporain» (M-O. André & A. Sennhauser 2019: 8). In effetti, i racconti dell'autore francese «reflètent une interrogation face aux mutations en cours et s'efforcent d'élaborer dans leur écriture les conditions d'un possible témoignage tout en ayant une pleine conscience de la concurrence exercée par les autres discours, médiatiques ou politiques» (*ibid*.). In particolare, come per Celati, anche per Rolin è fondamentale emanciparsi dalla logica giornalistica, al fine di ridefinire una forma letteraria basata sull'esperienza vissuta, e non sui *clichés*. Evidente è la sua critica alle produzioni giornalistiche, per la loro paradossale e mancata corrispondenza con la realtà, dipinta solamente attraverso toni sensazionalistici, puramente ideologici o superficiali. Per l'autore, l'impostura giornalistica è allora una vera e propria «imposture langagière» (Roussigné 2019: 52). In *Chemins d'eau*, per esempio, Rolin si accorge che il quotidiano *Ouest-France* descrive in termini compiaciuti il record ottenuto dalla sorgente d'acqua di Plancoët, ovvero quella di essere stata, un tempo, la più radioattiva del mondo. Trattando la vicenda con superficialità, il giornale si presenta così come un insieme di articoli inconsistenti e banali, dove persino la notizia riguardante la degradazione ambientale assume la stessa importanza di tematiche minori, come l'articolo cinofilo o quello sulle avventure fumettistiche che precedono e seguono la prima.[11] È proprio per contrastare l'incapacità del giornalismo di rendere conto delle problematiche del reale, e dei territori fisici in cui esse si manifestano, che Rolin si mette all'ascolto dei luoghi che visita, col fine di dimostrare che anche gli spazi teoricamente vuoti e abbandonati sono, in realtà, densi di storie che aspettano solo di essere raccontate. Ciò che motiva l'erranza di Rolin e la sua conseguente narrazione (e quindi la sua esemplarità) è proprio «la tentative de constituer un savoir expérimental» (Barthélémy 2021: 28) che possa contrastare con la tendenza dell'epoca attuale a considerare superficialmente l'ambiente come un oggetto passivo da sfruttare e inquinare; è dunque per questo motivo che la scrittura dell'autore

[11] «Elle offre fort aimablement de me préparer une omelette que je mangerai bientôt, sobrement arrosée de cette eau de Plancoët qui se vantait jadis d'être *la plus radioactive du monde*, en lisant dans l'*Ouest-France*, outre l'article canin plus haut cité, les aventures de Hägar Dünor le Viking et celles de Lariflette» (Rolin 2023: 20).

diventa «le lieu privilégié d'une pensée éthique et d'un renouvellement esthétique» (M-O. André & A. Sennhauser 2019: 10).

Al contrario del frasario freddo e astratto dei giornali, lo stile utilizzato da Celati e da Rolin nelle loro rispettive opere permette di rilevare, nelle metafore sensoriali e nella molteplicità di voci impiegate, una sorta di linguaggio ecopoetico e del tutto opposto a quello appena descritto. Se in *Verso la foce*, infatti, uomini e paesaggio si riflettono gli uni negli altri come specchi – «anche l'intimità che portiamo con noi fa parte del paesaggio, il suo tono è dato dallo spazio che si apre là fuori ad ogni occhiata; ed anche i pensieri sono fenomeni esterni in cui ci si imbatte, come un taglio di luce su un muro, o l'ombra delle nuvole» (2023: 93) – in *Chemins d'eau*, Rolin descrive la vitalità della natura attraverso l'enumerazione di biofonie e di antropofonie, in un climax di vibrazioni, versi e suoni che culminano allo scoccare dell'ora delle campane vicine:

> Autour de vous, toute la création exulte, entre en transes. Les mouettes s'étranglent de rire, les arbres, n'écoutant que leur courage, se jettent à l'eau par forêts entières, les canards donnent libre cours à cette frénésie érotique qui constitue, nous l'avions déjà observé dans le Midi, le fond de leur nature. Un peu plus loin, c'est un concert de joyeuses, d'enfantines oraisons qui monte vers le ciel tandis que 5 heures sonnent au clocher de Gondrexange. (2013: 140).

Il paesaggio come luogo vitale di incontri e di sovrapposizioni di voci tra i regni minerale, vegetale e animale smaschera così le presupposizioni dell'epoca, il cui disfacimento, però, non avviene solo a livello intellettuale o poetico: sul piano fisico, Celati e Rolin si dedicano al tracciamento di un vero e proprio cammino alternativo. In questo senso, l'adozione della figura del *flâneur* si rivela fondamentale per raggiungere l'obiettivo, poiché il venire a meno dei riferimenti spaziali porta i nostri autori a vedere finalmente l'ambiente per quello che è, cioè nel suo semplice manifestarsi.

L'adozione di un cammino alternativo

Nell'esplorazione di un ambiente acquatico – la valle del Po per Celati, i lunghi fiumi di Francia per Rolin – i punti spaziali di riferimento non sono molti: la luce, riflettendo sull'acqua, fa svanire il paesaggio come per magia. Tuttavia, entrambi gli autori sono costretti a fare affidamento sui percorsi cangianti, essendo lo scopo del loro cammino seguire gli argini e i canali dei fiumi.

In *Verso la foce*, il Po è costantemente tenuto d'occhio da Celati come unico ago della bussola per le sue peregrinazioni. È dunque attorno al fiume che ruota lo zigzagare dell'autore: per tutta l'opera, Celati tiene conto dei suoi spostamenti, spesso ripensamenti di direzioni. Non esiste una

strada precisa e diretta da intraprendere, poiché spesso la consultazione della cartina militare non porta a nessun risultato, e soprattutto perché l'autore pianifica di percorrere i luoghi in un'altra maniera, avendo come lontano punto di riferimento il fiume e muovendosi, di conseguenza, verso la meta. Non sorprende, dunque, che il senso di perdita caratterizzi, per diverse volte, l'esperienza di Celati: in cerca di strade secondarie per il Po, l'autore marcia verso una direzione per poi tornare indietro, rendendosi conto di non trovarsi sulla via giusta. Talora segue le indicazioni degli abitanti che incontra, deviando e ripercorrendo lo stesso tratto in cerca della strada degli argini; altre volte, invece, intraprende un cammino ben definito, per poi smarrirsi improvvisamente una volta entrato nel bosco. Celati finisce così per perdersi nella pianura, dove le «strade a scacchiera si intersecano tutte dritte per trenta o quaranta chilometri, […] ed è sempre come essere in una piega della terra» (2023: 54). Eppure, nonostante il senso di smarrimento, Celati si rende conto che è proprio il divagare che gli permette di esperire il luogo 'da dentro', come diventasse lui stesso parte naturale dei campi che costeggia. Un nuovo punto di vista è dunque offerto dall'autore per l'osservazione del paesaggio: si tratta di una prospettiva che si libera dei codici spaziali imposti – quelli delle mappe, che disegnano lo spazio per come lo vedono dall'alto – creando la possibilità di stabilire un diverso rapporto col luogo.

In *Chemins d'eau*, l'aleatorietà con cui Rolin decide quale cammino intraprendere risulta ancora più evidente. Come Celati, anche l'autore francese ha a portata di mano una cartina, di cui tenta di seguire le indicazioni. Ben presto, però, il contrasto tra la realtà e la rappresentazione sulla mappa si manifesta apertamente. Sulla cartina, infatti, i percorsi appaiono ben segnalati e di facile accesso, ma quando Rolin si ritrova sul posto indicato, essi risultano di difficile percorrenza o, addirittura, inagibili.[12] Spesso, l'autore è dunque costretto a ideare percorsi alternativi, decidendo persino di adottare mezzi di trasporto diversi a seconda delle esigenze, come la bici, o accettando passaggi in barca. Man mano che l'autore prende dimestichezza con l'impresa, la decisione di intraprendere o meno una strada comincia a basarsi sull'umore e sulle esigenze del momento: la bici può bucare diverse volte e le chiuse possono cessare la propria attività, costringendo Rolin a deviare per la città o il porto più vicino. Altre volte, invece, l'autore si prende la libertà di non rispettare i divieti di circolazione, proseguendo imperterrito il cammino su vecchie alzaie vietate ai ciclisti e ai pedoni. La nuova maniera con cui Rolin articola l'itinerario gli consente di adottare una prospettiva inedita sul paesaggio. Egli sostiene, per esempio, che una delle attrattive della camminata è la vista laterale delle città e dei villaggi, e non quella frontale. È la prima che sorprende poiché, per l'autore, per troppo tempo si è stati abituati a vedere la città frontalmente, specialmente attraverso il vetro di una

[12] Per approfondire la tematica sulla cartografia della realtà, cfr. Iacoli, Giulio (2005), *Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Parma, Diabasis; André, Marie-Odile - Sennahauser, Anne (2019), "Table ronde avec Jean Rolin, Jean-Christophe Bailly et Philippe Vasset", in M. André & A. Sennhauser (eds.) (2019), *Jean Rolin. Une écriture in situ*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 149–169.

macchina. È dunque lasciandosi trasportare dall'imprevedibilità della situazione che l'autore va alla ricerca della vista migliore. Per questo motivo, anche in altre occasioni, Rolin continua a mettere a fuoco certi dettagli che altrimenti passerebbero inosservati, come il primo piano di una zona lacustre di un bosco, in cui si intrecciano piante acquatiche e piccole passerelle di legno marcio,[13] oppure la colonia di una fauna alata, osservata con attenzione attraverso un arco costruito in obliquo sul fiume Doubs.[14]

Anche perdersi nella valle del Po porta a conoscere meglio le caratteristiche del luogo padano. Se inizialmente, camminando nel grande spazio, si è colti da una sensazione di vuoto, il «vuoto che accoglie tutte le cose» (*ibid.*: 55) dove tutti i riferimenti si perdono e ci si sente smarriti, in un secondo momento, però, si è sorpresi dalla vista di qualcosa che cattura l'attenzione, specialmente se capita di trovarsi in un punto sopraelevato. L'autore ha così l'occasione di notare le linee d'alberi che in diagonale formano assieme agli argini un ordine spaziale unico, le risaie che sembrano praterie sommerse e i declivi color delle argille. Tuttavia, l'aspetto forse più incantevole è dato dalla presenza dell'acqua del fiume che «allarga tutto e fa respirare meglio» (*ibid.*: 59), soprattutto nelle zone vicine alla foce del Po, dove terra e acqua si confondono. Infatti, i sentieri che partono dall'argine e scendono tra i pioppi sembrano scomparire e riapparire più lontano, alternandosi. Per Celati, trovarsi sul delta del fiume è come trovarsi già in mezzo al mare: non si scorgono i limiti delle acque, e ciò che rimane della terra sono sottili strisce che separano gli estuari del Po. Il paesaggio è quindi manifestatamente vivo nel suo farsi e disfarsi: al limite della terra, le acque dei canali si mescolano e, ad ogni momento che passa, la luce che si riflette sul liquido rende la vista cangiante e indefinita, come in un dipinto ad acquerelli.

Il paesaggio mutevole è una caratteristica colta anche da Rolin, soprattutto nel momento in cui l'autore si rende conto dell'approssimativa corrispondenza tra il tracciato indicato dalla mappa e il vero andamento del fiume che ha l'occasione di osservare. Da questa divergenza emerge, anche in *Chemins d'eau,* come il fiume stesso sia un elemento animato che, modificando l'assetto, cambia costantemente il proprio percorso. In effetti, Rolin ha davanti a sé un paesaggio in cui il canale è pieno di curve, mentre le sponde sono impregnate d'acqua a causa della recente inondazione. Ciò rende il corso del fiume molto distante dal disegno sulla cartina, dove l'andamento è raffigurato, invece, in maniera piuttosto rettilinea. Nell'affermazione di Rolin – «un canal qui ne suit pas le tracé

[13] «Mais c'est le premier plan qui nous intéresse: sur l'étang ont en effet poussé quantité de petites cabanes en planches, juchées sur des pilotis, auxquelles on accède par de funambulesques passerelles également en planches, mais pourries. Or ce village lacustre est parfait: comme quoi ce sont parfois, décidément, les constructions les plus hétéroclites, les plus aléatoires, les moins soucieuses d'intégration au site, qui s'y trouvent le mieux, comme une sorte de prolongement, de production spontanée, comme des pseudopodes émis par la nature à seule fin que les hommes puissent en jouir plus aisément» (2013: 205).

[14] «Par surcroît, la meilleure vue sur ce déversoir, la plus propice à l'observation des oiseaux, on l'a dans le voisinage d'une arche ne soutenant aucun pont, jetée en travers du Doubs comme au petit bonheur, mince et acrobatique coquille de pierre aussi artificielle qu'une ruine romaine dans un paysage classique» (2013: 181).

indiqué sur les cartes, et, de ce fait, n'existe pas, est capable de tout» (2013: 19) – notiamo la presa di coscienza del fatto che il paesaggio è vivo e imprevedibile, ed è capace, anzi, di prendere il sopravvento sulla razionalità con cui l'uomo pensa di oggettivizzarlo nel momento in cui lo disegna sulla mappa.

Il tracciamento di un cammino alternativo – fatto di deviazioni, di smarrimenti e di imprevisti – porta allora i nostri autori a cogliere i luoghi esplorati attraverso un'ottica che si contrappone al pensiero comune: il paesaggio della valle del Po e dei fiumi di Francia non è né morto, né immutevole, né privo di interesse. L'immaginazione che solleva negli autori il paesaggio cangiante di acqua e riflessi permette di rendere percepibile la connessione tra gli esseri umani e i luoghi – «Gli argini fanno venire in mente racconti di barcaioli, braccianti, ghiaiaroli, segantini, uomini di bosco e uomini di fiume» (2023: 59) – manifestando così la piena esistenza fisica e radicata nel tempo del fiume; un'esistenza però minacciata dalle conseguenze della transizione ambientale del dopoguerra, sui cui effetti Celati e Rolin non esitano a soffermarsi.

I territori dimenticati

In *Verso la foce* e in *Chemins d'eau*, gli autori passano spesso per luoghi ibridi, dove la campagna ha perduto il carattere rurale perché consegnata a un progetto urbanistico. Ospitante le vecchie fabbriche sorte durante il boom economico, essa porta su di sé le conseguenze dell'industrializzazione diffusa, visibili nello spopolamento e nell'abbandono dei vecchi paesi, nell'inquinamento degli ecosistemi e nell'edificazione di allevamenti intensivi.

Passando per gli argini, Celati e Rolin non possono fare a meno di notare le piccole località abbandonate dalla popolazione: esistono luoghi disabitati che non sono nemmeno menzionati sulle guide turistiche e di cui nessuno ha mai sentito parlare. Essi si riconoscono perché, a volte, un cartello ne indica la collocazione e, se non sono proprio deserti, l'unico abitante è al massimo un asino che annusa l'erba cresciuta sul marciapiede.[15] La desolazione che comporta la vista del luogo spopolato può essere esacerbata, inoltre, dal suo visibile abbrutimento: così, per la polvere sollevata dai cementifici presenti sull'argine del canale, la campagna può assomigliare a un paesaggio lunare[16], mentre il fiume può divenire la tomba di molteplici pesci, il cui ventre esposto all'aria manifesta un avvelenamento causato dalle sostanze tossiche, riversate nell'acqua dalle industrie chimiche[17].

[15] «In uno c'era soltanto un asino che annusava l'erba cresciuta sul marciapiede» (2023: 66).
[16] «Il y a là, en effet, sur la berge du canal, une cimenterie Poliet et Chausson par les soins de laquelle toute la campagne environnante, uniformément grise, est transformée en paysage lunaire» (2013: 200).
[17] «Parmi des champs de blé coupé à ras, où rien n'accroche le regard, au-dessus desquels se déploient en épaisses volutes les pestilences de l'industrie chimique, le canal approche de Damparis, à mi-chemin de Dole et de la Saône. Ses eaux sont

L'osservazione del degrado del paesaggio dà a entrambi gli autori l'occasione per riflettere sulla rottura dell'antico legame tra un paese e il proprio fiume. In effetti, con l'espansione delle industrie, l'attività dei battelli di scavarne il fondo per portar via la ghiaia diventa più intensa. Sia in *Verso la foce* che in *Chemins d'eau*, la mansione non è priva di critiche: nella prima, Celati riporta il discorso di un ufficiale delle acque; nella seconda, sono i barcaioli stessi a parlare male a Rolin del proprio lavoro. Nell'opera di Celati, le conseguenze deleterie dell'attività di escavazione sono sottolineate fin da subito. Tramite le parole dell'ufficiale delle acque, l'autore mette l'accento sui disastri che si provocano dragando il fiume: al pari di un essere vivente, il fiume è destinato ad impazzire a causa dello sconquassamento dell'assetto dell'alveo. Dunque, ciò che si recrimina è il fatto di trattare il Po come un oggetto inanimato: alla saggezza con cui ci si relazionava, un tempo, con l'elemento naturale, si sostituisce la sconsideratezza con cui si tratta il fiume in epoca postindustriale. In *Chemins d'eau*, invece, la gravità della situazione è segnalata da un registro infernale: a più riprese, l'autore sottolinea come il lavoro della draga sia «une tâche de damné» (*ibid.*: 205), poiché l'unico scopo che l'attività sembra avere è quello di dare ai pescatori «un avant-goût de la damnation éternelle» (*ibid.*). In questo caso, il carattere infernale della scena si spiega attraverso l'inquinamento acustico, provocato dai macchinari per raschiare il fondo del canale. Si tratta d' «affreux gémissements» (2013: 206) che si ripetono ad intervalli regolari, accompagnati dal movimento ininterrotto di secchi che si alzano e si abbassano continuamente per caricare e scaricare la ghiaia del fiume. Per i barcaioli, il lavoro si rivela umiliante, nonché anacronistico; pieno di amarezza, uno di essi si rivolge a Rolin affermando «Ici, monsieur, on est encore du temps des Gaulois» (*ibid.*).

In entrambe le opere, dare voce alle prospettive marginalizzate significa anche mettersi nei panni degli animali del posto. In *Verso la foce*, la presenza di suinifici rende lo spazio attorno soffocante e nauseante: l'odore di carne di maiale arriva come una massa puzzolente che investe il luogo e sollecita l'immaginazione dell'autore. Infatti, pur non assistendo direttamente alla scena, Celati vede davanti a sé centinaia di migliaia di maiali in attesa del massacro, e mette l'accento sulla brutalità della loro morte, specialmente se malati di epizoica: «Paola mi ha spiegato che quando devono bruciare i maiali malati di afta epizotica, li legano a grappoli con catene per una gamba, sollevano i grappoli con gru e semplicemente li scaricano in una fornace» (2023: 29). La perdita del legame con gli animali, che si manifesta nella novità di ammassare terreni e bestiame in enormi capannoni industriali, emerge anche nelle poche frasi che l'autore scambia con un abitante del posto. Notando, infatti, delle mucche in un pascolo recintato, Celati si accorge che, come carcerate, «stanno lì nel recinto a occhi bassi, senza più la loro curiosità di guardare tutto quello che si muove. Se alzano

désormais si fétides, si toxiques, qu'elles ne charrient plus, mais par centaines, que des poissons morts flottant le ventre en l'air. En altitude, de petits rapaces, l'air absent, cherchent leur bonheur dans ce paysage désespérant» (2013: 183).

gli occhi, si vede che non hanno più il grande sguardo delle bestie» (*ibid.*: 32). L'uomo accanto al recinto ne conferma l'impressione, di cui Celati riporta le parole: «mi ha detto che la tristezza di quelle vacche è contagiosa, lui certe sere torna a casa depresso senza sapere perché» (*ibid.*). Anche in *Chemins d'eau*, la fine di un legame individuale con gli animali non passa sotto silenzio. Descrivendo l'aspetto fisico dei fagiani visti sul ciglio della strada, Rolin afferma che essi non sono selvaggi ma «frais émoulus d'un élevage» (2013: 209). Attraverso una certa ironia, che serve tuttavia a mantenere un atteggiamento distaccato, l'autore spiega la ragione della loro temporanea libertà: essa risiede nel fatto di lasciarli all'aria aperta affinché «ils acquièrent d'ici l'ouverture un petit air de sauvagerie émoustillant pour les chasseurs» (*ibid.*). La transizione industriale ha dunque completamente stravolto il rapporto dell'uomo con l'ecosistema: se un tempo, la relazione con la terra si basava su un legame solido, individuale e alla pari, ora l'estraniazione degli animali in grandi allevamenti è uno dei tanti esempi con cui l'uomo si è distaccato dalla consapevolezza dell'importanza della loro esistenza. Solamente le comunità sopravvissute possono ricordarsi e, dunque tentare di tramandare, un altro modo di relazionarsi con l'ambiente. Il segreto risiede nel trattare gli animali, il fiume e la terra per quello che sono: non oggetti, ma esseri animati e viventi. È questo il tipo di sensibilità che anche Celati e Rolin cercano di tramandare, in linea con dei principi che oggi potremmo definire ecologici.

Pratiche di coesistenza

La pratica di una coesistenza armoniosa con il mondo è suggerita, nelle due opere, dall'incontro con i pochi abitanti che sono rimasti a vivere nei territori dimenticati. Essi tramandano la saggezza di un tempo, quando la società premoderna non possedeva le diffuse tecnologie industriali per lo sfruttamento dei terreni e degli animali. Far fronte all'inondazione di un fiume, per esempio, significava accettare la potenza dell'elemento naturale e rispettarla, adattandosi di conseguenza ai cambiamenti del terreno che, per la vicinanza del fiume, avvenivano di frequente. In *Verso la foce*, un signore si rivolge a Celati spiegandogli qual è il giusto comportamento da adottare nel caso di piena:

> Uno che ha vissuto una vita ha imparato tutti i segreti d'un posto, purtroppo. Ma non diciamo neanche purtroppo, perché bisogna pur vivere da qualche parte. E con l'acqua noi qui ce la intendiamo. L'unica cosa è non prendersi confidenze. Uno si prende confidenze e si butta, dopo deve solo sperare di farla franca. Ognuno fa le sue cose, va bene, ma bisogna che si adatti a quello che c'è. (2023: 58)

Arrivando dritto al punto, l'abitante del posto afferma che la cosa importante è saper convivere con il fiume, adattandosi alla sua imprevidibilità senza sottovalutarlo. Secondo le sue parole, la specie umana si deve accontentare di vivere condividendo il proprio spazio con gli altri esseri viventi, senza sentirsi in diritto di imporre il proprio dominio su di essi. Conoscere 'i segreti' di un posto può portare, allora, anche a costruire dei legami affettivi con esso. Per esempio, in *Chemins d'eau*, l'amore della guardiana per la propria chiusa si riversa nella «désarmante bienveillance» (2013: 217) che essa impiega per la cura delle proprie piante e dei propri animali domestici. Parlando con l'autore, la donna ammette di avere «un goût immodéré pour les "vieilles choses", "qu'elles soient belles ou non"» (*ibid.*: 218): per questo motivo, nonostante l'aspetto datato della propria casa, la signora si rifiuta di apportarvi delle modifiche; piuttosto, per lei è meglio scovare la bellezza nelle piccole cose, come il mazzo di gladioli e di dalie che ha appena raccolto in giardino e che si affretta a regalare a Rolin.

I posti che i nostri autori vanno visitando pullulano dunque di gesti abituali, che indicano un modo particolare di relazionarsi con l'ambiente. Sono numerose le volte in cui Celati si accorge della presenza di un'atmosfera diversa rispetto a quella di città; per l'autore, si tratta di un'«aria di attesa che il tempo scorra e passi il giorno, venga un'altra stagione» (2023: 90). Gli abitanti dei luoghi visitati seguono allora il ritmo naturale della terra, sia che esso si manifesti in una piena del fiume, sia che si riveli nello schiudersi dei petali dei fiori. Se per l'autore di *Verso la foce*, «gli unici paesaggi a cui si va incontro sono andamenti di abitudini, circostanze secondo le ore, luci e colori e rumori che cambiano» (*ibid.*: 82), si può allora affermare che l'essere umano, con le sue abitudini, arrivi a fondersi con la mutevolezza del paesaggio, diventandone parte naturale. Il concetto è ribadito nel momento in cui Celati associa le voci degli abitanti di paese ai suoni che emettono gli animali. Per l'autore, infatti, tutto il mondo è coinvolto nei richiami: così come le cicale friniscono, i chiurli e i cuculi cinguettano, le rane gracidano, anche il mormorio diffuso degli abitanti del paese diventa una modulazione di canto, dove ogni parola diventa un richiamo. Per Celati, allora, chiamarsi come fanno gli uccelli diventa parte della vita di ogni giorno, dove il linguaggio astratto e tecnico del parlare in maniera 'oggettiva' non è che superfluo: usare le parole come richiami rimanda, infatti, a un tempo passato, dove gli uomini erano più in armonia con il luogo che abitavano. Si tratta di un modo di relazionarsi che rende conto di un legame molto più stretto con la terra e che in epoca postindustriale sta scomparendo; un modo che, ancora una volta, potremmo definire, in senso letterale, ecopoetico.

È proprio nello scorrere ordinario della vita che i luoghi visitati affascinano e incantano i nostri autori. In *Chemins d'eau*, per esempio, il paesino sul canale Marseille Les Aubigny non sembra avere niente di speciale: le case sono prive di stile, la chiesa è perduta in mezzo a una piazza informe e le abitazioni si allineano sommariamente sull'istmo della Loira. Tuttavia, nel ritmo lento del pomeriggio, è la stessa atmosfera a sollevare l'immaginazione dell'autore, che si sente parte di un

luogo che sembra evocare i confini del mondo, come la Patagonia, le zone costiere dell'Olanda o un semplice sobborgo senza riparo in aperta campagna. Di nuovo, l'immaginario colto nel paesaggio serve a dare voce, intensificandola, alla decostruzione delle gerarchie nell'*Umwelt*, a vedere dunque oltre il conflitto, senza negarlo né tantomeno trascurarne l'importanza. L'incanto di questi posti e le visioni fuggitive che provocano finiscono per emozionare Rolin, poiché l'autore percepisce la presenza di un «miracle» (2013: 190) nel paesaggio, che sia nel silenzio della calma delle acque di un acquedotto del XIX secolo, nel bagliore delle ali di un'albanella reale in volo oppure nell'architettura aerea di una vecchia chiesa che non offre alcuno ostacolo alla luce. Come per Rolin, anche per Celati l'intuizione del miracolo non ha niente a che fare con il suo significato religioso: si tratta della percezione di un dettaglio straordinario nell'ordinario andamento naturale della terra e dei suoi abitanti, umani e non. Nell'emozione di sentirsi parte di qualcosa di più grande – «bastava che guardassi qualcosa e cominciavo a emozionarmi» (2023: 135) – Celati riflette sul fatto che, in fin dei conti, «non si è mai estranei a niente di ciò che accade intorno» (*ibid.*: 97). Se infatti, per l'autore, «il corpo è un organo per affondare nell'esterno, come pietra, lichene, foglia» (*ibid.*), allora, come gli altri elementi naturali, anche l'essere umano fa parte dell'ambiente, e il suo corpo non è che un mezzo per mettersi in relazione con il resto della terra.

È dunque attraverso la riscoperta di questo antico legame che i nostri autori suggeriscono un modo per riconsiderare il rapporto con il paesaggio postindustriale. Svestendo della loro astrattezza i discorsi dominanti dell'epoca e rifiutando di seguire percorsi già tracciati, Celati e Rolin arrivano a tessere un racconto che mette in primo piano la storia degli ambienti marginali e dei loro abitanti, mettendo così in atto una resistenza simbolica, sia intellettuale che fisica. Sospendendo i giudizi e servendosi dell'immaginazione, essi resistono all'opinione comune sulla banalità dei luoghi, lasciandosi sorprendere dal semplice manifestarsi degli stessi. Allora, grazie al miracolo naturale che si rivela nel vivo paesaggio e all'emozione che deriva dal sentirsene ancora parte, i due autori finiscono per suggerire, nel recupero della saggezza premoderna del saper coesistere, la soluzione per ribaltare il rapporto di dominazione dell'uomo sull'ambiente. Tramite il discorso letterario, Gianni Celati e Jean Rolin giungono a ridare vita al mondo, rendendolo presente anche agli occhi degli altri perché, come ricorda l'autore di *Verso la foce*, «il mondo esterno ha bisogno che lo osserviamo e raccontiamo, per avere esistenza» (2023: 126).

Bibliografia

André, Marie-Odile – Sennahauser, Anne (2019), "Avant-propos", in M. André & A. Sennhauser (eds.) (2019), *Jean Rolin. Une écriture* in situ, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 7–14.

André, Marie-Odile – Sennahauser, Anne (2019), "Table ronde avec Jean Rolin, Jean-Christophe Bailly et Philippe Vasset", in M. André & A. Sennhauser (eds.) (2019), *Jean Rolin. Une écriture* in situ, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 149–169.

Barthélémy, Lambert (2021), "(…) *le satori du transit* (…) ou : Les dromomanes du monde liquide (Rolin, Stasiuk, Vasset, Sinclair)", *Corps & Psychisme*: L'errance, n. 79, 27–36, https://doi.org/10.3917/cpsy2.079.0030, (ultimo accesso 09/07/2025).

Belpoliti, Marco – Cortellessa, Andrea (2007), "*Letteratura come accumulo di roba sparsa*. Conversazione con Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa", in M. Belpoliti & M. Sironi (eds.) (2008), *Gianni Celati*: Riga n° 28, Milano, Marcos y Marcos, 25–37.

Celati, Gianni (2004), "Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo", in M. Belpoliti & M. Sironi (eds.) (2008), *Gianni Celati*: Riga n° 28, Milano, Marcos y Marcos, 126–135.

Celati, Gianni (2023), *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli.

Cesari, Severino (1989), "Il transito mite delle parole. Narrare è artigianato e cerimoniale", in M. Belpoliti & A. Stefi (eds.) (2022), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste. 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, 169–179.

Collot, Michel (2022), *Un nouveau sentiment de la nature*, Paris, Corti.

Delacroix, Oriane, "Jean Rolin, écrivain: *Il y a pour moi un lien manifeste entre la marche et l'écriture*", Radio France, 2025, https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-midis-de-culture/jean-rolin-raconte-les-evades-de-france-dans-tous-passaient-sans-effroi-8675839, (ultimo accesso 09/07/2025).

Glotfelty, Cheryll – Fromm, Harold – Shewry, Teresa (eds.) (1996), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens, The University of Georgia Press.

Iacoli, Giulio (2005), *Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Parma, Diabasis.

Iacoli, Giulio (2016), *A verdi lettere: idee e stili del paesaggio letterario*, Firenze, Franco Cesati.

Jakob, Michael (2009), *Il paesaggio*, Bologna, il Mulino.

Lumley, Robert (1990), "La novella e il nuovo paesaggio italiano", in M. Belpoliti & A. Stefi (eds.) (2022), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste. 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, 187–207.

Nuvolati, Giampaolo (2006), *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Bologna, il Mulino.

Rolin, Jean (2013), *Chemins d'eau*, Paris, La Table Ronde.

Roussigné, Mathilde (2019), "Jean Rolin: ce que l'imposture fait au reportage", in M. André & A. Sennhauser (eds.) (2019), *Jean Rolin. Une écriture* in situ, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 51–60.

Scaffai, Niccolò (2017), *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci.

Schoentjes, Pierre (2020), *Littérature et écologie. Le Mur des abeilles*, Paris, Corti.

Solnit, Rebecca (2018), *Storia del camminare*, Milano, Ponte alle Grazie.

La crisi climatica ai tempi del 'brain rot': L'ecolinguistica come resistenza e coesistenza nell'era 'Onlife'

Vincenzo Amendolara

Abstract: With average annual temperatures exceeding 1.5 °C above pre-industrial levels, 2024 ranks as the warmest year on record globally. That same year, 'brain rot', the intellectual deterioration due to the overconsumption of trivial online content through the aimless scrolling on social media shorts, was announced as the 'Word of the Year' by *Oxford University Press*. These developments emerge against a historical backdrop already disrupted by multiple complexities, that is, the 'multi-crisis' of the Anthropocene, threatening the 'ecological and sociocultural pillars' underlying the concept of sustainability. The objective of this paper is to highlight, through a series of targeted reflections, the strengths of ecolinguistics as an investigative discipline for analyzing sociocultural trends and the representation of the climate crisis on social media. Ecolinguistics can, in fact, address a research gap at the intersection of climate and social change, representing a desideratum in the analysis of climate discourse in the 'Onlife' dimension.

Keywords: Ecolinguistics; Climate crisis; Sustainability; Social media; Social psychology

Abstract: Con il superamento di 1,5 °C delle temperature medie annuali rispetto ai livelli preindustriali, il 2024 si classifica come l'anno più caldo a livello globale. Il 2024 è anche l'anno in cui viene annunciata come parola dell'anno dalla *Oxford University Press* 'brain rot', ossia il deterioramento intellettuale legato al consumo di contenuti triviali su social media. Tali dati emergono in un contesto storico già profondamente scosso da molteplici criticità, tanto da parlare di 'multicrisi' dell'Antropocene, minando in profondità i 'pilastri ecologici e socioculturali' alla base del concetto di sostenibilità. Obiettivo del presente contributo è infatti quello di evidenziare e delineare attraverso una serie di ragionamenti mirati i punti di forza dell'ecolinguistica come disciplina investigativa per analizzare fenomeni socioculturali e rappresentazioni della crisi climatica su social media. L'ecolinguistica, di fatto, potrebbe pertanto colmare una lacuna di ricerca nell'intersezione tra cambiamento sociale e climatico, rappresentando un desideratum nell'analisi del discorso climatico nell'era 'Onlife'.

Parole chiave: Ecolinguistica; Crisi climatica; Sostenibilità; Social media; Psicologia sociale

E non sempre ciò che vien dopo è progresso.
Alessandro Manzoni

Introduzione

Nel 2005, davanti ad una classe di *Scienze liberali* del Kenyon College in Gambier, Ohio, David Foster Wallace tenne un discorso illuminante ed emblematico che ben presto divenne celebre con il nome di *This Is Water* (tradotto in italiano con il titolo *Questa è l'acqua*). Nel suo discorso Foster Wallace ironizza sul modello standardizzato e, di conseguenza, fossilizzato di alcuni costrutti sociali che spesso presentano forme rituali trite e ritrite. I 'commencement speech' americani di fatto iniziano solitamente con aneddoti e storie altisonanti che pur essendo «the better, less bullshitty conventions of the genre»[1] (Wallace 2005) costituiscono tuttavia un monotono «cliché» (*ibid*.). Ciononostante, anche Foster Wallace inizia il suo discorso con un aneddoto, «the deployment of didactic little parable-ish stories» (*ibid.*). Nell'aneddoto, due giovani pesci incontrano un pesce più anziano nel corso di una loro nuotata:

> There are these two young fish swimming along and they happen to meet an older fish swimming the other way, who nods at them and says: "Morning, boys. How's the water?". And the two young fish swim on for a bit and then eventually one of them looks over at the other and goes: "What the hell is water?". (*Ibid*.)

Quello che Foster Wallace intende dire con il suo racconto è che spesso non si è in grado di percepire o inquadrare in maniera corretta la realtà nella quale si è immersi. Troppe cose passano inosservate e si finisce col dare per scontati persone e luoghi. Di conseguenza si sottovalutano o banalizzano le azioni che si compiono nei confronti degli altri e dell'ambiente, «but the fact is that in the day to day trenches of adult existence, banal platitudes can have a life or death importance» (*ibid*.).

L'equilibrio ecologico è 'l'acqua' dei giovani pesci del racconto di Foster Wallace: ci si accorge di esso solo quando viene meno. Le conseguenze della crisi climatica sono ben visibili: alluvioni, siccità, uragani, incendi e migliaia di vittime ogni anno. Eppure, molto spesso si ha l'impressione che gli stakeholder politici ed economici ignorino volutamente tali conseguenze, spinti dai dettami di società tecnocratiche e dal profitto ad ogni costo. Testimonianza di ciò è l'innalzamento di 1,5°C rispetto ai livelli preindustriali della temperatura media terrestre. Il 2024 è giunto così ad essere l'anno più caldo di sempre, come confermato da un recente report della NASA (cfr. Bardan 2025).

Al di là del modus operandi di massimizzazione economica tipico del discorso industriale, i dettami neoliberali (cfr. Machin-Mayr 2023; Abramovitz 2012) di profitto e fama rappresentano delle

[1] Si tratta di trascrizioni dal discorso originale di David Foster Wallace, *This Is Water*, del 2005.

'storie' (cfr. Stibbe 2021) o 'framing' (*ibid*.: 39) ricorrenti, ovvero schemi cognitivi fissi che spingono verso determinati comportamenti e obiettivi. Tali schemi (o 'frame') vengono spesso propinati su social media - e in maniera diversa a seconda della piattaforma social - ad utenti, anche in forma memetica. Per 'meme' si intende un pattern multimodale ricorrente (in forma di testo, immagine, suono, video o una combinazione di questi), il quale presenta una struttura semiotica tale da poter essere adattato a molteplici contesti e situazioni comunicative. Ampiamente diffuso, virale, il meme viene riconosciuto come tale dagli utenti della rete.

In un contesto in cui la reiterata esposizione a contenuti prefabbricati, storie 'bite-sized' di rapido consumo, dove il mito della ricchezza, della fama e dei canoni di bellezza irreali vengono impacchettati retoricamente ed esposti in maniera convincente e accattivante, la conseguenza è quella di produrre disillusione che porta a comportamenti consumistici per compensare al senso di insoddisfazione indotto (cfr. Stibbe 2021: 22; Chawla 2001: 120). Tali condotte contribuiscono pertanto ulteriormente alla crisi climatica tramite il conseguente aumento di produzione di beni.

Capziosi schemi retorici come quelli appena descritti costituiscono una parte di 'discorsi' (cfr. Fairclough 2003) studiati dall'ecolinguistica e che Stibbe (2021: 22) definisce «discorsi distruttivi». Essi intaccano i «pilastri» (cfr. Soini – Birkeland 2014) del concetto di sostenibilità, che si fondano su basi ecologiche ed economiche, ma anche sociali e culturali.

Ritornando dunque all'aneddoto dell'acqua di Foster Wallace:

> Spesso si pensa al mondo esterno solo ed esclusivamente in relazione a sé stessi, tralasciando il fatto che esso esista a prescindere che lo si percepisca o meno, e che ciò che si vede e si sente non sia la verità assoluta su cui basare la propria esistenza. A volte si pecca di arroganza, perché la mente è portata a tralasciare questa ovvietà: non si è soli al mondo ed è necessario prendere in mano i propri pensieri e analizzarli, prima che essi trascinino nell'inconsapevolezza. Infatti, chi è troppo sicuro delle proprie idee, tanto da non metterle mai in discussione, rimane come imprigionato in esse senza nemmeno accorgersene. (Regoli 2021)

A ridosso dei ragionamenti fatti finora sulla crisi climatica, è senz'altro necessario un ribaltamento di prospettiva per implementare il cambiamento di cui Regoli (2021) parla commentando il discorso di Foster Wallace. Vige dunque la necessità di vedere l'umano 'immerso' e non 'separato' dall'ambiente, bisogna «uscire dall'Antropocene per entrare nel Simbiocene»[2] (Albrecht 2016), «where humans symbiotically reintegrate themselves, psychologically and technologically, into nature and natural systems» (Albrecht 2019: 102), tenendo quindi conto dello Zeitgeist digitale corrente.

[2] «Exiting the Anthropocene and Entering the Symbiocene» (Albrecht 2016). La traduzione in italiano è dell'autore.

L'ecolinguistica (cfr. Stibbe 2021), una branca della linguistica che si riallaccia a diverse correnti teoriche quali l'*Appraisal Theory* (cfr. Martin-White 2005) e l'analisi critica del discorso (cfr. Fairclough 2014), potrebbe dunque costituire un appropriato mezzo di indagine per studiare le diverse 'eco-narrazioni' (cfr. Stibbe 2024) presenti in rete, ponendosi come obiettivo appunto quello di carpire e catalogare pattern retorici con la finalità precipua di sostituire discorsi distruttivi («destructive discourses», Stibbe 2021: 22), come quelli accennati sopra, nocivi ad ambiente ed individui, con discorsi benefici («beneficial discourses», *ibid.*: 26). Inoltre, lo studio della 'comunicazione mediata da computer' (cfr. Thurlow *et al.* 2014), con la sua forte risonanza retorica, diventa indispensabile per creare il cambiamento necessario ad arginare la crisi climatica. Da un'analisi qualitativo-quantitativa dei commenti sui social come spia della reazione degli utenti si potrebbe infatti capire cosa e come migliorare nella comunicazione della crisi climatica (cfr. De Santo 2024: 116) e promuovere al contempo consapevolezza ecologica, o 'eco-awareness' (cfr. Yadav 2014).

Va infatti tenuto conto che le piattaforme social con le loro caratteristiche multimodali (cfr. Kress 2010) fungono da vere e proprie arene retoriche per un tema polarizzante come la crisi climatica, dove si oscilla di continuo tra attivismo e negazionismo (cfr. Milizia 2022: 28).

Verranno ora qui discussi i concetti di crisi climatica e sostenibilità, inserendoli nel contesto più ampio dei social media per poi passare in rassegna alcune 'parole dell'anno' annunciate dalla *Oxford University Press*, sintomatiche della complicata situazione sociale 'nell'Onlife'. Seguiranno inoltre alcune riflessioni su disagi sociali, come le 'realtà post-verità', e psicologici, i cosiddetti 'stati psicoterratici', creati dall'incombente crisi climatica e diffusi a macchia d'olio tramite i media. Obiettivo del contributo è quindi quello di auspicare ulteriori studi che tengano traccia della relazione tra crisi climatica e social media in ottica contrastiva, con l'ecolinguistica come principale lente investigativa.

La crisi climatica nella 'multicrisi'

A dispetto dei concitati appelli sollevati in occasione dell'accordo di Parigi del 2015 sui cambiamenti climatici, l'anno 2024 si conferma tristemente, con l'innalzamento di ben 1,5 °C rispetto ai livelli preindustriali, come l'anno più caldo mai registrato a livello globale. Nello stesso anno, almeno 242 milioni di studenti in 85 paesi sono stati costretti ad interrompere gli studi a causa di eventi climatici estremi (UNICEF 2024).[3] Tali dati non devono di certo stupire, in quanto le sferzate e le conseguenze di quello che un tempo, e persino nel linguaggio corrente, viene ancora a volte chiamato in maniera

[3] Per maggiori informazioni si veda: https://www.unicef.org/reports/learning-interrupted-global-snapshot-2024#:~:text=Globally%2C%20at%20least%20242%20million,to%20climate%20hazards%20in%202024.

eufemistica 'cambiamento climatico' sono ben evidenti da anni: «The effects of climate change are already being seen through the increased number of climate disruptions such as larger wildfires, longer drought periods, changes in weather patterns, increase in sea level, increased risk of flooding, and ice cap melting» (Basch *et al.* 2021: 163). L'endemico stato di agitazione e insicurezza che la crisi climatica ha comportato nei decenni porterebbe dunque piuttosto a parlare di una «permacrisi» (Brown *et. al*. 2023) dell'Antropocene, l'epoca geocronologica (cfr. Heichele 2020: 57) in cui l'azione umana ha avuto un impatto significativo sul pianeta.

L'allarmante situazione climatica si inserisce tra l'altro in un quadro già di per sé complicato e profondamente marcato da un caleidoscopico intreccio di perplessità economiche, politiche e sociali, tanto che al concetto di 'permacrisi' si affianca quello di 'multicrisi':

> Raramente nella storia si sono sviluppati simultaneamente così tanti eventi globali e pericolosi che minacciassero l'esistenza dell'umanità. Il riscaldamento globale, l'inasprirsi della crisi economica, pandemie e terrorismo internazionale sono una realtà al giorno d'oggi, e ognuno di essi richiede una soluzione su scala mondiale. Ognuno di essi può essere citato come un rischio letale al progresso che abbiamo fatto in termini di diritti umani, di abolizione dell'autorità esercitata attraverso paura e oppressione, di promozione della prosperità e della diffusione della democrazia. (Iodice 2019: 22)

La catastrofe climatica rappresenta quindi una minaccia che richiede un'azione immediata e un approccio corale. Per fare ciò è necessario prima di tutto sviluppare un'accentuata consapevolezza ecologica nei processi decisionali economici, politici e socioculturali - collettivi ed individuali - in quanto ogni membro della società rappresenta uno stakeholder decisivo nel delicato equilibrio ambientale. Come evidenziato nell'*Introduzione* con l'aneddoto dell'acqua di Foster Wallace, vi è un urgente bisogno di consapevolezza ecologica, tramite la quale ogni individuo possa percepire l'ambiente come una parte integrante di sé, e non più come mero concetto astratto, distinto e lontano. Bisognerebbe abbandonare il concetto di 'Antropocene' in cui vi è la passivizzazione del pianeta, visto come mera risorsa da sfruttare avidamente, ed abbracciare il concetto di «Simbiocene» (Albrecht 2016) in cui umano e pianeta vivono in simbiosi ed armonia.

La cornice cognitiva («framing»; cfr. Stibbe 2021: 39) del 'successo' e della 'ricchezza ad ogni costo', anche a dispetto di persone e ambiente, dovrebbe quindi essere dimessa, in quanto rappresenta una 'storia distruttiva' («destructive story», *ibid.*: 22) come la definisce Stibbe (2021), un puro automatismo capzioso mosso dagli ideali tecnocratici e aporofobici della società globalizzata. Solo tramite un'inversione di rotta verso 'storie benefiche' (*ibid.*: 26) ed 'eco-narrazioni' (cfr. Stibbe 2024) costruttive si potrà quindi ridefinire il paradigma ambientale, cercando di arginare gli ormai ingenti danni.

L'ecolinguistica (Stibbe 2021), sensibile a tali tematiche, rappresenta senz'altro un'adeguata opzione per questo cambiamento di rotta. Con la sua cornice teorica, essa analizza 'testi' (scritti, orali e multimodali, intesi come «a semantic unit; a unit not of form but of meaning» – Halliday-Hasan 1976: 2), per trovare difetti e pregi nelle tendenze socioculturali ed eco-narrazioni correnti con l'obiettivo di migliorare la comunicazione di temi ecologici. In tal modo si promuove lo sviluppo di una solida 'eco-awareness' negli individui, per il raggiungimento di una società sostenibile. Il concetto di sostenibilità, definito dalla Commissione Brundtland delle Nazioni Unite (1987) come «meeting the needs of the present without compromising the ability of future generations to meet their own needs», costituisce infatti l'elemento cardine di tale cambiamento, posto tra gli obiettivi primari dell'ecolingusitica. 'Sostenibilità', però, va intesa in senso ampio, e non limitata al solo aspetto ecologico. Essa si fonda infatti su diversi «pilastri» (cfr. Soini – Birkeland 2014) che comprendono anche aspetti economici, sociali e culturali. Si tratta di un equilibrio armonico che può sussistere solo se ogni pilastro è sostenuto dagli altri. Il dilagante fenomeno del 'brain rot' costituisce pertanto un'allarmante minaccia al 'pilastro socioculturale' di sostenibilità.

'Brain rot' nell'Onlife

Oltre ad essere stato l'anno più caldo a livello globale, il 2024 è stato anche l'anno in cui 'brain rot' viene annunciata dalla *Oxford University Press* come 'parola dell'anno'. 'Brain rot' (traducibile con 'putrefazione cerebrale') definisce quella condizione di deterioramento intellettuale dovuta all'eccessiva esposizione a contenuti triviali e/o di bassa qualità in rete. Questo stato viene spesso collegato al concetto di 'doomscrolling', vale a dire il consumo incontrollato e compulsivo su social media di un contenuto dopo l'altro, di solito 'shorts' (video in formato verticale e di breve durata), ovvero la tipologia di video presenti su *TikTok* (il 'TikTok') e di recente anche su *YouTube* (lo 'YouTube Short'). A tal riguardo è stata spesso menzionata la discussa serie animata *Skibidi Toilet* lanciata su *YouTube* nel 2023. La serie figura teste antropomorfe dai lunghi colli che si contorcono e fuoriescono da water semoventi. La distopica serie è giunta a diventare in brevissimo tempo 'fenomeno culturale', specie tra i giovanissimi della 'Generazione Alpha', scuotendo di molto l'opinione pubblica:

> [L]a giornalista Taylor Lorenz, esperta di cultura digitale, definì Skibidi Toilet «il più grande fenomeno online dell'anno», notando come fosse denso di riferimenti al mondo digitale e dei videogiochi «che la maggior parte degli adulti non capirebbe». Non a caso, la fascia di pubblico più legata alla serie è la cosiddetta Generazione Alpha, quella delle persone nata a partire dai primi anni Dieci del Duemila, e quindi più giovane della Generazione Z. Il successo di questi video tra i giovanissimi ha fatto molto discutere,

> perché Skibidi Toilet contiene molti elementi inquietanti e scene di violenza, come bombardamenti o accoltellamenti. [...] Anna Mityanina, Commissaria per i diritti dei bambini di San Pietroburgo, ha accusato la serie di non rispettare «gli standard della decenza». (Minto 2024)

L'emblematica scelta di Oxford testimonia pertanto lo stato di preoccupazione generalizzata per gli effetti deleteri che l'uso sconsiderato di piattaforme social può potenzialmente portare alla salute mentale degli utenti, specie dei più giovani:

> There is a significative body of research that highlights the potential dangers that social media use may have on the cognitive and emotional development of young people. Among the most frequently cited negative effects are compromised attentional abilities, the emergence of addictive behaviours, and the experience of frequent states of stress and anxiety. (Natale 2020: 123)

L'ecolinguistica si pone tra i suoi obiettivi primari quello della promozione della sostenibilità in tutte le sue accezioni e dunque anche della sostenibilità socioculturale (cfr. Soini – Birkeland 2014). Essa non può pertanto esimersi dall'analisi dei social media e delle tendenze ivi presenti.

Un approccio ecoliguistico di investigazione sociale potrebbe quindi, a titolo d'esempio, esser dato dall'analisi delle 'Words of the Year' stilate da istituti rinomati quali l'*Oxford Univeristy Press,* un utile strumento di vigilanza per carpire perplessità, esigenze e nuove tendenze verso cui vertono le moderne società globalizzate. Non è dunque un caso che tra i candidati alla parola dell'anno 2024[4] figurava anche 'slop', termine con cui viene indicato l'output (testo, immagine o altro prodotto digitale) inaccurato e di bassa qualità, generato da un programma di intelligenza artificiale (IA). Con la popolarizzazione delle IA, chiunque può infatti accedere alle loro funzionalità, generando contenuti spesso banali per fini economici o anche solo ludici da pubblicare eventualmente su piattaforme social. Ciò contribuisce non poco allo sfacelo ambientale in quanto «[r]apid development and deployment of powerful generative AI models comes with environmental consequences, including increased electricity demand and water consumption» (Zewe 2025).

L'influenza che la comunicazione mediata da computer esercita sulla vita cosiddetta 'offline' non può quindi più essere ignorata, tanto che già nel 2013 Luciano Floridi coniò il termine 'Onlife', per descrivere il fittissimo intreccio tra mondo online e offline, «dove reale e virtuale si (con)fondono» (D'Alessandro 2019). Tale termine ben sintetizza l'Antropocene moderno, «an age marked by the advent of instant global information and rampant social media communication» (Blaine 2021: 25). Fatte queste premesse, si evince che le potenzialità semiotico-comunicative che le piattaforme social hanno a disposizione costituiscono di certo un unicum che potrà svolgere un ruolo

[4] Per la 'shortlist' completa del 2024 si veda: https://corp.oup.com/word-of-the-year/#shortlist-2024.

fondamentale nell'affrontare la crisi climatica se queste verranno indagate tramite approccio ecolinguistico.

Come accennato, l'ecolinguistica tiene infatti conto delle dinamiche discorsive prevalenti in 'digital contents', individuando pattern retorici e comportamentali deleteri, come, per l'appunto, l'aumento esponenziale di video rappresentanti scenari violenti (specialmente se consumati dalle fasce d'età più giovani) e quelli generati tramite IA (dannosi in maniera diretta all'ambiente).

Seguirà pertanto ora una serie di ragionamenti attinenti a tale filone tematico.

Post-verità e crisi climatica

Che le piattaforme social svolgano un ruolo di primo piano nella narrazione e descrizione della crisi climatica è cosa ben nota (cfr. Natale 2022: 118). Nel novero degli argomenti polarizzanti per antonomasia, la crisi climatica si presta bene come tema di discussione in rete. Cavalcando l'onda della ricerca del sensazionalismo, eventi climatici estremi diventano spesso un mero pretesto per parlare delle mancanze della politica o divulgare notizie false e/o d'odio. La prassi del 'clickbait' ha senz'altro contribuito ad acuire il dilagante fenomeno di 'fake news' e 'hate speech'. Per 'clickbait' si intende l'utilizzo di titoli, 'caption' e/o immagini accattivanti e/o controverse che inducono l'utente a selezionare un dato contenuto con conseguente risvolto economico per chi ha pubblicato il contenuto. Tale prassi è quindi ampiamente utilizzata nella narrazione della crisi climatica, dove prevalgono tra l'altro anche teorie negazioniste, che negano la responsabilità umana della crisi.

In tali contesti, dati scientifici vengono spesso ignorati o semplicemente adattati alla specifica situazione comunicativa, e tramite gli artifici multimodali che una piattaforma mette a disposizione si cerca di convincere chi consuma un dato contenuto della veridicità di ciò che viene affermato. Tutto ciò costituisce un fenomeno molto diffuso sui social e prende il nome di 'post-verità', dall'inglese 'post truth'. Divenuta 'parola dell'anno 2016' per la *Oxford University Press*[5], 'post-verità' indica un fenomeno secondo il quale opinioni personali ed emozioni hanno un maggiore impatto nel controllare l'opinione pubblica piuttosto che dati scientifici o fatti oggettivi:

> In a relatively brief period of time, social media have transformed from tools that appear to support freedom of expression and the advancement of democratic-progressive movements (e.g., during the Arab Spring) to instruments that seem to promote the dissemination of falsehoods and the success of autocratic-conservative movements (e.g., during the 2016 U.S. elections or the 2021 attack on the Capitol Building). Indeed, the

[5] Si veda a riguardo: https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/

> terms 'fake news' and 'post-truth' owe their current popularity to the role of social media [...]. (Natale 2022: 118-119)

In relazione alla crisi climatica e al modo in cui questa viene resa nel discorso dei media si sono inoltre sviluppate una serie di malesseri di natura psicologica che i social media con la loro tendenza al sensazionalismo e alle realtà post-verità hanno contribuito ad amplificare. Tali disagi prendono il nome di 'stati psicoterratici' (cfr. Natale 2022):

> [C]hronic stress on ecosystems is likely to produce chronic stress in humans, which results in certain 'psychoterratic' or earth-related mental health syndromes, such as eco-anxiety, eco paralysis, solastalgia, and eco-nostalgia. Eco-anxiety is a special type of stress and worry, which is related to the ecological crisis, and can be interpreted in the framework of existential and psychodynamic psychology as well as social sciences. (Csilla 2022: 2, citato in Natale 2022: 116)

L'ecolinguistica ha come obiettivo fondante quello di analizzare il discorso sociale al fine di contrastare comunicazioni e narrazioni su clima e ambiente catalizzanti stati di allerta tali (come quelli propinati in video 'clickbait') da causare fenomeni psicoterratici negli utenti della rete.

Lo studio dei commenti degli utenti in reazione a video che trattano della crisi climatica potrebbe dunque gettare nuova luce su come migliorare la comunicazione in ambito ecologico. Se da un lato, infatti, il riverbero negativo dei social risulta elevato, dall'altro essi costituiscono anche un importante mezzo per promuovere consapevolezza ecologica e stili di vita sostenibili: «However, particularly when focused on a shared concern such as the climate crisis, social media use can also help to reverse such effects» (Natale 2022: 123).

L'analisi critica del discorso si è prevalentemente concentrata su discorsi distruttivi, mentre lo studio dei discorsi benefici ha sempre costituito un caso marginale (cfr. Stibbe 2014). Questo aspetto viene invece ampiamente trattato in ecolinguistica (cfr. Stibbe 2021; 2024). Da qui si evince infatti che lo studio delle eco-narrazioni in rete, sia distruttive che benefiche, costituisce un desideratum nella linguistica soprattutto in relazione allo studio delle reazioni degli utenti (commenti e like): «the perspective [...] could be broadened by investigating audience engagement, including data collected from users, such as comments and personal experiences» (De Santo 2024: 116). Inoltre, vengono auspicati studi di tipo contrastivo e 'cross-platform' che confrontino analogie e differenze di tendenze su diversi social media (cfr. Duran-Becerra *et al*. 2020: 282; Niceforo 2022: 81) con approccio interlinguistico, quindi non più monolingue e/o focalizzato principalmente sulla lingua inglese (cfr. Basch *et al.* 2021: 166). L'ecolinguistica con il suo 'toolkit' teorico e le sue finalità sostenibili ben definite si adegua a colmare tali lacune della ricerca. L'aspetto qualitativo dell'ecolinguistica può infatti essere al contempo completato anche da un approccio 'corpus-assisted' per meglio comparare

pattern e analisi di tendenze (aspetto quantitativo). Per tale compito il metodo promosso da Poole (2022) 'dell'analisi ecolinguistica assistita da corpora' è quello che maggiormente si presta a tale compito, coniugando analisi qualitative con dati quantitativi. Tramite tale approccio si potrebbero evidenziare e quantificare ad es. cluster narrativi scostanti dal concetto di eco-awareness (come la 'crisi climatica' vista come 'bufala' - si veda 'climate hoax', cfr. Milizia 2022) per meglio analizzarne le tendenze attraverso piattaforme e lingue diverse.

Conclusioni

In questo contributo si è cercato di affrontare lo sfaccettato concetto di 'multicrisi' della sostenibilità in senso ampio nell'era 'Onlife'. Dopo aver evidenziato le dinamiche dietro alcuni schemi cognitivi ('framing') che all'insegna del 'successo' e del 'profitto ad ogni costo' vengono promossi come 'senso comune' dal discorso dominante della società tecnocratica, si è ragionato sulla divulgazione in forma memetica e reiterata di tali ideali. Questi ultimi seguono il modello dei 'discorsi distruttivi' in quanto inducono a comportamenti consumistici, deleteri per il benessere psicologico degli utenti e per l'equilibrio dell'ecosistema. Al tema polarizzante della crisi climatica si legano inoltre spesso fake news, oltre che approcci parossistici tendenti al sensazionalismo (fenomeno del 'clickbait'). Tali pratiche rendono spesso le piattaforme social veicolo di diffusione di 'eco-ansia', stato psicoterratico, che l'ecolinguistica cerca di arginare promuovendo 'eco-awareness': «Appraisal or ecolinguistic frameworks can be very insightful in this sense, yielding information about different aspects of climate change discourses, such as actors, objects, and events» (Niceforo 2022: 71).

Inoltre, l'ecolinguistica (cfr. Stibbe 2021) associata all'analisi critica assistita da corpora (cfr. Poole 2022) costituisce un importante metodo di analisi delle eco-narrazioni circolanti in rete. Le ripercussioni 'reali' della comunicazione mediata da computer sono sempre più tangibili nell'era Onlife, facendo dei social media un rilevante oggetto di studio. Come evidenziato in letteratura, sono inoltre caldeggiati studi contrastivi 'cross-platform' ed interlinguistici.

Infine, da come si è potuto evincere dai ragionamenti di stampo ecolinguistico fatti finora, l'analisi di social media sotto tale lente investigativa rappresenta dunque un forte desideratum e potrebbe costituire un adeguato mezzo di resistenza a pratiche discorsive nocive al connubio società-ambiente, contribuendo al contempo ad una sana coesistenza e simbiosi: dall'Antropocene ad un auspicato Simbiocene.

Bibliografia

Abramovitz, Mimi (2012), "Theorising the Neoliberal Welfare State for Social Work", in M. Gray, J. Midgley, & S. Webb (eds.), *The SAGE Handbook of Social Work*, London, SAGE, 33-51.

Albrecht, Glenn (2016), "Exiting the Anthropocene and Entering the Symbiocene", *Minding Nature,* 12-16.

Albrecht, Glenn (2019), *Earth Emotions: New Words for a New World*, New York, Cornell University Press.

Bardan, Roxana (2025), "Temperatures Rising: NASA Confirms 2024 Warmest Year on Record", *NASA.GOV*, 01/01/2025, https://www.nasa.gov/news-release/temperatures-rising-nasa-confirms-2024-warmest-year-on-record/ , (ultimo accesso 29/01/2025).

Basch, Corey – Yalamanchili, Bavya – Fera, Joseph (2021), "#Climate Change on TikTok: A Content Analysis of Videos", *J Community Health 47*, 163–167.

Blaine, Edward (2021), "Fostering Student Activism About the Climate Crisis Through Digital Multimodal Narratives", *Journal of Sustainability Education*.

Brown, Gordon – El-Erian, Mohamed – Spence, Michael (2023), *Permacrisis: A Plan to Fix a Fractured World*, New York, Simon & Schuster.

Chawla, Saroj (2001), "Linguistic and Philosophical Roots of Our Environmental Crisis", in A. Fill & P. Mühlhäusler (eds.), *The Ecolinguistics Reader: Language, Ecology, and Environment*.

Csilla, Ágoston *et alii* (2022), "Identifying Types of Eco-Anxiety, Eco-Guilt, Eco-Grief, and Eco-Coping in a Climate-Sensitive Population: A Qualitative Study", *Int J Environ Res Public Health 19(4)*, 2461.

D'Alessandro, Jaime (2019), "Luciano Floridi: "Vi spiego l'era Onlife, dove reale e virtuale si (con)fondono"", *Repubblica*, 29.09.2019, https://www.repubblica.it/dossier/tecnologia/onlife/2019/09/29/news/repubblica_onlife_luciano_floridi-237286128/ , (ultimo accesso 29/01/2025).

De Santo, Maria (2024), "Digital Narratives of Mental Health: Investigating Medical Communication on TikTok", *Textus, English Studies in Italy*, 97-120, doi: 10.7370/115625.

Duran-Becerra, Beatriz *et alii* (2020), "Climate Change on YouTube: A Potential Platform for Youth Learning", *Health Promotion Perspectives. 10,* 282-286, 10.34172/hpp.2020.42.

Foster Wallace, David (2005), *This Is Water* (Discorso).

Halliday, Michael – Hasan, Ruqaiya (1976), *Cohesion in English,* London, Longman.

Heichele, Thomas (2020), "Das Spannungsfeld von Mensch, Technik und Natur aus Sicht der Philosophie: Von Ackerbau und Viehzucht zum Anthropozän", in H. *Thomas, Mensch - Natur - Technik: Philosophie für das Anthropozän*, Münster: Aschendorff, 47-66.

Iodice, Emilio (2019), *Quando il Coraggio era l'Essenza della Leadership: Lezioni dalla Storia. Vite da seguire*.

Jenkins, Henry (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press.

Fairclough, Norman (2003), *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London, Routledge.

Fairclough, Norman (2014), *Language and Power* (3rd edn), London, Routledge.

Machin, David – Mayr, Andrea (2023), *How to Do Critical Discourse Analysis: A Multimodal Introduction,* Singapore, Sage.

Martin, James – White, Peter (2005), *The Language of Evaluation: Appraisal in English*, New York, Palgrave Macmillan.

Minto, Pietro (2024), "Una serie animata che non capirete", *Il Post*, 20/06/2024, https://www.ilpost.it/2024/06/20/skibidi-toilet/ , (ultimo accesso 29/01/2025).

Milizia, Denise (2022), "Climate Change and Global Warming. An American Perspective through the Lenses of Old and New Modes of Communication", *Anglistica AION 26.1 (2022): Climate Change Discourse. Remediation and Recontextualisation in News and Social Media*, 23-47, https://doi.org/10.6093/2035-8504/10559.

Natale, Natale (2022), "Climate Trauma and Activism. The Social Media Coverage of Climate Crisis and Its Effects. An Overview", *Anglistica AION 26.1 (2022): Climate Change Discourse. Remediation and Recontextualisation in News and Social Media*, 113-123, https://doi.org/10.6093/2035-8504/10564.

Niceforo, Marina (2022), "Linguistic Remediation of the IPCC's Sixth Assessment Report in Twitter Discourse on Climate Change", *Anglistica AION 26.1 (2022): Climate Change Discourse. Remediation and Recontextualisation in News and Social Media*, 69-81, https://doi.org/10.6093/2035-8504/10561.

Regoli, Giulia (2021) *Sul vivere una vita piena e compassionevole: David Foster Wallace, "Questa è l'acqua"*, https://site.unibo.it/canadausa/it/recensioni/sul-vivere-una-vita-piena-e-compassionevole-david-foster-wallace-questa-e-l-acqua (ultimo accesso 29/01/2025).

Soini, Katriina – Birkeland, Inger (2014), "Exploring the Scientific Discourse on Cultural Sustainability". *Geoforum, 51*, 213-223, https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2013.12.001.

Stibbe, Arran (2021), *Ecolinguistics: Language, Ecology and the Stories We Live By* (2nd ed.). London, Routledge.

Stibbe, Arran (2024), *Econarrative Ethics, Ecology, and the Search for New Narratives to Live By*. London, New York, & Dublin: Bloomsbury Publishing.

Thurlow, Crispin – Lengel, Laura – Tomic, Alice (2004), *Computer Mediated Communication: Social Interaction and the Internet*, London, Sage.

Yadav, Sumant Kumar (2014), *Sociocultural Perspective of Environmental Awareness*, London & Chisinau, Lambert Academic Publishing.

Zewe, Adam (2025), "Explained: Generative AI's Environmental Impact", *MIT News, MIT Office of Sustainability*, 17/01/2025, https://sustainability.mit.edu/article/explained-generative-ais-environmental-impact , (ultimo accesso 29/01/2025).

Sitografia

"Learning Interrupted Global Snapshot of Climate-related School Disruptions in 2024", *UNICEF*, https://www.unicef.org/reports/learning-interrupted-global-snapshot-2024 (ultimo accesso 29/01/2025).

"Oxford Word of the Year 2024" ('shortlist'), *Oxford University Press*, https://corp.oup.com/word-of-the-year/#shortlist-2024 (ultimo accesso 29/01/2025).

"Word of the Year 2016", *Oxford Languages*, https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/ (ultimo accesso 29/01/2025).

«A device designated to focus your attention on what isn't there». Theories of Forgetting *di Lance Olsen e l'entropologia*

Lorenza Valsania

Abstract: This paper analyzes Lance Olsen's experimental novel *Theories of Forgetting* (2014) as a literary transposition of Claude Lévi-Strauss's concept of "entropology": the study of human action as an entropic force that does not resist but rather accelerates the disintegration of natural order. From this perspective, the cultural and symbolic structures through which humanity attempts to impose meaning on the world do not halt its erosion, but instead amplify its decay.
The article aims to show how Olsen reinterprets this notion narratively through a dual strategy: on the one hand, by depicting two key images — Alana's neurodegenerative illness and the apocalyptic cult of the Sleeping Beauties — which function as embodied metaphors of entropy; on the other, through a nonlinear textual structure that formally mirrors the disintegration of meaning and memory.

Keywords: Memory; Environmental crisis; Enthropology; Lance Olsen

Abstract: Il presente contributo analizza il romanzo sperimentale *Theories of Forgetting* (2014) di Lance Olsen come trasposizione letteraria del concetto di "entropologie" elaborato da Claude Lévi-Strauss: lo studio dell'azione umana come forza entropica, che non contrasta ma accelera il disfacimento dell'ordine naturale. Secondo questa prospettiva, le strutture culturali e simboliche attraverso cui l'umanità cerca di dare senso al mondo non ne arrestano l'erosione, bensì ne amplificano il decadimento.
L'articolo si propone di mostrare come Olsen reinterpreti questa nozione in chiave narrativa, attraverso una duplice strategia: da un lato, mediante la rappresentazione di due immagini chiave – la malattia neurodegenerativa di Alana e il culto apocalittico delle *Sleeping Beauties* – che fungono da metafore incarnate dell'entropia; dall'altro, mediante una struttura testuale non lineare, che riflette formalmente il disgregarsi del senso e della memoria.

Parole chiave: Memoria; Crisi ambientale; Entropologia; Lance Olsen

Claude Lévi-Strauss conia il termine *entropologie*, suggestiva crasi tra *entropie* e *antropologie*, nelle ultime, evocative pagine del suo celebre saggio *Tristes tropiques* (1955):

> Le monde a commencé sans l'homme et il s'achèvera sans lui. Les institutions, les mœurs et les coutumes, que j'aurai passé ma vie à inventorier et à comprendre, sont une efflorescence passagère d'une création par rapport à laquelle elles ne possèdent aucun sens, sinon peut-être celui de permettre à l'humanité d'y jouer son rôle. Loin que ce rôle lui marque une place indépendante et que l'effort de l'homme – même condamné – soit de s'opposer vainement à une déchéance universelle, il apparaît lui même comme une machine, peut être plus perfectionnée que les autres, travaillant à la désagrégation d'un ordre originel et précipitant une matière puissamment organisée vers une inertie toujours plus grande et qui sera un jour définitive. […] Si bien que la civilisation, prise dans son ensemble, peut être décrite comme un mécanisme prodigieusement complexe où nous serions tentés de voir la chance qu'a notre univers de survivre, si sa fonction n'était de fabriquer ce que les physiciens appellent entropie, c'est-à dire de l'inertie. […] Plûtot qu'anthropologie, il faudrait écrire "entropologie" (1955: 495-496)

Da questo passaggio è possibile isolare i tratti salienti di questa nozione. Innanzitutto, si tratta di una potente messa in discussione del ruolo dell'umanità, che non solo non si trova al centro del creato, ma non è che un accidente nella storia universale. Inoltre, se il corpo dell'uomo obbedisce a tutte le leggi della materia, anche il suo comportamento si inserisce all'interno delle dinamiche che regolano l'ecosistema; in questo senso, Lévi-Strauss implica che anche la cultura umana non sia altro che una risposta agli stimoli ambientali e che vada concepita alla luce dei modelli che governano gli altri fenomeni fisici. In particolare, Lévi-Strauss associa il funzionamento delle strutture umane all'entropia, che Michel Baranger descrive come «a fancy word for "disorder"»:

> The spontaneous evolution of an isolated system can never lead to a decrease of its entropy (= disorder). The entropy is always increasing as long as the system evolves. If the system eventually reaches equilibrium and stops evolving, its entropy becomes constant. In other words, an isolated system, deprived of any help from the outside, is incapable of putting its own affairs in order. At best it can let the level of disorder creep up very slowly. At worst the disorder will worsen rapidly until it becomes total, which is the equilibrium state, the state of maximum entropy. (2000: 12)

L'entropia, dunque, si configura innanzitutto come un fenomeno irreversibile dove il livello di caos continua ad aumentare. In un sistema isolato, l'entropia può solo crescere, o, tutt'al più, divenire costante: questo avviene però soltanto se si raggiunge un punto di equilibrio, in cui l'energia viene distribuita in maniera omogenea e il sistema nel suo insieme cessa di evolvere. Lévi-Strauss fa coincidere questo momento con uno stato di inerzia, a cui sarebbero inevitabilmente destinate anche le azioni umane: infatti, laddove l'umanità crede di dare ordine al mondo, sta in realtà contribuendo a comprometterne l'equilibrio originale e quindi, di fatto, incrementando il caos. Ne deriva un

paradosso, che scardina una contrapposizione netta tra progresso e decadenza e introduce la nozione di multiscalarità: ciò che in una scala umana pare un avanzamento, dal punto di vista dell'universo è inscritto in un processo di disaggregazione.

In questo senso va letto l'interesse antropologico di Lévi-Strauss per le società sul punto di scomparire: sarebbero le più vicine all'«*ordre originel*». Il suo scopo ultimo è quello di

> trouver dans ces sociétés sur le point de disparaître un 'modèle réduit' de ce que l'humanité a pu être à ses commencements, non par une nostalgie de l'origine compensant l'angoisse de la fin à venir, mais parce que les conditions de survie d'une société apparaissent plus nettement dans ces sociétés qui réinventent les règles de la vie en commun dans la confrontation à une catastrophe (Keck 2011: 76)

La lezione di Lévi-Strauss costituisce un riferimento critico esplicito per Lance Olsen (2014: A242) e pare informare l'intera costruzione del suo romanzo *Theories of Forgetting* (2014), sia a livello tematico che a livello strutturale. Questo contributo si propone di osservare come la riflessione entropologica di Lévi-Strauss venga declinata nel romanzo, a partire da tre nuclei significativi. Il primo paragrafo approfondirà la descrizione della malattia di Alana, dove il corpo umano viene rappresentato come un sistema entropico. Nella seconda parte, l'adesione di Hugh alla setta degli Sleeping Beauties permetterà di capire come le strutture umane possano fungere da catalizzatori in questo processo di disfacimento. Infine, si osserverà come questo processo si ripercuota sull'architettura stessa del romanzo.

Postulando un'interconnessione profonda tra tutte le forme di vita e la materia inerte, l'entropologia lévi-straussiana rappresenta un modo di concepire 'the mesh', secondo la definizione di Timothy Morton: «All life forms are the mesh, and so are all the dead ones, as are their habitats, which are also made up of living and nonliving beings» (2010: 29). Le rappresentazioni letterarie di questa teorizzazione di Morton sono state studiate da Marco Caracciolo (2021), che le analizza a partire dai principi di non linearità, interdipendenza e multiscalarità. In quanto sistema complesso, infatti, 'the mesh' si compone di elementi che interagiscono in modo non lineare, dove è difficile stabilire precisi legami causali e prevedere con esattezza un determinato risultato, e che sono profondamente interconnessi tra di loro, il che rende impossibile isolare un componente senza influenzare profondamente l'intero processo. Inoltre, mettendo in relazione fenomeni che si verificano a livello microscopico e macroscopico, 'the mesh' presenta una natura multiscalare. Questi parametri fungeranno da utile griglia interpretativa anche nell'analisi dell'entropologia in *Theories of Forgetting*.

'The Frost'

La malattia di Alana, da cui significativamente prende avvio l'intero dispositivo narrativo di *Theories of Forgetting*, costituisce un caso studio molto significativo per osservare come Olsen rielabori l'entropologia lévi-straussiana. Il morbo, battezzato 'the Frost' perché, a uno stadio terminale, si manifesta come una grave ipotermia, funziona come dispositivo entropico per diverse ragioni. In primo luogo, l'avvento della malattia produce un doppio movimento: da un lato, mostra il corpo umano come sistema complesso, interconnesso, in cui un cambiamento a livello microscopico ha delle ripercussioni sull'intero organismo e arriva a influenzare il comportamento della paziente; dall'altro il patogeno produce un effetto disgregante su questo stesso sistema, le cui singole componenti divengono sempre più incapaci di collaborare.

Questo aspetto emerge fin dalla sintomatologia di 'the Frost', che è vasta e coinvolge l'intero organismo, corpo e mente: scarsa ricettività, tremori, alterazione del normale colore della pelle, stanchezza estrema e amnesia (Olsen 2014: A191). Tra tutti questi sintomi, quello che desta in Alana la maggiore preoccupazione è la progressiva perdita di sensibilità alle mani. Nel tentativo di comprendere il suo malessere, la donna si annota le caratteristiche di varie patologie che colpiscono gli arti e riporta nel testo un vastissimo campionario di immagini di mani, che includono scansioni a raggi X, foto e disegni. In questo modo, l'ossessione verso la mano tradisce progressivamente la tendenza di Alana a dissezionare il suo corpo, che da sistema organico viene sempre di più rappresentato come una serie di unità anatomiche separate e incapaci di funzionare in maniera armoniosa; questa divisione causa l'incapacità di adempiere le proprie funzioni e, dunque, la morte. In questo senso, 'the Frost' costituisce una forza entropica in quanto la sua insorgenza rende esplicita la tendenza del corpo umano alla disgregazione.

L'iperfissazione di Alana sulla mano non è casuale; Olsen lo sottolinea attraverso una delle numerose riflessioni della protagonista:

> The hand is the primary organ for manipulating the human environment. […] Our sense of torch hands, which can form fists, point, prod, emphasize, draw, hold, make, brandish, type, play, pat, signal, stroke, sign, salute, caress, warn, high five, wave hello and goodbye. (*Ibid.*: A85)

Questo brano contiene due suggestioni interessanti. Nella serie di azioni quotidiane rese possibili dall'uso delle mani che Alana riporta, quasi tutte rappresentano dei modi di esprimersi: gesti ('form fist', 'point'…), segni d'affetto ('pat', 'caress'…) o atti creativi ('draw', 'make'...). La centralità della mano nell'interazione umana emerge ancora più chiaramente dalla scelta di terminare la lista, composta perlopiù di parole singole, con una formula più lunga che richiama le azioni che

abitualmente aprono e chiudono gli scambi interpersonali: i saluti. Il ruolo della mano nella comunicazione umana viene ulteriormente enfatizzato attraverso l'inclusione nel diario di alcune tavole che illustrano espressioni in lingua dei segni (*ibid.*: A40, 101, 107). Questa insistenza è densa di significato: il patogeno tende a erodere le capacità di esprimersi e, di conseguenza, a minare i rapporti interpersonali del malato. Se a un livello microscopico gli organi non funzionano più in maniera coesa, la malattia ha un analogo effetto corrosivo nel corpo sociale, in cui l'individuo, privato delle modalità con cui è solito entrare in relazione, si ritrova sempre più isolato.

La citazione riportata inizia del resto con un'osservazione sull'importanza della mano come mediazione tra uomo e ambiente. Tra le caratteristiche essenziali che hanno determinato il successo di *Homo sapiens* come specie c'è, d'altronde, il pollice opponibile, che ne ha facilitato la precisione nel maneggiare gli oggetti. È suggestivo, in questo senso, notare come Alana, tra le immagini di mani che raccoglie nel suo diario, includa anche alcuni disegni rinascimentali (*ibid.*: A60), che evocano l'idea umanista dell'uomo come centro della creazione. Intaccate le sue capacità manuali, l'uomo vede problematizzata la sua visione utilitaria della natura, intesa come altro da sé da sfruttare a proprio vantaggio. Non solo: oltre a sconvolgere la pretesa dell'uomo di costituire un'eccezione all'interno del proprio ecosistema, 'the Frost' lo forza anche, simbolicamente, a pensarsi non come dominatore della natura, ma come sua vittima potenziale.

Quest'idea si manifesta fin dalla prima pagina del diario:

> Something is happening to me.
> I wasn't sure at first. Now I am. A glary gray migraine aura. A sheet of plastic lowering between me & me. The same sort of feeling when you suspect flu has begun scattering through your bloodstream: the peculiar ache behind your eyes, the poisonous ghost at the back of your throat. (*Ibid.*: A 13)

La primissima frase del romanzo rende semanticamente questo ribaltamento, relegando Alana a complemento indiretto e valorizzando l'azione della malattia: l'agentività umana che di solito muove la narrazione qui appare fortemente ridimensionata, per fare spazio a un attante non umano, un patogeno. L'indeterminatezza di 'something', tuttavia, non permette di individuare con certezza la natura di ciò che sta succedendo e di stabilire un rapporto chiaro tra soggetto e complemento. Non a caso, tra le strutture grammaticali in grado di scardinare la contrapposizione tra uomo e natura, Caracciolo, riprendendo Goatly, include quelle formulazioni che non determinano con precisione i soggetti coinvolti: «It rains», «There's been an accident» (2021: 103).

Le parole immediatamente successive problematizzano ulteriormente questo rapporto; la contrapposizione tra uomo e natura si erode. Sforzandosi di descrivere il suo disagio, Alana evoca l'idea di una presenza estranea che sta parassitando il suo corpo: in questo senso, sono emblematiche

le immagini del fantasma velenoso e soprattutto del foglio di plastica che la sdoppia. Queste metafore segnalano il tentativo di circoscrivere il perimetro di ciò che fa parte di sé e di ciò che è altro; da qui la valenza della serie di frasi nominali che si susseguono, che tradiscono la speranza di trovare una definizione più precisa, che le permetta di avere controllo su cosa sta accadendo dentro di sé. Anche la nominalizzazione viene indicata da Caracciolo tra le strategie di rappresentazione dell'interdipendenza tra attanti umani e non umani, perché omettendo il verbo disinnesca la contrapposizione tra soggetto e oggetto (*ibid.*: 104).

Lo sforzo di riappropriarsi del suo corpo permea l'intero quaderno di Alana e viene portato avanti attraverso vari espedienti, ma il suo obiettivo appare gradualmente sempre più vano. L'aggravarsi del tremore e il sopraggiungere delle amnesie iniziano a ripercuotersi anche sul testo, in cui si susseguono errori di ortografia sempre più frequenti. Questa modalità di scrittura, che riporta contemporaneamente le interferenze della malattia sul testo e le loro correzioni, performa sulla pagina il conflitto interiore di Alana, in preda a forze opposte: il desiderio di esprimersi della donna razionale e il caos psichico della paziente. Riportando gli errori dettati da 'the Frost' ed evidenziando attraverso la barratura la loro natura di gesto involontario, che avviene malgrado la donna che scrive, il romanzo pare dar voce alla malattia. Quest'impressione è rafforzata dalla quantità di immagini suggestive a cui questa modalità di scrittura dà esito: «Look at any ~~worl~~ ~~whirl~~ word long enough and you will see it open up into a series of faults» (Olsen 2014: A219). La ricorrenza di giochi di parole o soluzioni poetiche sembra quasi conferire a 'the Frost', oltre che la capacità di agire, anche una qualche forma di coscienza; del resto, la personificazione rimane una delle modalità più comuni con cui gli attanti non umani vengono visualizzati in letteratura (Caracciolo 2021: 109).

Le parole barrate costituiscono anche una messa in immagine della spinta entropologica che il testo subisce in quanto costruzione umana. Scrittura e cancellatura, creazione e distruzione coesistono nello stesso spazio. Ancora una volta, l'interpretazione di questo fenomeno non è univoca: paradossalmente, è la volontà di fare ordine di Alana a costituire la forza distruttrice nel testo, mentre gli errori si rivelano ingegnosi, ricchi di spunti e rimandi. Un altro dispositivo testuale volto a rendere il processo di graduale disfacimento è il colore dell'inchiostro, che da nero diventa sempre più chiaro. Il diario registra una lenta discesa verso il silenzio: la frase si deforma, si disgrega, si perde nel bianco della pagina che diviene sempre più opprimente, fino a interrompersi bruscamente.

Sleeping Beauties: la tentazione della fine

Poiché la teorizzazione di Lévi-Strauss chiama direttamente in causa le strutture umane, il culto degli Sleeping Beauties, che Hugh, il vedovo di Alana, incontra in Medio Oriente, sembra visualizzare in

maniera ancora più precisa il funzionamento dell'entropologia. La setta, infatti, predica l'assunzione rituale di acidi barbiturici, destinati a sedare e anestetizzare il terrore dei suoi membri davanti alla crisi ambientale in atto. Riducendo la dottrina del gruppo ai minimi termini, gli Sleeping Beauties credono che l'azione umana abbia causato l'ormai irrimediabile distruzione del suo ecosistema; di conseguenza costituiscono una comunità concepita appositamente per annichilire la coscienza dei propri membri. In altre parole, si tratta di una struttura umana creata per velocizzare la sua fine.

È interessante che Olsen abbia deciso di dare a questa seconda rappresentazione dell'entropologia la forma di un culto: questa configurazione mira ad avviare una riflessione su come le notizie sulla crisi ambientale vengono trasmesse e accettate dalla collettività. Nella prima riunione, ai nuovi adepti viene presentata una serie di interrogativi sulle proprie credenze: il primo è «Do you believe in God?» (Olsen 2014: H218), a cui segue un silenzio imbarazzato, interrotto soltanto dal timido «no» di un uomo. L'officiante incalza:

> How about the Hubbert Curve? Do you believe in the Hubbert Curve?
> …?
> Okay, says the kid, to put in another way, do you believe that production arcs of non-renewing resources approximate a classic bell curve and that, when the peak of production is passed, production rates will enter a state of exponential decline? (*Ibid.*: H219)

Il brano inizia dunque con una domanda di ordine spirituale, a cui segue immediatamente l'evocazione di una regola scientifica. Il discorso mette i due quesiti sullo stesso piano: entrambi sono introdotti dalla stessa parola – *believe* – e dalla stessa struttura interrogativa. Anche la risposta, inizialmente, è simile: un silenzio carico di tensione. Ma se il discorso su Dio viene liquidato in poche righe, la Curva di Hubbert viene ripresa e illustrata, e qui avviene un cambio di registro: il linguaggio diventa tecnico, la formulazione è quella della definizione scientifica. Eppure, la cornice è rimasta invariata, e l'intera spiegazione è ancora retta da *do you believe*.

In questo modo, la scienza cessa di essere tale e diventa paradossalmente una nuova religione, che convince i suoi fedeli attraverso enunciati che sembrano neutri e oggettivi, ma che vengono applicati con un fanatismo cieco. Nel discorso dell'officiante, costellato di espressioni tecniche e lessico specifico, i fenomeni naturali estremi che annunciano l'apocalisse assumono i tratti di dèi potentissimi e terribili, risvegliati dal comportamento irrispettoso di un'umanità che li ha per troppo tempo ignorati. È interessante a questo proposito che Alison Gibbons, riassumendo questa parte del romanzo, ricorra al concetto di peccato: «In the cult's attempt to indoctrinate Hugh, its spokesperson lists – over the course of fourteen pages – the numerous sins humankind has committed against the planet» (2019: 293). D'altronde, la dottrina degli Sleeping Beauties si regge su un'interpretazione del

mondo di ordine essenzialmente morale: è il senso di colpa, ancora più della paura della morte, che spinge la setta all'uso dei barbiturici. La serie di domande che si susseguono danno l'impressione che l'intero rito non sia che un lungo interrogatorio, portato avanti con furia inquisitoria. Anche la conclusione del cerimoniale insiste sull'idea di vergogna e autocommiserazione: «Future humans will therefore someday look back on us, here, now, with a mixture of dumbfounded awe, deep-structure exasperation, and unadulterated loathing in the face of what we allowed to happen» (Olsen 2014: H231).

La partecipazione dell'umanità nei processi entropici viene dunque inquadrata alla luce di un sistema etico che non tiene conto della complessità dei fenomeni in atto. L'immediatezza del messaggio del culto deriva in primo luogo da una chiara distinzione tra causa ed effetto che nega i principi di non linearità e interdipendenza: il presente si inserisce in una catena di eventi determinati, tanto da poter prevedere con esattezza cosa accadrà. L'uomo viene indicato come solo responsabile dell'imminente catastrofe ambientale, in un rinnovato antropocentrismo che la frase sopracitata tradisce: l'apocalisse è qualcosa che abbiamo preparato e lasciato accadere. L'allusione ai 'future humans', inoltre, colloca la fine del mondo in un orizzonte umano, erodendo la dimensione multiscalare del fenomeno: se normalmente il paradosso tra movimento di creazione e distruzione si crea a causa della nostra impossibilità di osservare l'evoluzione di avvenimenti che hanno durate lunghissime, la narrazione della setta cala la prospettiva della fine in un futuro prossimo. Questo scenario, invece di incitare gli Sleeping Beauties a cercare soluzioni concrete, suscita soltanto il desiderio di accorciare il processo, con l'istituzione quotidiana di rituali votati all'annichilimento.

In questo senso, più che un *modèle réduit*, la setta costituisce una banalizzazione delle tesi lévistraussiane. Gli Sleeping Beauties colgono un aspetto centrale dell'entropologia – l'approssimarsi irrevocabile dell'inerzia – ma non tengono conto della natura profonda del processo. Quest'ultimo infatti non si fonda su una visione teleologica e lineare dell'universo, ma costituisce piuttosto una prospettiva sugli eventi che tiene conto del fatto che, a seconda del livello che si sceglie di adottare, essi partecipano contemporaneamente a processi creativi e distruttivi. All'interpretazione della storia promulgata dagli Sleeping Beauties, visualizzabile come una linea retta, *Theories of Forgetting* contrappone una rappresentazione diversa, che impregna l'intera struttura del romanzo, quella di una spirale che sembra non arrestarsi mai pur avvicinandosi sempre di più al nulla.

«Yes let's»

Nell'immaginare la rappresentazione letteraria di un avvenimento non lineare, Caracciolo individua un possibile modello nella forma a spirale (2021: 70). Questa figura si dimostra particolarmente efficace nell'illustrare l'entropologia in quanto ne riproduce il movimento, che può essere interpretato

come un avvicinamento o un allontanamento dal punto centrale a seconda del verso in cui viene percorsa. Ancora una volta, è la prospettiva che si decide di adottare a determinare se il suo sviluppo segua una forza centripeta o centrifuga. Per questa sua particolarità, la spirale viene adottata da una delle opere d'arte più celebri che tematizzano l'entropia: *Spiral Jetty*, di Robert Smithson, citata nel romanzo a più riprese.

Anche l'architettura formale di *Theories of Forgetting* si modella sulla spirale. La caratteristica più evidente del volume è la sua doppia copertina, che indica la possibilità di essere cominciato indifferentemente da entrambe le direzioni capovolgendolo; spetta al lettore la decisione di far partire la vicenda con il diario di Alana o con il resoconto di Hugh, o ancora se leggere separatamente le due parti o integrarle. Entrambe le sezioni iniziano occupando gran parte della pagina, mentre verso la fine si riducono a poche righe, fino a divenire singole parole. In questo senso, ciò che da una parte coincide con il centro della spirale corrisponde con i settori più esterni dell'altra.

Questa struttura problematizza la percezione del tempo nel romanzo, perché inizio e fine sembrano coincidere. In realtà, la narrazione non può essere definita ciclica, in quanto negli eventi narrati è chiaramente distinguibile ciò che avviene prima cronologicamente. Del resto, un ritorno alla situazione iniziale, anche apparente, sarebbe in contraddizione proprio con il principio cardine dell'entropia, che prevede l'irreversibilità del processo di disaggregazione della materia. Tuttavia, questo movimento verso il caos avviene per lenta approssimazione: il presente non è una mera ripetizione del passato, ma piuttosto una sua versione un po' più consumata. È per questo motivo che il romanzo si ritrova pervaso da un senso di mancanza, l'impressione di una completezza perduta: il tempo è una forza che degrada quasi impercettibilmente la storia, che solo apparentemente si ripropone sempre uguale; al contrario, si sta assottigliando a poco a poco.

Questa dimensione di *Theories of Forgetting* emerge in maniera evidente attraverso il personaggio di Aila, figlia della coppia di protagonisti. Nella finzione narrativa, Aila irrompe nella storia attraverso il diario di viaggio di Hugh, che le arriva per posta qualche mese dopo la scomparsa del padre. Leggendo il testo nel tentativo di ricostruire cosa sia accaduto, la ragazza imita l'antropologo che studia una struttura umana complessa – la sua famiglia – ormai sul punto di scomparire. Questo lavoro sfocia in un insieme di appunti che Aila si annota a margine del testo principale e che costituiscono la sua versione della storia.

La scelta di decentrare la prospettiva di Aila è molto suggestiva. Mentre le linee narrative di Hugh e Alana, pur nella loro frammentarietà e disorganizzazione, si strutturano in due testi compiuti e autonomi tra loro, gli appunti di Aila rimangono a uno stato di parassitismo nei confronti del racconto di Hugh: esistono solo in quanto commentario, divagazione, tentativo di interpretazione. Seguendo la sua struttura a spirale, la saga familiare degli Olsen continua con la seconda generazione,

ma lo spazio a disposizione per raccontarla si estingue a poco a poco: ad Aila rimangono i margini, mentre suo fratello Lance è un semplice nome tra gli appunti della sorella.

Questo disequilibrio nello spazio fisico della pagina si riflette anche sul piano contenutistico: la storia continua non per raccontare ciò che avviene dopo, ma per dare un'ulteriore prospettiva su quanto è già stato narrato. Se nelle sezioni dei genitori il ricordo e il trauma parassitano l'azione presente, per Aila la dimensione della memoria è l'unica che resta: i riferimenti alla sua vita attuale sono pochissimi. In questo modo, *Theories of Forgetting* rappresenta il piano cronologico più avanzato come, di fatto, un mondo sempre più soffocato dal peso del passato, saturato: un presente che vive di macerie che tornano improvvisamente a galla, proprio come il diario di Hugh. D'altronde, come osserva Morton, 'the mesh' si compone anche di ciò che non è più. E tuttavia, malgrado gli sforzi, tanto il diario del padre quanto i legami affettivi della famiglia si rivelano sempre meno leggibili. Il loro significato si perde nel tempo perché non possono essere conservati nella loro interezza; ciò che riaffiora non è che un frammento, un residuo, che in assenza del resto è difficilmente comprensibile e che non fa che far emergere con più forza l'importanza di ciò che non è più.

Per questa ragione, la principale strategia adottata per decifrare il diario è quella di aggiungere particolari. Pochi di questi sono effettivamente utili a capire il testo di partenza, che diventa più che altro uno stimolo per le riflessioni e le libere associazioni di idee di Aila. Questi pensieri non sono ordinati, ma rimangono semplicemente giustapposti tra loro, come se la ragazza si limitasse a raccogliere tutte le piste che vengono in mente senza esplorarle davvero. In quest'ottica, è interessante osservare lo statuto dei numerosi ricordi di infanzia che vengono trascritti a margine, che, apparentemente, non hanno alcun rapporto con la vicenda narrata da Hugh. Questi si configurano come tentativo di reintegrare ciò che è stato dimenticato, di restaurare la completezza originaria. Nel testo principale, infatti, di Aila e Lance non resta alcuna traccia: Aila stessa si rende immediatamente conto di essere, in fondo, completamente estranea all'intera narrazione: «[[imagine: you & i, dear bro, exist as 4 words in the hem of this narrative. Remarkable how noisy silence can be]]» (Olsen 2014: H59). La scelta di inserirsi nei margini del racconto del padre rappresenta allora un gesto di riappropriazione di uno spazio che le è stato negato; gli sforzi di Aila si concentrano dunque sul dare testimonianza di quello che è il grande rimosso della storia di Hugh: l'incrinarsi dei rapporti familiari degli Olsen.

Aila dichiara di sentirsi distante dai suoi genitori:

> Did you ever have the feeling that our parents were uncomplicatedly nice people who may have loved us, but just didn't like us very much? Okay, no, that's not quite fair. They were simply committed to living their lives, of which we were a very small part, a fact simply impossible for us to take in. (*Ibid.*: H191)

Anche il legame con il fratello è tutt'altro che forte. Aila si rivolge continuamente a Lance, che designa come destinatario ideale dei suoi appunti, ma la sua inchiesta familiare rimane solitaria: «Which is another way of saying: Have a good life, but don't write back. Seriously. Don't write back. You're on this visit from your own planet. Enjoy the rest of your time here. Take care of yourself. Stay away» (*ibid.*: H287).

Considerata la distanza sempre maggiore tra i personaggi, si può considerare la famiglia come il reale 'modèle réduit' dei processi entropologici al centro della narrazione. La solitudine di ogni membro del nucleo familiare è resa anche dalla struttura del romanzo, che non riesce a costituirsi come romanzo corale unitario, ma mostra i suoi protagonisti isolati, ognuno in uno spazio delimitato e preciso, senza reale dialogo. La pagina diventa luogo che Alana, Hugh, Aila e anche Lance – che oltre a essere un omonimo dell'autore reale del testo, figura anche come curatore sulla copertina del volume – abitano in momenti diversi, lasciando sempre nuove tracce, ma senza incontrarsi mai veramente.

Tuttavia, questa giustapposizione di voci all'interno dell'opera sembra aprire qualche spiraglio. A questo proposito, l'unico passaggio del diario di Alana dove Aila e Lance sono menzionati merita qualche riflessione. Si tratta di una divagazione abbastanza lunga, dove Alana smette di scrivere della malattia o dei suoi progetti artistici per ripercorrere i punti salienti della vita di «the girl who is no longer a girl». La donna non lo ammette mai esplicitamente, ma più particolari indicano che stia parlando di sé stessa. Ciononostante, il testo è rigorosamente in terza persona e si forma a partire da più frasi introdotte dalla formula «let's say», che richiama i giochi di finzione dei bambini. Ne risulta una strana commistione tra realtà e finzione; per esempio, Aila e Lance vi sono citati, ma il nome riportato è sbagliato: «Raising one boy (let's call him Jeremy) and one girl (let's call her Jennifer)» (*ibid.*: A98). Si tratta di un tentativo di far fronte alle lacune sempre più grandi della memoria – le condizioni di salute di Alana si stanno aggravando. Ma è anche un'occasione per reinventare la realtà: laddove la memoria non tiene e il ricordo si sfalda, si può forse creare una dimensione ulteriore.

Se la fisica prevede che in un universo isolato la tendenza all'entropia sia inevitabile, Olsen inserisce quelli che paiono piccole crepe nel sistema. Se la realtà pare votata a dilatarsi sempre di più, *Theories of Forgetting* tenta di trovare altrove una risoluzione possibile. Il ricongiungimento con la famiglia, per esempio, per Aila non può avvenire che nello spazio altro del sogno: «i'll let you be in my dreams if i can be in yours» (*ibid.*: H316). L'ultima nota di Aila recita: «Yes lets» (*ibid.*: H351). Indica l'accettazione finale del lutto e della sorte della sua famiglia, destinata a perdersi nel processo generale di entropia, ma allo stesso tempo richiama il tentativo di reinvenzione della vita della madre. La forma verbale rimanda all'azione condivisa: il sì finale di Aila dichiara il suo assenso e la sua partecipazione al movimento di creazione e distruzione al centro dell'esistenza umana.

Bibliografia

Baranger, Michel (2000), "Chaos, Complexity, and Entropy: A Physics Talk for Non-Physicists", *New England Complex Systems*, http://necsi.edu/projects/baranger/cce.pdf (ultimo accesso: 19.06.2025).

Caracciolo, Marco (2021), *Narrating the Mesh: Form and Story in the Anthropocene*. Charlottesville, University of Virginia Press.

Cuozzo, Gianluca (2013), *Filosofia delle cose ultime. Da Walter Benjamin a Wall-E*, Bergamo, Moretti & Vitali.

Cuozzo, Gianluca (2017), *La filosofia che serve. Realismo, ecologia, azione,* Bergamo, Moretti & Vitali.

D'Aoust, Renee E. (2016), "There's No Place Like Time, or The Art of Trash Diaries, Curiosity Cabinets, & Determined Noticing Lance and Andi Olsen". *The Brooklyn Rail*, 28.10.2016, https://brooklynrail.org/2016/10/books/theres-no-place-like-time-or-the-art-of-trash-diaries-curiosity-cabinets-determined-noticinglance-and-andi-olsen-in-conversation-with-rene-e-daoust/ (ultimo accesso: 27.01.2025).

Domini, John (2014), "Lance Olsen with John Domini: Theories of Forgetting", *The Brooklyn Rail,* 6 May 2014, https://brooklynrail.org/2014/05/books/lance-olsen/ (ultimo accesso: 26.01.2025).

Gibbons, Alison (2019), "Entropology and the end of nature in Lance Olsen's Theories of Forgetting", *Textual Practice*, vol. 33, n. 2, 280-299.

Keck, Frédéric (2011), "L'écologie négative de Claude Lévi-Strauss", *Esprit*, vol. 377, n. 8/9, 65-76.

Lévi-Strauss, Claude (1955), *Tristes Tropiques*, Paris, Plon.

Olsen, Lance (2019), "Reading/writing as tangle: metafiction as motion", *Revue française d'études américaines*, vol. 2, 84-100.

Remy, Anthony (2021), "Du traumatisme à l'effacement: la spirale vertigineuse dans Theories of Forgetting de Lance Olsen (2014)", *Sillages critiques*, vol. 30, 05.10.2021, https://journals.openedition.org/sillagescritiques/11548#quotation (ultimo accesso: 27.01.2025).

Sammarcelli, Françoise (2019), "Réinventer la métafiction ? Lire/voir Theories of Forgetting (2014) de Lance Olsen et There's No Place Like Time (2015) de Lance et Andi Olsen", *Revue française d'études américaines,* vol. 159, n. 2, 65-83.

3. TRA LE LINGUE DEL SÉ: PRATICHE DI SCRITTURA E AUTOTRADUZIONE

«Dites, dites, qui suis-je, où suis-je?»: tattiche di resistenza identitaria in L'Infini chez soi*, di Dominique Rolin*

Maria Francesca Ruggiero

Abstract: This article proposes to use the dichotomy between strategies and tactics theorised by Michel De Certeau as a tool for analysing *L'Infini chez soi* (1980), by Franco-Belgian author Dominique Rolin. This particular 'récit de filiation' conveys two opposing and complementary narratives: the first, a narrative ascribable to strategy, which aims to reinforce the image of the author as a subject of power, holder of a certain literary capital; the second, a narrative that tactically – and thus indirectly – constructs a form of resistance to the power of defining the Other, which is traditionally the prerogative of centres of literary or cultural production – in this case, Paris.

Keywords: Récit de filiation; Dominique Rolin; Strategy, Tactic; Self-narration

***Abstract*:** Il presente articolo propone di utilizzare la dicotomia teorizzata da Michel De Certeau tra strategie e tattiche come strumento di analisi di *L'Infini chez soi* (1980), dell'autrice franco-belga Dominique Rolin. Questo particolare 'récit de filiation' veicola due narrazioni opposte e complementari: la prima, una narrazione ascrivibile alla strategia, che mira a rafforzare l'immagine dell'autrice in quanto soggetto di potere, detentrice di un certo capitale letterario; la seconda, una narrazione che costruisce in maniera tattica – e quindi obliqua – una forma di resistenza al potere di definizione dell'Altro che è tradizionalmente prerogativa dei centri di produzione letteraria o culturale – nel caso specifico, Parigi.

Parole chiave: Récit de filiation; Dominique Rolin; Strategia; Tattica; Racconto di sé.

Foucault ha descritto il potere come un organismo tentacolare e panottico, che non si limita a esercitare la propria influenza secondo una matrice «dall'alto in basso», bensì pervade in maniera costante ogni aspetto della vita sociale. A questo organismo relazionale e complesso si contrappongono necessariamente dei nodi di resistenza «mobili e transitori», che costituiscono «l'altro termine nelle relazioni di potere» (Foucault 1993: 83-84).

Questo binomio è ben illustrato dalla teoria sulle pratiche del quotidiano di Michel De Certeau. Il sociologo, riprendendo il pensiero di Foucault sui dispositivi di sorveglianza, propone una suddivisione delle pratiche sociali tra strategie e tattiche. In generale, la strategia corrisponde a un «gesto cartesiano» che «si adopera innanzitutto a distinguere, a partire da un "ambiente", un "proprio", ovvero il luogo dei propri volere e potere» (De Certeau 1980: 85); viceversa, la tattica si configura come «l'azione calcolata che determina l'assenza di un proprio» e che «ha come luogo solamente quello dell'altro. In questo modo, deve giocare sul terreno che le è imposto nel modo in cui la legge di una forza straniera lo organizza» (*ibid*.: 86).[1] Detto altrimenti, mentre l'attore della strategia si preoccupa di circoscrivere e organizzare un luogo proprio a partire dal quale osservare e controllare panotticamente l'Altro, accorpandolo a sé, la tattica si configura come «un'arte del debole» (*ibid*.) priva di un luogo proprio, e che è quindi costretta a giocare d'astuzia utilizzando a proprio vantaggio il terreno e gli strumenti della strategia per realizzare il suo scopo. Questa distinzione è applicabile a una vasta gamma di pratiche sociali, da quelle di consumo, a quelle linguistiche, fino alla scrittura (*ibid*.: 285-288).

Nel presente articolo utilizzeremo questa dicotomia teorizzata da De Certeau come strumento di analisi di *L'Infini chez soi*, dell'autrice franco-belga Dominique Rolin. La nostra ipotesi è che questo testo veicoli due narrazioni opposte e complementari: la prima, una narrazione ascrivibile alla strategia, che mira a rafforzare l'immagine dell'autrice in quanto soggetto di potere, detentrice di un certo capitale letterario (Casanova 2008); la seconda, una narrazione che costruisce in maniera tattica – e quindi obliqua – una forma di resistenza al potere di definizione dell'Altro che è tradizionalmente prerogativa dei centri di produzione letteraria o culturale – nel caso specifico, Parigi.

L'itinerario letterario di Dominique Rolin

Prima di procedere con l'analisi, riteniamo sia utile fornire alcuni dati relativamente alla biografia e alla carriera letteraria di Rolin.

[1] Tutte le traduzioni dal francese, eccetto quelle del testo di Foucault, sono dell'autrice.

Frans De Haes, principale interprete della produzione roliniana, costituisce a questo proposito un riferimento imprescindibile. Nei primi due capitoli di *Les Pas de la Voyageuse*, monografia dedicata a Rolin, De Haes traccia un quadro ricco e completo per quanto riguarda la biografia dell'autrice, che egli ritiene segnata da un «doppio debutto» e da una «doppia nazionalità» (De Haes 2006: 62). In effetti, Rolin nasce a Bruxelles nel 1913 da Esther Cladel, parigina e figlia dello scrittore naturalista Léon Cladel, e da Jean Rolin, brussellese. Dopo aver pubblicato alcuni racconti sulle riviste brussellesi *Le Flambeau* e *Cassandre*, l'autrice debutta in Francia nel 1936 grazie alla vincita di un concorso letterario indetto dalla prestigiosa rivista *Mesures*; in seguito, Rolin prende contatto con l'editore Robert Denoël, che pubblica nel 1942 il primo romanzo dell'autrice, *Les Marais*. Ben presto, Denoël esorta Rolin a trasferirsi a Parigi: «Vous ne pourrez devenir une bonne romancière qu'en vivant à Paris», sentenzia l'editore (Beck 1959: 4). La scrittrice seguirà questo consiglio: nel 1946, Rolin lascia definitivamente Bruxelles e si trasferisce a Parigi, imitando, d'altra parte, molti scrittori del Belgio francofono.

Benoît Denis e Jean-Marie Klinkenberg definiscono i cinquant'anni che vanno dal 1920 al 1970 come la «phase centripète» (2014) della letteratura belga francofona: gli autori e le autrici adottano una strategia letteraria, l''entrisme', che mira ad avvicinarsi al centro di produzione culturale dell'epoca, Parigi, e allo stesso tempo ad allontanarsi – sia fisicamente che simbolicamente – dal Belgio.[2] Nel caso di Rolin, questo si traduce nel trasferimento a Parigi e nella frapposizione, da parte dell'autrice stessa, di una distanza ideale tra sé e la propria patria: nel 1959, in un'intervista rilasciata a Béatrix Beck per *Le Figaro littéraire*, Rolin afferma che «la littérature belge n'existe pas. Tous les Belges qui sont de vrais écrivains ont été absorbés par la France» (Beck 1959: 4). Come sottolinea Marc Quaghebeur (1998: 279), con queste dichiarazioni Rolin adotta, più o meno inconsapevolmente, delle posizioni affini al 'lundisme', un movimento diffuso nel dopoguerra in Belgio e che deve il suo nome al *Manifeste du Groupe du Lundi* del 1937, che predicava l'assimilazione degli scrittori belgi francofoni al campo letterario francese (Jago-Antoine 2003).

Queste affermazioni assumono dunque un carattere programmatico: dopo essersi trasferita a Parigi e aver vinto nel 1952 il prestigioso Prix Femina per il romanzo *Le Souffle*, Rolin si adopera sempre più per integrarsi al 'milieu' letterario parigino. Dal 1958 al 1964, l'autrice farà parte della giuria del Prix Femina, entrando così a far parte di diritto dell'istituzione letteraria francese: lei stessa diventa quindi un ingranaggio di quel meccanismo di consacrazione che aveva sancito il suo successo a livello internazionale molti anni prima.

[2] Denis e Klinkenberg descrivono i movimenti degli scrittori belgi francofoni dal 1830 fino ai giorni nostri attraverso il campo letterario come una serie di movimenti di attrazione o repulsione in rapporto al centro di produzione letteraria, Parigi. Questa storiografia prende il nome di «modello gravitazionale» della letteratura belga in lingua francese.

La distanziazione dell'autrice rispetto alle tendenze letterarie del Belgio francofono avviene anche a livello stilistico: a partire dal 1960, Rolin si avvicina sempre più alla corrente letteraria del Nouveau Roman, grazie al quale la scrittrice riuscirà a rinnovare il proprio stile e che le permetterà di «incarnare una voce della modernità» (Aron, Vanderpelen-Diagre 2015: 33-34).

Dunque, riprendendo la distinzione di De Certeau tra strategia e tattica, è possibile affermare che la traiettoria di Rolin dal 1946 fino ad almeno la metà degli anni '60 è governata dalla strategia e dal desiderio di «faire œuvre» (De Haes 2006: 37) a tutti i costi. Il riconoscimento e la legittimazione dell'autrice da parte dell'istituzione letteraria parigina avvengono grazie al trasferimento nella capitale francese, che comporta la circoscrizione di due luoghi propri all'autrice.

Il primo corrisponde alla posizione occupata all'interno dell'istituzione letteraria francese: dopo l'esclusione dalla giuria del Prix Femina nel 1964, Rolin entrerà a far parte della giuria del Prix Roger Nimier, istituito l'anno precedente da Florence Gould (Cornut-Gentille, Michel-Thiriet 1989: 212).[3] L'autrice diverrà inoltre lettrice presso le edizioni Gallimard a partire dal 1963 e consigliera letteraria presso Denoël dal 1971 (Ducas 2001: 383).

Il secondo luogo proprio a Rolin è, invece, la pagina bianca. Come evidenzia De Certeau, la scrittura è in effetti «un'attività concreta che consiste nel costruire su uno spazio proprio, la pagina, un testo avente potere sull'esterno, da cui è inizialmente isolato» (De Certeau 1980: 235). La pagina bianca è, per De Certeau, sede del progresso e luogo di produzione posto «sotto l'occhio del soggetto» (*ibid*.), il quale, separato dal resto del mondo, ricava in questo modo il campo specifico del proprio fare: si tratta, dunque, di un luogo strategico. Il soggetto che si costituisce grazie alla padronanza della pagina bianca, aggiungo, non è altri che l'autore, colui che etimologicamente 'fa accrescere' un sapere colmando il vuoto della pagina.

Pertanto, si assiste a una curiosa sovrapposizione di questi due luoghi propri dell'attività letteraria alla città di Parigi. Quest'ultima diviene il luogo in cui il potere, perdendo il suo 'côté' astratto e volatile, si cristallizza. Di conseguenza, abitare la capitale assume un valore programmatico, corrisponde a un gesto politico con un significato preciso. In riferimento a ciò, nel 1959 Rolin descrive Parigi in questi termini: «C'est seulement la fixation à Paris, dans ce milieu vaste et anonyme, qui m'a donné une distance par rapport au sujet traité, qui m'a débarrassée de ma conscience flamande» (Beck 1959: 4). Parigi diventa, nelle parole della scrittrice, un luogo «neutro», denazionalizzato, come per molti altri scrittori e scrittrici immigrati nella capitale francese (Casanova 2008: 58). Parigi è la pagina bianca di cui Rolin si appropria strategicamente per costituirsi in quanto autrice sulla scena pubblica.

[3] L'amicizia tra Rolin e Gould, 'femme de lettres' e animatrice di un vero e proprio 'salon littéraire' a partire dagli anni dell''entre-deux-guerres', non è ancora stata oggetto di ricerca e meriterebbe uno studio a parte.

Il 'récit de filiation': una pratica strategica

In seguito, la carriera dell'autrice va incontro a un'ulteriore svolta: nel 1980 viene pubblicato per i tipi di Denoël *L'Infini chez soi*. Nonostante la dicitura 'Roman' posta sulla copertina, il testo è di chiara ispirazione autobiografica. È l'autrice stessa a dichiararlo nei suoi diari, in una nota del 20 marzo 1979: «Il a fallu un premier jet aveugle [de *L'Infini chez soi*] pour que me devienne tout à fait distinct la construction et le thème, c'est-à-dire la rencontre Jean Rolin, Esther Cladel en 1911 et ses dérivés» (Rolin 1976-1978).[4] Rolin aveva già incluso alcuni aneddoti personali nei suoi testi precedenti, a volte deformando il proprio vissuto, ma è con *L'Infini chez soi* che si assiste a un primo tentativo di instaurazione di un «patto autobiografico» (Lejeune 1996: 26): in effetti, in questa occasione l'autrice impiega per la prima volta una narratrice chiamata 'Dominique Rolin' e utilizza i nomi reali dei suoi famigliari.

Tuttavia, il testo elude i restanti criteri dell'autobiografia canonica, tra cui la retrospettività del racconto. De Haes definisce il racconto «retro-proiettivo», «contemporaneamente al di qua e al di là del tempo che convenzionalmente l'autobiografia (reale, fittizia o parzialmente fittizia) padroneggia o crede di padroneggiare» (De Haes 2006: 170). In effetti, *L'Infini chez soi* è costruito mediante una struttura a contrappunto che vede l'avvicendarsi di due narratrici e di due temporalità: da un lato, il 1978, con la narratrice Dominique Rolin che scrive il romanzo che il lettore ha fra le mani; dall'altro, la madre dell'autrice, Esther Cladel, che nel 1911 viene invitata in Belgio e incontra Jean Rolin, futuro padre di Dominique. Pertanto, la cronaca degli eventi del passato non può essere considerata né il frutto di una testimonianza diretta, né il racconto veritiero del passato dell'autrice, né tantomeno una forma di 'autofiction': l'oggetto della rielaborazione finzionale non è la vita dell'autrice, ma quella dei suoi genitori.

In un'intervista rilasciata al *Matin de Paris* nell'agosto del 1979, Rolin dichiara a questo proposito: «J'ai tenté de retrouver, de refaire, par le roman, la rencontre entre mon père et ma mère. […] J'ai essayé de la reconstituer, tout en vivant dans mon actualité» (Rolin *et al.* 1979). L'anno seguente, dopo la pubblicazione di *L'Infini chez soi*, l'autrice dichiara in un'intervista per *Le Républicain lorrain*:

> […] c'est un livre où il y a du vrai et du faux. Par exemple, l'agression de Juliette Labruyère qui vient retrouver ma mère dans sa chambre, appartient à l'invention pure. Je pense que les choses se sont passées

[4] Il *Cahier n° 9* raccoglie le note redatte dall'autrice nel periodo compreso tra il 3 marzo 1976 e il 3 luglio 1978. La nota qui citata, posta al termine del *Cahier*, è stata redatta dall'autrice in un secondo momento, il 20 marzo 1979.

> de manière beaucoup plus feutrée. Ici, la romancière a voulu "mettre la gomme", comme on dit. (Macaigne 1980)

Ciò permette di ricondurre *L'Infini chez soi* a una tipologia del racconto di sé teorizzata da Dominique Viart alla fine degli anni '90, il 'récit de filiation'. Il racconto di filiazione, che vede i primi esempi in Francia proprio a partire dagli anni '80, è una forma letteraria che nasce nel momento in cui gli scrittori prendono atto del fallimento di ogni possibile progetto autobiografico, un fallimento dovuto all'impossibilità di accedere al proprio inconscio e alla crisi del 'logos' tipica della postmodernità. Pertanto, «gli scrittori rimpiazz[ano] l'investigazione della loro *interiorità* con quella della loro *anteriorità* famigliare» (Viart 2009): nel racconto di filiazione, l'oggetto della narrazione corrisponde alla vita dei propri genitori o antenati, che viene ricostruita dall'autore sia tramite la consultazione dell'archivio famigliare, sia grazie all'invenzione.

Nel caso di Dominique Rolin, riteniamo che si possa parlare di questa particolare forma di racconto di sé come di una pratica strategica, atta a circoscrivere un luogo proprio all'interno del panorama letterario francese, e questo per tre ragioni.

La prima ragione è di ordine prettamente editoriale. Tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80, la forma autobiografica viene rinnovata in Francia. Viart (2009) individua in alcuni testi pubblicati dopo la metà degli anni '70 – *Fils*, di Serge Doubrovsky, *Roland Barthes par Roland Barthes*, di Roland Barthes e *W ou le souvenir d'enfance*, di Georges Perec – gli antesignani del 'récit de filiation', in quanto racconti di sé in cui la presenza di un discorso a proposito dell'ascendenza è particolarmente pregnante. Con la pubblicazione di *L'Infini chez soi*, Rolin si inserisce di fatto in questa corrente, assicurandosi dunque un pubblico.

In secondo luogo, il soggetto del 'récit de filiation', nel momento stesso in cui sembra affermare la propria dipendenza rispetto a un Altro da sé – l'ascendenza –, paradossalmente si costituisce in quanto autore non solo della propria storia, ma anche di quella di chi l'ha preceduto. Ciò avviene perché l'Io si ritiene vittima di un difetto di trasmissione: di fronte al silenzio dei propri avi e a un archivio famigliare lacunario, l'Io è spinto da questo «insavoir» (Viart 2009) a colmare i vuoti della propria genealogia. Non potendo contare su un racconto solido e fattuale, ormai compromesso, il soggetto del racconto di filiazione utilizza la fiction come strumento ermeneutico del passato: ciò che ne deriva è una «*figurazione*» della vita dell'ascendenza, cioè un «testo che cerca di dire come lo scrittore (il narratore) si figura che le cose siano potute accadere» (Viart 2009).

In *L'Infini chez soi*, questo rapporto conflittuale tra verità impossibile da raggiungere e figurazione viene tematizzato. La voce di Esther rimprovera alla narratrice-autrice il fatto di mentire a proposito del suo «avant-vie» (Rolin 2023: 7), ovvero il periodo che ha preceduto la sua nascita:

> Ce n'est pas ainsi que les choses se sont passées en 1911. Tu fabules et noircis. Tu es une mauvaise nature. Tu trahis la jeune Esther. À mon tour de réagir. Ah je trahis? alors pourquoi ne m'as-tu pas dit la vérité de ton passé avant de mourir, hein? une vérité que je cherche et veux depuis 1934, date à laquelle j'ai commencé d'écrire? Parce que tu ne m'as jamais rien demandé, répond-elle sans répondre.
> Elle a raison, la petite mère. Qui m'empêchait de m'installer devant elle, lorsqu'il était encore temps, pour entreprendre une interview quasi professionnelle, sérieuse, aiguë, susceptible de débusquer ses secrets les moins avouables? Qui, qui m'empêchait de poursuivre ce travail? Rien ni personne. (*Ibid.*: 65)

Al termine di questo scontro verbale, la narratrice ed Esther si accordano per una «sospensione dell'autenticità»: l'invenzione viene ammessa e la narrazione può proseguire.

> Maman et moi échangeons un sourire mutilant mais souverainement doux. Nous nous absolvons réciproquement. Oui, fait la vieille Esther en se retirant dans les coulisses de mon théâtre mental, vas-y, invente, ma chérie, c'est ton problème et pas le mien. Toute invention, dis-je à mon tour non sans une certaine lâcheté retorse dont j'ai parfaitement conscience, toute invention est sanctifiée, rectifiée, justifiée vaille que vaille par le feu d'une réalité folle. À travers un océan brasseur de mensonges il suffit d'un seul mot juste, une couleur, un parfum, un arbre, le grincement d'une lame de parquet, le volant soulevé d'une robe, l'ombre d'un certain nuage, un frisson, un accès de colère, une crise de larmes, un échange de lettres, etc., pour attester le génial *suspens* de l'authenticité. (*Ibid.*: 68)

In questo modo, la narratrice-autrice ottiene il permesso di elaborare il racconto fondativo di sé e della propria ascendenza. In altre parole, la scrittura in quanto strumento strategico di potere, che permette a chi la pratica di autodeterminarsi costruendo un discorso su di sé – seppur lacunario –, ottiene una legittimazione.

Infine, un'ultima pratica strategica è ravvisabile nell'impiego di Esther come narratrice. Il racconto della vita della madre è infatti l'occasione, per Rolin, di ribadire le proprie origini francesi: l'autrice è la nipote, da parte di madre, dello scrittore naturalista francese Léon Cladel. In *L'Infini chez soi*, l'autore è presente grazie ai ricordi di Esther e tramite il culto vero e proprio che la famiglia riserva allo scrittore anche dopo la sua morte. Questa figura è inoltre strettamente legata alla serie di poesie della tradizione letteraria francese che vengono recitate da Esther come se fossero delle preghiere.

La filiazione biologica, quindi, comprende – e si sovrappone a – una filiazione letteraria (Viart 1999): l'integrazione del punto di vista di Esther nella narrazione permette all'autrice di affermarsi in quanto discendente di uno scrittore francese, e quindi, per metonimia, come figlia della letteratura francese. Si tratta senza dubbio di una discendenza problematica, in quanto segnata dall'assenza e dal silenzio di questo illustre antenato mai conosciuto, ma che costituisce in ogni caso una forma di legittimazione per Rolin, come se l'attività letteraria fosse un'eredità trasmessa geneticamente.

Il 'récit de filiation' si configura quindi come una pratica strategica, un luogo proprio in cui il potere di legittimazione del centro di produzione letteraria, di cui Rolin fa parte, si invera.

La 'belgitude' secondo Dominique Rolin

Tuttavia, una lettura di *L'Infini chez soi* basata esclusivamente sul contesto letterario francese risulta riduttiva. La complessità del discorso identitario di Rolin non può essere compresa appieno se non tenendo conto degli eventi che animano il dibattito identitario a proposito della 'belgitude' tra il 1975 e il 1980: in effetti, mentre a Parigi molti scrittori si preoccupano di come ricostruire un racconto di sé in un'epoca in cui ogni tipo di discorso storico è minato alla radice e sembra divenuto impossibile (Viart 1999), in Belgio gli scrittori e le scrittrici si interrogano su cosa significhi essere belga. Negli anni di avvio del processo di federalizzazione del Paese, alcuni intellettuali e scrittori – per la maggior parte di area brussellese – rivendicano il multiculturalismo e la «bâtardise» (Quaghebeur 2015: 34) belghe, schierandosi contro «l'obsession identitaire univoque» (*ibid.*), sia essa francofona o fiamminga. Come ben evidenzia Marc Quaghebeur (*ibid.*: 40), «La Belgitude affirme […] une appartenance et un ancrage mais n'en fait pas une identité dure, souvent mortifère, toujours redondante. Elle affirme à la fois un ici et une ouverture au monde». Lungi dal voler costruire un'identità belga monolitica, la generazione della 'belgitude' concepisce il legame con il proprio Paese non in maniera essenzialistica, ma come un progetto da realizzare (Denis & Klinkenberg 2014: 229). Ruggero Campagnoli, che trasforma il termine 'belgitude' in 'belgité', parla a questo proposito di "una tendenza, una passione, uno sforzo, una realtà complessa, un nuovo mito" (Campagnoli, Quaghebeur & Soncini Fratta 1993: 12), sottolineando in questo modo il carattere asintotico dell'identità belga francofona.

Una tappa di questa rivendicazione identitaria è la pubblicazione di *La Belgique malgré tout* sulla *Revue de l'Université de Bruxelles*, nel 1980. Il curatore, Jacques Sojcher, raccoglie una serie di testimonianze di scrittori e scrittrici del Belgio francofono riguardo alla presenza, nella loro opera, di un «je-ne-sais-quoi de Belgique» (Biron 2003: 491). Dominique Rolin partecipa alla pubblicazione del volume inviando un testo già comparso sulla rivista *Art Press*, «Les sept sacrements de Roger Van der Weyden», accompagnato da una lettera (Sojcher 1980: 415-418). A questa breve 'ékphrasis' del dipinto di Van der Weyden seguirà la lettura, durante la presentazione del volume al Centre Pompidou, di un secondo testo intitolato, come il volume collettaneo, «La Belgique malgré tout». In questa occasione, Rolin dichiara:

> (…) à travers la succession de mes romans court en filigrane une espèce de broderie secrète qui s'est voulue à la fois légère et indiscutable. Une fois pour toutes elle a été chargée de reconstruire notre pays de naissance, tel que la plupart d'entre nous a pu le connaître encore. (Rolin 1991: 93)

Quindi, parallelamente al tentativo di ricostruzione della propria storia personale e familiare, nelle opere di Rolin è reperibile uno sforzo di ricostruzione del suo paese di origine, che nei testi dell'autrice non è mai designato direttamente con il nome 'Belgique', ma mediante delle perifrasi: «l'autre pays», fino al 1977, e poi «le pays natal» (De Haes 2006: 140). Già nell'utilizzo di queste perifrasi si nota la tendenza a parlare della propria patria in maniera obliqua, come se fosse un segreto – una «broderie secrète» – di cui vergognarsi, da nascondere. In *L'Infini chez soi*, vi è addirittura una occorrenza della perifrasi «pays secret» (Rolin 2023: 157).

Alcuni testi redatti da Rolin tra gli anni '80 e '90 ci permettono di chiarire ulteriormente il punto di vista dell'autrice relativamente al dibattito maturato a proposito del concetto di 'belgitude'. In un breve testo scritto in occasione della morte di Conrad Detrez – e dunque risalente al 1985 –, Rolin accenna alla partecipazione a un congresso organizzato a Roma nel 1982 a proposito della letteratura 'engagée'. Si tratta di un «Séminaire sur la littérature française de Belgique» tenutosi presso l'Università di Roma dal 23 al 26 marzo 1982 (AA. VV. 1982), al quale Rolin partecipa come relatrice con un intervento sul tema «les sources de l'imaginaire» (*ibidem*), che segue quelli tenuti da Quaghebeur e Detrez.[5] Il seminario si conclude con un «Rencontre débat entre écrivains belges et écrivains italiens sur le thème "L'approche littéraire du politique dans le roman belge et italien contemporain"» (*ibidem*). L'autrice riassume così le divergenze emerse al termine della sessione:

> Nous [Rolin e Detrez] nous sommes ~~pourtant~~ retrouvés ~~qu'~~ à Rome en 1982, à l'occasion d'un colloque belgo-italien sur le thème de ~~l'engagement littéraire~~ la littérature mais ~~politique~~ engagée. Marc Quaghebeur, ~~qui nous conviait, nous avait conviés. Marc,~~ Conrad Detrez et Pierre Mertens s'étaient montrés brillants dans l'exposé de leurs passions, ~~politiques, moi non~~ alors que j'étais restée sèche et plutôt honteuse: j'avais été incapable d'exprimer ce qui m'a paru beaucoup plus tard l'évidence même: la fidélité sensuelle ~~à son~~ au pays de naissance ~~est~~ peut s'interpréter, d'emblée comme une manière d'engagement ~~politique~~ à l'état pur. (Rolin 1985: 1)

La lettura di questo manoscritto, e in particolare delle 'ratures' operate dalla scrittrice, dimostra che Rolin esita a definire esplicitamente la propria posizione riguardo all'identità nazionale come politica: l'impegno e il posizionamento dell'autrice risultano attinenti alla sfera personale e indicibile della sua vita artistica.

[5] Il programma del Seminario riporta i seguenti temi a proposito degli interventi di Quaghebeur e Detrez: «Marc Qughebeur [*sic*]: exposé introductif / Conrad DETREZ: le métissage culturel» (AA. VV. 1982).

In un testo successivo, dedicato questa volta alla vita di Marguerite Yourcenar, la scrittrice definisce il termine 'belgitude' come «affreux, pingre, pointu et froid, restrictif, une sorte de péché de langage» (Rolin 1990: 32). Per designare l'appartenenza al Belgio, Rolin preferisce utilizzare l'espressione «sang belge», grazie alla quale il legame al paese natale acquisisce una dimensione sensuale e incarnata:

> […] le "sang" qui nous compose se réveille à la façon d'un corps diffus resté ultra-vivant depuis les origines. Il bouge. Il blesse. Il guérit. Il enchante. Il est patient, aussi indestructible dans nos actes concrets que dans nos rêves. Il nous permet de triompher de nos refoulements. Son intégrité est absolue, ainsi que son involontaire sensualité qui tremble en permanence entre chair et peau. (*Ibid.*: 33)

Il ricorso alla metafora corporea permette a Rolin di restituire l'insieme di sensazioni legate alle proprie origini. Il legame che lega l'autrice e Yourcenar al Belgio si rivela nell'esperienza quotidiana, nei luoghi attraversati durante l'infanzia come la foresta di Soignes o l'avenue Louise a Bruxelles, nell'«imagerie de notre commun pays de naissance» (*ibid.*) della quale il sangue si nutre e che, dopo la morte di Yourcenar, si trasforma nell'«encre de l'écriture» (*ibid.*).

In questi due estratti, dunque, Rolin fornisce la sua personale declinazione del rapporto al Belgio: evitando di aderire completamente a concetti elaborati da altri, come appunto la 'belgitude', l'autrice rivendica un'identità belga incarnata e costruita attraverso le percezioni sensoriali, che emerge e viene trasmessa grazie alla pratica della scrittura.

Aggiungiamo che, al di là di questa dimensione corporea, il legame con il Belgio è espresso nella produzione di Rolin grazie al recupero del mito leggendario e pittorico delle Fiandre del XVI secolo. In effetti, a partire dalla fine degli anni '70, l'autrice sembra voler recuperare quella stessa «conscience flamande» abbandonata nel 1959. Ciò è visibile in testi come *Dulle Griet* (1977) e *L'Enragé* (1979), elaborati proprio a partire da alcune tele di Bruegel il Vecchio. Come afferma Quaghebeur (2015: 60), «À travers la figure et les œuvres du peintre s'affirme et s'amarre […] un Soi, à la fois personnel et relié à un espace humain spécifique». La personale 'belgitude' di Rolin non può prescindere dalla cultura e dall'immaginario pittorico fiamminghi, che vengono però tematizzati nella scrittura senza un ricorso sostanziale alla lingua fiamminga, appresa a scuola dalla scrittrice e poi dimenticata (Boyer de Latour & Rolin 2002: 52). Il sentimento di appartenenza al Belgio viene dunque per lo più espresso in lingua francese.

Un silenzio tattico

In *L'Infini chez soi* il discorso identitario di Rolin a proposito delle proprie origini familiari è accompagnato da un'interrogazione più ampia, formulata dall'autrice, in merito alla propria identità nazionale. Forte del potere acquisito mediante l'accesso all'istituzione letteraria francese, Rolin smette i panni della strategia e ripercorre il terreno proprio del 'récit de filiation' in maniera tattica. Ciò comporta una scissione dell'autrice, riscontrabile in primis nella doppia istanza diegetica impiegata nel testo: da un lato, la narratrice belga Dominique Rolin; dall'altro, la parigina Esther Cladel.

In particolare, è proprio grazie a Esther che il ritorno al «pays natal» diviene possibile: la narrazione segue infatti il viaggio della giovane da Parigi fino a Genck, luogo dove avviene il primo incontro con Jean Rolin. L'impiego del punto di vista di Esther Cladel per descrivere il viaggio in Belgio ha un doppio effetto: da un lato, il Paese è defamiliarizzato dallo sguardo straniante di Esther e percepito, di volta in volta, con meraviglia o con terrore; dall'altro lato, la stessa percezione di Esther – ovvero lo sguardo ingenuo di una giovane parigina cresciuta nel culto di un padre scrittore e della letteratura francese 'fin de siècle' – produce degli effetti comici.

Si veda ad esempio la maniera in cui Esther si rapporta alle lingue parlate in Belgio. All'arrivo alla Gare du Midi di Bruxelles, la giovane è sconvolta, innanzitutto, dalla lingua parlata da alcuni operai nella stazione, definita un «charabia incompréhensible» (Rolin 2023: 69) che provoca spaesamento e una sensazione di isolamento. Come ipotizza De Haes (2006: 192), potrebbe trattarsi della lingua fiamminga o della variante belga della lingua francese, dato il riferimento all'accento degli operai: «des ouvriers qui s'entretiennent avec un fort accent, c'est drôle, c'est insolite, c'est terrible aussi» (Rolin 2023: 69). In seguito, al momento di pagare la consumazione al bar della stazione, viene riportato questo scambio tra la cassiera ed Esther:

> Elle se rend au comptoir pour payer. Combien? Elle entend mal ce que répond la caissière. Combien, dites-vous? Elle ne parvient pas à saisir le chiffre qui sort de la bouche un peu tordue de la grosse femme. Elle met son visage de profil pour mieux tendre l'oreille. Vous êtes donc sourde? hurle alors la caissière. Esther tressaille, oui, là, c'est vrai, je suis un peu sourde, et après? Ces Belges peuvent être d'une vulgarité! (*Ibid.*: 71)

La narrazione non è affidata a Esther, ma alla narratrice-autrice Dominique Rolin, che racconta l'arrivo della madre nel paese straniero. La percezione di Esther è quindi resa tramite una focalizzazione su questo personaggio e diviene il vero oggetto della narrazione: a essere raccontato non è tanto il Belgio, quanto la percezione che Esther Cladel ne ha al suo arrivo – in particolare, la percezione uditiva. L'effetto comico è dato dal 'mal-entendu', dal mal-inteso causato da un difetto nel canale comunicativo che sfocia nel malinteso culturale. A una prima lettura, si è portati a credere

che Esther non capisca la cifra pronunciata dalla cassiera per via di una sordità congenita; tuttavia, soffermandosi sullo scambio, il lettore accorto potrà ravvisare nel difetto di comunicazione lo scontro tra due varianti diatopiche della lingua francese, quella standard e quella belga: infatti, alcuni numeri in francese belga non corrispondono a quelli del francese standard ('nonante', 'huitante', 'septante'). Il malinteso culturale viene dunque mascherato da una carenza percettiva, dalla sordità. In questo modo, la narratrice-autrice suggerisce che Esther non può né comprendere, né tantomeno accorgersi della differenza della nuova varietà linguistica a cui è sottoposta, perché non può percepirla.

Fin dai suoi primi momenti in Belgio, Esther viene descritta come «seule dans une sorte de région intermédiaire, sonore» (*ibid.*: 70), isolata non tanto dalla sordità, quanto dal suo stesso pregiudizio sulla lingua francese:

> (…) qu'est-ce que je suis venue faire ici, à l'*étranger*? pour la première fois je découvre le sens profond du mot *étranger*. Je comprends mal notre belle langue française quand elle est proférée par toutes ces gorges: syntaxe tordue, étirée, aplatie, raclée, torturée, dont l'accent tonique déforme à la fois la figure et l'âme de chaque signe. Nouvel alphabet qu'il va falloir apprendre en somme. Ne pourrai jamais. Il est encore temps de rebrousser chemin, reprendre le train pour Paris, me réveiller dans ma petite chambre comme si j'avais traversé un rêve malsonnant. (*Ibid.*: 71-72)

Il Belgio è ridotto a «un sogno che suona male», mentre la sordità si trasforma nel rifiuto di ascoltare. In questo modo, il silenzio dell'ascendenza, motivo tipico del 'récit de filiation' (Viart 2009), trova qui una strana eco: Rolin trasforma questo difetto nell'emissione di un messaggio in un difetto di ricezione di un messaggio. Mentre nel racconto di filiazione 'à la française' l'ascendenza – spesso nella figura del padre – rifiuta di trasmettere alla prole il racconto di uno specifico evento traumatico della propria vita, nel caso di *L'Infini chez soi* la trasmissione è impedita a priori dall'impossibilità dell'ascendenza – di Esther – di recepire qualsivoglia messaggio. La sordità della madre riflette prosaicamente il rifiuto di ascoltare di qualcuno che è vissuto nel mito della lingua letteraria francese, e che quindi si sottrae alle altre varietà linguistiche, considerate meno prestigiose.

I codici del 'récit de filiation' vengono dunque praticati da Rolin in maniera tattica. La declinazione del silenzio dell'ascendenza in una sordità che impedisce ogni forma di comunicazione è esemplificata da una scena raccontata nel penultimo capitolo dalla narratrice-autrice. Esther impartisce alla giovane domestica Joséphine, che parla solo il fiammingo, delle lezioni di lingua francese:

> Car elle est seule la plupart du temps, sauf quand elle communique avec Joséphine à qui elle enseigne le français: elle fait asseoir la petite paysanne flamande à côté d'elle chaque après-midi pour lire à haute voix un poème de Victor Hugo, scandant chaque vers et demandant à son élève de répéter. Alors la convexité

> un peu primaire du visage de Joséphine se couvre d'une espèce d'ahurissement lumineux lorsqu'elle articule les mots superbes de “nostalgie”, “sépulcre”, “ardeur”, “gouffre”, etc., la bouche soulignée par un trait de bave brillante. Elle ressemble à une génisse, une madone joyeuse, elle est si avide de se cultiver... Au cours de ces leçons Esther échappe au silence comme on sort dans le monde. (Rolin 2023, 243-244)

Più che ‘communiquer avec’, Esther sembra ‘communier’ Joséphine: la giovane amministra la comunione a questa domestica barbara (nel senso etimologico del termine, ovvero ‘che non sa parlare’) assolvendola da una sorta di peccato di linguaggio rappresentato dalla lingua fiamminga. Da qui il risvolto comico: da un lato, Esther – futura professoressa di dizione – si fa missionaria della lingua francese e, nell’esercizio delle sue funzioni, accede a una sorta di elevamento spirituale tramite le «parole sublimi» dei versi di Victor Hugo; dall’altro, Joséphine è relegata alla minorità, al ruolo di domestica ignorante dal volto ottuso ma «ansiosa di acculturarsi», la cui unica possibilità di riscatto è costituita dall’apprendimento della lingua francese.

Il processo di straniamento del Belgio operato tramite lo sguardo di Esther mira a rendere questo paese nuovo e irriducibilmente Altro. Lo straniamento diventa, dunque, esotizzazione: lo sguardo di Esther è espressione dello sguardo dominante parigino, in particolare di una norma linguistica standard, che riconduce paternalisticamente la variante diatopica belga e il fiammingo a una ignoranza di fondo che occorre correggere. Di conseguenza, la caricaturizzazione di questo sguardo ha come scopo quello di mettere in discussione in maniera surrettizia – e quindi tattica – il potere di determinazione dell’Altro che la norma parigina si è arrogata. In altre parole, si tratta di mettere in discussione l’applicazione di paradigmi francesi per definire un’identità «poreuse» come quella belga, che «postule l’acceptation des complexités structurant toute identité mais récuse tout nouveau type narratif d’exacerbation nationale» (Quaghebeur 2015: 50).

Il difetto di trasmissione sperimentato dall’Io scrivente è quindi doppio: da un lato, la relazione lacunaria con la propria ascendenza, e in particolare con un esponente di spicco della letteratura francese naturalista; dall’altro, la relazione con un paese che non è quello materno e che sembra resistere a ogni tentativo di definizione, un paese che si pone ostinatamente come Altro.

Conclusioni

Le letture finora date di *L’Infini chez soi* hanno tralasciato il fatto che Rolin, a partire dagli anni Ottanta, partecipa attivamente al dibattito sulla ‘belgitude’, fornendo una personale declinazione di questo termine. In particolare, nella produzione dell’autrice il legame al Belgio è oggetto di una rivendicazione identitaria non manifesta ma presente, che sottende il discorso autobiografico.

Oltrepassando la letterarietà del testo (De Certeau 1980: 288) e ricollocandolo nel suo contesto di produzione, è dunque possibile fornirne una nuova lettura.

Come molte altre opere appartenenti alla «phase dialectique» (Denis & Klinkenberg 2014) della letteratura belga in lingua francese, *L'Infini chez soi* contesta la costruzione di un'identità belga in negativo, per mezzo di e in relazione a uno sguardo emanato da Parigi. Questa rivendicazione identitaria avviene in maniera indiretta: in effetti, il testo sfrutta tatticamente i codici del 'récit de filiation' per sviluppare una forma di resistenza allo sguardo francese, giudicato implicitamente incapace di comprendere e descrivere il Belgio.

Rifiutando la fissazione in un'unica identità data una volta per tutte, sia essa francese o belga, e anzi mettendo in primo piano i difetti di trasmissione tra sé e le sue varie ascendenze, l'autrice dispiega una vera e propria tattica di resistenza identitaria: il soggetto che Rolin mette in scena è un soggetto vivo perché mobile, messo in circolazione, continuamente rinnovato e ricostruito tramite la scrittura. La volontà di non nascere espressa da una delle istanze diegetiche, la narratrice-autrice, ne è la prova: l'Io narrante rifiuta di acquisire una forma conclusa, data una volta per tutte. Al termine del libro, la narratrice Rolin oppone un'ultima resistenza alla propria nascita ricorrendo alla finzione: l'incontro fra i propri genitori, che in questa versione fittizia si separano per sempre, viene riscritto; la nascita della narratrice-autrice, ridotta a punto cieco e impossibile della narrazione, è impedita. La scrittura, assimilata a un processo di gestazione,[6] ratifica in questo modo «la gloire de [s]on néant» (Rolin 2023: 275), il «nulla» in cui l'autrice si identifica a causa del difetto di trasmissione di cui è vittima: in altre parole, la costituzione del soggetto si fonda su una «carenza identitaria» e sull'«occultazione della sua storia» (Denis & Klinkenberg 2014: 229), come nel caso degli autori di *La Belgique malgré tout*.

Dunque, la scrittura diviene una vera e propria pratica tattica di resistenza: tramite essa, il soggetto che si racconta rifiuta l'assegnazione di un unico luogo proprio, non si piega alle maglie troppo strette della strategia che lo vorrebbe ridotto a un'unica nazionalità, a un'unica origine. «Pas de borne, pas de frontière. On ignore quand on quitte la Belgique pour entrer en Hollande ou en France (…)» (Rolin 2023: 239), osserva la narratrice-autrice. Rolin abita il conflitto e non ambisce a risolverlo, anzi: in tutta la sua opera emerge la tendenza a ripeterlo, a rimetterlo in scena costantemente. Questo nodo conflittuale irrisolto, non-finito – e quindi 'in-fini', infinito –, grazie al quale l'autrice può sopravvivere e continuare a raccontarsi, riguarda senz'altro anche la sua personale concezione di 'belgitude' – o 'sang belge' –, intesa come identità sfaccettata, incarnata e che ogni soggetto ha il potere di maneggiare e modificare attraverso la scrittura.

[6] Ogni capitolo di *L'Infini chez soi* riporta un'indicazione temporale e il nome di un organo. In questo modo, la lettura del libro imita il processo di gestazione della futura autrice, che deve ancora nascere, da parte del corpo della madre.

Bibliografia

AA. VV. (1982), "Séminaire sur la littérature française de Belgique à l'université de Rome: 23 au 26 mars 1982", ML 6745/2/153, Fonds Dominique Rolin, Archives et Musée de la Littérature.

Aron, Paul – Vanderpelen-Diagre, Cécile (2015), "«Notre grande aînée»: Dominique Rolin et Judith Cladel", *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n. 68, 15-37.

Beck, Béatrix (1959), "Qu'êtes-vous donc? Écrivains français d'origine belge? … Écrivains belges d'expression française?", *Le Figaro littéraire*, 10 gennaio 1959, 3-4.

Biron, Michel (2003), "1980 – Jacques Sojcher publie *La Belgique malgré tout*. De la belgitude", in J.-P. Bertrand, M. Biron, B. Denis & R. Grutman (eds.), *Histoire de la littérature belge. 1830-2000*, Parigi, Fayard, 489-497.

Boyer de Latour, Patricia – Rolin, Dominique (2002), *Plaisirs*, Paris, Gallimard.

Campagnoli, Ruggero, Quaghebeur, Marc & Soncini Fratta, Anna (1993), *Arlecchino senza mantello. Fantasmi della 'Belgité'*, Rimini, Panozzo.

Casanova, Pascale (2008 [1999]), *La République mondiale des lettres*, Parigi, Seuil.

Cornut-Gentille, Gilles – Michel-Thiriet, Philippe (1989), *Florence Gould. Une Américaine à Paris*, Parigi, Mercure de France.

De Certeau, Michel (1980), *L'Invention du quotidien. Tome 1: Arts de faire*, Parigi, Union Générale d'Éditions.

De Haes, Frans (2006), *Les Pas de la Voyageuse. Dominique Rolin*, Bruxelles, AML/Labor.

Denis, Benoît – Klinkenberg, Jean-Marie (2014), *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Espace Nord.

Ducas, Sylvie (2001), "La place marginale des écrivains dans le palmarès des grands prix d'automne", *Outre-mers*, vol. 88, n. 332-333, 347-388, https://doi.org/10.3406/outre.2001.3900, (ultimo accesso: 20/01/2025).

Foucault, Michel (1993 [1976]), *La volontà di sapere*, trad. it. P. Pasquino & G. Procacci, Milano, Feltrinelli.

Jago-Antoine, Véronique (2003), "1958 – Francis Walder reçoit le prix Goncourt pour *Saint-Germain ou la Négociation*. Triomphe et vacillement du néoclassicisme", in J.-P. Bertrand, M. Biron, B. Denis & R. Grutman (eds.), *Histoire de la littérature belge. 1830-2000*, Parigi, Fayard, 421-430.

Lejeune, Philippe (1996 [1975]), *Le Pacte autobiographique*, Parigi, Seuil.

Macaigne, Pierre (1980), "Dominique Rolin et la chronique maritale de ses parents terribles", *Le Républicain lorrain*, 27/01/1980, ML 6745/1/7, Fonds Dominique Rolin, Archives et Musée de la Littérature.

Quaghebeur, Marc (1998), *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Bruxelles, Labor.

Quaghebeur, Marc (2015), "Au creuset du moderne, du politique et du soi: *la Belgitude*", in Quaghebeur, Marc & Zbierska-Mościcka, Judyta (eds.), *Entre Belgitude et Postmodernité. Textes, Thèmes et Styles*, Bruxelles, Peter Lang.

Rolin, Dominique (1976-1978), *Cahier nº 9. Notes du 3 mars 1976 au 3 juillet 1978*, FS XCII C9, Fonds Philippe Sollers-Dominique Rolin, Bibliothèque Royale de Belgique.

Rolin, Dominique *et al.* (1979), "Dominique Rolin: l' écriture-cadence", *Le Matin de Paris*, 22/08/1979, p. 23, article non signé, ML 6745/1/1, Fonds Dominique Rolin, Archives et Musée de la Littérature.

Rolin, Dominique (1985), "Conrad Detrez", ML 11317/13, Fonds Dominique Rolin, Archives et Musée de la Littérature.

Rolin, Dominique (1990), "Sang belge", *Le Magazine littéraire*, n. 283, p. 32-33, MLR 2068/1990/283/6, Fonds Dominique Rolin, Archives et Musée de la Littérature.

Rolin, Dominique (1991), "La Belgique malgré tout", *Un Convoi d'or dans le vacarme du temps*, Parigi, Ramsay/de Cortanze, 91-96.

Rolin, Dominique (2023 [1980]), *L'Infini chez soi*, Bruxelles, Espace Nord.

Sojcher, Jacques (ed.) (1980), *La Belgique malgré tout*, *Revue de l'Université de Bruxelles*, n. 1-4, Bruxelles, Université libre de Bruxelles.

Viart, Dominique (1999), "Filiations littéraires", in J. Baetens & D. Viart (eds.), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Parigi/Caen, Lettres Modernes Minard, 115-139.

Viart, Dominique (2009), "Le silence des pères au principe du «récit de filiation»", *Études françaises*, vol. 45, n. 3, 95-112, https://doi.org/10.7202/038860ar, (ultimo accesso 20/01/2025).

Foreign Bodies, Foreign Tongues: Embodiment(s) of the Scattered Self in Yoko Tawada's Überseezungen *and in Esther Kinsky's* Fremdsprechen

Helena Como

Abstract: In recent years, many writers have found new and creative ways of engaging with multilingual literature. Among them, Yoko Tawada and Esther Kinsky have been especially prominent. In works such as *Überseezungen* (2002) and *Fremdsprechen* (2013), they respectively adopt a pluralised perspective and regard literature and translation as spaces where the constricting limitations of monolingualism can be overcome. For Tawada, the joys and sorrows of embodying a new, scattered self are expressed in the way languages (Japanese, German, English, Afrikaans) merge, in body and mind alike. For Kinsky, memory is the place where multilingual selves are constructed, with language becoming part of an inner and outer landscape, layered with sounds, images, gestures. The aim of this paper is to investigate how Tawada and Kinsky's different conceptualisations of multilingualism in literature and translation can stimulate and enrich discussions of resistance to the normative configurations of monolingualism.

Keywords: Multilingualism; Embodiment; Self-translation; Memory; Scattering

Multilingualism and Embodied Translation

If we look at different periods and genres of literature, we can easily trace a tradition in the practice and performance of multilingualism, which in many cases manifests itself in the self-translation of an author's work into one or more languages. In truth, the practice of multilingualism[1] is in many ways an act of translation, which however does not always occur in the 'traditional' sense. More specifically, this process involves not only self-translation from one language to another, but also the creation of multiple identities across the various (linguistic) worlds that we inhabit, which would instead amount to a translation of the self. Additionally, this inhabitation occurs on the level of the verbal exchanges in a 'foreign' language as much as it occurs on the bodily level. For this reason, it is possible to talk about multilingual literature and translation practice in relation to embodiment. Even more so, the use of a 'foreign' language and the permanence into a 'foreign' context is to be understood in embodied terms. In their study titled *The Implications of Embodiment. Cognition and Communication*, scholars Wolfgang Tschacher and Claudia Bergomi describe embodiment as "a theory, a paradigm, a perspective, a methodology, or a scientific field", whose theoretical scope "rests in the much broader idea that the body – including behaviors and properties such as facial expression, movement, prosody, gesture, and posture – influence, and at the same time are influenced, by the mind" (Tschacher & Bergomi 2011: 7). Theories of embodiment, therefore, focus on the different levels in which the interaction between body and mind occurs. Specifically, a distinction occurs between 'embodied cognition', 'situated cognition' and 'embodied cognition', which respectively refer to «the context of the body and the body movement», the «physical environment» and the «social context» (*ibid.*). In embodied terms, «functional mental processes need the interplay of both mind and context, of both perception and action, of both cognition and social resonance. Mind and context are different, yet both form a necessary unity» (*ibid.*).

In the last few years, German literature, in particular, has seen a rise in the various representations of multilingualism, in different genres of texts. While still in continuity with the tradition of multilingualism in literature, contemporary authors are finding more creative ways of engaging with it. Each author naturally offers unique insights into the subject, but among the many features that characterise these literary works, the conceptualisation of foreignness plays a central

[1] In his book *Metaphors of Multilingualism*, Rainer Guldin refers to the establishment of multilingualism as a new paradigm for understanding human interaction, which would oppose a previous (and in many cases still prevalent) attachment to an abstract idea of monolingualism (Guldin 2020). Additionally, according to Larissa Aronin and David Singleton, the meaning of this shift towards the acknowledgment and representation of multilingualism can also be noticed in the fact that: «language patterns have changed so significantly that sets of languages, rather than single languages, now perform the essential functions of communication, cognition and identity for individuals and the global community» (Aronin & Singleton 2008: 2-4). Monolingualism, instead, is understood by many critics and scholars as «the entry-level lingua franca of literary traffic, a metaformal constraint that nonetheless avows the most various forms of multilingual expression, shimmering in wait between the lines of an apparently monolingual book» (Gramling 2016: 6).

role, and it is a recurring element in these narratives. In recent works, it is the body of the author-translator in particular that has acquired special relevance. More precisely, the radical questioning of what it means to 'master' a language, what it means to embody it, and most of all, the deconstruction of what it means to be 'foreign' are all fundamental aspects of this engagement with multilingual contexts in literature. As Guldin notes, when «plac[ing] multilingualism directly within the imaginary border of the body, the individual becomes the site of heteroglossia and the linguistic biography of each person an unfinished open-ended journey» (Guldin 2020: 85).

Several scholars discuss the potential of multilingual literature in stark contrast to the criteria of assimilation which, on the other hand, would give the impression of a lack of nuance.[2] Among the many writers who have explored these dynamics, the works of Yoko Tawada and Esther Kinsky offer especially interesting reflections on the poetics of multilingualism. In their writings, the contradictory elements of multilingualism and translation are staged, as they make us reflect on whether their incorporation of the foreign languages in their work is natural or artificial, and on whether the dependability on the mother tongue, intended as something monolithic and unwavering, should be put into question. In the perspective of this analysis, these two authors interpret embodiment as a form of resistance against monolingualism, which as we have anticipated is deeply intertwined with ideas of self-translation, as much as with a translation of the self.[3]

Yoko Tawada, born and raised in Tokyo, spoke only Japanese until she moved to Germany when she was twenty-two years old. There she experienced several language and culture shocks, but also a certain level of freedom in feeling displaced, as per her own admission. In an interview,[4] she explains that her idea of displacement has not so much to do with 'borders' or 'border crossing', it is more about the journey and the perspectives you 'borrow' through it. This borrowing reveals itself to be a necessity: in 1987, Tawada started publishing poetry and prose in German, as a way to express the linguistic and cultural bodily movement she is exerting, while trying to disentangle this process from a sense of proficiency, or mastery, of the foreign language. On the contrary:

> If one lives in unquestioning belief in the "naturalness" of one's native language, no true interaction with that language can develop; [without such questioning] there would be no contemporary literature. Thus,

[2] Cfr. Marilyn Martin Jones - Adrian Blackledge - Angela Creese (eds.), *The Routledge Handbook of Multilingualism*, particularly Ingrid Piller's essay on *Multilingualism and Social Exclusion*.
[3] The processes of translation described in the works of Tawada and Kinsky, which will be analysed in this article, refer to the second kind of translation, the translation of the self. Outside of these two works, Tawada and Kinsky have both experimented with self-translations, as they have translated their own works, even though these instances of self-translation were not always meant for publishing. Although such experiments do not appear in either *Überseezungen* or in *Fremdsprechen*, both works are informed by their own approach to this kind of translation, which is in any case tightly bound with the idea of translating the self into a new language. We shall then refer to 'self' translation in this ambivalent sense.
[4] Yoko Tawada Interview: Writing Without Borders, https://www.youtube.com/watch?v=nEXEqCcl1LA&t=4s (28/01/2025).

> moving outside one's native language is not, for literature, some special situation, it is simply the extreme of the usual situation. (Tawada 2003: 114-115)[5]

Esther Kinsky, who grew up in Rhineland, Germany, is also well-versed in matters pertaining to multilingualism. In her years divided between living in the UK, Hungary and Italy, she has constantly moved between different languages, not only in her private life but also working as a translator and a writer, all the while trying to reconfigure the boundaries of language. The element of memory permeating language is what defines Kinsky's understanding of multilingualism. The embodiment of a language,[6] be it the 'native' tongue or a 'foreign' one, happens through the outer projection of self-created mindscapes. It can be found in the way people interact not only with other people, but also in the way they frame their surroundings, and are in turn framed by them, in this sharing and projecting of memory. Memory too, like the tongue (which will be the protagonist of Tawada's text) is a muscle that people exercise differently. The act of translation, at the centre of both Kinsky's and Tawada's literary production, therefore, becomes an act of embodiment. In fact, although their approaches might diverge, the processes of 'self' translation and the reflections that emerge in their writing about, and within, the boundaries of translation can be interpreted as a representation of embodiment and of embodied translation in a literary work.

Although studies on embodiment have emerged mainly in philosophy and in the cognitive sciences, more recently the concept of embodiment and of embodied cognition has become productive in literature and in narratology as well. In this sense, language can be defined as «trying to imagine a body in active engagement with the world» (Shapiro & Stolz 2019: 24). This, in turn, would refer to

> […] the activation of those cognitive domains and brain regions that would be involved when taking similar actions. Then, if language understanding depends on an individual's history of bodily interactions with the world, we can understand the body not only as a necessary, but also as an expansible resource for the understanding of concepts and their linguistic expression. (Ivancic & Zepter 2022: 2)

Additionally, «[…] the body represents a potential resource for the process of translating from one language to another too» (*ibid.*). As Tschacher and Bergomi also note, embodiment can be – and is – viewed differently in different disciplines. Moving away from the computational model of the mind and going beyond a neurobiological interpretation of cognition, these scholars point out that

[5] Translated from Japanese into English by Douglas Slaymaker.
[6] Cfr. Brian MacWhinney's essay on "The Emergence of Language from Embodiment". The idea of embodying language refers to the activation of what MacWhinney defines as "affordances", whereby a person's sensory perceptions and bodily states (vision, smell, taste, touch, skeletal postures, haptic actions, locomotion), are activated each time we encounter individual words and/ or sentences, either through verbal exchange or reading.

knowledge is processed through the body, intended as the vessel of «[…] behaviors and properties such as facial expression, movement, prosody, gesture, posture and distinct forms of sensory-motor couplings» (Tschacher & Bergomi 2011: 75).

Language and its expressive and communicative potential are also affected by embodied perception, a fact that becomes even more evident in a multilingual context of exchange. As evidenced by Ivancic and Zepter:

> When it comes to language processing and understanding language, the embodied perspective suggests that even in the mental processing of linguistic meaning and in the understanding of concepts there are multiple domains involved – domains that concern perception, senses, social-interactive actions and inner feelings. The claim is that the body not only constitutes a medium for language use and communication, but language itself is grounded in bodily processes of perception and action. That is, by incorporating the philosophical premises of Embodiment and the findings of cognitive psychology into the study of language, the idea got supported that understanding of concepts and language processing is firmly rooted in bodily states and experiences. (Ivancic & Zepter 2022: 1)

Particularly relevant for understanding Tawada's and Kinsky's perspectives are the studies on embodiment in translation practice also carried out by Ivancic & Zepter. According to these two scholars, «translators endorse (more or less implicitly) the idea of the bodily origins of meaning, thought and language - thus, the idea which has been developed in various sciences under the term 'embodiment' or 'embodied cognition'» (*ibid.*). Therefore, translation is considered as a «living experience», as much as the processes of language comprehension are rooted in the body and in bodily experiences. In their analysis of how translation practice is either fictionally or truthfully described by different authors, Ivancic & Zepter have found some common denominators, which support their theory. From their studies emerges the notion that translators tend to depict their work and themselves in relation to the world through more or less emphasised references to bodily experiences, and to the body in general. Often, the act of translation is described in terms of physical effort, of having to endure a bodily struggle (an embodied representation of the struggle with multiple co-existing identities); other times, the act of translating is described as a *Wanderung*, using the metaphor of movement through space and the space of the text; Also quite recurrent, according to Ivancic & Zepter, is the association of translation with the action of breathing, which would amount to the need for calmly processing the text and the world through the body (*ibid.*: 5).

Indeed, these embodied perceptions are also present in Tawada's and Kinsky's texts, given that the body is central in both their works. Through this approach, the very concept of foreignness can be put to the test, if not completely uprooted, considering that to some extent it still is one of the necessary parameters in translation theory and practice; in *Überseezungen* (2002) and in

Fremdsprechen (2013), the writers not only question it, but they also dissect it and, ultimately, subvert it. To Kinsky, foreignness, besides being part of her work as translator, is also a physical place where she feels at ease, precisely because it presents a challenge and a different way of inhabiting the world. The title of the book itself, *Fremdsprechen* (literally, «speaking a foreign language», or less literally, «speaking the other»), reflects on what the use of this word is in German, which oscillates between the meaning of 'foreign', 'strange(r)' and 'odd', and communicates when we use it in relation to languages, customs and people, including ourselves. To Tawada, the concept of foreignness itself was foreign at the beginning. When questioned about it in an interview with Bettina Brandt, she responded: «What does that mean, foreign? This word does not exist in Japanese. Here [in Germany] we can't talk to each other anymore without using this word» (Brandt 2005: 3). Ultimately, both Tawada and Kinsky talk about translating themselves, body and mind, into new contexts, within this continuum of languages and identities. What can be inferred from the existence of these ever-evolving selves? To try and find an answer to this question, we shall look more closely at Tawada's *Überseezungen* and Kinsky's *Fremdsprechen*.

Translating the Self in *Überseezungen* and *Fremdsprechen*

Überseezungen is a collection of short narrative episodes, in which Tawada explores the 'limits' of meaning, as she makes her way through the world. In doing so, she describes what it means to experience the effects of language, specifically of speaking a 'foreign' language, on her own body. The title already suggests this connection between the 'tongue' and the dimension of travelling abroad, which translates to re-learning existence in an unfamiliar context. The protagonist, who is an alter-ego of Tawada, does not, however, travel as a person: she travels as a tongue. Better yet, this is how she is perceived, so much so that she starts feeling like one. The dream-like state in which this character seems to exist acts as a filter in the encounter with the (other) self. The transitions between the waking and dream world are almost effortless, in that we are made to believe everything regardless of it being 'real' or not. In fact, the dream-like state enhances the bodily experience, to the point that one single muscle takes over the entire identity of the narrator. The first scene of *Überseezungen*, in particular, plays with the oneiric and surreal elements, which are present throughout the entire book. In this passage, the protagonist describes waking up from a dream, and feeling that her tongue has become «swollen», unable to move and even constricting her airways. In the dream, she was in fact a tongue-person, completely exposed to the judgement of people who recognize her «strangeness»: «Meine ganze Person bestand aus einer einzigen Zunge. So bekam ich keine Arbeitsstelle» (Tawada

2002: 11).[7] As we have already seen in Ivancic and Zepter's essay, the physical struggle, and the struggle to breath in particular, are common metaphors for the embodied processes of 'self' translation, or translation of the self. Very much like it happens in the dream, the narrator Tawada perceives herself as a 'tongue' anytime she interacts with a German 'native speaker'. In a later passage of the book, the confusion stems from the word 'Velo', which sounds exactly like the word 'tongue' in Japanese. «Have you got a tongue?» is not what the cashier asks Tawada, but this is what she hears. «Haben Sie die Zunge, die man braucht, um hierher zu gehören? Nein, habe ich nicht. Denn meine Zunge kann die Wörter nicht so aussprechen wie die Zunge der Einheimischen» (*ibid.*: 54).[8] Pain and shame are common to this process of 'self' translation into a foreign context, where language becomes the currency in the negotiation of identity, adhering to strict rules which are difficult to subvert.

Kinsky also talks about this aspect in *Fremdsprechen*, when she mentions being consenting interlocutors in this exchange of currency. Hers is also a translator's autobiography, which examines the polyphonic nature of her work. One way she describes foreignness (or estrangement) is with the definition of experiencing the absence of a common language (cfr. Kinsky 2013), as the consequence of leaving the place where that specific language-currency is valid. Kinsky uses the expression *Die vertrauteste Wort-Welt im Kopf* (*ibid.*:19), or the word-scape one is most familiar with, which is subject to change, in a way that makes it a lot more dynamic compared to the native language. Like Tawada, Kinsky also describes foreignness as room for creative space, especially when it comes to building a new, individual identity:

> [die Sprache] ist kein starres System, wie die Welt, die es verhandelt, kein starres System, sondern ein Prozess. Auf der kollektiven Ebene vollzieht sich dieser Sprachprozess langsamer als auf der individuellen, denn die Welt im Kopf eines jeden Einzelnen wandelt sich mit jeder Erfahrung von Sinnen, Gefühl, Körper und Verstand und verleiht den Worten unentwegt neue Schichten […]. [9] (*Ibid.*: 17)

If Kinsky often uses the expression *Wort-Welt im Kopf* and focuses a lot on its effects on «senses, feeling, body and mind», Tawada compares the action of speaking in a foreign language to eating something that is unfamiliar and that may even cause indigestion at first. Still, the consumption of these words is inevitable, and their physical processing through taste, vision, sound and touch is

[7] «My entire person consisted of a tongue. I would not be able to get a job in this condition». The reference, here, is also to the negotiation of 'foreign' identity on a socio-economic level. (Unless otherwise indicated, all translations from German are by the author).

[8] «Have you got the tongue that you need to belong here? No, I do not. Because my tongue can't articulate words the same way native speakers do».

[9] Kinsky, *Fremdsprechen*: «[Language] is not a fixed system, just as much as the world in which it is used isn't fixed, rather it is a process. This process is carried out more slowly on the collective level, compared to the individual level, because the world in our heads is transformed by each experience that is made through senses, feeling, body and mind, and it confers new layers of meaning to the words».

the distinguishing factor between the existence of a so-called 'mother tongue' and the reality of these mental word-scapes, which are familiar even if they are not the 'native' language (*ibid*.: 5).[10] Most importantly, what both Kinsky and Tawada highlight in their works is that we can choose what to do with the words that we are given, and perhaps even reach a higher level of freedom, as opposed to the restrictiveness which characterises the monolingual context and the use of our native tongue. 'Self' translation operates within the scope of this dynamic, and tries to make sense of it, of the use of language and the body. According to Kinsky, words operate like memories, in the sense that they change as soon as we go looking for them (*ibid.*: 81). And so the Hungarian *kenyér*, which at some point meant *Brot*, bread, takes the place of the English *loaf* in Kinsky's memory, because the «taste and consistency» of it have now changed its meaning (*ibid.*: 53).[11] This brings her to wonder if it is words which have the power to call to us from memory, and not the opposite (*ibid.*: 82). This question resonates with Tawada's alter-ego suddenly starting to dream in Afrikaans, a language she had never even studied before:

> «Warum denn das? Haben Sie sich intensiv mit Afrikaans beschäftigt? Haben Sie lange in Südafrika gelebt?»
> «Nein, ich war noch nie dort.»
> «Das wundert mich. Man träumt doch in der Sprache des Landes, in dem die Seele wohnt», sagte die Frau in einem predigend Ton zu mir. Ich antwortete fröhlich: «Ich habe viele Seelen und viele Zungen.»[12] (Tawada 2002: 72)

Languages and their words always undergo this process of (in)digestion. The accessibility to the resulting 'new' language, which could even be conceived as a 'new' mother tongue, depends very much on the bodily dimension of the spoken and the written word. The process of digestion of the language is also reflected on other characters who interact with the narrator. This is the case of her friend «P», the protagonist of the chapter titled *Porträt einer Zunge*, portrait of a tongue. P. is American, the narrator is Japanese, but they find a middle ground in the German language. However,

[10] «These foreign words, though, can also slowly transform themselves and become meat and then, ultimately, they can become my flesh. Although sometimes this process does not work and then the foreign word remains something in between, in between my own body and the foreign body. But, in any case, foreign words are consciously consumed much later on; we are not born with these words. In my own case, this bodily image is also quite concretely linked to the feeling that I get when I pronounce words in a foreign language. Then I am working with my tongue as a peculiar, odd sensation, because they are so hard to pronounce. Also, you have to move your tongue in ways in which you normally do not».
[11] The considerations here developed by Kinsky seem to be in continuity with Walter Benjamin's concept of translation, as expressed in his famous essay *Die Aufgabe des Übersetzers*, and especially with the idea of different words referring to the same objects in different languages (f.i. the German word *Brot* having not quite the same meaning as French *pain*, and evoking a different set of memories and bodily associations).
[12] «'Why this now? Are you a proficient student of Afrikaans? Have you lived in South Africa for a long time?' 'No, I haven't'. 'This surprises me. You dream in the language of the country where your soul lives', the woman said to me in a preaching tone. I cheerfully replied: 'I have many souls and many tongues'.»

their use of German varies based on the influence their native languages have on it. Tawada decides to creatively use the potential misunderstandings of words, without interrupting the flow of communication. The entire chapter is built on short, everyday-life scenes, which centre around the exchanges between these two characters. One such example would be their different use of the word *teilen* (to share, to divide), which the narrator recollects in the following passage:

> Es war der Tag, an dem ich eine Veranstaltung im Goethe-Institut in Boston hatte. P rief mich an und fragte: «Wollen wir die Fahrt miteinander teilen?» Zuerst verstand ich nicht, was sie damit sagen wollte. Ich dachte bei dem Wort «teilen» an das Fahrgeld und wunderte mich. Im Laufe des Gesprächs stellte sich heraus, dass P mich in ihrem Auto mitnehmen wollte. Andere Menschen hätten gesagt: «Soll ich dich im Auto mitnehmen.» Oder «Soll ich dahin fahren?» Wie plump klingen diese geläufigen Formulierungen im Vergleich zu ihrem Angebot! Der Ausdruck, den P benutzt hatte, war wom Amerikanischen beeinflusst. Aber das änderte nichts daran, dass wir diese Fahrt tatsächlich miteinander geteilt haben.[13] (*Ibid*.: 125)

The word the narrator grapples with has, in fact, both the meanings of «share» and «divide». However, the *Ich-Erzählerin* is more attuned to the second meaning, as she has observed it more frequently in the German-speaking context, and also because she is familiar with how this concept has been evoked in German literature (*ibid.*: 127). In fact, she explains that up until this point the underlying *Motiv* of separation has appeared to be more important to that of giving or sharing something, and that she had always associated the word *Teilung* either with the meaning of poverty or with the image of the Berlin Wall (*ibid.*: 126). Accommodating the other perspective is not an easy task, so that she becomes «torn» about the meaning of «tearing», «dividing» itself, expressing this idea with one of her frequent wordplays (*ibid.*). It is not until she has a conversation with a German, after she goes back to Berlin, where she uses the word *unbequem* as a calque of «inconvenient» (*ibid.*: 140) that she realizes the full extent of this accommodation, this digestion of meanings that keeps reshaping the body of the 'foreign' language, as well as her own.

In Tawada's perspective, the focus is always on the generative capacity of multilingualism, rather than on the stiltedness which could follow as a consequence of speaking different languages, even when communicating in the same tongue. Nonetheless, it is not the same, nor it should be equalised in order to follow the same criteria of a monolingual context. This is the first border that has to be crossed and overcome. Tawada, or her alter-ego, dreams in many languages, none of which

[13] «On this day I had a presentation at the Goethe Institut in Bonn. P called me and asked: 'Should we share a ride?'. Initially I didn't understand what she meant. I thought about *teilen*, 'sharing' the money for the ride and I was surprised. As the conversation went on, I realized that P wanted me to go with her, in her car. Other people would have said: 'Should I take you with my car'. Or 'Should I drive you there?'. These expressions all sound extremely clumsy compared to her offer. The expression that P used was influenced by her American. And yet it did not change that fact that we shared the ride.»

are her mother tongue, because such a thing does not exist, or at least it is not as tangible as the *Wort-Welt im Kopf* which appeared in Kinsky's reflections.

As a matter of fact, in the third chapter of *Fremdsprechen*, Kinsky also describes how the concept of 'foreignness' takes root and how individuals are affected by their perception of it, in a different yet similar way as Tawada's. Monolingualism tries to resist against these changes: therefore, calling a *Tisch* a «tah-ble!» (with emphasis on the pronunciation, on the unfamiliar movement that is once again required to produce an equally unfamiliar sound) simply does not make any sense to Kinsky's great grandmother, who declares with self-assuredness that «ein Tisch ist doch ein Tisch, dazu kann man nicht einfach ‚tah-ble' sagen!» (Kinsky 2013: 27).[14] There is no apparent reason that the material objects that we have always pictured in our minds in a certain way should now acquire a different shape. At the same time, there is no reason why somebody should freely renounce their identity for something that simply does not fit. In a strictly monolingual context, such as the one Kinsky refers to in this passage of the book, people perpetuate the belief that «[…] sich Fremde fremd artikulierten, was ihnen wiederum die vielleicht willkommene Gelegenheit bot, diesen Fremden eins auf den Deckel zu geben, um sie zum Schweigen zu bringen» (*ibid.*).[15]

Translation might indeed be a dubious business that only produces words (*ibid.*: 38), and yet these words are everything. This 'business' called translation, according to Kinsky, is not about simply relaying meaning from one context to another, rather it is much more about creating a new home for flavours, colours, sounds. «As a kid I asked my father how one can know that they have mastered a foreign language», she writes in *Fremdsprechen*, «and he answered: you will know as soon as you picture a different 'blue' for the German 'blue', which exists in your mind, and a different mountain for the word 'mountain'» (*ibid.*: 39). Once again, Kinsky focuses on the bodily perception of these words, on what kind of image they project into an individual's mind:

> Wie hell oder dunkel wird mein „rot" wenn ich erfahre, dass es in einer anderen Sprache „red" oder „rouge" heißt, wie schmächtig oder ausladend ist mein Baum plötzlich gegen „tree" oder „arbre", was heißt es für meine kurze Aussage „ich ging fort", wenn ich eine Sprache kenne, in der es verschiedene Verben für „Gehen" gibt, deren Gebrauch sich danach richtet, ob ich mehrmals gehe, oder ob ich einen kurzen Weg zurücklege, mit Ziel, ohne Ziel, und ob ich das Ankommen mit einkalkuliere.[16] (*Ibid.*: 34)

[14] «A table is still a table, you can't simply call it a tah-ble!»
[15] «[…] foreigners express themselves foreign-ly, which gives them [those who do not contemplate multilingualism] what is possibly a welcome opportunity to brush the foreign under the rug, in order to silence it.»
[16] «How much lighter or darker does my 'rot' become after I learn that it's 'red' or 'rouge' in another language, how slight or broad does my 'Baum' become in comparison to a 'tree' or an 'arbre', what does 'ich ging fort' mean, after I learn a language in which there are many different verbs for "gehen", to go, the use of which depends on whether I go many times or whether I'm covering a short distance, on having or not having a destination, and whether or not the arrival is accounted for.»

This dynamic is engendered with colours as much as with other concrete objects and ultimately affects the more abstract level of concepts. Translating and incorporating translation into writing helps in breaking free from the illusion of stability and unchangeability, and it's part of inscribing ourselves into a different context, as well as letting ourselves be inscribed through our sensory perception and the memories attached to them. After all, jostling different identities based on the language we speak is a recurring event in a multilingual context. In the process, one might feel scattered and partial, like Tawada's tongue-person and Kinsky's fragmented perception of colours and sound. This dynamic can also be exhausting, but there is also joy in it. The scattered self Tawada and Kinsky describe might just be the 'truest' representation of the self, because we all engage with multilingual identities all the time.

Conclusion

In *Überseezungen* and in *Fremdsprechen*, Yoko Tawada and Esther Kinsky explore the physical potentials and limitations of language, by disrupting the traditional schemes of monolingualism. The coexistence of multiple languages and identities in the same body-text brings forth the anxiety of separation from the 'mother tongue', as well as the excitement of travelling in uncharted experiential and linguistic territories. Meaning(s) and memory are layered in bodily states and perceptions, which are constantly subject to variation. This capacity for change and transformation is, however, at the heart of the processes of 'self' translation, which cooperate in the recollection of the scattered memories and words belonging to an ever-evolving multilingual identity.

Bibliography

Aronin, Larissa – Singleton, David (2008), "Multilingualism as a New Linguistic Dispensation", *International Journal of Multilingualism*, vol. 5, 1-16.

Benjamin, Walter (1972), "Die Aufgabe des Übersetzers", *Gesammelte Schriften*, vol. IV, 9-21.

Brandt, Bettina (2005), "Ein Wort, ein Ort. How Words Create Places: Interview with Yoko Tawada", *Women in German Yearbook*, vol. 21, 1-15.

Caracciolo, Marco – Kukkonen, Karin (eds.) (2021), *With Bodies: Narrative Theory and Embodied Cognition*, Columbus, The Ohio State University Press.

Carl, Michael (2023), *Embodiment in Cognitive Translation Studies*, in Nicolas. Froeliger, Claire Larsonneur, Giuseppe Sofo (eds.) *Human Translation and Natural Language Processing. Towards a New Consensus?*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 33-50.

Gallese, Vittorio – Wojciehowski, Hannah (2011), "How Stories Make Us Feel: Towards an Embodied Narratology"*, California Italian Studies*, vol. 2, n. 1.

Gambino, Renata – Pulvirenti, Grazia (2023), *Storie Menti Mondi*. *Approccio neuroermeneutico alla letteratura,* Milano, Mimesis.

Gramling, David (2016), *The Invention of Monolingualism*, New York-London, Bloomsbury Publishing.

Guldin, Rainer (2020), *Metaphors of Multilingualism. Changing Attitudes Towards Language, Diversity in Literature, Linguistics and Philosophy*, Abingdon-New York, Routledge.

Ivancic, Barbara – Zepter, Alexandra L. (2022), "Embodiment in Translation Studies. Different Perspectives", *inTRAlinea Special Issue: Embodied Translating*.

Jones, Katie – Preece, Julian – Reese, Aled (eds.) (2021), *International Perspectives on Multilingual Literatures. From Translingualism to Language Mixing*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Publishing.

Kilchmann, Esther (2012): "Poetik des fremden Worts. Techniken und Topoi heterolingualer Gegenwartsliteratur", *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 3, 109-126.

Kinsky, Esther (2013), *Fremdsprechen*, Berlin, Matthes & Seitz.

Lakoff, George – Johnson, Mark (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press.

MacWhinney, Brian (1999), "The Emergence of Language from Embodiment", in Brian MacWhinney (ed.), *The Emergence of Language*, Mahwah-New Jersey, Lawrence Erlbaum Associate Publishers, 213-256.

Martin Jones, Marilyn – Blackledge, Adrian – Creese, Angela (eds.) (2024), *The Routledge Handbook of Multilingualism*, London-New York, Routledge.

Matsunaga, Miho (2002), "'Schreiben als Übersetzung'. Die Dimension der Übersetzung in den Werken von Yoko Tawada, *Zeitschrift für Germanistik*, vol. 12, 532-546.

McMurtry, Áine – Siller, Barbara – Vlasta, Sandra (eds.) (2023), *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Das probeweise Einführen neuer Spielregeln*, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag.

Munday, Jeremy – Blakesley, Jacob (eds.) (2016), "Poetry Translation. Agents, Actors, Networks, Contexts", in *Translation and Literature*, vol. 25, n. 1, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1-9.

Robert Bosch Stiftung (ed.) (2016), *Chamisso*, n. 14.

Shapiro, Lawrence – Stolz, Steven (2019), "Embodied cognition and its significance for education", Theory and research in Education, vol. 17, n. 1, 19-39.

Slaymaker, Douglas (ed.) (2007), *Yoko Tawada. Voices from Everywhere*, Lanham, Lexington Books.

Strutz, Johann, Zima, Peter V. (eds.) (1996), *Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*, Tübingen, Gunter Narr Verlag.

Tawada, Yoko (2002), *Überseezungen*, Tübingen, Konkursbuch.

Tschacher, Wolfgang – Bergomi, Claudia (eds.) (2011), *The Implications of Embodiment. Cognition and Communication*, Exeter, Imprint Academic.

Webliography

Klein, Judith, *"Ich bin gerne fremd an einem Ort". Interview mit Esther Kinsky*, https://www.goethe.de/ins/pl/de/kul/lit/24195119.html (28/01/2025).

Lund, Christian – Bagheshirin Lærkesen, Roxanne (2019), *Yoko Tawada Interview: Writing Without Borders*, https://www.youtube.com/watch?v=nEXEqCcl1LA&t=3s (ultimo accesso 28/01/2025).

Tra resistenza e ri-esistenza: Manuel Rivas autotraduttore dal galego

Chiara Albertazzi

Abstract: In the Spanish State, linguistic and literary plurality is a distinctive feature, with four official languages coexisting: Castilian, Catalan, Basque, and Galician. However, behind this diversity lies an asymmetrical relationship in which Castilian has historically held a dominant position. In this context, self-translation emerges as both a strategic and necessary practice for authors writing in the co-official languages. On the one hand, it allows them to expand their audience by making their work accessible to a broader public. On the other hand, self-translation is often a crucial step toward accessing international publishing markets, where the version translated into Castilian frequently serves as a bridge for further translations into other languages. By delving into the experience of Manuel Rivas, one of the most prominent contemporary Galician authors, this contribution aims to explore the specific dynamics of the Galician publishing market in relation to self-translation.

Keywords: Self-translation; Minoritized languages; Galician literature; Manuel Rivas

Abstract: Il plurilinguismo è una delle peculiarità che contraddistinguono lo Stato spagnolo, all'interno del quale convivono quattro lingue coufficiali: spagnolo, catalano, basco e galego. Dietro la pluralità linguistica e letteraria dello Stato spagnolo, tuttavia, si cela un rapporto asimmetrico, che storicamente vede il castigliano in una posizione dominante. In tale contesto, l'autotraduzione è prassi comune e necessaria per chi scrive nelle lingue coufficiali: da un lato, per espandere il proprio pubblico lettore, dall'altro, per guadagnare l'accesso ai mercati editoriali esteri, dove l'opera autotradotta è spesso impiegata come testo ponte nella trasposizione verso le altre lingue. Nel presente contributo si analizzeranno le dinamiche del mercato dell'autotraduzione nel campo letterario galego, prendendo come esempio l'esperienza di Manuel Rivas, sua voce autoriale più rappresentativa.

Parole chiave: Autotraduzione; Lingue minorizzate; Letteratura galega; Manuel Rivas

Cen nomes ten o vagalume,
mais el xa non existe
Só fica un rumor de luz no país invisíbel.
[...]
Cen nomes ten o vagalume,
cen sartegos na cripta
dun dicionario.
M. Rivas, "O vagalume" (*O que fica fóra*, 2022)

Scrivere e autotradursi in un contesto minorizzato: il caso della Galizia

Nello scenario iberico, l'applicazione del criterio filologico, che postula una stretta correlazione tra lingua e nazione (Vega 2018: 135), suscita non poche perplessità. Per comprendere quelli che, in tale scenario, sono i limiti concettuali delle forme identitarie, rappresentano una valida risorsa i modelli teorici proposti da Even-Zohar (1979), con la sua teoria dei polisistemi, Pierre Bourdieu (1979), con le nozioni di campo e capitale culturale e la scuola di Bratislava, con il concetto di comunità interletteraria (Ďurišin 1984). In virtù di tali definizioni, si può affermare che il campo o polisistema letterario spagnolo rappresenta un esempio paradigmatico di comunità interletteraria. Accanto alla letteratura in lingua castigliana, infatti, convivono altri tre sistemi linguistico-letterari coufficiali (catalano, basco e galego), pertanto, più che di letteratura nazionale, sarebbe più accurato parlare di letteratura plurinazionale (Vega 2018: 135). Tuttavia, lo status di coufficialità linguistica non si traduce in una parità effettiva sul piano culturale: le cosiddette «co-official stateless cultures» (Castro & Linares 2022) sono inevitabilmente soggette all'egemonia dell'industria culturale spagnola, con la quale mantengono un rapporto asimmetrico e diglossico.

La letteratura galega, in particolare, presenta una storia alquanto complessa, caratterizzata dall'avvicendarsi di periodi di splendore e periodi di decadenza. Lingua di celebri trovatori medievali, autori delle *cantigas* (XII-XV sec.), il galego conobbe un lungo periodo di silenzio, i cosiddetti Séculos Escuros (XVI-XVIII sec.), per poi rifiorire nella seconda metà dell'Ottocento, grazie alla poetessa Rosalía de Castro, protagonista della rinascenza letteraria galega, passata alla storia come *Rexurdimento*. Seguì una fertile stagione di grandi autori e il progressivo risvegliarsi di una coscienza politica nazionale, finché lo scoppio della guerra civile spagnola e l'avvento della dittatura franchista arrestarono brutalmente ogni progresso fatto. Il regime, ferocemente ostile alle lingue minoritarie, accusate di minare il predominio della lingua nazionale, condannò l'uso ufficiale del galego. Di conseguenza, la letteratura galega visse un lungo periodo di repressione e di sopravvivenza sotterranea, che cessò definitivamente con l'avvento della democrazia e l'approvazione, dapprima, della costituzione nel 1978, e poi dello statuto di autonomia della Galizia nel 1981, cui fece seguito, nel 1983, l'entrata in vigore della Lei de Normalización Lingüística. Da quel momento, il galego

intraprese un lento cammino di riabilitazione sociale e culturale, che interessò anche il campo editoriale. Con l'obiettivo di istituzionalizzare e professionalizzare il settore, tutte le figure coinvolte nell'iter di produzione e ricezione del libro misero collettivamente in moto una radicale riconfigurazione del paradigma letterario: nacquero nuove case editrici, vennero istituiti premi letterari e il genere narrativo sperimentò un *boom* senza precedenti, con il conseguente affermarsi di nuove voci autoriali.

Negli ultimi decenni, la letteratura galega, ancora per certi versi in assestamento, sta vivendo una straordinaria fase di espansione qualitativa e quantitativa: sempre più autori ottengono prestigiosi riconoscimenti a livello statale (si vedano, ad esempio, i numerosi Premios Nacionales concessi nell'ultimo quinquennio a opere pubblicate originariamente in galego) e sempre meno occasionalmente approdano sui mercati esteri. Nonostante ciò, il mercato editoriale galego continua inevitabilmente a risentire della corrente centripeta esercitata dal sistema letterario spagnolo, che tende a privilegiare il castigliano come lingua letteraria. A differenza dell'industria editoriale spagnola, infatti, il settore del libro galego è relativamente debole, in quanto composto da case editrici medie e piccole che mancano di tessuto imprenditoriale e di risorse per investire nella proiezione estera. Lungi dal voler ridurre la questione a un fatto squisitamente numerico, resta comunque un dato di fatto che le case editrici spagnole hanno l'enorme vantaggio di potersi rivolgere a un ampio bacino di lettori, mentre quelle galeghe possono indirizzare il loro prodotto a un pubblico di soli 2,8 milioni di abitanti (Montero Küpper 2012: 63), che si ridurrebbe ulteriormente se si tenessero in considerazione fattori come i bassi indici di lettura e la perdita di parlanti della lingua.[1] Non sorprende, quindi, che la produzione galega resti relegata nella periferia della letteratura. Inoltre, la forza del sistema spagnolo fa sì che il passaggio per il castigliano come lingua ponte sia spesso una tappa quasi obbligata nel viaggio dalla Galizia verso i mercati editoriali esteri (Dasilva 2023: 137).[2] Se da un lato la traduzione galego-castigliano permette agli autori galeghi di farsi conoscere e apprezzare non solo nel resto della Spagna, ma anche in tutti gli altri Paesi ispanofoni, dall'altro lato si rischia che questa pratica diventi imprescindibile affinché la letteratura galega venga riconosciuta dentro e fuori dallo Stato. Sembra quasi che, per avere diritto a uno spazio all'interno del canone letterario nazionale, le opere galeghe abbiano bisogno della 'benedizione' del castigliano: «it is generally only when the text is translated into Spanish that it attains admission into the 'national' canon» (Santana 2000: 164). Di conseguenza, le relazioni che la Galizia intrattiene con le altre culture

[1] Nel 2024 in Galizia solo il 3,1 % dei lettori dichiara di leggere in lingua galega, a fronte del 96,2% che predilige lo spagnolo. Tre decimi in meno rispetto al 2023 e quasi un punto percentuale in meno rispetto al 2018. Cfr. Asociación Galega de Editoras https://www.editorasgalegas.gal/barometro-de-habitos-de-lectura-e-compra-de-libros-en-espana-2023/.
[2] Non sorprende, dunque, che la prima destinazione dei flussi di traduzione editoriale dal galego sia la lingua castigliana. Cfr. BITRAGA https://bitraga.webs.uvigo.es.

sono spesso 'mediate' (Montero Küpper 2012: 35), e la mancanza di immediatezza finisce per diluire la pluralità e la diversità culturale della Spagna.

Nel trasporre un'opera dal galego al castigliano, due sono le strade percorse: la prima è affidarsi a un traduttore allografo, la seconda, oggetto di questo e di molti altri studi, è l'autotraduzione. Prassi ricorrente nei contesti letterari minorizzati, l'autotraduzione tra il galego e il castigliano è, anzitutto, un fenomeno intrastatale (Ramis 2021) e asimmetrico (Dasilva 2015). È significativa, inoltre, la distinzione tra autotraduzione trasparente e autotraduzione opaca (Dasilva 2011): nel primo caso, il lettore viene informato, generalmente negli spazi peritestuali, del fatto che l'opera che ha davanti è frutto di una traduzione da un'altra lingua; nel secondo caso, come suggerisce la nomenclatura, non vi è alcun rimando al testo primigenio nel libro tradotto. Negli scambi tra lingue asimmetriche, come quello tra galego e castigliano, si riscontra una propensione all'autotraduzione opaca (sempre con le dovute eccezioni, come vedremo tra poco nel caso di Manuel Rivas), che fa sì che il testo autotradotto venga presentato al pubblico meta come un prodotto originale (Dasilva 2015: 179), in una «proxección de autoridade» (Paone 2016: 94) che comporta l'invisibilità della traduzione e della cultura di origine. L'autotraduzione opaca, che può essere a sua volta fortuita o deliberata (quest'ultima, volontaria o forzata), non va tuttavia confusa con l'autotraduzione anonima, che pur esplicitando l'esistenza di un testo originale, non contiene alcuna specifica riguardo alla paternità della traduzione – se opera dell'autore o di un traduttore allografo. Altra tendenza ricorrente nel mercato delle autotraduzioni è l'autotraduzione simultanea, concettualmente contrapposta all'autotraduzione consecutiva (Grutman 1998; Recuenco Peñalver 2011; Dasilva 2019b). Attualmente, sul mercato galego si tende a prediligere l'autotraduzione simultanea, spesso a discapito delle vendite nella lingua originale: pubblicando i due testi senza soluzione di continuità, infatti, si riducono ulteriormente le possibilità del libro galego di emergere sul mercato editoriale. Un fenomeno diglossico ricorrente nell'ambito della traduzione da lingue periferiche, che rappresenta oltretutto un pericolo per le edizioni originali, dal momento che si ritrovano a competere con le più potenti edizioni spagnole (Miranda in Dasilva 2009: 152).

Manuel Rivas, un autore biletterario

Giornalista, saggista, romanziere, poeta e drammaturgo: il poliedrico scrittore originario di A Coruña è la voce più illustre e autorevole della scena letteraria galega contemporanea. Capofila di una generazione di autori militanti, impegnato in ambito politico e unito da un profondo legame alla cultura e alla realtà della Galizia, Rivas rivendica da sempre la dignità letteraria della lingua galega,

impiegandola nella quasi totalità della sua produzione. Impegno, tra i tanti meriti, che lo scorso 2024 è valso all'autore il prestigioso Premio Nacional de las Letras Españolas.

Pur nascendo come poeta, la consacrazione di Rivas all'interno del canone letterario galego avvenne negli anni '80 parallelamente al suo ingresso nella narrativa (Vilavedra 2011) con il romanzo d'esordio *Todo ben*, inserito nella collana di classici *Xabarín* della casa editrice Xerais. Fu però la pubblicazione di *Un millón de vacas* (1989) a lanciarlo come una delle voci chiamate a modernizzare il sistema letterario galego, che in quegli anni stava subendo un radicale processo di rinnovamento. Le successive incursioni dell'autore nella prosa romanzesca, a cominciare da *En salvaxe compaña* (1994), Premio de la Crítica de narrativa gallega, dimostrarono la straordinaria capacità dell'autore di sviluppare, da un lato, un progetto autonomo e, dall'altro, di venire incontro alle esigenze di un sistema letterario in trasformazione (Vilavedra 2012: 23). Da allora, la traduzione dal galego allo spagnolo si sarebbe rivelata un imprescindibile visto d'uscita per consentire alla sua opera di diffondersi entro i confini dello stato spagnolo e, da lì, nel mondo. L'anno spartiacque nella traiettoria editoriale di Rivas fu però il 1995, con la pubblicazione di *Qué me queres, amor?*, vincitore del Premio Torrente Ballester e del prestigioso Premio Nacional de narrativa, che gli spalancò le porte del mercato editoriale spagnolo ed estero: da quel momento, Rivas si ritrovò a muoversi in equilibrio tra due sistemi letterari che si contendevano la paternità delle sue opere (Vilavedra 2011: 95). Un episodio significativo fu, ad esempio, la promozione delle trasposizioni cinematografiche di *La lengua de las mariposas* e *El lapiz del carpintero*, i cui titoli originali in galego (*A lingua das bolboretas* e *O lapis do carpinteiro*) vennero completamente omessi dalla critica spagnola:

> [L]a crítica española […] se apropió sutilmente del autor, ocultando de forma evidente tanto la lengua original de las obras de Rivas como la radical apuesta de este por el gallego como lengua de expresión literaria. Y así, hemos visto como la película *El lápiz del carpintero* se publicitaba como basada en una novela así titulada (ocultándose el título original), y lo mismo sucedió en su día con *La lengua de las mariposas*: muy poca gente llegó a saber que el film estaba basado en tres cuentos de Rivas escritos originalmente en gallego. (*Ibid.*)

I numerosi riconoscimenti canonici da parte di entrambi i sistemi letterari, che hanno accolto l'autore simultaneamente, hanno finito per fare di Rivas un autore biletterario (Dasilva 2019a: 65-66). Immagine che si è poi propagata anche sul mercato italiano, quando, nel 2000, Rivas fece il suo ingresso nella collana "I Narratori" di Feltrinelli con *Il lapis del falegname*, la cui traduzione, firmata da Pino Cacucci, si appoggia alla versione in castigliano (peraltro non firmata dall'autore ma dalla sua traduttrice, Dolores Vilavedra). Tralasciando le incongruenze nella trasposizione in italiano, in cui si riscontra una sistematica «fluttuazione di termini fra spagnolo e galego» (Pulsoni 2017), il testo

del risvolto di copertina riflette in maniera eloquente quanto appena osservato sull'assimilazione dell'autore da parte del sistema letterario spagnolo:

> Nato a La Coruña (Galizia) nel 1957, Manuel Rivas, giornalista, poeta, narratore e autore di libri per bambini, è sicuramente una delle figure più rappresentative della narrativa spagnola contemporanea e alcune sue opere sono state tradotte in dieci lingue. Della sua ricca produzione ricordiamo le due raccolte di articoli e reportage *Galicia, el bonsai atlántico* e *El periodismo es un cuento*, i romanzi *Un millón de vacas* (1990), Premio della Critica Spagnola, *Los comedores de patatas* (1992), *En salvaje compañía*, Premio della Critica in Galizia, e due raccolte di racconti. *Il lapis del falegname* è il suo ultimo romanzo.

Da un lato, si afferma che Rivas è nato in Galizia; dall'altro, si omette che l'autore scrive in lingua galega, e lo dimostra il fatto che i titoli delle opere menzionate vengono riportati in castigliano. Ad alimentare ulteriormente questa ambiguità, lo scrittore è presentato come «una delle figure più rappresentative della narrativa spagnola». Ad ogni modo, le successive pubblicazioni di Rivas, *La lingua delle farfalle* (Feltrinelli, 2005 trad. Danilo Manera) e *I libri bruciano male* (Feltrinelli, 2008 trad. Enrico Passoni), dimostrano invece una maggiore attenzione verso la cultura di partenza, a cominciare dalla scelta di affidare la traduzione a due specialisti di lingua galega.

Manuel Rivas autotraduttore tra il galego e il castigliano

Per un autore come Rivas, che concepisce la creazione letteraria come un costante *work in progress*, l'esperienza dell'autotraduzione è spesso stata fonte di grande apprensione: rivedere la propria opera in veste di traduttore significa rivivere il processo creativo, fatto di esitazioni, rimaneggiamenti, aggiunte e omissioni. In più di un'occasione, l'autore ha confessato che la «traducción es como un calvario» (Garrido 2012) e che «traducir significa, sin lugar a dudas, volver a escribir, y en esa medida representa […] un riesgo y a veces una insatisfacción», di qui la scelta, talvolta, di delegare l'arduo compito a un professionista «que aborde la traducción con más distancia» (Villena 2006). Di quel senso di insoddisfazione vi era traccia anche nella prefazione di *La mano del emigrante* (2001), versione spagnola autotradotta di *A man dos paíños* (2000), in cui si legge: «Confieso que la he reescrito y retraducido hasta quedar insatisfecho» (2001: 9). A differenza di un traduttore allografo, il quale è deontologicamente chiamato ad aderire al testo di partenza, l'autotraduttore Rivas può concedersi generose licenze. È il caso, ad esempio, di *As voces baixas* (2012), ampliato e rivisto dall'autore nella versione in castigliano, a sua volta rieditata in galego nel 2022. Per Rivas, tradursi significa tornare sui propri passi, ripercorrere un sentiero e trovarne di nuovi, come scrive nella prefazione a *La tierra oculta* (2023), che raccoglie in una nuova veste alcuni dei suoi racconti più

noti: «La revisión puede convertirse en una reescritura obsesiva. En este caso, fue un proceso que viví de forma natural: abrir pasos y desvíos que estaban allí en potencia, en los propios textos. Para esta nueva edición, he vuelto a andar el sendero» (Rivas 2023: 8).

Dal momento che nella traiettoria editoriale di Rivas non si riscontra una propensione netta per l'autotraduzione o per la traduzione allografa, possiamo definire l'autore un autotraduttore 'intermittente' (Dasilva 2019a: 67), sebbene nell'ultimo decennio sembrerebbe ricorrere più volentieri all'autotraduzione, superando forse quel rifiuto iniziale.

A differenza di altri autori galeghi, come l'acclamato giallista Domingo Villar che scrive la sua opera parallelamente in galego e in castigliano,[3] Rivas opta per la non simultaneità: la traduzione in spagnolo avviene soltanto una volta conclusa la stesura (e, auspicabilmente, anche la pubblicazione) del libro in lingua originale. A tal proposito, l'autore dichiara: «[M]e satisface mucho que [mis libros] primero se lean en gallego, luego en castellano y después vayan traduciéndose a todos los idiomas posibles» (Mallo 2002). Ad ogni modo, specie per i titoli più recenti, l'uscita del libro sul mercato galego e quella della sua traduzione in spagnolo sono strettamente ravvicinate, come nel caso di *As voces baixas* (2012), la cui autotraduzione *Las voces bajas* (2012) uscì praticamente in contemporanea con l'originale (Dasilva 2019a: 68). Non è cosa scontata, pertanto, che Rivas riesca comunque a mantenere un certo *décalage* tra le due pubblicazioni, nei limiti consentiti dai frenetici tempi editoriali. Ne è un esempio l'ultimo romanzo *Tras do ceo* (2024), uscito in Galizia per Xerais lo scorso 5 settembre e per Alfaguara il 24 ottobre con il titolo di *Detrás del cielo*, dando modo all'opera originale di affermarsi sul mercato galego.

Altra particolarità dell'opera di Rivas tradotta in castigliano è la presenza esplicita, negli spazi peritestuali del libro, di un riferimento al testo originale in galego da cui è stata fatta la traduzione, nonché all'autore della stessa. Caratteristica che fa di Rivas un «autotraductor transparente» (*ibid*.), fatta eccezione soltanto per *Contra todo esto. Un manifiesto rebelde* (2018), dove non vi è alcuna menzione al testo primigenio in galego (*ibid*.).

L'autotraduzione, per Rivas, non è da intendersi come una mera trasposizione linguistica, ma piuttosto come una forma di ri-esistenza del testo o, prendendo in prestito le parole di Pittarello (2013: 73), «un'altra tappa nella storia della sua vitalità». Le traduzioni che portano la firma dell'autore, infatti, sono spesso delle vere e proprie riedizioni, riviste e ampliate, talvolta arricchite da elementi paratestuali, come note o prefazioni. Ne sono un esempio *La mano del emigrante* (2001), edizione spagnola di *A man dos paíños* (2000) o la recente antologia *La tierra oculta* (2023) che riunisce racconti di varie opere. Entrambi i volumi sono introdotti da una prefazione, un efficace strumento di

[3] Legittimando chi traduce verso altre lingue ad appoggiarsi alla versione in castigliano in quanto originale a tutti gli effetti e non in quanto testo ponte. Si vedano, a tal proposito, le traduzioni di Domingo Villar in Italia, edite da Ponte alle Grazie e tradotte tutte dallo spagnolo da Silvia Sichel.

cui Rivas si serve per avvicinare il testo al lettore meta e per conservare le tracce dell'alterità. Ne *La mano del emigrante*, ad esempio, c'è un interessante passaggio che spiega il concetto di *morriña*, quel misto di nostalgia e tristezza che rappresenta forse il tratto più caratteristico dell'animo galego, un sentimento indissolubilmente legato alla storia del suo popolo e al suo passato migratorio:

> Si unimos apego y pérdida, como quien reúne dos hemisferios, el resultado es morriña, o su hermana saudade, dos palabras preciosas y carnales, tan manoseadas por el tópico. El mundo, en su hechura verdadera, es decir, como geografía emocional, también está constituido por esos dos hemisferios. La vida humana transita entre el Apego y la Pérdida. (Rivas 2001: 8)

Anche nel prologo di *La tierra oculta* la Galizia riecheggia tra le righe: in più di un passaggio, come quello riportato di seguito, l'autore sottolinea la presenza costante della natura nella letteratura galega, quel legame viscerale con la terra, dove le parole tracciano solchi e scavano anfratti:

> *De correctione rusticorum* o *Pro castigatione rusticorum* fue, en el siglo VI, el primer sermón que tuvo como destinatarios a los habitantes de la antigua Galicia. En realidad, se puede decir que el apodíctico sermón era, a la vez, un correctivo a la gente y una desautorización a la naturaleza, pues venía a decir: «No es cierto que hablen las fuentes, ni las piedras ni los árboles». Pero, a lo largo del tiempo, de una u otra manera, en la oralidad popular o en la escrita, la conversación prohibida continuó en la literatura de la naturaleza. Esa resistencia ante la palabra de orden es, por decirlo así, un trabajo de la imaginación de la tierra. (Rivas 2023: 6)

Nel trasporre la sua opera per il pubblico ispanofono, Rivas conserva con cura le tracce dell'alterità, mantenendo i culturemi e lasciando in galego alcuni termini o espressioni, risaltati tipograficamente e, talvolta, spiegati nelle note a pie di pagina, «spie della diversità» per eccellenza (per dirla con Chiurazzi 2014). Si tratta di una chiara posizione di resistenza linguistica e poetica, che sottrae il testo all'addomesticamento e all'omologazione. Ne sono una testimonianza gli esempi riportati di seguito, tratti da *A man dos paíños* e *La mano del emigrante*.

GAL	**SPA**
«¡Non imos morrer, hostia, non imos morrer!» E bota **meigas fóra**. (p. 121)	«¡No vamos a morir, hostia, no vamos a morir!» Y echa **meigas fuera**. (p. 131)
«Acordo oírlle berrar: ¡Salvaime que non sei nadar!» (p. 13)	**«**Recuerdo que gritaba: *¡Salvaime que non sei nadar!*» (p. 140)

«[...] era gaitero. Pasou por diante miña un día e eu chameille **caramuxo** porque era moi baixiño» (p. 132)	«[...] era *gaitero*. Pasó un día por delante de mí y yo le llamé ***caramuxo**** porque era muy bajito» (p. 141) *Bígaro común. Referido a persona, mingurria.

Particolarmente interessante è la resa di *botar meigas fóra*, un'espressione di scongiuro che richiama l'antica credenza popolare nelle streghe, in galego *meigas*. In fase di autotraduzione, l'autore ha scelto di preservare il colore locale dell'espressione in quanto perfettamente comprensibile anche a un pubblico ispanofono, seppur non di uso comune in spagnolo, limitandosi a tradurre alla lettera la locuzione *botar fóra* con il corrispettivo *echar fuera*. Altrettanto significativa e funzionale alla trasmissione dell'alterità è la scelta, tutt'altro che ornamentale, di lasciare intatte alcune espressioni in galego, risaltandole attraverso l'uso del corsivo. «*Salvaime, que non sei nadar*», ad esempio, è la disperata richiesta di un naufrago in balia delle grinfie del mare; quest'ultima, come si evince dal passaggio sopra riportato, riecheggia anche nella versione autotradotta del testo. A pronunciarla è uno dei personaggi di "Os náufragos", un racconto dal marcato taglio giornalistico contenuto in *A man dos paíños* incentrato sulle testimonianze di marinai galeghi sopravvissuti ai più terribili naufragi. Si tratta di persone realmente esistite, e la scelta di Rivas di conservarne alcune parole in galego risponde alla volontà di far risuonare tra le pagine quelle 'voci basse' che ritornano più e più volte nei suoi scritti, quelle voci ancora troppo spesso dimenticate dalla storia.

Alla luce di quanto analizzato nel presente contributo, possiamo dunque concludere che la biletterarietà di Rivas non è da intendersi in termini di invisibilità o di inferiorità, ma piuttosto come una felice resistenza che lascia spazio al dialogo fra le culture e promuove l'immagine di una Galizia itinerante e migrante in grado di trascendere i propri confini. Quando si tratta di letteratura, dopotutto, centro e periferia sono soltanto preconcetti, luoghi mentali nella cartografia del potere.

Bibliografia

Bourdieu, Pierre (1979), "Les trois états du capital culturel", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 30, n. 1, 3-6.

Casas, Arturo (2003), "Sistema interliterario y planificación historiográfica a propósito del espacio geocultural ibérico", *Interlitteraria*, vol. VII, n. 8, 68-96.

Castro, Olga – Linares, Laura (2022), "Translating the literatures of stateless cultures in Spain: translation grants and institutional support at the Frankfurt Book Fair", *Perspectives*, vol. 30, n. 5, 792-810.

Chiurazzi, Gaetano (2014), "La nota del traduttore, spia della diversità", *Tradurre - Pratiche, teorie, strumenti,* 7, https://rivistatradurre.it/la-nota-del-traduttore-spia-della-diversita/, (ultimo accesso 20/01/2025).

Dasilva, Xosé Manuel (2009), "Autotraducirse en Galicia: ¿bilingüismo o diglosia?", *Cuaderns. Revista de Traducció*, n. 16, 143-156.

Dasilva, Xosé Manuel (2011), "La autotraducción transparente y la autotraducción opaca", in Dasilva, Xosé Manuel – Tanqueiro, Helena (eds.), *Aproximaciones a la autotraducción*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 45-68.

Dasilva, Xosé Manuel (2015), "La opacidad de la autotraducción entre lenguas asimétricas", *TRANS. Revista de Traductología*, vol. 2, n. 19, 171-182.

Dasilva, Xosé Manuel (2019a), "Manuel Rivas, autotraductor traducido: *As voces baixas* / *Las voces bajas* / *The Low Voices*", *Sendebar*, n. 30, 61-82.

Dasilva, Xosé Manuel (2019b), "Panorámica de la autotraducción en Galicia", *Cadernos de Tradução*, vol. 39, n. 3, 291-316.

Dasilva, Xosé Manuel (2023), "Perspectiva diacrónica de la literatura gallega traducida", *Estudios de Traducción*, n. 13, 131-137.

Ďurišin, Dionýz (1984), "Specific Interliterary Communities", *Neohelicon*, vol. 11, n. 1, 211-241.

Even-Zohar, Itamar (1979), "Polysystem Theory", *Poetics Today*, vol. 1, n. 1/2, 287-310.

Garrido, Benito (2012), "Manuel Rivas: el murmullo literario", *Culturamas*, 16/11/2012, https://www.culturamas.es/2012/11/16/manuel-rivas-el-murmullo-literario-de-las-voces-bajas/, (ultimo accesso 15/10/2024).

Grutman, Rainier (1998), "Auto-translation", in Baker, Mona (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London - New York, Routledge, 17-20.

Mallo, Albino (2002), "Manuel Rivas, escritor y periodista", *El Correo Gallego*, 15/08/2002.

Montero Küpper, Silvia (2012), "Contextualización histórico-cultural y apuntes sobre el sector editorial gallego", in *Traducción de una cultura emergente. La literatura Gallega Contemporanea en el exterior*, in Fernández Rodríguez, Áurea - Galanes Santos, Iolanda – Luna Alonso, Ana – Montero Küpper, Silvia (eds.), Berna, Peter Lang, 35-80.

Paone, Marco (2016), "Cuestións de (auto)tradución: Xosé María Díaz Castro, un poeta entre Linguas", *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, n. 6, 91-105.

Pulsoni, Carlo (2017), "I lapis del falegname e i lapsus del traduttore", Insula Europea, 1/10/2017, https://www.insulaeuropea.eu/2017/10/01/il-lapis-del-falegname-e-i-lapsus-del-traduttore-a-proposito-della-prima-traduzione-italiana-del-libro-di-manuel-rivas-di-carlo-pulsoni/, (ultimo accesso 15/10/2024).

Pittarello, Elide (2013), "Nota al testo e del traduttore", in García Lorca, Federico, *Nozze di sangue*, Venezia, Marsilio, 70-73.

Ramis, J. Miquel (2021), "La autotraducción y el difícil encaje de sistemas literarios en contacto", *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, n. 5, 99-111.

Recuenco Peñalver, María (2011), "Más allá de la traducción: la autotraducción", *TRANS: Revista de Traductología*, n. 15, 193-208.

Rivas, Manuel (2001), *La mano del emigrante*, Madrid, Alfaguara.

Rivas, Manuel (2023), *La tierra oculta*, Madrid, Alfaguara.

Santana, Mario (2000), "National Literatures and Interliterary Communities in Spain and Catalonia", *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture*, vol. 14, n. 1-2, 159-172.

Vega, Rexina Rodríguez (2018), "Autotraducción y biliterariedad en el espacio ibérico. El caso gallego", *Cuaderns. Revista de Traducció*, n. 25, 133-142.

Vilavedra, Dolores (2011), "La obra literaria de Manuel Rivas: notas para una lectura macrotextual", *Romance Notes,* vol. 51, n. 1, 87-96.

Vilavedra, Dolores (2012), "Cartografiando la narrativa gallega contemporánea: la posición de Manuel Rivas y Suso De Toro en el sistema literario", in S. Lakhdari (ed.), *Voces de Galicia: Manuel Rivas y Suso de Toro*, París, Índigo, 20-41.

Sitografia

"Barómetro de habitos de lectura e compra de libros en Espana", *Asociación Galega de Editoras*, https://www.editorasgalegas.gal/barometro-de-habitos-de-lectura-e-compra-de-libros-en-espana-2023/, (ultimo accesso 20/01/2025).

BITRAGA (Biblioteca da Tradución Galega), https://bitraga.webs.uvigo.es (ultimo accesso 20/01/2025).

Villena, Miguel Ángel (2006), "Autores con dos lenguas, ¿traducir o reescribir?", *El País*, http://elpais.com/diario/2006/10/28/babelia/1161992351_850215.html (ultimo acceso 20/01/2025).

«Une langue entre guillemets»: alterità e contestazione nelle poesie autotradotte di Alba de Céspedes e Nella Nobili

Camilla Fornaro

Abstract: This article explores the self-translation practices in the poetry of Alba de Céspedes and Nella Nobili, highlighting how the privileged space of translation (Sardin 2009) becomes a site of political resistance where the female authors reshape their identity and their relation with otherness. In the case of de Céspedes, we will investigate the reasons for re-proposing a collection tied to French history to an Italian audience; for Nobili, the self-translation mechanism will be analyzed as a response to the desire to integrate into French culture without betraying her marginalized and homosexual intellectual identity. Through the lenses of the sociology of literature and translation, this study will assess the limits and potential of self-translation as a means by which to convey a socio-cultural paradigm.

Keywords: Alba de Céspedes; Nella Nobili; Self-translation; Sociology of translation; Poetry

***Abstract*:** Il presente contributo intende mettere in luce le pratiche autotraduttive in alcuni componimenti di Alba de Céspedes e Nella Nobili e dimostrare come lo spazio privilegiato della traduzione (Sardin 2009) diventi un luogo di resistenza politica in cui rimodellare la propria identità e il rapporto con l'alterità. Della prima si indagheranno le ragioni per le quali intende proporre a un pubblico italiano una raccolta poetica legata alla storia francese, della seconda si metterà in luce l'autotraduzione come risposta al desiderio di integrarsi all'interno della cultura francese senza tradire la propria identità di intellettuale emarginata e omosessuale. Attraverso gli strumenti metodologici della sociologia della letteratura e della traduzione, questo studio analizzerà i limiti e le potenzialità della pratica autotraduttiva, nonché la sua capacità di farsi portavoce di un paradigma socio-culturale.

Parole chiave: Alba de Céspedes; Nella Nobili; Autotraduzione; Sociologia della traduzione; Poesia

Autotraduzione al di là della traduzione: un approccio sociologico

Ogni lavoro letterario, al di là del suo sistema di appartenenza, «has broader social, cultural as well as political implications» (Rakibul 2019: 9). Nel caso del passaggio da un polisistema all'altro, il testo tradotto si fa portavoce di una ben precisa visione del mondo (Sapiro 2007) che dipende tanto dalla lingua di partenza quanto da quella di arrivo, nell'ottica di uno scambio internazionale di idee (Bourdieu 2002). Una lettura politica del testo permette, pertanto, di rintracciare le «dynamics of power relations, the politics of exclusion and inclusion, and the strategies of othering» (Rakibul 2019: 9).

Il cosiddetto *cultural turn*, l'importanza progressivamente assunta nell'ultimo trentennio dello scorso secolo dalla dimensione culturale, ha investito alla fine degli anni Ottanta anche gli studi traduttologici.[1] Come si può notare dalla *Fig. 1* qui allegata, il linguaggio e la cultura – intendendo con tale termine il profilo socioculturale alla base – influenzano il processo creativo, che a sua volta è prerogativa tanto dell'atto di scrittura quanto dell'atto traduttivo e autotraduttivo. Sia il processo di scrittura, sia quello di traduzione e autotraduzione, essendo indirizzati a un preciso pubblico, rientrano in un più ampio bacino ricettivo.

Il presente contributo, analizzando come caso di studio le autotraduzioni di Alba de Céspedes (1911-1997) e Nella Nobili (1926-1985), e intendendo il concetto di autotraduzione come pratica transculturale,[2] cercherà di mettere in evidenza le modalità attraverso le quali l'atto autotraduttivo possa essere considerato uno strumento contestatario e del dissenso, portavoce di un'alterità.

[1] Si veda, per l'apporto alla traduttologia da parte degli studi di genere, Baccolini & Illuminati 2018.

[2] Sul legame tra scienze traduttologiche e aspetti socio-culturali si veda, tra gli altri, Spurlin 2014. La metodologia più pertinente a questo proposito è sicuramente quella messa in luce da Chesterman, il quale indica con *Translator Studies* «the subfield […] focusing primarily and explicitly on the agents involved in translation, for instance on their activities or attitudes, their interaction with their social and technical environment, or their history and influence» (2009: 20).

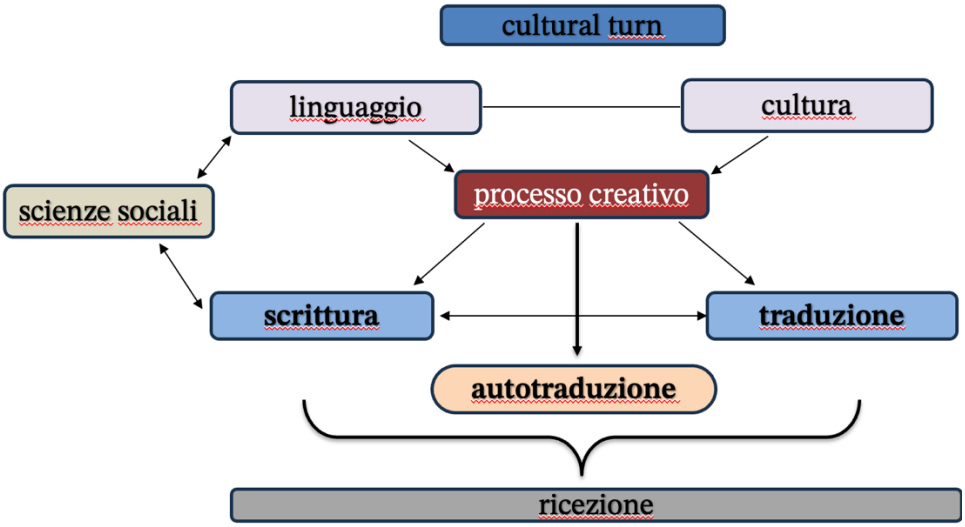

Figura 1. Linguaggio, letteratura, traduzione.

Dal momento che l'autotraduttore-autotraduttrice occupa una posizione privilegiata sia in quanto autore-autrice, sia in quanto traduttore-traduttrice, il testo autotradotto non si costituisce come un secondo originale in un'altra lingua, ma come il risultato di un atto (trans)creativo, in cui il concetto di originale e quello di traduzione convergono in «un'opera plurale, ibrida ed eminentemente eterolingue» (Lusetti 2018: 156). Scrive a tal proposito Valeria Sperti:

> En tant que procédé créatif autoréflexif, qui approfondit le lien entre le moi écrivant et le moi représenté et celui entre la création littéraire et la représentation du moi, l'autotraduction est imbue d'agentivité, d'intention auctoriale qui fait que le texte traduit peut être aussi révélateur que la première version, leur subordination n'étant que temporelle. (2017)

Dato che all'interno dei *Translation Studies* l'autotraduzione è stata, almeno sino agli anni Novanta, un «invisible topic» (Castro 2017: 10), quest'indagine si propone di analizzare le modalità attraverso le quali i rapporti di potere, tra dominazione e marginalità,[3] possano essere costantemente negoziati attraverso la pratica autotraduttiva poetica e in relazione al pensiero e alla pratica femminista.

[3] Si parla, in effetti, di *power turn* negli studi traduttologici (cfr. Tymoczko & Gentzler 2002).

L'autre langue, una ricerca identitaria

Presupposto dell'autotraduzione è ovviamente il bilinguismo, ma la lingua non è solo un atto linguistico e perciò comunicativo, bensì anche il sistema attraverso il quale esperienze passate, valori, identità collettive o individuali emergono.

Sia nel caso di Alba de Céspedes che in quello di Nella Nobili, l'autotraduzione è il risultato di un'esperienza migratoria nel paese francofono: la prima, appreso il francese in età prescolare grazie a suo padre, ambasciatore di Cuba in Italia, che la portava a trascorrere l'estate a Parigi da sua sorella, vi si trasferisce definitivamente nel 1967, e le sue due ultime pubblicazioni, la raccolta poetica *Chansons des filles de mai* (1968) e il romanzo *Sans autre lieu que la nuit* (1973), sono autotradotte; la seconda apprende il tedesco, il francese e l'inglese da autodidatta, e dopo un lungo periodo trascorso da operaia nel bolognese, e un breve periodo a Roma, in seguito alla pubblicazione di *Poesie* (1949), si trasferisce in Francia nel 1953, dando vita a una piccola impresa artigianale. Anche se i diari di Nobili risalenti a quel periodo testimoniano una scrittura ancora in italiano, costellata da qualche termine in francese, lo studio condotto da Rigeade sulla base dei materiali d'archivio testimonia la presenza delle prime autotraduzioni già a partire dal 1954, e perciò meno di un anno dopo la scelta di lasciare l'Italia (Rigeade 2024: 133).

Veronique Porra, in uno studio di sociologia della letteratura sugli scrittori allofoni di lingua francese, analizza una postura, oggetto di rappresentazione letteraria, degli scrittori e scrittrici presi in considerazione, definita «posture d'entre-deux».[4] L'*entre* si riferisce alla posizione ibrida e intermediaria tra cultura d'origine e cultura d'arrivo, tra lingua madre e lingua scelta per la creazione letteraria, e alle modalità attraverso le quali questi fattori intervengono nelle scelte tematiche e nella struttura narrativa dei testi. Questa postura determina una perpetua oscillazione tra alterità e identità (Porra 2011: 79).

Per Porra, la gestione dell'«entre-deux culturel» varia a seconda dell'autore-autrice e può avere esiti diversi: alcuni scelgono di riferirsi nella loro opera al paese d'origine, perché si sentono più a loro agio con le tematiche trattate, perché provano nostalgia o perché tentano di esotizzarlo; altri evocano le difficoltà dell'esilio, o la loro esperienza nel paese in cui hanno scelto di vivere; altri ancora cercano di superare il binarismo lingua d'origine/*entre-deux* e dedicano la loro opera ad aspetti e problematiche estranee alla ricerca identitaria collettiva o individuale nel paese d'origine o in quello prescelto.

È Julia Kristeva che, in un discorso alla Bibliothèque Nationale de France (2014), utilizza l'espressione «langue entre guillemets» per riferirsi alla langue *du sensible* di Proust, il quale mette

[4] Come Porra sottolinea, il termine fu adottato per la prima volta dal conduttore televisivo Bernard Pivot nel 2002 (2011: 79).

in luce l'*étrangeté* della stessa lingua francese, diversa da qualsiasi altro idioma nel momento in cui diventa testimonianza delle sensazioni della memoria involontaria. Il sentimento di estraneità alla lingua, anche in relazione alla propria, è l'essenza alla base dell'atto creatore, ed è per questo che lo straniero «est un traducteur non idéal», dal momento che «on repère toujours, plus ou moins, 'quelque chose' par où s'insinue sa différence» (Kristeva 1998: 386). A ciascuna lingua e alle variazioni tra quella 'prescelta' e quella materna, corrispondono nuove identità e nuove speranze: così, il nomadismo intrinseco alla scrittura femminile[5] facilita una ricodificazione dell'identità di colei che scrive, e lo spazio della pagina diviene spazio «di transito e negoziazione» (De Lucia 2017: 4).

Gli spazi geografici in cui Alba de Céspedes transita sono tre: Roma, Parigi, L'Avana. In Italia la scrittrice è nata e ha maturato l'idea della scrittura come scelta di vita, componendo le prime poesie all'età di sei anni; Parigi è il luogo dove ha scelto di vivere in età adulta, è la città «che la attende, dove nascondersi per ritrovarsi, ma anche da cui partire e ripartire» (Di Nicola 2023: 121), in cui si è trasferita anche per allontanarsi da un sistema editoriale in cui faticava a inserirsi in maniera stabile dopo i successi dei primi romanzi; a Parigi maturano altresì la consapevolezza della scrittura in lingua francese e il desiderio di autotradursi.[6] Cuba è la terra di suo padre e di suo nonno, primo Presidente della Repubblica Cubana. L'Avana vive nell'immaginario della scrittrice dalla più tenera età, ma la prima visita risale al 1939, quando vi si reca d'urgenza poco dopo la pubblicazione di *Nessuno torna indietro* (1938), a causa della morte del padre.

Nella Nobili, invece, vive tra Bologna e Parigi. Bologna è per Nobili la «ville de chair / de mon enfance» (Nobili 2022: 19), luogo delle ferite famigliari e del dolore del lavoro in fabbrica. È anche la città dove scopre la poesia e si avvicina agli intellettuali del caffè Zanarini. Tematiche principali della prima raccolta poetica, *Poesie* (1949), sono il lavoro in fabbrica e gli amori omosessuali. Al «déplacement géographique» corrisponde anche «une émigration linguistique» (Rigeade 2023: 129). Anche se con difficoltà, nel 1978 Nobili trova un editore disposto a pubblicare *La jeune fille à l'usine*, raccolta contenente una serie di poesie scritte direttamente in francese e altre autotradotte dall'italiano al francese e risalenti al suo periodo in Italia. Nel 1979 pubblica in francese *Les femmes et l'amour homosexuel* e l'anno successivo *Douze poèmes de deuil*.

In entrambi i casi, la pratica e l'utilizzo della lingua francese diventano più costanti nel momento del trasferimento, quando matura in fretta l'esigenza di scrivere direttamente nell'altra lingua: de Céspedes lo fa pubblicando nel 1968 le *Chansons des filles de mai,* raccolta poetica legata

[5] Si fa qui riferimento al titolo del capitolo di apertura del volume *Scrittrici nomadi. Passare i confini tra lingue e culture* (De Lucia 2017).

[6] Per un inquadramento sul tema si veda Ciminari 2005, 2023.

agli avvenimenti del maggio parigino, la seconda autotraducendo alcuni componimenti legati, da un punto di vista tematico, alla sua vita in Italia.

Come si avrà modo di approfondire nel prossimo paragrafo, è questa la differenza sostanziale tra le due scrittrici, le quali, pur partendo da alcuni presupposti molto simili – l'emigrazione, la scelta linguistica, la forma poetica – procedono in maniera diametralmente opposta; un *modus operandi* sul quale è difficile interrogarsi senza porre la dovuta attenzione anche alle rispettive condizioni sociali e alle possibilità di successo oltralpe.

L'autotraduzione poetica di Alba de Céspedes e Nella Nobili

In Alba de Céspedes la pratica poetica è tanto costante quanto marginale: oltre alla raccolta autotradotta già menzionata, l'autrice pubblica soltanto *Prigionie* (1932); come testimoniano i documenti d'archivio,[7] la scrittrice scrive nondimeno poesie durante l'intero arco della sua vita. Le *Chansons des filles de mai*, definite «poema civile» (Giovanardi 2011: 90) e «poema epico» (Ciminari 2005: 41), si inseriscono nell'immediatezza e nella 'freschezza' tipica dei componimenti poetici del post-Sessantotto in Francia. La parola poetica, infatti, «s'ancre ainsi dans le bain sonore de la société, s'y confond et s'y confronte» (Théval 2020: 55) e per questo diventa «poésie action» (*ibid*.: 62), facendo sue alcune modalità tipiche dell'attivismo politico.

Come la stessa de Céspedes precisa nella quarta di copertina, durante il maggio Sessantotto si trovava nel suo appartamento nel Quartiere Latino e, avendo eco degli avvenimenti della primavera parigina, inizia, frettolosamente, ad annotare sotto forma di versi ciò che stava accadendo. Quei primi versi, scritti di getto in francese, sono il nucleo della raccolta poetica, pubblicata nel novembre 1968 dalle Éditions du Seuil. Le protagoniste della raccolta sono infatti le studentesse che hanno vissuto quel maggio, e le loro storie private prendono spunto da elementi reali delle rivolte studentesche.

La scelta dell'autotraduzione non è stata immediata: Vittorio Sereni, all'epoca direttore editoriale di Mondadori, esitava a essere d'accordo con de Céspedes circa l'opportunità di una pubblicazione italiana dell'opera; il tema, d'altronde, era legato a un avvenimento specifico della storia e della cultura francesi. Dopo qualche mese di esitazione, Sereni accetta sul finire del 1969 e *Le ragazze di maggio* vedono la luce nel marzo del 1970. Se in Francia quelle poesie rappresentavano uno spazio di riflessione necessario sull'accaduto, con la speranza che fossero lette perlopiù dagli stessi giovani protagonisti delle rivolte studentesche, in Italia le poesie possono essere intese come un monito a un auspicato risveglio di massa delle coscienze degli italiani: dopo la breve esperienza

[7] I primi componimenti poetici risalgono al 1919 (FAAM, AdC, b. 36, fasc. 1), i primi in francese all'inizio degli anni Trenta (FAAM, AdC, b. 36, fasc. 6).

della Resistenza, alla quale de Céspedes aveva preso parte, la scrittrice si scopriva disillusa dal clima socio-politico e dall'incapacità di reagire del popolo italiano.

Nella poesia autotradotta *La peur*/*La paura*, una giovane immigrata cubana, Borjita Paz, descrive l'organizzazione delle contestazioni, l'incontro con gli altri studenti, i timori, l'arrivo della polizia. Si legga l'incipit della poesia nella sua versione francese e poi in quella italiana:

Nous étions à la fac	Eravamo alla facoltà
de médecine.	di medicina.
Je me trouvais là	Mi trovavo là **per caso**,
par hasard,	con alcuni compagni.
avec des camarades.	[…]
[…]	e hanno detto «Si va? Stasera
et ils ont dit «On y va ?	è in **rue Racine**.
Ce soir, c'est **rue Racine**.	Vieni anche tu, **ragazzina**?»
Tu viens, **Borjita** ?»	
	(de Céspedes 2023: 2-3)

La narrazione inizia, come appare chiaramente, presso la facoltà di medicina della Sorbona, dove il movimento studentesco si stava preparando per una rivolta.

Il nome del personaggio principale compare nel testo italiano solo al ventitreesimo verso («Quanti anni hai, Borjita?»), mentre in quello francese al decimo. Al posto del nome proprio, all'ultimo verso del segmento testuale italiano preso in analisi, troviamo un banalizzante *ragazzina*, che evidenzia un tentativo di spersonalizzazione della protagonista. Se al lettore francese questa appare, pertanto, immediatamente inserita nei fatti, il diminutivo italiano, usato in un'accezione dispregiativa, sembra sottintendere una partecipazione meno consapevole agli avvenimenti, estranea alla possibilità della creazione «di un nuovo mondo» (Ciminari 2020: 11) a partire da una rivolta studentesca.

Nel testo francese l'enjambement *par hasard* ('per caso') sottolinea il fatto che la protagonista si trovi lì per caso; nel testo italiano, invece, l'espressione è racchiusa all'interno dello stesso verso («Mi trovavo là per caso»), scelta che, riducendo l'effetto di sospensione creato in francese grazie all'enjambement, potrebbe essere percepita come un tentativo di ridimensionare l'enfasi, da parte di de Céspedes, sulla casualità dell'evento e sulla descrizione dell'ambientazione. È interessante notare, d'altro canto, come l'indicazione toponomastica sia stata rispettata in entrambe le lingue, sebbene questo non costituisca una scelta costante e pienamente consapevole in de Céspedes.

Nel seguito del componimento Borjita viene rintracciata dalla polizia e portata in commissariato:

je râlais ma **peur** sur le plancher	rantolavo la mia **rabbia** sul **rozzo**
taché de crachats et de sang	tavolato, macchiato di scaracchi
	e di sangue.
	(de Céspedes 2023: 12-13)

Non passa inosservata la decisione di tradurre *peur* con 'rabbia'. E ancora, l'aggiunta, nel testo italiano, dell'aggettivo *rozzo* riferito al tavolato. In italiano, inoltre, de Céspedes opta per *scaracchi* al posto del più comune *sputi*, probabilmente per ottenere un'assonanza con il francese *crachats*; la scelta di portare al verso successivo «e di sangue» corrisponde all'esigenza di sottolineare la descrizione, quasi grottesca, del commissariato. Nel testo francese la protagonista prova legittimo timore di essere aggredita e ha paura per la sua sopravvivenza: solo dopo aver lasciato emergere la paura, la narrazione si sposta verso una descrizione oggettiva della stanza in cui è confinata. Nell'autotraduzione la protagonista, rantolante, lascia trasparire la sua rabbia. Mentre nel testo francese, pensato per un pubblico giovane, spettatore o viceversa attivo protagonista del maggio '68, emergono timori e incertezze rispetto a ciò che stava per accadere, in quello italiano la paura lascia spazio a un sentimento di rabbia per le ingiustizie subite e alla delusione di essere stata catturata. Si avverte, perciò, un tentativo di 'moralizzare' l'accadimento pensando al pubblico italiano.

La nostra ipotesi è avvalorata dal finale del componimento, nel quale de Céspedes gioca ancora con gli esiti traduttivi del termine *peur*:

Était-ce le bûcher de cette liberté	Era il rogo di quella libertà
de papier	impostora
qui teintait de rouge le ciel	che tingeva di rosso il cielo
de mai? Ou était-ce	di maggio? O era soltanto
simplement l'aurore?	l'aurora?
J'avais peur	**Non avevo coraggio**
de me le demander.	di domandarmelo.
	(de Céspedes 2023: 20-21)

La protagonista, ritornata tra i suoi *camarades*, si interroga su ciò che sta facendo, e soprattutto si chiede se la libertà tanto agognata possa essere raggiunta in questo modo, tingendo il cielo di sangue. Nel testo francese le speranze di un futuro diverso, più stabile e meno illusorio rispetto ai brevi mesi di rivolta, suscitano ancora una volta in Borjita un sentimento di allarme. Nel testo italiano de Céspedes sceglie di tradurre «j'avais peur» con «non avevo coraggio»:[8] il lascito del maggio Sessantotto sembra essersi dissolto, e la 'ragazzina' non osa neppure chiedersi se quel rosso del cielo sia il «rogo della libertà impostora» o i colori dell'alba.

Il finale francese spinge il pubblico a riflettere sul timore istintivo della protagonista, che si estende alle perplessità dei manifestanti circa la durata di quel clima liberatorio; nel caso di quello italiano, invece, l'impossibilità di trarre delle conclusioni (e addirittura di interrogarsi su ciò che stava osservando) da parte di Borjita potrebbe alludere al sentimento di generale disfattismo degli italiani, che come la protagonista appaiono interdetti dalla possibilità di interrogarsi sulla natura stessa di quegli ideali di lotta. Da queste scelte traduttive traspare, perciò, un tentativo da parte di de Céspedes di adattare i contenuti e il tema del maggio francese a chi, tra i lettori italiani, avrebbe potuto percepire quegli eventi come lontani da sé, e perciò di secondaria importanza.

Passando ora a Nella Nobili, è utile focalizzare l'attenzione sull'attività traduttiva e autotraduttiva. Il suo plurilinguismo, acquisito in modo autodidatta, le consente di entrare in contatto con testi poetici di varia natura e di cimentarsi nelle loro traduzioni.[9] La raccolta *La jeune fille à l'usine* consta di settantasette componimenti, di cui diciassette sono autotradotti dall'italiano e provenienti dall'inedito *I quaderni della fabbrica*. All'interno della raccolta tornano i temi della durezza del lavoro in fabbrica e dei sentimenti di angoscia e di morte. L'autotraduzione, in tal senso, si inscrive in una strategia più globale di preservazione del passato e di costruzione di una memoria (Rigeade 2023: 18): ciò che Nobili decide di autotradurre appartiene, infatti, a un passato dal quale ha cercato di allontanarsi anche attraverso la stessa emigrazione.

Si prenda ora in considerazione il componimento "La ragazza dagli occhi pieni di buio/La jeune fille aux yeux pleins d'ombre":

> Dove lavoro io, proprio di fronte al mio banco, c'è una
> ragazza bruna che non parla mai. E non ride mai.
> I brevi faticati sorrisi li fa per convenienza e quando noi
> ridiamo forte.
> Sembra una ragazza tagliata a metà, in lei c'è solo la parte buia.
> Ho cercato, abbiamo cercato di indurla un po' ad aprirsi, per

[8] Si noti come il termine *peur*, che ricorre per nove volte nel componimento francese di 235 versi, sia stato reso sempre con il traducente più letterale 'paura', ad eccezione delle due occorrenze qui segnalate.
[9] Il fondo archivistico NBL 2.3 (IMEC) riporta le traduzioni di Nobili di poesie di vari autori francesi, tedeschi e inglesi.

suo sollievo, ma ormai vi abbiamo rinunciato.
Fredda, severa, sembra macerarsi in uno di quei dolori
antichi e profondi come il mistero della creazione.
Certamente questo è l'ambiente meno adatto per lei, qui,
dove tutto è semplice, elementare, privo di buio e di fantasia.
E io dispero di poterle recare sollievo.
È proprio di fronte al mio banco e un giorno, alzando
casualmente gli occhi dal mio lavoro, ho creduto di vederla,
per un attimo, nuda nel suo sguardo che si credeva isolato.
Un attimo. Ma era primavera.
Non la primavera, veramente, non quella di tutti che viene
regolare e festosa in maggio e, ancora, in marzo.
La primavera degli animali sensibili, quella primavera che è
più leggera di un sospiro, più chiara dell'acqua.
La primavera dei gatti e delle gazzelle.
La primavera degli adolescenti e dei malati di petto.
Quella primavera che si sente con il palmo della mano dopo
averci stemperata sopra l'anima.
Quella primavera che era ancora indietro, lontana nel tempo
e nella stagione fredda e segreta d'inverno.
La ragazza dagli occhi pieni di buio aveva sentito questa
primavera.
Per un attimo, nei suoi occhi, il suo cupo dolore si era
trasformato, come trasfigurato in quella felicità intensa,
inesprimibile, in quella pace perfetta che io non credevo
possibile sulla terra. La chiamai, emozionata per nome.
Essa mi rispose, pronta e severa come sempre ma già lontana,
chiusa di nuovo nel suo buio profondo e distante come il
mistero della creazione.

Là où je travaille, juste en face de moi
Il y a une jeune fille aux yeux pleins d'ombre
Qui ne parle jamais et qui ne rit jamais
Les brefs sourires forcés elle les fait par complaisance
Et quand nous rions très fort.
On dirait une jeune fille coupée à moitié ; en elle il y a seulement la partie sombre.
Elle est si jeune, pourtant, qu'elle porte encore sur son front
Sur ses lèvres, dans ses mains, la marque de l'enfance.
J'ai cherché, nous avons cherché à la faire un peu parler
D'elle-même, de sa douleur, de son absence.
Froide et distante elle est ailleurs et son mystère nous intrigue

Ici où tout est simple sans ombre sans fantaisie
Et puis un jour la jeune fille est partie
Dans son ailleurs peut-être dans un autre monde.[10]
(Nobili 2017: 130-133)

Nella poesia viene descritta una compagna di lavoro di Nobili che non parla mai con nessuno e con la quale è difficile entrare in contatto, poiché nasconde qualcosa di più profondo dietro gli occhi «pieni di buio». In prima battuta, si può notare come il testo francese sia molto più breve rispetto a quello italiano, di cui manca la sezione centrale, più descrittiva. La strofa iniziale del testo italiano, che descrive la ragazza, presenta come connotato esplicito solo il colore dei capelli al secondo verso, che è invece assente nell'autotraduzione. Quest'ultima rivela qualche verso dopo alcuni dettagli assenti nel testo originale: il fatto di essere così giovane da portare ancora i segni, sulla fronte, sulle labbra e sulle mani, dell'infanzia da poco superata («Elle est si jeune, pourtant, qu'elle porte encore sur son front / Sur ses lèvres, dans ses mains, la marque de l'enfance»).

Manca del tutto, nel testo francese, la digressione sulla primavera, non quella delle stagioni, ma quella che la voce narrante sembra percepire nello sguardo distante e silenzioso della sua compagna di lavoro. I suoi occhi, per un istante, si sono riempiti «di felicità intensa, inesprimibile», prima di ripiombare nell'oscurità. Nel testo italiano la sofferenza sembra essere intermittente: il finale, ambiguo, lascia tuttavia intravedere la possibilità di un cambiamento. Nonostante la ragazza resti «chiusa di nuovo nel suo buio profondo», risponde a Nobili, che cerca di farla parlare, «pronta e severa», eppure già lontana e «distante come il mistero della creazione». Il testo originale sembra, perciò, descrivere il malessere e la sofferenza di una persona che vorrebbe non trovarsi in fabbrica, dove tutto è «privo di buio e di fantasia», e che è tuttavia ancora in grado di percepire la primavera «che si sente con il palmo della mano / dopo averci stemperata sopra l'anima».

L'autotraduzione in lingua francese racconta l'evoluzione della protagonista in modo significativamente diverso rispetto all'originale. Dopo la prima strofa, vicina al testo originale in lingua italiana, e l'aggiunta di due versi assenti nel testo originale, Nobili e le altre lavoratrici cercano di far parlare la ragazza; mentre il testo italiano si concentra sul tentativo di 'aprirsi' emotivamente, quello francese fa esplicita menzione al desiderio, da parte delle colleghe, che la giovane parli di sé stessa, dei suoi dolori e della sua sofferenza. Il testo italiano, inoltre, non esprime un giudizio chiaro sulla freddezza e sul dolore della protagonista, mentre in quello francese le colleghe sono attratte dal suo mistero («son mystère nous intrigue»). Se il finale del testo di partenza lascia aperte più possibilità di interpretazione, quello autotradotto risulta molto più incisivo: la ragazza un giorno «est partie», verso un luogo indefinito ma suo («son ailleurs»), oppure verso un altro mondo, suggerendo così la

[10] Le sottolineature e le enfasi in grassetto sono dell'autrice.

possibilità della fine delle sue sofferenze attraverso la morte. Nel finale italiano, invece, la protagonista risponde quando si sente chiamata per nome da Nobili; appare già «pronta e severa come sempre ma già lontana», una lontananza che non appare tuttavia identificabile con la morte, ma piuttosto con il buio e la profondità imperscrutabile della giovane.

Il dispositivo autotraduttivo di Nobili risulta, perciò, particolarmente deformante rispetto al testo d'origine, tanto da portarci a considerare l'autotraduzione come un vero e proprio atto di riscrittura, e perciò di ricreazione. Sebbene vi sia, com'è ovvio, una vicinanza, la poesia autotradotta modifica in modo sostanziale alcuni aspetti del testo di partenza, eliminando ogni possibilità di fraintendimento rispetto al finale.

Autotraduzione tra identità e contestazione

Nel caso dell'autotraduzione poetica, la pratica autotraduttiva si colloca nel limbo tra la specificità e l'irreducibile ambiguità del testo poetico e la soggettività che richiede l'atto autotraduttivo. Ciascuna lingua poetica «dénonce un manque, qui essaie d'afficher une absence afin d'essayer, par la suite, de la dépasser» (Nanni 2007: 70).

E se l'utilizzo di ciascuna lingua corrisponde alla negoziazione identitaria di un altro sé, e di una (ri)messa in discussione del proprio valore all'interno della collettività, allora l'autotraduzione può essere considerata a «necessary, ongoing and integral part of who they are; it is a strategy of self-definition and resistance» (Saidero 2020: 32).

Se ci sforziamo, tuttavia, di percepire quella mancanza dettata dalla natura stessa della poesia come una marginalità che è «much more than a site of deprivation», ovvero «the site of radical possibility, a space of resistance», allora possiamo renderci conto che è proprio uscendo dai territori 'assegnati', geografici o immaginari, che si può sviluppare un pensiero femminista ed emancipatore a partire dal quale è possibile «to see and create, to imagine alternatives, new worlds» (hooks 1989: 20).

I casi di studio analizzati, pur non rientrando in alcuna delle tre tipologie di scrittore allofono di lingua francese presentate all'inizio del presente studio e cui fa riferimento Porra, possono essere considerati dei casi di autotraduzioni contestatarie in relazione alle tematiche trattate, alla scelta della forma poetica e alla scelta stessa dell'autotraduzione.

Sia Nobili che de Céspedes autotraducono dei componimenti poetici riferiti a eventi lontani rispetto ai lettori cui sono indirizzate le poesie autotradotte – il maggio sessantotto per de Céspedes, il lavoro in fabbrica per Nobili. Partendo dagli stessi presupposti, ma procedendo in direzioni opposte (dal francese verso l'italiano e viceversa), entrambe vogliono autotradursi senza tradirsi. Nobili si autotraduce rispondendo al desiderio di integrarsi e di essere pubblicata in Francia senza dimenticare

e allontanare da sé la sua identità di emarginata; de Céspedes, invece, propone gli ideali del maggio parigino, e la sua identità, che si costituisce sempre più come francese, a un pubblico italiano, con la speranza di suscitare un risveglio delle masse.

Se la traduzione è un *topos* utilizzato dal discorso femminista «to evoke the difficulty of breaking out of silence in order to communicate new insights into women's experiences» (Godard 1989: 55), autorizzarsi il potere di scrivere in quanto *étrangère* – geograficamente, ma anche da un punto di vista linguistico e attraverso la scelta del genere poetico –, e in quanto donna, è già di per sé un atto di (ri)affermazione e legittimazione,[11] nobilitato dalla pratica autotraduttiva.

Bibliografia

Baccolini, Raffaella – Illuminati, Valeria (2018), "Visibilità, co-creazione, identità: l'incontro fecondo tra prospettive di genere e traduzione", in E. Di Giovanni & S. Zanotti (eds.) (2018), *Donne in traduzione*, Firenze-Milano, Giunti-Bompiani, 521–556.

Bourdieu, Pierre (2002), "Les conditions sociales de la circulation internationale des idées", *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 145, 3-8, https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_2002_num_145_1_2793, (ultimo accesso 21/01/2025).

Ciminari, Sabina (2005), "Alba de Céspedes a Parigi. Fra isolamento, scrittura ed engagement", *Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica,* a. II, n. 2, 33-57.

Ciminari, Sabina (2020), "Una scrittrice engagée. La svolta del '68 nella biografia e nella scrittura di Alba de Céspedes", in A. Campana, F. Giunta (eds.) (2020), *Atti del XXII Congresso dell'ADI, Bologna, 13-15 settembre 2018*, Roma: Adi Editore, 1-11.

Ciminari, Sabina – Contarini, Silvia (eds.) (2023), *Alba de Céspedes e gli anni francesi,* Firenze, Franco Cesati.

Chesterman, Andrew (2009), "The Name and Nature of Translation Studies", *Hermes*, vol. 42, 13-22.

Cixous, Hélène (2010), *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Éditions Galilée.

De Lucia, Stefania (ed.) (2017), *Scrittrici nomadi. Passare i confini tra lingue e culture*, Roma, Sapienza Università Editrice.

De Céspedes, Alba (1968), *Chansons des filles de mai*, Paris, Éditions du Seuil.

De Céspedes, Alba (1970), *Le ragazze di maggio*, Milano, Mondadori.

De Céspedes, Alba (2023), *Le ragazze di maggio*, Milano, Mondadori.

[11] Cfr. Cixous 2010.

Di Nicola, Laura (2023), *Pagine dai diari*, in M. Zancan & S. Ciminari (eds.) (2023), *Alba de Céspedes e gli anni francesi*, Firenze: Franco Cesati, 121–146.

Giovanardi, Stefano (2005), *La produzione poetica*, in M. Zancan (ed.) (2005), *Alba de Céspedes. Scrittrici e intellettuali del Novecento. Approfondimenti*, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 89-97.

Godard, Barbara (1989), "Theorizing feminist discourse/translation", *Tessera*, vol. 6, 42-53.

hooks, bell (1989), "Choosing the margin as a space of radical openness", *The Journal of Cinema and Media*, n. 36, 15-23.

Kristeva, Julia (1998), "L'autre langue ou traduire le sensible", *French Studies*, vol. LII, n. 4, 385-396.

Lusetti, Chiara (2018), "I Self-translation studies: panorama di una disciplina", in G. Cartago & J. Ferrari (eds.) (2018), *Momenti di storia dell'autotraduzione*, Milano, LED, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 153–167.

Nanni, Emanuela (2007), "Quelques réflexions sur l'autotraduction poétique: entre poésie comme langue étrangère par excellence et autotraduction poétique interlinéaire", *Atelier de Traduction*, vol. 7, n. 1, 67-78.

Nobili, Nella (2017), *Poèmes*, Paris, Cahiers de l'Hôtel de Galliffet.

Nobili, Nella (2022), *La jeune fille à l'usine*, Paris, Cambourakis.

Porra, Véronique (2011), Langue française, langue d'adoption. Une littérature «invitée» entre création, stratégies et contraintes (1946-2000), Hildesheim, Georg Olms Verlag AG.

Rakibul, Alam (2019), "Translation as a Transformative Act of Resistance", *International Journal of English Learning and Teaching*, vol. 2, n. 2, 1219-1247.

Rigeade, Anne Laure (2023), "Cette étrangère que je suis : Immigration, plurilinguisme et contestation (Copi, Nella Nobili)", *Estudio Romanicos*, vol. 32, 127-142.

Rigeade, Anne Laure (2024), "Nella Nobili, une poétesse italienne en français ?", in M. Bolici, F. Fonio, C. Zambelli (eds.), *Costellazioni*, *numéro thématique «Italiens de langue française». La letteratura franco-italiana attraverso i secoli*, a. IX, n. 25, 123-142.

Saidero, Deborah (2020), "Self-Translation as Translingual and Transcultural Transcreation", *Oltreoceano: rivista sulle migrazioni*, vol. 16, Udine, Forum Editrice, 31-42.

Sapiro, Gisèle (2007), "Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie", *COnTEXTES*, n. 2, http://journals.openedition.org/contextes/165 (ultimo accesso 31/01/2025).

Sardin, Pascale (2009), "Colloque sentimental", *Palimpsestes. Revue de traduction*, 22, 9-21, http://journals.openedition.org/palimpsestes/182 (ultimo accesso 26/01/2025).

Sperti, Valeria (2017), "L'autotraduction littéraire: enjeux et problématiques", *Revue italienne d'études françaises. Littérature, langue, culture*, vol. 7, http://journals.openedition.org/rief/1573 (ultimo accesso 26/01/2025).

Spurlin, William J. (2014), "The Gender and Queer Politics of Translation: Literary, Historical, and Cultural Approaches", *Comparative Literature Studies*, vol. 51, n. 2, 201-214.

Théval, Gaëlle (2020), "'La poésie écrite n'a plus lieu d'être / … ça charge…': la poésie action et Mai 68", in N. Wolf, M. Rémy (eds.) (2020), *Ce que Mai 68 a fait à la littérature*, Villeneuve D'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 52-66.

Tymoczko, Maria, Gentzler, Edwin (eds.) (2002), *Translation and Power*, Amherst, University of Massachusetts Press.

Zancan, Marina (2011), *Introduzione. Alba de Céspedes. Romanzi*, Milano, Meridiano Mondadori.

Sitografia

Kristeva, Julia (2014), *L'amour de l'autre langue*, http://www.kristeva.fr/la-traduction-langue-de-l-europe.html#:~:text=Est%2Dce%20l'inconscient%20personnel,fronti%C3%A8res%20de%20l'informulable%20biologie (ultimo accesso 30/01/2025).

Post-fazione

Po(li)e(ste)tiche del dolore: Violenza e resistenza nella letteratura documentale del XXI secolo[1]

Laura Alicino

Università Ca' Foscari Venezia

Parlare di forme e pratiche di resistenza e coesistenza nel nostro presente resta un tema controverso tanto quanto urgente, negli scenari complessi e violenti che abbiamo vissuto e continuiamo a vivere nella nostra quotidianità. A maggior ragione, declinare tali concetti nell'ambito della letteratura risulta ancora di più una sfida, che risponde a una domanda precisa: è possibile, ancora oggi, parlare a partire dal dolore e da forme persistenti di violenza estrema, cercando di pensare a un futuro che non sia letto solamente in forma di catastrofe? Per rispondere a questa domanda mi piacerebbe partire dalle suggestioni proposte nella *call for papers* che ha dato vita a questo volume, ossia il paradigma delle lucciole di Didi-Huberman:

> Per riconoscere le lucciole, bisogna vederle nel presente della loro sopravvivenza: bisogna vederle danzare vive nel cuore della notte, anche se quella notte viene spazzata via da qualche feroce riflettore. E anche se è per poco. E anche se c'è poco da vedere: ci vogliono quasi cinquemila lucciole per produrre una luce pari a quella di una sola candela (2009, 33).

Se è vero che le lucciole, ossia tutte quelle minute forme di ostinata resistenza che il mondo della cultura continua a regalarci dalle viscere del disastro che ci circonda, non sono scomparse, allora forse è necessario cambiare le domande che ci poniamo su di esse, lo sguardo che a esse dirigiamo. Il nostro compito non è quello di riscattarle, poiché la parola *riscatto* può ancora rappresentare una forma di potere sull'altro, ma è quello di lasciarle brillare. Il nostro compito è quello di accendere la luce su pratiche di resistenza che sono lì da sempre e che non siamo riusciti a intercettare prima.

[1] Funded by the European Union under the Marie Skłodowska-Curie Action Grant Agreement n. 101061978. Views and opinions expressed are however those of the author only and do not necessarily reflect those of the European Union or of the granting authority. Neither the European Union nor the granting authority can be held responsible for them.

In questo saggio, mi concentro su una delle forme più contemporanee di scrittura che sono state definite una pratica di resistenza comunitaria contro forme di violenza estrema: la scrittura documentale. Essa si inserisce all'interno del dibattito sul cosiddetto 'giro documentale', che le arti hanno conosciuto a livello internazionale a partire dalla fine del XX secolo (Nash 2008), ed è parte del più conosciuto 'archival turn' (Foster 2004) di matrice europea e anglosassone, insieme all'eco *anarchivista* che è venuto dall'America Latina (Tello 2018).[2] Se ci spostiamo al livello della produzione letteraria, il giro documentale ha dato forma a una scrittura che convoca all'interno del corpo del testo, narrativo o poetico, documenti di vario genere, come il documento d'archivio, il report etnografico, i prodotti visuali o audiovisuali. In generale, parliamo di tutto ciò che non è stato creato dall'autore. Ora, l'uso dell'archivio e più in generale del documento non costituisce di per sé una novità nella storia della letteratura. La differenza che marca il giro documentale è che se fino al XX secolo il documento veniva utilizzato più che altro come una fonte di informazione, quindi come un supporto da dove attingere storie da riportare a livello letterario in modalità diverse, come la fiction o la non-fiction, adesso il documento entra nella narrazione in tutta la sua materialità, quasi come fosse un personaggio, uno spazio di enunciazione. Lo fa attraverso varie tecniche estetiche, come la citazione, il *collage*, la giustapposizione, l'inserimento di immagini d'archivio. Inserire il documento direttamente nel corpo del testo, dunque, non intende più soltanto lavorare nel campo della *mimesis* e focalizzarsi sul grado di realismo che opere come queste implicano (Kohut 2000; Shields 2010; Ferraris 2012), ma apre anche una questione fondamentale rispetto alla relazione etica, e quindi anche profondamente politica, che esiste tra le varie voci che costruiscono in nuovo testo. Non è più un solo un autore che parla, o si fa carico, o rielabora la voce dell'altro. Il documento porta materialmente la voce dell'altro all'interno del testo letterario. Questa nuova dimensione relazionale porta con sé criticità e punti di riflessione interessanti che diventa fondamentale analizzare nel dettaglio.

Ho lavorato su questo tema in primo luogo con la narrativa, in particolare con i testi della scrittrice messicana Cristina Rivera Garza (Alicino 2022), che può essere considerata tra i massimi teorici del giro documentale nell'ambito latinoamericano (Rivera Garza 2013; 2022). Sulla scia delle sue teorizzazioni e delle sue produzioni letterarie, nel 2024 ha ricevuto il Premio Pulitzer per *L'invincibile estate di Liliana* (2023). Nonostante l'opera abbia vinto nella categoria "Memoire", essa sfugge a ogni categorizzazione troppo normativa, tanto che la stessa autrice la definisce un 'libro', senza mai citare le categorie specifiche del romanzo o del *testimonio*. Si tratta a tutti gli effetti di un libro di tipo documentale, che narra la storia di Liliana Rivera Garza, sorella minore di Cristina,

[2] Il concetto di *anarchivio*, proposto dal filosofo cileno Andrés Maximiliano Tello disarticola l'utopica dimensione organica dell'archivio in quanto regime sensoriale atto a delimitare modi di vita in un determinato spazio-tempo (2018: 10). La pratica di *anarchiviare* mette in discussione il dominio dell'*arché*, e agisce dis-ordinando il suo sistema classificatorio dominante, sfidandolo e trasformandolo in un corpo testuale costantemente esposto al rischio.

vittima di femminicidio nel 1990, quando aveva appena vent'anni. Il suo presunto assassino, l'ex-fidanzato Ángel González Ramos è rimasto impune per 30 anni, poiché fuggito in USA dopo l'emanazione di un ordine di cattura nei suoi confronti. *L'invincibile estate di Liliana* ricostruisce il viaggio della sorella Cristina nella ricerca della giustizia per un crimine rimasto impunito, come spesso accade nella realtà messicana, e lo fa attraverso l'inserimento nel corpo del testo di quello che si può definire come l'archivio personale di Liliana: lettere, pagine di diario, postit, frasi scritte sui suoi quaderni universitari, che Liliana conservava minuziosamente e che Cristina riscopre, dopo moltissimi anni dal femminicidio, in una scatola di cartone nella casa dei suoi genitori.[3]

Con il progetto Marie Curie "Sharing the Pronoun. Extreme violence, social resistance and the shaping of cultural memory in Spanish American contemporary documentary poetry", ho spostato l'attenzione sulla poesia documentale ispanoamericana del XXI secolo, letta come forma di pratica sociale, di resistenza collettiva, per la costruzione di una memoria culturale sulla violenza estrema in America Latina. Si tratta di un tipo di poesia che comincia ad essere sempre più utilizzata per verbalizzare le tragiche conseguenze di forme sistemiche e ancora persistenti di violenza estrema, istituzionale e non, contro soggetti vulnerabili come donne, migranti, comunità indigene e LGBTQ+. L'obiettivo principale è quello di costruire una nuova riflessione concettuale interculturale su come utilizzare la letteratura come resistenza collettiva a nuove forme di discriminazione razziale e sociale.

La tematica collegata a questo volume mi ha dato la possibilità di riflettere profondamente sulla natura del mio lavoro come critica letteraria e, soprattutto, sull'impatto sociale che volevo dare al mio progetto di ricerca. Ho ripreso tre testi già legati al mio progetto, che mi hanno permesso da subito di entrare nel vivo del dibattito, anche in relazione ai rischi delle implicazioni etiche, sociali o politiche che ci sono nel nostro lavoro di critici letterari che, per dirlo con le parole di Daniele Giglioli, "non è mai quello di un chirurgo che diagnostica o che amputa, ma è quello di una cavia che analizza i sintomi di ciò che ha sperimentato su di sé" (2014, 66). Ogni volta che apriamo un libro sappiamo che non è mai solo un libro, che per entrarci abbiamo bisogno di negoziare e rinegoziare costantemente la posizione dalla quale guardiamo non solamente una pagina o un mondo immaginato ma anche e soprattutto l'altro.

Per provare ad analizzare più dettagliatamente le inquietudini critiche che hanno mosso la scrittura di questo saggio, per poi collegarle con la specificità della letteratura documentale, vorrei partire da alcune citazioni che discutono i temi della mia ricerca e, allo stesso tempo, la riflessione che questo volume ci chiama a fare: *in primis* il concetto di resistenza legato alla letteratura; in seconda battuta il concetto di letteratura come pratica sociale e, infine, quello di margine, di

[3] Per informazioni più dettagliate sulla genesi di *L'invincibile estate di Liliana*, rimando al recente saggio "Los archivos de la respiración: afecto, escritura y desahogo" (Rivera Garza 2025).

marginalità, o meglio, di marginalizzazione. Su questo ultimo punto vorrei proporre una discussione sulle criticità che la poesia documentale come *medium* pone, costituendosi già di per sé come un genere oggi molto più marginalizzato rispetto alla narrativa, a maggior ragione quando è associata all'aggettivo documentale e quindi ai rischi posti dalla saturazione di realtà. Lo scopo è interrogarsi sul modo in cui questo tipo di poesia si è costituita a livello transazionale come una forma d'arte che è in grado di verbalizzare una forma di resistenza comunitaria.

Comincio, dunque, con la necessità di riportare al centro il significato profondo della parola resistenza, che negli ultimi anni è diventata quasi obsoleta, in comparazione con il ben più utilizzato concetto di 'resilienza'. Un concetto complesso, molto utilizzato nel campo politico, che ne ha fatto la bandiera del piano economico di ripresa dopo il trauma della pandemia da Covid, ossia il Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza. Mi appoggio sulle considerazioni di Maurizio Ferraris e Guido Saracco nel saggio *Tecnosofia. Tecnologia e Umanesimo per una scienza nuova* (2023), che mi sembrano fondamentali per cercare di capire come esse diventano critiche nel momento in cui le spostiamo nel campo d'azione della letteratura:

> La fortuna del termine resilienza, trasformata in una nuova virtù teologale, non considera che con quel termine si designa la capacità di un materiale di assorbire energia quando è deformata elasticamente, e di riprenderla quando cessa la pressione. È dal recupero elastico … della deformazione imposta da uno stress esterno che deriva poi il concetto di resilienza esteso agli esseri umani e alle loro comunità. Un materiale che deformandosi elasticamente è in grado di assorbire una quantità rilevante di energia, e così facendo è resiliente. Il che, trasferito all'umano, significa essere incapaci di imparare dall'esperienza propria e altrui, cioè di ricevere una educazione ossia una formazione che è anche, necessariamente, deformazione. (30)

Il termine *resilienza* è un termine preso in prestito dalle scienze dure, in particolare dall'ingegneria. Nonostante essa rappresenti, in natura, quella utile qualità della materia di incassare i colpi e di riprendere la sua forma originaria, la sua esaltazione relativamente alla realtà umana e a quella delle relazioni che essa contribuisce a costruire, è un concetto controverso, poiché si concentra solo sul modo in cui l'umano è in grado di incassare i colpi e poi di ritornare uguale, nella stessa forma, al punto di partenza, come se fosse un elastico. In questo modo, è come se si requisisse ogni possibilità di esperienza propria e altrui, come se si perdesse tutto ciò che è successo nel percorso che ci ha fatto incassare i colpi, che è anche e soprattutto deformazione. Ed è invece il concetto di 'resistenza' che dovrebbe essere riportato al centro del dibattito, perché a differenza della resilienza per cui un corpo sta fermo ad attendere che tutto finisca, la resistenza ha in sé il concetto di forza attiva, di agire su una forza contraria per non farsi scalfire, è il concetto di resistenza che ci permette di mettere in luce, di vedere, le forme di *agency* che oggi ci permettono di costruire futuro.

Che cosa significa, mi sono chiesta, applicare il concetto di resistenza all'agire umano, anche e soprattutto quando abbiamo a che fare con la violenza estrema o con la violenza del 'trauma'? Per rispondere in modo esaustivo a questa domanda mi sono dovuta spostare su un'altra disciplina, l'antropologia. Il libro e l'approccio che più di altri ha saputo rispondere a queste domande è quello dello psichiatra e antropologo italiano Roberto Beneduce, nel suo *Archeologie del trauma: Un'antropologia del sottosuolo* (2010). Beneduce si occupa del delicato compito di studiare l'elaborazione del trauma da parte di vittime di violenza estrema come i richiedenti asilo, i tanti immigrati che scappano ogni giorno dalla miseria e dalla mancanza di giustizia. Nel libro citato, si interroga su ciò che chiama «violenza dell'umanitario», ossia sulle matrici sociali e politiche della sofferenza, della memoria e del lutto e se sia possibile pensarle senza ridurre il dolore dei soggetti che lo vivono a un solo concetto, che è normalmente quello di 'trauma'. Beneduce sostiene che troppo spesso si lavora attraverso una forma di «violenza concettuale», la quale ignora le diversità delle esperienze di elaborazione che vengono anche dalle tradizioni delle vittime stesse, lasciando irrisolta la questione dell'impunità di chi si è reso colpevole di arbitri e umiliazioni:

> Lo spazio egemonico che la nozione di trauma ha assunto nei dibattiti, nei media, oltre che nella letteratura specialistica, e il ruolo che essa esercita oggi nella produzione sociale della condizione della vittima, alludono forse già a un limite, a un camuffamento. Non è più, infatti, la resistenza dei popoli, ma la 'resilienza' degli individui il concetto che oggi definisce la nuova rappresentazione del conflitto sociale e del dolore. Non sono più i popoli oppressi dallo sfruttamento e dal dominio, ma le conseguenze psichiche e i 'traumi' ad attirare sempre più la nostra attenzione. (13-14)

Il passaggio mi ha fatto molto riflettere sulla posizione protetta e anche egemonica dalla quale guardavo il dolore dell'altro. Mi sono chiesta, e mi chiedo ogni giorno, fino a che punto stessi lavorando per resistere anche io alla seconda vittimizzazione della vittima, quando decidevo di guardare letteralmente dentro la ferita. Che stigma gli stavo affibbiando? Stavo davvero liberando la forza della sua resistenza o stavo ancora e sempre applicando una forma di reificazione del dolore? Per rispondere a queste domande, è stato fondamentale riflettere su un'altra categoria, ugualmente importante quando si ha a che fare con opere letterarie che trattano di violenza estrema, la categoria di *agency*. Come funziona *l'agency*, sempre in un contesto in cui tendiamo a utilizzare le categorie di resistenza e resilienza come sinonimi? Ancora una volta sono venute in mio aiuto le considerazioni che Roberto Beneduce fa insieme a Simona Taliani, i quali sostengono che *l'agency*, oggi più che mai, ha bisogno di essere ricostruita a partire da un progetto che non dimentica l'io, ma lo afferma come un 'io sociale', in tutta la sua contraddizione e complessità e non nella resilienza che fa in modo che l'io ritorni sempre al punto di partenza dimenticandosi del danno, dell'esperienza.

Come riportare, allora, al centro la capacità di liberare questa *agency*? Ma soprattutto, come poteva sposarsi tutto questo con la letteratura scritta e analizzata come pratica sociale? Per rispondere a queste ulteriori domande è venuto naturale riprendere le considerazioni di Walter Benjamin in *Strada a senso unico*:

> La costruzione della vita dipende in questo momento assai più dai fatti che dalle convinzioni, E anzi, da un genere di fatti che quasi mai, finora, da nessuna parte, sono diventati fondamento di convinzioni. In simili circostanze una vera attività letteraria non può pretendere di svolgersi in un ambito riservato alla letteratura. Una reale efficacia della letteratura può realizzarsi solo attraverso un netto alternarsi di azione e scrittura: in volantini, opuscoli, articoli di rivista e manifesti deve plasmare quelle forme dimesse che corrispondono alla sua influenza. Solo questo linguaggio immediato si dimostra all'altezza del momento in modo attivo. (2006: 3)

Sappiamo che esistono tanti e diversi modi di fare letteratura, così come ci sono svariati modi di analizzarla, dagli approcci più filologici a quelli più inter e transdisciplinari a cui ci hanno abituato gli Studi Culturali. Sulla linea di quello che afferma Benjamin, l'accento è posto sulla letteratura anche e soprattutto guardata come un campo d'azione. Dico questo pensando, ancora una volta, a un libro come *L'invincibile estate di Liliana* (2021) che dopo qualche mese dalla sua pubblicazione ha cominciato ad essere portato fisicamente nelle marce contro la violenza sulle donne in tutto il Messico. Quando mi sono avvicinata alla poesia documentale, il punto non poteva più essere fare attenzione solamente alla dimensione estetica, quindi all'analisi della prosodia, delle figure retoriche, in ogni caso fondamentali e sempre presenti. Dovevo anche cercare di capire come queste opere uscivano fuori da se stesse e, ancora una volta, come esse si trasformavano in una forma di scrittura *con* l'altro e non *per* l'altro. L'uso peculiare del documento mi permetteva di leggere questi testi come uno scontro di autorialità. La domanda fondamentale che soggiace a questa forma di scrittura ancora risiede nel chiedersi fino a che punto arrogarsi il diritto di parlare *per* l'altro possa rappresentare una forma di violenza. Questo tipo di scrittura cerca di far fronte a queste trappole della rappresentazione.

Come ho già accennato, a parlare in modo sistemico di scrittura documentale si comincia nel 2008 nell'ambito degli studi visuali, quando Mark Nash, curatore, scrittore e Direttore del Department for Curating Contemporary Art al Royal College of Art di Londra, pubblica sulla rivista *Frieze* il saggio "Reality in the Age of Aesthetics", in cui si consacra l'importanza del 'giro documentale' nella cultura visuale del XXI secolo. Da quel momento in poi, si sono sviluppati vari studi che hanno iniziato a considerare la peculiarità dell'uso artistico del documento, attraverso un approccio transdisciplinare che ha toccato anche la letteratura. Nonostante questo fenomeno si colleghi a un rinnovato interesse per la realtà, quindi anche al concetto di realismo, nell'ambito letterario il giro documentale si configura come un'invasione, o un ritorno, dell'archivio o di altri documenti che non

appartengono all'autore nel corpo del testo. Uno degli aspetti peculiari è che non ha interessato solo la narrativa, genere che per le sue caratteristiche si presta quasi naturalmente a relazionarsi con il fattuale, ma anche la poesia, in modo molto più sorprendente in termini estetici e stilistici, dato che ci troviamo di fronte a un *medium* che per sua natura si configura come fortemente intimista e non mimetico.

Per quanto riguarda espressamente la narrativa, in Italia Giuliana Benvenuti nel suo *Il romanzo neostorico italiano* analizza la tendenza documentale nel nuovo romanzo storico italiano di autori come Antonio Scurati o del collettivo Wu Ming, letta come necessità di tornare a considerare la letteratura una forma di pratica sociale (2012: 33). A questo proposito, risulta interessante sottolineare che nel 2018 Antonio Scurati vince il Premio Strega di letteratura con *M. Il figlio del secolo* (2018), primo romanzo di una pentalogia, che indaga l'ascesa e la caduta di Benito Mussolini. L'opera può essere definita documentale, costruendosi attraverso una relazione complessa con i documenti d'archivio, i quali sono integrati all'interno del testo, marcati testualmente. Il loro ruolo non è solamente quello di corollario, ossia quello di aggiungere verosimiglianza al testo, ma anche quello di creare un vero e proprio scontro di voci in relazione alla parte narrativa. Restando in Europa, basta menzionare i contributi della critica francese con le teorizzazioni di Jean Bessière sul concetto di *opera-documento* (2006), Lionnel Ruffel sulle *narrazioni documentali* (2012) o Jeanne-Marie Zenetti sulla nozione di *factografia* (2014). Per quanto riguarda la Spagna, si può menzionare la produzione di Javier Cercas, in particolare *Anatomía de un instante* (2009), che egli stesso definisce come genericamente inclassificabile, un libro che non è una finzione, in modo molto simile a ciò che fa Cristina Rivera Garza quando si riferisce a *El invencible verano de Liliana*.

Nell'ambito latinoamericano, già nell'ultimo decennio del XX secolo, la critica uruguaiana Mabel Moraña intuisce l'importanza del giro 'documentalista' della letteratura testimoniale contemporanea, che si inserisce in un fenomeno più generale volto a «canalizzare la denuncia [...] di eventi significativi, di cui sono protagonisti attori sociali che fanno parte dei settori subalterni, o meglio subalternizzati, per fare in modo che la vicenda passi alla letteratura sia come diretto testimone di parte, sia attraverso la mediazione di uno scrittore che rileva quella storia» (1997: 120).[4] A questa impostazione segue lo studio pionieristico di Julio Rodríguez-Luis (1997), che propone una classificazione tassonomica della narrativa del XX secolo basata sul maggiore o minore grado di aderenza dell'opera al documento e sul modo in cui l'istanza narrativa lavora con le informazioni che esso contiene. Tuttavia, sarà Cristina Rivera Garza, nel suo *Los muertos indóciles* (2013) a spostare il fulcro della discussione verso il concetto di autorialità e quindi di autorità, leggendo la scrittura documentale come una forma de-appropriazione del dominio dell'autore sulla parola dell'altro e come

[4] Traduzione dell'autrice.

possibilità di una forma comunitaria di scrittura (2013: 114). È questo punto che ritengo fondamentale nell'economia di questo saggio e che vorrei approfondire.

Per quanto riguarda la poesia, il dibattito sul documentale a livello inter e transnazionale si sta intensificando sempre più: molti degli autori contemporanei che si dedicano a questo tipo di poesia, o che definiscono la loro poesia come documentale, hanno dialogato a lungo sulle pagine dei blog *Poetry Foundation* e *Jacket2*, per esempio, negli Stati Uniti. Parlo di poeti come Juliana Sphar, Mark Nowak, Kenneth Goldsmith, Charles Barnstein in dialogo con Raúl Zurita, Cristina Rivera Garza o Sara Uribe. L'importanza che ha acquisito il documento continua a essere esplorata anche alla luce delle sfide della tecnologia e della virtualità in quanto sfida ai concetti tradizionali di autorialità e genio creativo, quindi di autorità[5]. Sulla base di questi presupposti, nella poesia documentale l'interazione tra documento e testo poetico produce un potente corto circuito estetico, che problematizza il valore sociale e politico della poesia, in quanto forma di scrittura e *agency* comunitaria. Infatti, la poesia documentale si inserisce anche nel dibattito sempre più marcato sulla necessità di ritornare al problema della collettività e delle sue nuove e varie forme di organizzazione a livello globale[6]. In tale contesto, nell'aprile del 2023, il blog italiano di critica letteraria *Le parole e le cose*, ha lanciato un'indagine intitolata "Poesia. Prima persona plurale", a cura dei poeti Gianluca Rizzo e Lorenzo Mari, in cui diversi poeti internazionali discutono del valore sociale della poesia ben oltre il concetto di pura lirica e del suo valore puramente estetico. Su questo punto, mi preme fare una precisazione. Parlare di poesia al di là del suo valore estetico, non significa sospendere il giudizio su di esso, cosa che appare quantomeno naïve per chi si occupa di critica letteraria, ma significa interrogare tale valore estetico alla luce di quello che diventa il suo campo d'azione. Penso di poterlo spiegare molto meglio con le parole del poeta documentale peruviano Santiago Vera, il quale in una delle sue ultime interviste rilasciate dopo la pubblicazione della raccolta poetica documentale, *Constitución política del Perú* (2021), afferma: «Mi sembra di cattivo gusto tornare a insistere sull'idea che la poesia sia un artefatto linguistico. Certo che è così, ma, e dopo, che cosa viene dopo?» (Mitrovic 2023: s/p).[7] Affrontare l'analisi della poesia documentale significa lavorare anche e soprattutto su cosa viene dopo l'artefatto linguistico.

Sebbene il dibattito sul 'giro documentale' stia diventando sempre più rilevante a livello internazionale, molti autori continuano a interrogarsi sullo statuto ontologico della poesia

[5] Faccio riferimento al dibattito imbastito dalla categoria di *unoriginal genius* proposta da Marjorie Perloff (2010), così come a quella di *uncreative writing* proposta da Kenneth Goldsmith (2011) o al concetto di 'escrituras desapropiadas' proposto da Cristina Rivera Garza (2013).

[6] Tra la fine del XX secolo e l'inizio del XXI secolo, diverse discipline – tra cui l'antropologia, la sociologia e la filosofia politica – hanno iniziato a interrogarsi in modo sistematico sulla necessità di ridefinire il significato di un concetto complesso come quello di *comunità*, all'interno di una contemporaneità profondamente segnata dall'individualismo esasperato dell'era capitalista.

[7] Traduzione dell'autrice.

documentale in quanto forma d'arte, sui rischi che comporta una certa saturazione di contenuti e di realtà. In un'intervista che il poeta cileno Raúl Zurita rilascia a Daniel Borzutzky (2014), pubblicata sulle pagine del blog *Poetry Foundation*, si discute in modo dettagliato della relazione tra poesia e realtà:

> [Poetry is] the most intimate and deepest perception of the collective acts taken against the individuals that we are. In the end, the numbers conceal, the statistics conceal, history conceals, and what is concealed emerges in the poems. This either emerges, or it's nothing. Either the poem contains all the pain and all the shock of humanity confronting the biggest cataclysms, or if it doesn't then poetry doesn't do anything.

In questa parte dell'intervista Raúl Zurita sottolinea il forte legame che per lui esiste tra poesia e società, anche sottolineando il ruolo che la poesia ha nel trasformare in immagini i numeri, le statistiche, le storie, ossia i dati, i documenti. Questo è molto interessante se pensiamo all'importanza che raccolte poetiche come *Purgatorio* (1979) hanno avuto nell'ambito di ciò che oggi chiamiamo poesia documentale (Dorfman 2022). Raccolta poetica in cui non è presente solo la verbalizzazione di un corpo-territorio in pena e devastato dalla dittatura. Il corpo è materialmente inserito nella poesia attraverso l'elettrocardiogramma del poeta stesso, dunque attraverso il documento, il quale interagisce con la voce poetica come se fosse un personaggio. Qualche anno dopo, il poeta messicano Hugo García Manríquez pubblica una raccolta poetica sperimentale, definita come concettuale ma che rientra perfettamente nell'estetica documentale, dal titolo *LCMN* (letto come *Lo Común*). Essa indaga gli strati di violenza coloniale e geopolitica che sono alla base dei paesaggi contemporanei di Città del Messico o delle istituzioni letterarie della nazione. Insieme alla dimensione ecfrastica che descrive il paesaggio di Città del Messico, i palazzi istituzionali più importanti e le opere d'arte che vi sono contenute, si svelano anche i dati relativi al budget bellico investito dal Messico nella mal chiamata 'guerra contro il narco'. Nella quarta di copertina e all'interno del poema stesso l'autore dichiara:

UN POEMA ES

P A R T E

DOCUMENTAL

P A R T E

I N F I E R N O

Figura 1.

In accordo con Zurita, almeno nelle intenzioni se non nella forma del testo, Hugo García Manríquez marca la relazione tra estetica e documentalità, sempre all'interno della fondamentale relazione che la poesia ha con la società. Su questo aspetto è bene precisare che nonostante la relazione tra letteratura e società possa essere considerata una tautologia, la poesia rappresenta un genere in cui il dibattito tra funzione individuale e collettiva resta sempre vivo. A questo proposito, va ricordato che già Theodor W. Adorno, nel suo *Discorso su lirica e società* (1979), si interrogava sul rapporto tra individuale e collettivo anche nella lirica. In linea con le posizioni della Scuola di Francoforte, Adorno sostiene che la lirica sia il risultato di trasformazioni storiche che, a partire dalla Rivoluzione industriale, hanno privilegiato la supremazia delle cose materiali, trasformandosi in un *medium* che racchiude una protesta sociale espressa attraverso la soggettività (40). In altri termini, sebbene la lirica possa contenere espressioni riconducibili all'individualità, la sua essenza come forma d'arte deriva, in realtà, da una configurazione estetica che consente l'accesso all'universale (Zublena 2019: 95). Le opere d'arte non sono mai completamente determinate sul piano storico e sociale, ma intrattengono comunque un rapporto con la storia. Tale paradosso è direttamente connesso al materiale problematico con cui opera la poesia, ossia il linguaggio, che è duplice nella sua essenza, in quanto caratterizzato simultaneamente da un'universalità concettuale e dalla spontaneità delle espressioni soggettive (Adorno 1979: 45). Per ciò che riguarda espressamente la poesia documentale, il poeta statunitense Joseph Harrington ricorda come a partire dal Romanticismo, la tendenza generale è stata quella di leggere la poesia come una forma d'arte che esprime esclusivamente l'individuale, lasciando in secondo piano le esperienze della collettività (2011). Quando la poesia tenta di tenere insieme entrambe le dimensioni, aggiunge Harrington, incontra ancora numerose resistenze.

Un esempio concreto di come lavora la poesia documentale, la troviamo nell'opera *Anti-Humboldt. Una lectura del Tratado de Libre Comercio de América del Norte*, del poeta messicano Hugo García Manríquez. Scelgo questo testo non soltanto per il suo carattere esemplificativo e rilevante dal punto di vista estetico, ma anche per l'importanza che il testo ricopre in riferimento alla storia del Messico. Il 2024, infatti, ha visto l'anniversario di due eventi fondamentali: i trent'anni dell'entrata in vigore del Trattato di Libero Commercio tra Messico, USA e Canada (NAFTA), avvenuta il 1 gennaio del 1994, che sancisce l'immergersi totale del Paese nel neoliberalismo, ma anche, dal punto di vista sociale, l'intensificazione della sua condizione diasporica; e la resistenza ad esso dell'Esercito Zapatista di Liberazione Nazionale (EZLN), che si alza in armi esattamente nello stesso giorno dell'entrata in vigore del Trattato. Una rivoluzione rurale senz'altro, venuta dal Chiapas, l'estremo sud del Messico, ma anche e soprattutto – è sempre bene ricordarlo - indigena. Quando il 1 gennaio 1994 l'EZLN, a forte presenza maya, si solleva in armi, occupa città importanti e chiude le

maggiori arterie della regione, tra cui quelle che portano al famoso sito archeologico di Palenque, il Paese scopre l'esistenza di una realtà sociale da troppo tempo ignorata. Le richieste dell'EZLN vertevano sull'annoso problema del possesso della terra coltivabile per la propria sopravvivenza e le politiche per far fronte alla condizione di indigenza della popolazione rurale. È famosa la frase pronunciata dal Subcomandante Marcos ai turisti in viaggio verso Palenque: «la strada per Palenque è chiusa... ci scusiamo per il disagio ma questa è una rivoluzione» (Tello Díaz 1995, 16).

Hugo García Manríquez pubblica l'opera nel 2014, in un momento particolarmente duro per la storia del Messico, che si trova a vent'anni dall'entrata in vigore del Trattato e a due mesi dalla terribile tragedia della sparizione forzata dei 43 studenti della scuola rurale Isidro Burgos di Ayotzinapa. Il libro è un «artefatto», come lo definisce l'autore stesso, costruito unicamente con il testo del Trattato, la cui totalità resta visibile in un sottofondo spettrale, mentre se ne evidenziano alcune parti in grassetto, che ne costituiscono il suo contro-testo. Il volume è bilingue (inglese e spagnolo) e viene pubblicato simultaneamente in Messico e negli Stati Uniti, grazie alla collaborazione tra le case editrici indipendenti Matadero e Litmus.

Prima di addentrarmi negli aspetti tematici che conducono all'analisi di come la materialità di un documento istituzionale venga violata attraverso la poesia, è opportuno sottolineare che il valore politico-sociale di un'opera non si misura soltanto a partire dal testo in sé, ma anche — e soprattutto — da ciò che lo circonda, da tutto ciò che è paratesto (Genette 1989), ossia dal suo campo d'azione. Il campo d'azione di questo libro è lo spazio della frontiera, lo spazio della diaspora, poiché per passare da una lingua all'altra è necessario attraversare materialmente la frontiera tra Messico e Stati Uniti, come si può vedere nella fotografia seguente, che si trova in copertina e nel mezzo del libro.

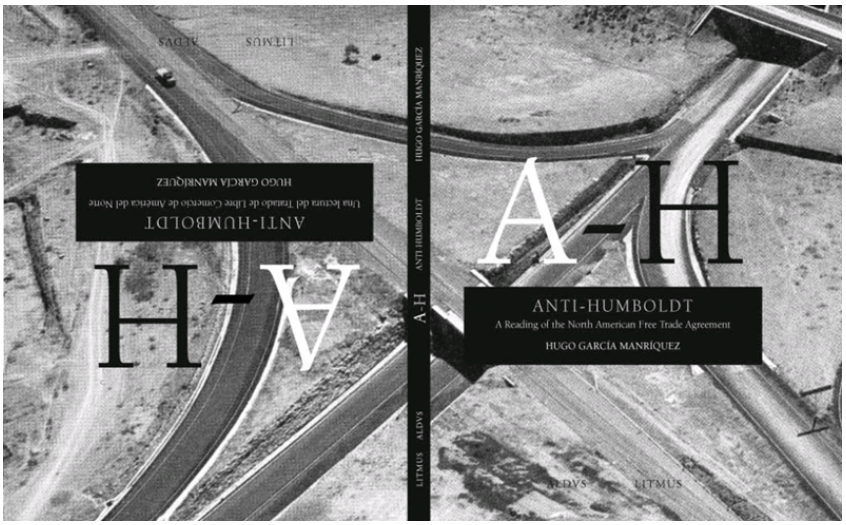

Figura 2. Immagine di Copertina: *Memoria de Labores*, 1964-1970.
Secretaría de Obras Públicas (1970)

Come già osservato da diversi critici (Huerta 2017; Cruz Arzabal 2018; Guillén 2021), l'intera raccolta poetica opera all'interno della categoria della spettropolitica, vale a dire ciò che Jacques Derrida, in *Spettri di Marx*, ha definito come *hauntologie* (1993). Secondo il filosofo francese, lo spettro è il risultato di un lutto irrisolto che non riguarda soltanto l'individuo, ma anche un'ideologia e il tipo di narrazione collettiva a essa associata. Ne è un esempio la postmodernità, governata dall'ontologia spettrale, in cui il tentativo di esorcizzare i fantasmi alimenta narrazioni cospirative (31). La *spettropolitica*, o *spettropoetica*, emerge dunque come un contro-discorso che consente ai morti di infestare il presente nella loro invisibilità. In questa prospettiva, la fotografia, e il poema, giocano su ciò che viene mostrato, un semplice svincolo autostradale, e su ciò che rimane nascosto ma costantemente presente: la marea di *indocumentados* che, di notte, riempiono questi spazi nel disperato tentativo di attraversare il confine. Come spiega lo stesso autore, il libro, nella sua materialità, è concepito come una zona di contatto tra il Messico e gli Stati Uniti, «un atto di ascolto dentro un atto di scrittura» (García Manríquez 2014: 75).[8] Tale atto di ascolto incorpora le voci dei migranti che altrimenti ne resterebbero privi, tanto all'interno del documento quanto nella realtà vissuta. Per questo motivo, l'autore definisce gli interventi sulla materialità del documento istituzionale come *imantaciones*, qualcosa che può essere percepito come presente e al tempo stesso spettrale (Guillén 2021: 4).

Una volta varcata la soglia del libro, la forma peculiare del testo ci pone subito davanti a uno dei bersagli della resistenza poetica, il concetto di 'Sistema Armonizzato', un modello internazionale di designazione e di codificazione delle merci (circa 5.000 categorie di prodotti organizzati in una struttura gerarchica), sviluppato dall'Organizzazione mondiale delle dogane (OMD):

[8] Traduzione dell'autrice.

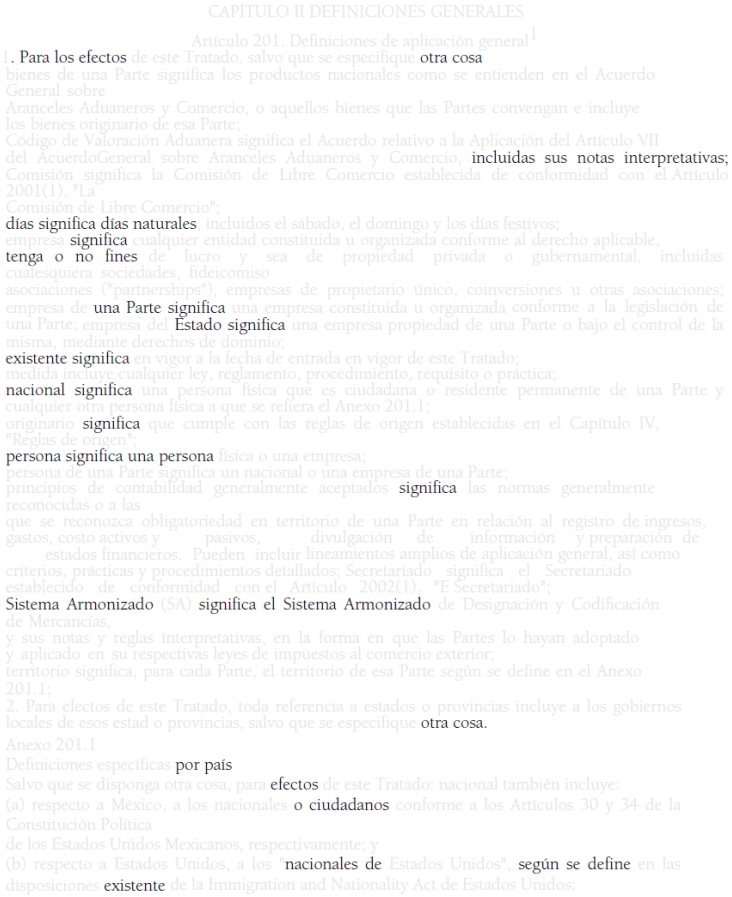

Figura 3. Hugo García Manríquez *Anti-Humboldt*, 2014: 15[9].

Dal punto di vista semantico, questi versi lavorano sulla ripetizione del verbo «significa». Il contro-testo proposto dall'autore sembra cercare, quasi in modo isterico, una via per estrarre dai documenti istituzionali un significato accessibile, un significato capace di stabilire una relazione specifica tra l'utilitarismo delle merci e i loro effetti sulle persone all'interno di uno spazio politico, lo Stato, che dovrebbe salvaguardarne la dignità. Tuttavia, la violenza che il testo letterario esercita sul documento serve a mettere in luce una sorta di follia insita nel cuore della legge, che ci restituisce soltanto parole a briglia sciolta. In questo senso, ci troviamo di fronte a un tentativo di problematizzare non solo il valore materiale del documento, ma anche il suo stesso linguaggio. L'opera di Hugo García Manríquez si pubblica infatti pochi anni dopo la pubblicazione del noto rapporto delle Nazioni Unite del 2010, che documentava l'accentuata escalation di violenza vissuta dal Messico durante la presidenza di Felipe Calderón Hinojosa (2006–2012). Uno degli aspetti più inquietanti sottolineati

[9] Per gli effetti/ un'altra cosa / incluse le sue note interpretative / giorni significa giorni naturali /significa / abbia o non abbia un fine / una Parte significa / Stato significa / esistente significa / nazionale significa / persona significa una persona / significa / Sistema Armonizzato significa il Sistema Armonizzato / un'altra cosa / per paese / effetti / o cittadini / nazionali di / secondo la definizione / esistente (traduzione dell'autrice).

dal rapporto era l'assenza, nel diritto internazionale, di categorie specifiche per nominare la violenza in Messico. È precisamente in questo non-luogo, in questa frattura tra il linguaggio della legge e la realtà sociale messicana, in questo scarto tra linguaggio e mondo, che la poesia trova il proprio campo d'azione. È negli interstizi di questa assenza che la poesia opera intercettando, appropriandosi e interrogandosi sulle contraddizioni. Scorrendo le numerose pagine del documento e delle sue manipolazioni — che ci restituiscono un testo alienato — il lettore si trova infine di fronte al suo principale paradosso: ciò che sta leggendo evoca spettralmente il grande assente di tutta questa storia, il grande assente da cui tutto dipende — il capitale umano, i corpi dei lavoratori su entrambi i lati della frontiera. In questo contesto, la materialità del documento diventa centrale. Come osserva Maurizio Ferraris, ogni documento è ambiguo: non solo rappresenta dei fatti, ma inscrive anche atti sociali che si spostano nello spazio e nel tempo (Ferraris 2009: 301). Alcuni documenti sono performativi nel momento in cui non soltanto descrivono la realtà, ma la creano e la modificano anche, soprattutto i documenti istituzionali come il NAFTA che producono un effetto politico. L'intervento poetico nel Trattato non solo restituisce ciò che è assente, ma si confronta anche con l'ambiguità temporale e spaziale del documento che si muove dal passato ai suoi effetti dieci anni dopo.

In questa forma di letteratura letta come pratica sociale, forse possiamo anche leggere lo spettro non soltanto come l'emergere di qualcosa che si è perduto nel passato, ma anche come un atto per il futuro. Come spiega la sociologa statunitense Avery Gordon, la funzione del fantasma, soprattutto quando emerge da un testo letterario, è quella di una reale presenza che si rifiuta di svanire perché reclama ciò che le è dovuto, la nostra attenzione (2022: 20). In questo senso, ciò che *Anti-Humboldt* fa, in ultima istanza, è insegnarci a convivere con lo spettro, mettendo continuamente in atto un riconoscimento trasformativo che si realizza attraverso la rielaborazione artistica della referenzialità del documento istituzionale. Al di là dell'effetto traumatico, lo spettro che emerge dal testo non rappresenta soltanto qualcosa di irrimediabilmente perduto, qualcosa di oscurato, ma anche qualcosa che resta ancora da fare (Gordon 2022: 11). Per attivare questo atto sociale orientato al futuro, Hugo García Manríquez intraprende una sorta di deterritorializzazione del referente. In questo modo, la responsabilità viene posta sul lettore stesso, chiamato a decidere a quali porzioni del testo prestare attenzione, per capire fino a che punto la violenza contro l'altro possa essere perpetuata o contrastata.

In definitiva, il potere di de-territorializzare il documento originario, di «bastardizzarne» il referente, lo ri-semantizza, producendo un testo che paradossalmente illumina e denuncia le sue contraddizioni violente attraverso il suo stesso linguaggio. Ciò che abbiamo di fronte è la verbalizzazione di un atto di violenza sul testo, un atto che, in modo metaforico, rimanda alla violenza linguistica inscritta nel Trattato stesso. Nella resistenza dell'azione sociale che quest'opera mette in

atto, sia la poesia sia la materialità del documento — nelle sue dimensioni giuridiche e politiche — si violentano reciprocamente. Si fa così strada la possibilità di una ri-politicizzazione del linguaggio poetico che ci lascia comunque esposti su un campo di battaglia testuale, che mette in evidenza la frattura violenta che continua a persistere tra società, capitale e linguaggio. In relazione a tali presupposti, al di là del valore estetico del poema, che è sempre presente ovviamente, perché non si può sfuggire alla volontà dell'autore di ordinare, di scegliere i documenti, la scrittura documentale cerca di indagare sul modo in cui ci stiamo relazionando con l'altro, su quali sono le implicazioni etiche di appropriarsi della sua voce, attraverso il documento. Per dirlo ancora con le parole di Avery Gordon, la documentalità, in questo caso spettrale, verbalizza una responsabilità collettiva, ossia la necessità di dover ascoltare l'assente e di trasformare una vita fatta di ombre in una vita non amputata (2022: 261), una voce capace quantomeno di immaginare come poter «evadere i limiti del capitale / una notte» (García Manríquez 2014: 72).[10]

Bibliografia

Adorno, Theodor W. (1979), "Discorso su lirica e società", in *Note per la letteratura*, 1943-1961, Torino, Einaudi.

Alicino, Laura (2022), *El guiño de lo real. Intertextualidad y poéticas de resistencia en Cristina Rivera Garza*, Valencia, Albatros Ediciones.

Beneduce, Roberto (2010), *Archeologie del trauma. Un'antropologia del sottosuolo*, Bari-Roma, Edizioni Laterza.

Beneduce, Roberto – Taliani, Simona (2021), "Il corpo intimo dell'agency", *Anuac*, vol. 10, n. 1, 49-65.

Benvenuti, Giuliana (2012), *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Torino, Carocci.

Bessière, Jean (2006), "Littérature: l'oeuvre document et la communication de l'ignorance d'une archéologie (Daniel Defoe) et d'une illustration (Norman Mailer)", *Communications*, dossier "Des faits et des gestes. Le parti pris du document", Jean-François Chevrier e Philippe Roussin (eds.), n. 79, 319-335.

Borzutzky, Daniel (2015), "Today or a Million Years Ago: An Interview with Raúl Zurita", *Poetry Foundation*, https://bit.ly/3nBGJnZ.

Cercas, Javier (2009), *Anatomía de un instante*, New York, Literatura Random House.

Derrida, Jacques (1993), *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée.

[10] Traduzione dell'autrice.

Didi-Huberman, Georges (2009), *Come le lucciole: una politica delle sopravvivenze*, Torino, Bollati Boringhieri.

Dorfman, Daniela (2022), "'Denied in toto'. Documental Poetry and Archive Collectivization in Chile", *Aisthesis*, n. 72, 359-382. http://dx.doi.org/10.7764/aisth.72.19.

Ferraris, Maurizio – Saracco, Guido (2023), *Tecnosofia. Tecnologia e Umanesimo per una scienza nuova*, Bari, Laterza.

Foster, Hal (2004), "An Archival Impulse", *October*, n. 110, 3-22. https://direct.mit.edu/octo/article/doi/10.1162/0162287042379847/55948/An-Archival-Impulse.

García Manríquez, Hugo (2018), *Lo común*, Monterrey, Meldadora.

García Manríquez, Hugo (2014), *Anti-Humboldt. Una lectura del Tratado de Libre Comercio de América del Norte*, México / Nueva York, Aldus / Litmus.

Genette, Gérard (1989), *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi.

Giglioli, Daniele (2014), *Critica della vittima*, Milano, Nottetempo.

Giglioli, Daniele (2011), *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet.

Goldsmith, Kenneth (2011), *Uncreative Writing*, New York, Columbia University Press.

Harrington, Joseph (2011), "Docupoetry and archive desire", *Jacket2*, https://jacket2.org/article/docupoetry-and-archive-desire.

Klein, Paula (2019), "Poéticas del archivo: el 'giro documental' en la narrativa rioplatense reciente", *Cuadernos LIRICO*, n. 20, 1-13.

Kohut, Karl (2000), "El nuevo realismo: temas y conceptos", *América. Cahiers du CRICCAL*, n. 24, 9-21.

Lamas, Mijail (2020), "El estamento ontológico de la poesía documental", *Guaraguao*, vol. 24, n. 63, 83-100.

Leong, Michael (2020), *Contested Records: The Turn to Documents in Contemporary North American Poetry*, Iowa City, University of Iowa Press.

Mari, Lorenzo – Rizzo, Gianluca (2022), "Poesia, prima persona plurale". *Le parole e le cose2*, Nov. 24, https://www.leparoleelecose.it/?p=45566.

Mari, Lorenzo & Rizzo, Gianluca (eds.) (2023), "Poesia, prima persona plurale / 2: Charles Barnstein». *Le parole e le cose2*, 15 marzo. https://www.leparoleelecose.it/?p=46357.

Mitrovic, Mijail (2023), "Poesía y revuelta: una conversación con Santiago Vera", *Revista Comunes*, Oct. 21, https://www.comunesrevista.com/poesa-y-revuelta-una-conversacin-con-santiago-vera/blog-post-title-one-nk6ax.

Moraña, Mabel (1997), "Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX", in Moraña, Mabel: *Políticas de la escritura en América Latina: de la colonia a la modernidad*, Caracas, Ediciones eXcultura, 113-150.

Nash, Mark (2008), "Reality in the Age of Aesthetics", *Frieze*, n. 114, frieze.com/article/reality-age-aesthetics.

Perloff, Marjorie (2010), *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago, The University of Chicago Press.

Rivera Garza, Cristina (2013), *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, Ciudad de México: Tusquets.

Rivera Garza, Cristina (2022), *Escrituras geológicas*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana Vervuert.

Rivera Garza, Cristina (2025), "Los archivos de la respiración: afecto, escritura y desahogo", in Estrada, Oswaldo y Alicino, Laura (eds.). *Documentar la realidad: Cruce de géneros y fronteras en América Latina*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 19-29.

Ruffel, Lionel (2012), "Un réalisme contemporain: les narrations documentaires", *Littérature*, vol. 166, n. 2, 13-25.

Scurati, Antonio (2018), *M. Il figlio del secolo*, Milano, Bompiani.

Segade, Lara (2018), "El giro documental en algunas producciones literarias y cinematográficas de hijos de desaparecidos en Argentina", *Cuadernos de Literatura*, vol. 22, n. 44, 77-100.

Shields, David (2010), *Reality hunger: a manifesto*, New York, Knopf.

Tello, Andrea Maximiliano (2018), *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*, Buenos Aires, La Cebra.

Tello Díaz, Carlos (1995), *La Rebelion en las Cañadas*, Messico, Cal y Arena.

Vera, Santiago (2021), *Constitución política del Perú*, Lima, La Balanza Taller Editorial.

Zenetti, Jean Marie (2014), *Factographies, L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier.

Zublena, Paolo (2019), "Il paradosso (o i paradossi) della lirica secondo Adorno. Riflessioni su poesia e politica a partire dal *Discorso su lirica e società*", *L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture*, n. 22, 95-100.

Zurita, Raúl (1979), *Purgatorio*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

GLI AUTORI E LE AUTRICI

Albertazzi Chiara

Laureata con lode in Specialized Translation presso il Dipartimento di Traduzione e Interpretazione dell'Università di Bologna, è attualmente iscritta al dottorato di ricerca in Traduzione, Interpretazione e Interculturalità dello stesso dipartimento. Le sue ricerche s'inseriscono nell'ambito dei Translation Studies e degli Studi Galeghi, con particolare attenzione ai processi di acquisizione, trasmissione e diffusione della letteratura galiziana dagli anni '80 ad oggi. Parallelamente alla ricerca, svolge attività di traduzione e revisione editoriale, specialmente nel campo della letteratura per l'infanzia. Dal 2023 è socia STRADE e dal 2024 è iscritta all'Associazione Ispanisti Italiani (AISPI).

E-mail: chiara.albertazzi9@unibo.it

Alicino Laura

Laura Alicino è Dottore di Ricerca in Letterature Moderne e Comparate Postcoloniali presso l'Università di Bologna. Attualmente è Marie Skłodowska-Curie Postdoctoral Fellow (Global Fellowship), presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati di Ca' Foscari. Si occupa prevalentemente della rappresentazione della violenza nelle letterature ispano-americane contemporanee, con un focus specifico su intertestualità, commistione di generi e scritture documentali. È autrice della monografia *El guiño de lo real. Intertextualidad y poéticas de resistencia en Cristina Rivera Garza* (Albatros Ediciones, 2022).

E-mail: laura.alicino@unive.it

Amendolara Vincenzo

Laureatosi con lode in Mediazione Linguistica e Culturale nel 2018 presso l'Università per Stranieri di Siena, nel 2022 ha conseguito la laurea magistrale con lode in Language, Society and Communication presso l'Università di Bologna, vincendo per due anni consecutivi il Premio LANSCO per studenti meritevoli. I risultati della sua tesi magistrale, incentrata sullo studio contrastivo di frasemi, sono stati poi esposti alla conferenza EUROPHRAS 2023 presso l'Università degli Studi di Milano (maggio 2023). Il 13 giugno 2023 gli viene inoltre conferito il Premio America Giovani per il talento universitario presso la Camera dei Deputati a Roma. Attualmente svolge il dottorato in Lingue, Letterature e Culture Moderne: Diversità e Inclusione, curriculum LINGMOD (XXXIX ciclo), dove si concentra sull'analisi linguistica dei temi ambiente, sostenibilità e crisi ambientale in ottica contrastiva (tedesco-inglese-italiano), secondo il framework teorico dell'ecolinguistica con approccio corpus-assisted.

E-mail: vincenzo.amendolara3@unibo.it

Carnevale Harriet

Harriet Carnevale, PhD student at the University of Milan, is currently working on a research project about Eco-Theatre in Contemporary Britain. She holds a BA and MA in English Literature and Contemporary Theatre; both dissertations were on the work of theatre maker Tim Crouch. She worked as an English Language Teacher for the British Council in Milan for seven years. She participated in the 2022-2024 Creative Europe project TYPUS – Transforming Young People Using Shakespeare.

E-mail: harriet.carnevale@unimi.it

Cimini Marco

Marco Cimini è dottorando di ricerca in "Studi Linguistici, Terminologici e Interculturali" (ciclo XXXIX) presso l'Università degli Studi di Napoli Parthenope, con un progetto a valere sui fondi PNRR (DM 118/2023; SSD L-LIN/12) dal titolo "Lessico gastronomico italiano nell'inglese britannico: cibo e italianità dagli anni Cinquanta alla contemporaneità". La tutor è la professoressa Raffaella Antinucci. Dopo aver conseguito una laurea magistrale in Lingua, Società e Comunicazione presso l'Alma Mater Studiorum di Bologna, in occasione della quale ha svolto un lavoro di tesi sulla rappresentazione discorsiva del concetto di parità di genere nella stampa britannica, nel 2021 ha pubblicato un estratto della propria tesi sotto forma di articolo sulla Rivista Semestrale di Studi Umanistici MEROPE dal titolo "Feminism and gender in the equality debate: A corpus-assisted discourse analysis of gender representation in three key British newspapers". I suoi interessi spaziano tra terminologie specialistiche, linguistica dei corpora e analisi del discorso da una prospettiva di genere.

E-mail: marco.cimini001@studenti.uniparthenope.it

Como Helena

Helena Como is a PhD student in Transcultural Studies in Humanities at the University of Bergamo. In 2020, she obtained her MA degree in European and Panamerican Languages and Literatures at the University of Bergamo. She is currently conducting her research on the aspects of mythopoeia and translation in Christa Wolf's novels, as part of a cotutelle project with the Justus Liebig University in Gießen. Her interests are focused primarily on German post-war literature, GDR literature, contemporary German literature and translation. As of January 2023, she is a member of the doctoral programme of the European PhD-Network.

E-mail: helena.como@unibg.it

Fornaro Camilla

Camilla Fornaro è dottoranda in Traduzione, Interpretazione e Interculturalità (curriculum Traduzione) presso il DIT di Forlì-Università di Bologna, in cotutela con l'Université de Lille (CECILLE). Si occupa di autotraduzione poetica, letteratura femminile del Novecento e del rapporto tra archivio privato e pratica traduttiva e autotraduttiva, nello specifico nelle scritture di Nella Nobili e Alba de Céspedes. Si è laureata con lode presso l'Università di Bologna con una tesi dal titolo *Alba de Céspedes poeta: il lavoro editoriale dalle* Chansons des filles de mai *alle* Ragazze di maggio. Ha pubblicato per i *Quaderni del '900* l'articolo "Alba de Céspedes e l'autotraduzione poetica: dall'archivio come cantiere alle Ragazze di Maggio" (2025) e presentato le ricerche preliminari del suo progetto di ricerca in convegni nazionali e internazionali.

E-mail: camilla.fornaro2@unibo.it

Lombardi Pia Carmela

Pia Carmela Lombardi è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Trieste. Ha frequentato il corso di dottorato internazionale "Forme dello scambio culturale" presso l'Università degli Studi di Trento (titolo congiunto con l'Universität Augsburg), conseguendo il titolo di dottore di ricerca in Germanistica.

E-mail: piacarmela.lombardi@units.it

Mignanti Cecilia

Cecilia Mignanti è una dottoranda del ciclo 39 in Linguistica presso l'Università di Pavia. Attualmente lavora al progetto "Cattle Colour Terms among East African Pastoralists: A Study on Southern Maa Semantics". Ha conseguito una laurea magistrale in "Lingue dell'Asia e dell'Africa per la Comunicazione e la Cooperazione internazionale" presso l'Università di Torino, con una tesi intitolata "Primi risultati dalla ricerca sul campo nella regione di Iringa (TZ): politiche di genere e proiezione letteraria". Ha studiato e fatto ricerca sul campo nelle città di Iringa e Dar es Salaam (Tanzania), focalizzandosi sulla lingua e la letteratura swahili, la cultura e la storia delle popolazioni dell'Africa Orientale.

E-mail: cecilia.mignanti01@universitadipavia.it

Mileto Martina

Martina Mileto si è laureata in Italianistica presso l'Università di Bologna con una tesi sul rapporto tra l'opera di Valerio Magrelli e le sue ascendenze francesi. Per la preparazione della tesi, ha vinto una borsa di ricerca presso la Bibliothèque Nationale de France a Parigi. Attualmente è dottoranda contrattuale presso Sorbonne Université, dove svolge anche una missione di insegnamento. La sua tesi di dottorato è intitolata Une «poétique de l'extériorité». Nouvelles formes de l'engagement dans la poésie de Magrelli, Valduga e Anedda, ed è diretta dal Professor Davide Luglio. I suoi interessi accademici ruotano attorno alle forme dell'impegno etico-politico nella poesia contemporanea ed ultracontemporanea e al loro rapporto con gli altri campi del sapere, in una prospettiva transdisciplinare e transnazionale. È stata borsista dell'Istituto Italiano di Studi Filosofici tra ottobre e dicembre 2023, per la partecipazione al ciclo di seminari "Poteri e legami", sul rapporto tra società, spazio e potere dall'antichità ad oggi. Nel settembre 2023, ha pubblicato il suo primo articolo accademico sulla rivista *Finzioni*: "L'eredità sensibile di Henri Michaux nell'opera di Valerio Magrelli. Un dittico genitoriale".

E-mail: martina.mileto@sorbonne-université.fr

Pianese Paola

Paola Pianese è studentessa magistrale di Semiotica all'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna. Ha conseguito nel 2022 la laurea triennale in Lingue, Culture e Letterature Moderne Europee all'Università di Napoli 'Federico II'. I suoi interessi di ricerca comprendono la semiotica dei media e delle serie televisive.

E-mail: paola.pianese@studio.unibo.it

Rocchi Sonia

Sonia Rocchi è dottoranda in Lingue, Letterature e Culture moderne, Curriculum DESE – Les Littératures de l'Europe Unie (39° ciclo). Dopo essersi laureata in Culture Letterarie Europee con una tesi sulle opere poetiche dell'autore francese Alfred de Vigny, ora svolge le sue ricerche nell'ambito della prosa contemporanea del secondo Novecento. Gli interessi di ricerca sono rivolti in particolare a tre letterature europee (italiana, francese e inglese) studiate attraverso la metodologia dei recenti studi ecocritici ed ecopoetici. Attualmente incentra la sua ricerca sul tema delle relazioni conflittuali tra l'uomo e l'ambiente all'interno della moderna crisi ecologica, soffermandosi sull'esplorazione del periurbano in chiave psicogeografica nelle opere di Gianni Celati, Jean Rolin e Iain Sinclair, le cui

peregrinazioni degli anni ’80/’90 permettono loro di descrivere l’ambiente che li circonda e di sollevare importanti questioni ambientali.

E-mail: sonia.rocchi2@unibo.it

Ruggiero Maria Francesca

Laureata in Lingue e Letterature straniere presso l’Università di Bologna (2019), Maria Francesca Ruggiero partecipa a un programma di doppio titolo e consegue, nel 2022, la laurea magistrale cum laude in Letterature moderne, comparate e postcoloniali presso l’Università di Bologna e il Master Langues, Littératures et Civilisations étrangères et régionales (Parcours international) presso l’Université de Nanterre. Da novembre 2023 è dottoranda in Lingue, Letterature e Culture Moderne (curriculum WorldLit) presso l'Università di Bologna. Il suo progetto di tesi, avente come relatrice la prof.ssa Maria Chiara Gnocchi, s’intitola “«L’espace est mon complice». Pour une analyse géocritique des œuvres de Dominique Rolin”. Il suo articolo “Stratégie et tactique urbaines dans Les Saisons de Louveplaine, de Cloé Korman” è stato pubblicato nel numero 13 della *Revue italienne d’études françaises*.

E-mail: mariafrancesca.ruggiero@unibo.it

Troncone Luisa

Luisa Troncone è dottoranda in Linguistica all’Università di Salerno. Ha conseguito nel 2023 la laurea magistrale in Linguistica teorica e applicata all’Università di Pavia, dove è stata alunna dell’Almo Collegio Borromeo. Ha pubblicato, per la collana *Quaderni Borromaici X*, l’articolo “I cicli di Jespersen nel norreno del XIII secolo: un’analisi quantitativa di prosa e poesia a confronto”. Tra i suoi interessi di ricerca figurano: linguistica educativa, del contatto, variazionale e politiche linguistiche.

E-mail: ltroncone@unisa.it

Valsania Lorenza

Lorenza Valsania è dottoranda (XXXIX ciclo) presso l’Università degli Studi di Torino, dove ha conseguito la laurea magistrale in Culture Moderne Comparate nel 2022 con una tesi su Antonin Artaud. Nel 2023 ha conseguito il diploma di alta specializzazione della Scuola di Studi Superiori di Torino “Ferdinando Rossi” presentando un elaborato su *Theories of Forgetting* (2014) dello scrittore anglo-americano Lance Olsen; questo lavoro è stato preparato nel corso di un soggiorno di ricerca di tre mesi presso l’École Normale Supérieure di Parigi. Tra il 2020 e il 2023 ha collaborato con la rivista Treccani *Il Chiasmo* come autrice e redattrice. Il rapporto tra letteratura e teatro e le forme di scrittura sperimentale rappresentano i suoi principali interessi di ricerca.

E-mail: lorenza.valsania@unito.it